

Princesas em perigo e princesas guerreiras: os discursos sobre o feminino na Disney

Aelton Alves de Melo Júnior
(PPGMC/UFF - Doutorado)

INFORMAÇÕES SOBRE OS AUTORES
<p>Aelton Alves de Melo Júnior é doutorando no Programa de Pós-Graduação em Mídia e Cotidiano pela Universidade Federal Fluminense (UFF, 2023). Mestre em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Campina Grande (UFCG, 2020-2022) e Graduado em Comunicação Social, com ênfase em Educomunicação (2012-2016), pela mesma instituição. Possui MBA em Produção de Conteúdo para Mídias Digitais pela Faculdade Nossa Senhora de Lourdes (FNSL, 2017). É profissional em Designer Gráfico, na qual tem atuado no mercado profissional como Diretor de Arte em publicidade. Como pesquisador, tem interesse em temas como diversidade, feminismo, neoliberalismo, discurso, midiaticização, mídias audiovisuais de ficção e cotidiano, na qual vem produzindo pesquisas junto ao Laboratório de Estudos sobre Cultura, Mídia e Política - LECMIPO, e com o Grupo de Pesquisa MULTIS - Núcleo de Estudos e Experimentações do Audiovisual e Multimídia, certificado pelo CNPq. E-mail: aeltonjuniormelo@gmail.com.</p>

RESUMO	ABSTRACT
<p>Na tradição fílmica das princesas da <i>Disney</i> (1937-2021), pode-se observar uma notável mudança discursiva na forma de representar o feminino. Neste estudo, focalizamos as protagonistas dos filmes <i>Branca de Neve e os Sete Anões</i> (1937) e <i>Raya e o Último Dragão</i> (2021) como objetos de estudo. Utilizando uma abordagem ancorada na Análise do Discurso francesa, com metodologia qualitativa e interpretativa, de modo que examinamos os discursos sobre o feminino se baseando na categorização das personagens como: <i>princesas em perigo</i> e <i>princesas guerreiras</i>. O objetivo foi destacar os discursos performáticos de gênero veiculados pelos corpos digitais das protagonistas das obras mencionadas. Tendo como resultado a identificação de um processo que chamamos de "duelo discursivo", travado entre uma memória e uma atualidade.</p>	<p>In the filmic tradition of Disney princesses (1937-2021), one can observe a notable discursive change in the way of representing the feminine. In this study, we focus on the protagonists of the films <i>Snow White and the Seven Dwarfs</i> (1937) and <i>Raya and the Last Dragon</i> (2021) as objects of study. Using an approach anchored in the French Discourse Analysis, with qualitative and interpretative methodology, so that we examine the discourses about the feminine based on the categorization of the characters as: <i>princesses in danger</i> and <i>warrior princesses</i>. The aim was to highlight the performative gender discourses conveyed by the digital bodies of the protagonists of the mentioned works. Resulting in the identification of a process that we call "discursive duel", fought between a memory and an actuality.</p>

PALAVRAS-CHAVE	KEY-WORDS
Princesas Disney; Análise do Discurso; Performance de Gênero. Duelo Discursivo.	Disney Princess; Speech analysis; Genre Performance. Discursive Duel.

1 INTRODUÇÃO

A Disney, um dos maiores conglomerados midiáticos mundiais – responsável por influenciar todo um imaginário sobre infância e contos de fadas –, lançava em 1937 uma das mais marcantes obras da cultura pop, *Branca de Neve e os Sete Anões* (título brasileiro). Este filme foi um dos primeiros longas de animação da história, e que inaugurou o que podemos chamar de tradição fílmica de princesas da *Disney*.

Chamamos de tradição, pois, a partir desta obra, a empresa em questão, encontrou uma “fórmula” de construir narrativas fílmicas que, em parte, é utilizada até os dias atuais em seus filmes. Essa tradição é composta por 15 filmes lançados, em momentos distintos, desde 1937 a 2021 – todos com, ao menos, uma representação feminina como protagonista.

O filme protagonizado por Branca de Neve traz uma representação feminina que demarca bem os discursos de gênero da sua temporalidade de lançamento/produção, isto é, a obra imprime na narrativa da personagem as construções sócio-históricoculturais e ideológicas daquele momento, imprimindo no filme discursos de caráter patriarcal e conservadores em relação ao sujeito feminino – se vistos com olhares anacrônicos, é claro.

Compreendendo que cada filme da tradição fílmica de princesas da Disney, é um artefato cultural de mídia, e que cada protagonista, dessas obras, representam discursivamente as realidades de suas temporalidades, observa-se que há uma nítida diferença de discursos e performances de gênero entre a protagonista do primeiro filme em comparação a representação feminina do, até então, último filme lançado, *Raya e o Último Dragão* (2021 – título brasileiro) – este último, por sua vez, traz para a narrativa uma discursividade muito presente e atual de empoderamento feminino.

É importante pontuar que quando fazemos menção à “performance de gênero”, nos referimos as formas de “ser mulher” que as personagens princesas imprimem. Mas não um “ser” em essência, mas um “ser” em existência, um ser em prática, um ser que performa algumas construções sociais de gênero (BUTLER, 2018).

A partir deste panorama, buscaremos estudar quais os discursos sobre o feminino são publicados nas narrativas das protagonistas dos filmes: Branca de Neve e os Sete Anões (1937) e *Raya e o Último Dragão* (2021). De modo que buscaremos evidenciar as marcas da formação discursiva e a intericonicidade entre as protagonistas.

2 CONCEITOS BASILARES DA ANÁLISE DO DISCURSO FRANCESA

A abordagem de estudo desta pesquisa, se apoia nos caminhos teóricos da Análise do Discurso (AD) de vertente francesa. Na AD o discurso não é tomado só em sua materialidade linguística, apesar de precisar desta para existir. Na AD entende-se

que o discurso é exterior à língua, tem sua existência no social, no histórico e no ideológico. O discurso não possui uma origem linear ou dada, logo o que se busca na AD não é a origem, mas sim os processos envolvidos na formação de um discurso (FERNANDES, 2013).

Destacamos aqui alguns conceitos fundamentais na aplicação da AD, e que fundamenta o que se chama de “discurso”. O primeiro deles é o “enunciado”, que é a “[...] posição ideológica no ato de enunciar e que integra a enunciação, lugar sócio-histórico-ideológico de onde os sujeitos dizem e que marcam o momento e o ato de dizer” (FERNANDES, 2013, p. 19), assim o enunciado “[...] é muito mais que texto. É um fragmento de história” (COURTINE, 2013, s/p). Logo, os enunciados estão em constante movimento, sofrendo transformações, acompanhando as mudanças sociais (FERNANDES, 2013).

Além disso, os enunciados e seus discursos, estão sempre relacionados com outros. Esse ponto dialoga com o pensamento foucaultiano, de que o discurso deve ser compreendido como formado por elementos diversos interligados, “um sistema de relação entre objetos, tipos enunciativos, conceitos e estratégias” (BRANDÃO, 2012, p. 32), e que juntos caracterizam uma “formação discursiva”. Para Foucault (2008) analisar uma formação discursiva consiste em ler os enunciados que lhe atravessam, pois, o discurso é na verdade uma grande constelação de enunciados.

Outro conceito que destacamos da AD, é denominado por Courtine (2013) de “memória discursiva”. Essa memória não é no sentido de lembranças do passado, mas são ecos, uma memória coletiva. A “memória discursiva” faz circular “formações discursivas” anteriores (FERNANDES, 2013).

Destacamos também o conceito de “acontecimento discursivo”, que ocorre quando um enunciado surge no lugar de outro, mas sem provocar uma ruptura total com o discurso anterior (FERNANDES, 2013). Em outras palavras, são as continuidades ou as rupturas/descontinuidades discursivas que caracterizam um acontecimento discursivo. Para explicar melhor, o que os autores denominam de “acontecimento discursivo” acontece quando uma nova forma de discurso emerge, ou mesmo um discurso que vai contra o fluxo do discurso em andamento. Quando uma forma de discurso é desestabilizada, surge uma nova forma. No entanto, como explica Cleudemar Fernandes (2013), o novo discurso que surge não descontinua automaticamente o discurso anterior. Com isso, compreendemos que os dois discursos podem interagir ou ocasionar “duelos discursivos”, uma vez que o discurso não é algo linear que segue um padrão, mas sim apresenta sempre continuidades e descontinuidades discursivas.

O que estamos chamando de “duelo discursivo” refere-se à ocorrência de duas (ou mais) formações discursivas distintas em uma mesma arena enunciativa, influenciada por questões ideológicas, políticas e culturais. Esse duelo resulta em processos difusos de negociação de sentidos. É um duelo travado por negociações de sentidos entre uma memória e uma atualidade, havendo, assim, tensões discursivas ao se comparar essas duas emissões (MELO JÚNIOR, 2022).

Estendendo os conceitos basais, apresentados acima, Courtine (2013) nos

apresenta o conceito de “intericonicidade”, ao dizer que o discurso em Foucault “tanto pode ser um fragmento da imagem quanto uma centelha da linguagem” (COURTINE, 2013, s/p), ou seja, a noção de que as imagens por si só também fazem parte dos processos discursivos. Melhor dizendo, a intericonicidade é a noção de que as imagens se conectam a outras séries de imagens, ou, a uma cultura de imagens, que também possuem memórias. Uma parte dos processos de significação de sentidos das imagens, decorre da memória discursiva, na qual o indivíduo acessa o que lhe é familiar, os ecos imagéticos, suas bases e referências. Logo, há um “sempre já” do discurso, e tal tratamento também ocorre com a imagem, há um “sempre já” da imagem (COURTINE, 2013; MILANEZ, 2013; DE SOUZA, 2018).

Encerrando esta sessão, é importante ressaltar que a categoria que será explorada com mais profundidade durante a pesquisa é a da “intericonicidade”. Nosso objetivo será explicitar as interações entre imagens e discurso nas obras cinematográficas selecionadas para o estudo.

3 ANALISANDO AS PROTAGONISTAS: BRANCA DE NEVE E RAYA

Nossa análise é do discurso presente nas protagonistas dos filmes *Branca de Neve e os Sete Anões* (1937) e *Raya e o Último Dragão* (2021), lançados pela *Disney*, logo o que se explora aqui não é a trama do filme em si, mas as questões discursivas envoltas dessas duas personagens.

As personagens com as quais estamos trabalhando possuem uma representação imaginada dos seus corpos, entendidos como “corpos publicados” (COURTINE, 2013). Milanez (2019), em concordância com Courtine (2013), explica que o corpo também é discurso, e que a ideia de corpo publicado, não no sentido de corpo físico, mas de corpo no sentido da imagem, do corpo e seus dizeres, ou seja, os discursos que circundam a formam esse corpo, esse sujeito.

Milanez (2019), embasado por linha foucaultiana, compreende que as audiovisuais falam sobre o corpo e sobre o sujeito. O corpo em cena é discursivo, pois, a ele são impostos enunciados, construções sociais, ideologias. Há sobre o corpo relações de poder, relações essas que são construções sociais, que vão ditar o que é um corpo saudável, qual o padrão “ideal” ou a estética hegemônica, e como o corpo deve se comportar, se vestir e até se localizar.

Logo, podemos compreender que as personagens que protagonizam as obras escolhidas no presente estudo, possuem corpos, no caso corpos digitais, que foram intencionalmente desenhados, imaginados, e que emitem discursos que foram acionados durante a criação dessas representações de sujeito mulher.

O filme *Branca de Neve e os Sete Anões* (1937), é baseado em um conto clássico dos Irmãos Grimm. O filme conta a história de uma jovem princesa, que após a morte de seu pai, é criada como serva por sua madrasta. Apesar da condição, a jovem não se lastima em realizar sozinha as atividades domésticas do castelo, ela o faz com prazer,

enquanto cantarola seus sonhos de encontrar um par ideal. A situação-problema da personagem, surge quando a madrasta percebe que seu posto de “mulher mais bela do reino”, está ameaçado pelo desabrochar da jovem enteada.

De imediato, percebe-se que a personagem Branca de Neve está dentro de uma formação discursiva que impõe ao corpo feminino posturas e papéis de gênero rígidos: cuidados domésticos, romantismo exacerbado e padrões de beleza.

Observando o contexto sócio-histórico-cultural, a personagem dialoga com a realidade social de seu lançamento, ou seja, uma realidade na qual a presença social da mulher condizia ao ambiente doméstico, não “possuindo” voz de decisão, lhe restando o matrimônio como desenvolvimento social. Além do mais, as ondas feministas não haviam iniciado seus movimentos organizados reivindicando a presença da mulher nas decisões sociais (SAVIETTO, 2015). Era “[...] uma época em que ainda existia o entendimento de que o casamento, para as mulheres, é essencial para a sua felicidade” (VASSOLERO, 2013, p. 16). Mas, ponderamos que apesar dos avanços sociais de direitos às mulheres, essa realidade social opressora ainda está presente em nossa contemporaneidade.

Podemos entender, então, que a Disney representou nessa princesa a passividade feminina, construindo uma personagem de beleza invejável, dócil, branca como a neve (a pele branca como padrão de beleza), perfeita para casar. Já em questão à iconografia da personagem, notamos que não é somente o discursivo que está sendo trabalhado, mas também o imagético, pois o iconográfico da personagem reforça as características ideológicas que o texto propõe: ela é magra, branca, e rosto redondo, cabelos bem penteados, e quase que uma beleza infantil.

Fugindo do seu lar, após tentarem lhe assassinar a pedido da madrasta, Branca de Neve busca refúgio na casa dos sete homens anões que vivem na floresta. Lá, ela continua exercendo seus trabalhos domésticos, sempre feliz e sonhadora. Nesse cenário, ao aplicarmos o conceito de memória discursiva e intericonicidade, observa-se que a imagem dos anões na cena do filme ativa a imagens de crianças, pois a princesa ao chegar na casa e se ocupar de limpar e cozinhar para esses homens, se torna a “mãe” deles, a figura materna, a cuidadora do lar.

O apogeu da trama se dá quando a madrasta descobre onde a enteada está morando e decide ir sozinha pôr fim à vida da jovem. Disfarçada de uma frágil velhinha, ela ao encontro de Branca de Neve e lhe entrega uma maçã envenenada. Ao comer a fruta, a jovem princesa é enfeitiçada e cai em um sono eterno, subtendido como a sua morte.

A partir desse ponto, o filme reforça uma narrativa que também está presente em diversos outros artefatos audiovisuais e literários, a qual sugere que um *beijo romântico* é a solução de infortúnios. Um jovem príncipe, que já havia se encantado pela beleza de Branca de Neve, reencontra a jovem quando ela está sendo velada. Em um ato espontâneo, o jovem dá um beijo de amor verdadeiro na princesa. E como um passe de mágica, o feitiço é quebrado e ela volta vida.

Com essa breve observação da trama da personagem Branca de Neve, podemos relatar que a construção discursiva da personagem, pertence à formação discursiva que

diz que quanto mais bela, recatada e dedicada ao lar a mulher for, mais atenção da figura masculina ela conseguiria atrair, aumentando suas chances de ser tomada em casamento e ser feliz. E é justamente ao se casar com o príncipe, que os infortúnios de Branca de Neve chegam ao fim, sendo “felizes para sempre”. Há em jogo, sem dúvida, várias outras questões sociais e ideológicas que circundam a formação discursiva sobre o feminino que buscou-se representar em Branca de Neve, mas que por questões práticas aprofundaremos em outras oportunidades.

E apesar de ter sido uma história de 1937, ela sobreviveu ao tempo e ainda está presente na cultura popular, em livros infantis, readaptações cinematográficas etc. Ou seja, tal discursividade continua presente nas mais variadas produções, sobretudo em outros filmes que compõem a tradição de princesas da Disney, compondo, assim, uma formação discursiva a que chamaremos de *princesas em perigo*. Em tal formação, os discursos que surgem são os de: fragilidade feminina, mulher dependente de um herói, romantismo exacerbado e matrimônio como sinônimo de final feliz.

Contudo, nos anos de 1990, uma nova formação discursiva sobre o feminino é irrompida na “tradição”, ou seja, há um acontecimento discursivo. Neste contexto surgem os discursos do que chamaremos de *princesas guerreiras*, ou seja, indo contra a formação discursiva anterior temos, agora, figuras femininas discursando sobre força e capacidade feminina, questionando imposições sociais e empoderando mulheres.

Andi Zeisler (2016), assevera que é mídia televisiva durante os anos de 1990, impulsionou histórias de mulheres fortes e guerreiras, ocasionando assim um acontecimento discursivo – acontecimento este que na tradição de filmes de princesas da Disney, acarretou o surgimento das *princesas guerreiras*. Poderíamos até pressupor que esse acontecimento discursivo tenha certa *áurea feminista*, porém não podemos dizer que se trata de obras feministas, pois, não são obras de propaganda feminista, mas, podemos deduzir que foram narrativas influenciadas pelas novas questões sociais naquela década – como o avanço do processo de globalização, a terceira onda feminista e o fortalecimento da ideologia neoliberal.

Tal acontecimento também é impulsionado pelo movimento cultural midiático chamado *Girl Power* (ZEISLER, 2016). Uma das características desse movimento consiste na utilização de discursos de empoderamento feminino como uma estratégia, bem-sucedida, de adornar produtos com ideais feministas. Este movimento foi bastante popular nos anos de 1990, ganhou força nos anos 2000 e adquire características massivos na década de 2010, principalmente com celebridades e artistas apoiando a causa e se “assumindo” feministas.

E a nova formação discursiva das *princesas guerreiras*, podem ser observadas no filme *Raya e o Último Dragão* lançado pela Disney em 2021, em meio a pandemia de Covid-19.

Os discursos em torno da representação feminina de Raya, giram sobre ela ser uma mulher guerreira, destemida, forte e sonhadora, e em destaque a falta de narrativas românticas. E essas características é o que se observa em outras personagens que chamamos de *princesas guerreiras* do universo de princesas da Disney (MELO

JÚNIOR, 2022)¹.

No filme a jovem é treinada pelo líder da tribo, seu pai, para ser a guardiã da “joia do dragão”. Em outrora, os dragões lutaram contra uma força maligna que transformava tudo em pedra. Para proteger a vida humana, todos os dragões mágicos se sacrificaram para aprisionar esse mal, e juntos se transformaram neste artefato que é protegido pela tribo onde vive Raya. Mas, com a morte das criaturas mágicas, a terra de Kumandra outrora unificada, se dividiu em tribos rivais, uma vez que cada tribo queria obter a posse da joia.

Certo dia, umas das tribos ataca a comunidade de Raya. Durante o duelo o artefato é quebrado em pedaços, e estes são roubados por cada tribo. Contudo, neste ato, o mal aprisionado é libertado, e toda a tribo da jovem guardiã é transformada em pedra.

Com a situação formada, o sonho e meta de Raya é traçado: trazer sua tribo de volta a vida. Logo ela parte em busca do último dragão vivo, a Sisu, para que juntas consigam resgatar os pedaços da joia, e assim voltar a aprisionar o mal que está à solta e desfazer o feitiço.

Raya é forte, uma guerreira nata, porém é também uma mulher solitária e que não confia em ninguém. Em sua jornada ao lado da Sisu, além de enfrentar vários desafios ela aprende a confiar no próximo. E assim, por onde passa, ela não conquista só os artefatos, mas também novos amigos, formando uma “nova família”. Logo observa-se que há um discurso de amor nesta obra, mas não um amor de casal, como em Branca de Neve, mas um amor vindo da amizade.

O acontecimento discursivo de *princesa guerreira*, tem como uma das principais mudanças discursivas, a retirada de narrativas amorosas e matrimoniais, homem-mulher, como um dos principais focos das obras. Explicando melhor, a maioria das personagens que chamamos de “guerreiras” sequer tem interesses românticos durante o filme, como é o caso de Raya, uma mulher livre e que conquista seus planos sendo uma mulher solteira, indo na contramão da memória discursiva da personagem Branca de Neve, que sonhava em se casar e que precisou de uma figura masculina para finalmente ser feliz.

Talvez, seja importante esclarecer que não queremos dizer que não há possibilidade de final feliz em romances simétricos entre pessoas, como casais homossexuais, mas, o que se observa nestes filmes é que a obra de 1937 reforça a dependência masculina para a felicidade feminina, enquanto a de 2021 aponta um outro caminho de felicidade, que não tem necessariamente haver com envolvimento românticos da personagem feminina.

Ao final do filme de 2021, é o poder da amizade, do amor ao próximo, da união das diferentes sociedades que fazem com que os poderes da “joia do dragão” sejam revividos e o mal do mundo seja aprisionado.

¹ O estudo do que chamamos de *princesas em perigo* e *princesas guerreiras* (MELLO JÚNIOR, 2022), foi desenvolvido em minha pesquisa de dissertação. Ao analisar a discursividade em todas as protagonistas dos filmes de princesas da *Disney*, foi-se desenvolvida duas tabelas com as principais características que se repetem entre as obras e que, assim, formam as duas categorias de princesas que nominamos.

Observando a intericonicidade do ícone feminino de Raya, ela ativa memórias imagéticas de guerreiras amazonas da mitologia grega, ou melhor, há o resgate das memórias discursivas de amazonas desenvolvidas pelas representações midiáticas. Segundo a lenda, elas eram mulheres fortes, habilidosas com arco e flecha, treinadas para combates e que viviam em uma comunidade só de mulheres.

E talvez Raya até quebre com alguns estereótipos de representações de amazonas na mídia, na qual são quase sempre postas em corpos seminus e usando roupas que exaltem características ditas femininas, como: a “Mulher-Maravilha” e “Xena a Princesa Guerreira”.

Pois, uma das características marcantes na iconicidade da personagem, é o fato dela nunca usar vestidos ou roupas curtas, somente calças, sendo uma das poucas princesas da Disney que usa calças. A maioria das princesas da tradição usam vestidos, com saias longas e que, por vezes, lembram vestidos de noiva.

Na cultura ocidental, foi por volta da era vitoriana (1837-1901) que grupos anteriores aos movimentos feministas, começaram a lutar pelo direito da mulher usar roupas mais confortáveis, como calças, no lugar dos pesados vestidos e saias. Vista com bastante preconceito, por ser uma peça “exclusivamente” masculina, a calça só entrou de vez na moda industrial feminina, por volta da Segunda Guerra Mundial.

Raya é guerreira, usa espada, tem expressões faciais sisudas, não se preocupa com a beleza e é solteira, o que por si já são imagens que a distingue da maioria das personagens princesas da *Disney*. Mas é importante frisar que Raya não é a única “princesa” da tradição, com tais características imagético-discursivas, mas é uma das poucas com esse perfil.

Com esse breve olhar para as narrativas e para os principais discursos das personagens Branca de Neve e Raya, foi possível notar as mudanças discursivas que ocorreram na tradição fílmica de princesas da *Disney*. De modo que, observa-se a predominância de duas formações discursivas, em relação ao modo de representar o feminino, que já categorizamos de *princesas guerreiras* e *princesas em perigo*, o que, por sua vez, ocasiona um duelo discursivo. Melhor dizendo, este duelo ocorre quando há duas discursividades distintas em emissão através de um mesmo veículo de mídia. Logo, o duelo é travado entre uma representação conservadora sobre o feminino (Branca de Neve) e uma representação mais progressista (Raya).

Mas, compreende-se que este “duelo” não significa, necessariamente que a tradição fílmica se tornou uma arena de batalha. Em nenhum momento a *Disney* as põe em embate, pelo contrário, elas são incluídas numa mesma narrativa comercial, que é a marca “*Disney Princesa*”.

O duelo é, na verdade, a leitura dos processos de negociações de sentidos, que ocorrem a partir do acontecimento irrompido nos anos 1990. O discurso que surge naquele momento, como observado, é de uma nova discursividade sobre o feminino que se instaura de forma “evolutiva” em muitos filmes de princesas da *Disney* posteriores, uma discursividade influenciada, por exemplo, pelo movimento *girl power*.

Quando falamos em evolução é no sentido de que as representações femininas, na tradição fílmica em questão, deixaram de ser passivas, presas em concepções

patriarcais/conservadoras, e se tornam mulheres livres, que questionam imposições e condições sociais de gênero feminino e que possuem desejos além do matrimônio.

Contudo, não se trata de uma “evolução” linear e direta. Pois, esse processo se dá a partir de tensões e negociações de sentidos, perante a localidade sócio-histórico-cultural das obras fílmicas. Ou seja, a transformação discursiva sobre o feminino, nesses filmes, se dá pelo “duelo discurso”.

A representação feminina da personagem Raya, se contrapõe totalmente a da protagonista de Branca de Neve. Mas as duas estão em situações históricas distintas, logo se as compararmos, suas posturas como mulher se contrapõem. Raya é mais progressista, uma guerreira, e isso problematiza seu papel social como mulher. Já Branca, é passiva, cuida do lar, uma figura materna e dependente de um herói masculino.

4 DISCUTINDO SOBRE GÊNERO

Nos debates feministas, o conceito de gênero é comumente utilizado para articular as posições sociais entre homens e mulheres, revelando “[... os mecanismos e dispositivos que criam e reproduzem os espaços de subordinação, discriminação e opressão das mulheres em cada sociedade” (BEDIA, 2014, p. 09). São discursos que ditam a forma do sujeito ser perante o mundo, são atos repetidos que se cristalizaram ao longo do tempo.

Os debates sobre gênero são complexos e múltiplos, de modo que não pretendemos nos aprofundar muito na conceituação dos debates sobre gênero/sexualidade. Mas, o que nos interessa, neste momento, é deixar dito que as construções de gênero da sociedade patriarcal norteiam as performances de gênero e as relações de poder interpessoais, ditando o que é do universo masculino e o que pertence ao universo feminino.

Após as breves análises das protagonistas das obras em estudo, percebemos que as duas formações discursivas de princesas – *princesas em perigo* e *princesas guerreiras* –, estão ligadas a fatores que se antagonizam discursivamente. No caso das obras escolhidas neste estudo, uma traz discursos patriarcais e outra trabalha a questão do empoderamento.

E a partir de Judith Butler, (2018), podemos apontar que esses discursos divergentes, fazem relação ao que ela chama de “performances de gênero”. Ela argumenta que o gênero é uma construção social e que é reforçada/sustentada através de atos performativos. Ela dirá que o gênero é um conjunto de normas e comportamento aprendidos e reproduzidos através de ações cotidianas, como: vestimentas, linguagens, rituais, gestos etc. De modo que, as pessoas são constantemente expostas, solicitadas e vigiadas às construções de gênero da sociedade a qual se está inserido.

Explicando melhor: as personagens reproduzem feminilidades e formas performativas distintas de “ser mulher”, aliás, elas apresentam maneiras de

comportamento, de como que uma garota deve sonhar, como se vestir, reforçam padrões de beleza etc., demarcam funções e comportamentos de gênero, uma mais conservadora e outra progressista.

Logo o conceito de performance de gênero, se refere às formas de “ser mulher” que as personagens princesas imprimem, ou seja, os discursos sobre o sujeito feminino publicado nesses corpos imaginados, representam um sujeito em prática, uma performatividade de gênero (BUTLER, 2018). Logo, estamos falando de discurso, de tradições, de formações discursivas, de ideologias e de culturas que foram acionadas durante as construções das personagens Branca de Neve e Raya.

Dentro do debate feminista, compreende-se que “ser mulher” é uma construção social, como dirá Simone de Beauvoir em seu livro “*O Segundo Sexo*” (1970), essa construção é feita através do discurso, do dito e do não dito. Notória na “segunda onda feminista”, Beauvoir debateu as categorias de sexo e gênero, como fatores não naturais, compreendendo-os como construções socioculturais, ou melhor, que são discursos, pois “não se nasce mulher, torna-se mulher” (BEAUVOIR, 1970; FEMENÍAS, 2012).

Nascer “mulher” implica receber prescrições pré-moldadas de como o sujeito deverá “ser”, não é uma questão de livre escolha, mas sim imposições. Seguindo o pensamento beauvoiriano, ninguém está à margem do seu sexo. Logo até poder-se-ia escapar “[...] do determinismo biológico, mas não da compulsão cultural que utiliza o sexo como referência” (FIRMINO; PORCHAT, 2017, p. 06).

Para que a divisão binária de gênero (homem-mulher) exista e se sustente, é preciso que seja construída e vigiada constantemente (DE LAURETIS, 1987; MONTEIRO, 2014). Isto é, os gêneros são mantidos por “tecnologias”, por “máquinas” discursivas, por instituições que legitimam, veiculam e internalizam determinadas formas de “ser homem” e “ser mulher”.

O gênero é produto de várias tecnologias sexuais, uma maquinaria de produção que vem de discursos e práticas discursivas das autoridades religiosas, legais ou científicas, da medicina, da mídia, da família, da religião, da pedagogia, da cultura popular, dos sistemas educacionais, da psicologia, da arte, da literatura, da economia, da demografia etc., que se apoiam nas instituições do Estado. (PINAFI et. al., 2011, p. 270)

Freitas (2018) destaca que Butler (2018) provoca, na obra *Problema de Gênero: feminismo e subversão da identidade*, uma crítica à dois pilares do movimento feminista: a identidade e a categoria “mulher”. Butler compreende que tal como o gênero, o sexo e a sexualidade são “convencões sociais”. Dessa forma, a identidade quanto a sexualidade, constituem-se como práticas, ou seja, performances. Logo salienta-se que o sexo também é discursivo, histórico e cultural.

A ideia de Butler se alicerça na convicção de que não se pode separar corpo e mente, tal como faz a filosofia ocidental. Segundo ela, o corpo não tem nada de natural, ele é construído à medida que a criança é educada pelos instrumentos sociais de poder que a levam a se transformar em uma

mulher, segundo os códigos vigentes, como já advertira Simone de Beauvoir no seminal *O segundo sexo*, obra de 1949. (FIGUEIREDO, 2018, p. 41)

Assim, Butler, avançando o pensamento de Beauvoir, compreendendo que não é a anatomia do corpo que define o seu gênero, apesar dos traços anatômicos pré-estabelecerem a separação de gêneros (WARMLING, 2020). Mas compreenderá que o gênero diz respeito às performances de gênero.

Figueiredo (2018) articulando sobre o pensamento butleriano, dirá que a filósofa utiliza o conceito de devir, para se referir a questão de “tornar-se mulher”, assim, “mulher’ é um termo em processo, um devir, um construir de que não se pode dizer com acerto que tenha uma origem ou um fim” (FIGUEIREDO, 2018, p. 42). O gênero como devir, “pode dar a aparência de uma cristalização, de algo definitivo, mas de fato é movente, não cessa de se transformar” (ibidem, p. 42).

A personagem Raya não está explicitamente fora do espectro heterossexual, mas algumas de suas posturas enquanto mulher, nos parecem transgredir um pouco com a normatividade patriarcal e conservadora posta ao feminino. Raya é forte, destemida, uma guerreira treinada para combates corpo a corpo, além de não possuir vestimentas que nos remetam aos imaginários de princesas, como saís e vestidos.

Reforçando mais uma vez: Butler (2018) compreende que não é a natureza que determina o homem ou a mulher, mas sim a performatividade de gênero. Isto é, as maneiras específicas de se portar, de se vestir, de se falar, enfim, os comportamentos de gênero que são repassados em sociedade.

A performatividade de gênero, com suas normas de se apresentar e de comportar em sociedade, advém de relações de poder e saber. Em bases foucaultianas, compreende-se que os saberes são ferramentas de manutenção do poder, “as quais possibilitam transformar enunciados em verdades aceitas e propagadas socialmente” (CEZAR, 2018, p. 02).

Foucault (2008) ao estudar o poder parte da perspectiva de este não ser uma propriedade, algo fechado, mas sim uma estratégia em exercício, no qual participam os mais variados setores que compõem a sociedade. Assim, esse poder pode se apresentar na forma de controle disciplinar dos corpos.

Determinadas relações de poder produzem discursos para a qualificação do “anormal”. Foucault elabora, principalmente em *Os Anormais* (2001), estudos historiográficos relacionados a esse tema, identificando sujeitos que foram caracterizados como anormais, tais como criminosos, leprosos, homossexuais, e/ou qualquer indivíduo que se encaixasse dentro desta categoria. Sujeitos que eram constantemente punidos, corrigidos e violados, por serem considerados perigosos para o restante do corpo social, tido como “normal”. (CEZAR, 2018, p. 02)

Assim, “(...) o gênero é o conjunto dos efeitos produzidos em corpos, comportamentos e relações sociais, como defendeu Foucault (1988) a respeito do sexo

(...)” (PINAFI et. al., 2011, p. 274). As sociedades construíram e impuseram ao corpo da mulher os papéis ditos femininos: maternidade, cuidados e trabalho doméstico. Além de lhe retirarem poderes de decisão social. E assim, desde o nascimento, o sujeito é coagido e ensinado sobre como se comportar adequadamente, que tipo de roupa usar, o que brincar ou o que sonhar.

Sob esse olhar, compreendemos o papel da mídia como: veículos de transmissão de discursos, uma ferramenta de poder, e principalmente como um meio de educação informal, na qual o sujeito receptor ativo irá captar mensagens e com elas interagir. Essas mensagens, possuem discursos que sugestionam formas de “ser”, de comportamentos, de desejos etc. Logo, acreditamos a mídia possa ter impactos na formação social do sujeito, ou melhor, nos processos de subjetivação, mas não de forma manipuladora, mas como veículo de informação. Neste interim, podemos destacar que a Disney e as suas princesas, proporcionam discursos e elementos simbólicos sobre “modos de ser mulher”.

5 CONCLUSÃO

Ao ter contato com os filmes analisados, com os discursos dessas princesas, com as formas de “ser mulher” representadas por essas personagens, determinadas construções de gênero são reforçadas, internalizadas ou até mesmo desconstruídas/questionadas. Assim, “(...) ao entrar em contato com estas histórias, as crianças vão se constituindo e reproduzindo os modelos de comportamentos e de atitudes presentes nas personagens” (MONTEIRO, 2014, p. 37).

Apesar de notar-se, na tradição fílmica, que apesar da princesa ter ganhado um teor digamos “empoderado”, ainda há a persistência de discursos que reforçam o caráter submisso das personagens femininas às figuras masculinas, pois Branca de Neve, mesmo sendo um filme de 1937, continua em circulação, principalmente quando sua narrativa é reforçada através dos mais variados itens de consumo e entretenimento. Logo, ainda se reforça o entendimento de que felicidade feminina é atingida a partir da união em matrimônio, ou que este fim deve ser desejado.

Mas ao que parece, a linha narrativa dos filmes de princesas mudou de vez. Com base no último lançamento, se ver que a princesa perdeu a meta de encontrar um parceiro amoroso, aliás, essa discursividade está presente em outros filmes da tradição, na qual dá-se palco à novas formas de amor: amor de mãe, amor entre irmãs, amor à natureza, e, principalmente, amor-próprio.

REFERÊNCIAS

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Difusão Europeia do Livro, 4ª edição, São Paulo. 1970.



BEDIA, Rosa Cobo. **Aproximações à teoria crítica feminista**. Boletim do Programa de Formação N° 1, ano 1. 2014.

BRANDÃO, Helena Nagamine. Enunciação e construção do sentido. In: **Comunicação e análise do discurso**. São Paulo: Contexto. 2012. p. 19-43.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Editora José Olympio, Rio de Janeiro, RJ. 2018.

CEZAR, JOÃO MARCELO DE O. O “anormal” de Foucault e os “corpos que (não) importam” de Butler: um debate a respeito das violências cometidas contra os sujeitos que estão fora das normas. In: **XXV Encontro Estadual de História da ANPUH-SP**, São Paulo. 2018. Disponível em: bit.ly/3NDo0YX Acessado em: 19/06/2023

COURTINE, Jean-Jacques. **Decifrar o corpo: pensar com Foucault**. Editora Vozes Limitada, 2013.

DE SOUZA, Tania Conceição Clemente de. **Perspectivas da análise do (in) visível: a arquitetura discursiva do não verbal**. RUA, v. 24, n. 1, p. 17-35, 2018.

FEMENÍAS, María Luisa. **A crítica de Judith Butler a Simone de Beauvoir**. Sapere Aude, v. 3, n. 6, p. 310-339, 2012.

FERNANDES, Cleudemar Alves. **Análise do discurso: reflexões introdutórias**. Edição revista e ampliada, CLARALUZ, 2013.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Desfazendo o gênero: a teoria queer de Judith Butler**. Revista Criação & Crítica, n. 20, p. 40-55, 2018.

FIRMINO, Flávio Henrique; PORCHAT, Patricia. Feminismo, identidade e gênero em Judith Butler: apontamentos a partir de “problemas de gênero”. **DOXA: Revista Brasileira de Psicologia e Educação**, v. 19, n. 1, p. 51-61, 2017.

FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. São Paulo, Graal. 2008.

GIROUX, Henry A. A Disneyzação da Cultura Infantil. In SILVA, Tomaz Tadeu da; MOREIRA, Antônio Flávio. **Territórios contestados: o currículo e os novos mapas políticos e culturais**. Petrópolis, RJ, Vozes, 1995.

MELO JÚNIOR, Aelton Alves de. **Era uma vez a “princesa guerreira”**: o discurso e as performances de gênero nos filmes de princesas da Disney. Dissertação, UFCG, Campina Grande, PB. 2022.

MOREIRA, Antônio Flávio. **Territórios contestados: o currículo e os novos mapas**

políticos e culturais. Petrópolis, RJ, Vozes, 1995.

MILANEZ, Nilton. **Intericonicidade**: funcionamento discursivo da memória das imagens. In. **Acta Scientiarum. Language and Culture**, v. 35, n. 4. 2013. p. 345-355

MONTEIRO, Clara; ZANELLO, Valeska. Tecnologias de gênero e dispositivo amoroso nos filmes de animação da Disney. In. **Revista Feminismos**. Vol.2, N.3 Set-Dez. 2014. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/19538> Acessado em: 19/06/2023 2014.

PINAFI, Tânia. TOLEDO, Livia G. SANTOS, Cíntia H. dos. PERES, William Siqueira. Tecnologias de gênero e as lógicas de aprisionamento. Bagoas,(6). 2011. Disponível em: bit.ly/3XcXpFb Acessado em: 19/06/2023

SAVIETTO, Daniela. **Mulheres e Mídia Global**: Uma análise internacional da perspectiva das mulheres sobre suas representações midiáticas. Universidade de Coimbra, 2015.

VASSOLERO, Ana Luísa Chinatto. **Cinema como ferramenta para a discussão sobre gêneros em sala de aula**. Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo. 2013. Disponível em: <http://repositorio.unesp.br/handle/11449/121677> Acesso em: 19/06/2023

WARMLING, Diego Luiz. Butler leitora de Beauvoir: o gênero como ato performativo. In. **Griot: Revista de Filosofia**, v. 20, n. 3. 2020. p. 16-38

ZEISLER, Andi. **We were feminists once**: From riot grrrl to CoverGirl, the buying and selling of a political movement. Public Affairs, 2016.