

## **Performatividade de gênero em filmes de princesas da *Disney*: padrões sócio-históricos de feminilidade e possíveis rupturas<sup>1</sup>**

**Laura Adler Lara de Oliveira<sup>2</sup>**

**Ângela Cristina Salgueiro Marques<sup>3</sup>**

**Amanda Mota de Oliveira<sup>4</sup>**

**RESUMO:** Este artigo tem como principal objetivo analisar como se configura a performatividade do gênero feminino a partir da construção das princesas protagonistas de animações infantis da *The Walt Disney Company*. A partir da escolha de quinze filmes e, em diálogo com a pesquisa realizada por Machida e Mendonça, as personagens foram divididas em três grupos, sendo eles: exemplares (Cinderela, Branca de Neve e Aurora), rebeldes (Ariel, Bela, Pocahontas, Jasmine e Mulan) e autônomas (Tiana, Rapunzel, Merida, Anna, Elsa, Moana Raya e Mirabel). Tal categorização auxilia na produção de análises que, a partir das considerações de Butler, avaliam as condições sociais, históricas e narrativas para a reprodução ou questionamento das normas e padrões que orientam a performatividade de gênero. Nossa intenção é explicitar alguns padrões de feminilidade; identificar performatividades de gênero indicadas nas representações das princesas, verificar em que medida algumas delas fraturam normas já instituídas; e identificar características do momento sócio-histórico de produção dessas personagens, relacionando-as com reflexões de teóricas do feminismo, como Nancy Fraser.

**Palavras-chave:** princesas; *Disney*; animações infantis; performatividade de gênero.

Recebido em: 17/04/25 | Avaliado em: 10/01/25

Publicado em: 20/05/26

---

<sup>1</sup> A elaboração deste texto contou com o apoio do CNPq, da FAPEMIG e do CAPES.

<sup>2</sup> Mestranda em Comunicação Social, na linha de pesquisa Comunicação, Territorialidades e Vulnerabilidades, pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social (PPGCOM/Fafich) da Universidade Federal de Minas Gerais. Graduada em Jornalismo pela UFMG. E-mail: lauraadlerlaradeoliveira@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-3223-6915>.

<sup>3</sup> Professora Associada do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais. Doutora em Comunicação Social pela UFMG (2007) e mestre em Comunicação Social pela mesma instituição. Realizou pós-doutorado em Comunicação e em Ciências Sociais na cidade de Grenoble (França). E-mail: angelasalgueiro@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2253-0374>.

<sup>4</sup> Mestre em Cognição e Comportamento, na linha de pesquisa Neuropsicologia e Comportamento, pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia: Cognição e Comportamento da UFMG. Graduada em Psicologia pela PUC Minas e em Jornalismo pela UFMG. E-mail: amandamotaoli@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-3100-2806>.

### **Como citar:**

OLIVEIRA, Laura Adler Lara de; MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro; OLIVEIRA, Amanda Mota de. Performatividade de gênero em filmes de princesas da *Disney*: padrões sócio-históricos de feminilidade e possíveis rupturas. *PragMATIZES-Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura*, Niterói/RJ, Ano 16, n. 30, p. 01-26, 2026. DOI: <https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v16i30.65384>.



## Introdução

As animações da *The Walt Disney Company* fazem parte do imaginário infantil desde a década de 1920. Direta ou indiretamente, são narrativas que contribuíram para a criação das bases ideológicas que articulam o imaginário dos espectadores, sobretudo porque há um constante entrelaçamento entre nossas experiências sociais, nossa apropriação de narrativas midiáticas e nossos valores. Assim, como aponta Kellner (2001, p. 13), as narrativas de ficção se entrelaçam com as narrativas que constituem nossas posições de identificação, evidenciando como “sociedade e cultura são terrenos entrelaçados de disputa, em que as produções culturais nascem, produzem efeitos e são apropriadas em contextos situados”. Uma reflexão que considere as produções cinematográficas que advêm da cultura midiática é importante, sobretudo quando sabemos que a reciprocidade entre narrativas midiáticas e narrativas identitárias pessoais e coletivas considera modelos, valores e normas que definem os contornos do gênero e de suas apropriações relacionais.

A partir da leitura dos trabalhos produzidos por Karina Gomes (2018, 2022), Ana Machida e Carlos Mendonça (2020), buscamos analisar as performances do gênero feminino em alguns filmes da *The Walt Disney Company*. Foram selecionados quinze longas-metragens animados: *Cinderela* (1950), *A Bela Adormecida* (1959), *Valente* (2012), *Moana – Um Mar de Aventuras* (2016), *Branca de Neve e os Sete Anões* (1937), *A Pequena Sereia* (1989), *A Bela e a Fera* (1991), *Pocahontas* (1995), *Mulan* (1998), *Aladdin* (1992), *A Princesa e o Sapo* (2009), *Enrolados* (2010), *Frozen - Uma Aventura Congelante* (2013), *Raya e o Último Dragão* (2021) e *Encanto* (2021). Cada filme traz como protagonista uma princesa e nos interessamos em analisar a maneira como a agência e a autonomia de cada uma delas aparecem nas tramas. Nos inspiramos na abordagem desenvolvida por Machida e Mendonça (2020) para dividir as personagens em três grupos (ver quadro 1), segundo características de suas performances, sendo eles: exemplares (*Cinderela*, *Branca de Neve* e *Aurora*), rebeldes (*Ariel*, *Bela*, *Pocahontas*, *Jasmine* e *Mulan*) e autônomas (*Tiana*, *Rapunzel*, *Merida*, *Anna*, *Elsa*, *Moana*, *Raya* e *Mirabel*).

Buscamos identificar as performances do gênero feminino nos filmes dessas protagonistas com o intuito não apenas de avaliar a perpetuação ou interrupção das normas sociais vigentes, mas também de identificar percepções acerca do momento



sócio-histórico de produção dessas personagens, relacionando-as com reflexões de diferentes teóricas do feminismo. Segundo Machida e Mendonça (2020, p. 13), os filmes de princesas da *Disney* trazem em suas narrativas elementos que corroboram a existência de um “dispositivo pedagógico da mídia”. Tal dispositivo, ao ser analisado, revela como os meios de comunicação produzem imagens e significados que nos ensinam quais seriam os modos válidos para existir no mundo. Além disso, tal dispositivo está articulado com determinadas performatividades de gênero, ou seja, com modos através dos quais a linguagem cria lugares de ação e aparecimento, produz um emaranhado de poderes, forças e referências, localizando os corpos em situações nas quais agem, são transformados e lidos à medida em que agem.

Para Butler (2017, 2018), o gênero comporta uma performatividade, ou seja, ele é regido por um conjunto de normas sociais que regulam o domínio da aparência e do discurso. As normas possuem uma história anterior ao indivíduo e a performatividade designa um certo modo de incorporar, repetir, citar e ressignificar essas normas vividas em um registro corporal. Assim, o gênero é um conjunto de relações e não pode ser compreendido como uma performance distinta e pontual de um indivíduo. Cada vez que alguém age, essa ação se faz de acordo com uma norma que guarda uma temporalidade que está além do momento do ato, ainda que o ato codifique uma certa historicidade.

Nesse sentido, a performatividade expressa a relação que se pode estabelecer entre as normas e a materialidade do corpo, evidenciando o poder que a linguagem possui, tanto de reafirmar, quanto de romper com os padrões que definem o gênero. De acordo com Butler (2017), ao realizarem repetições e reiterações de atos linguísticos e corpóreos, é possível que os indivíduos possam criar rupturas, renovações e revisões de normas já estabelecidas, porque as apropriações da norma podem produzir desvios e rasuras nos padrões de gênero. Segundo Machida e Mendonça (2020), o “dispositivo pedagógico da mídia” se produz a partir de orientações reiteradas por instituições como a família ou a religião, mas também por estruturas maiores como a cultura cinematográfica, as mídias de influência e o governo. Essas instituições sugerem e difundem modelos de práticas e referências capazes de constranger as ações dos sujeitos e também de estimulá-los a agir de acordo com esquemas previamente legitimados e amplamente aceitos. Por isso, acreditamos que filmes *Disney* de princesas trazem reproduções dos atos e performances que são adicionados ao gênero feminino desde os



anos 1950. Analisá-los pode nos auxiliar a entender como mulheres foram orientadas a performar o gênero feminino durante décadas.

**Quadro 1** - As três categorias de performance de gênero

	<b>Bela, recatada e do lar Princesas exemplares</b>	<b>Chega de felizes para sempre Princesas rebeldes</b>	<b>Era uma vez uma outsider Princesas autônomas</b>
<b>Princesas</b>	Branca de Neve, Cinderela e Aurora	Ariel, Bela, Pocahontas, Jasmine e Mulan	Tiana, Rapunzel, Merida, Anna, Elsa, Moana, Mirabel e Raya
<b>Traços de personalidade e comportamento</b>	Princesas gentis, delicadas e que estão sempre a serviço do outro.	Princesas delicadas, gentis e altruístas, mas que não se “encaixam” no mundo em que vivem, anseiam por aventuras e descobertas.	Princesas altruístas, mas que possuem sua agência direcionada por maior autonomia decisória, produção de alternativas de ação e recusa a lugares sociais previamente atribuídos.
<b>Características fenotípicas</b>	Perfil eurocêntrico, com a valorização da pele clara, do corpo magro, do cabelo liso e dos traços finos.	Diferentes etnias, traços interseccionais, mas ainda valorização da pele clara, do corpo magro, do cabelo liso (ou levemente ondulado) e dos traços finos.	Presença de dilemas interseccionais, sororidade, aparecimento de princesas negras e pardas, porém que não sofrem preconceito, não são atingidas pela desigualdade e não pertencem a uma ampla comunidade.
<b>Agência e limites</b>	Exemplo de feminilidade a ser seguido.	Liberdade misturada com passividade diante de figuras patriarcais.	Práticas de liberdade são mais presentes, contudo, ainda há o privilégio da norma patriarcal.
<b>Fatores que motivam a ação e a busca por novas experiências</b>	A agência é substituída pela espera de um milagre ou de um encanto mágico.	Sua ação é movida por fatores externos, principalmente homens. A agência é ampliada, mas o enredo continua sendo articulado pelas ações e decisões masculinas.	Sua ação é motivada por fatores internos, por crenças, saberes, experiências que modelam seus sonhos e planos.
<b>Posição diante do amor romântico</b>	O objetivo maior é casar-se.	O objetivo ainda é casar-se, mas existe uma ampliação do espaço para ponderar essa decisão.	O objetivo maior não é o casamento, mas a realização de uma missão que transforma a vida de uma coletividade.



<b>Presença de falas e afirmação própria voz</b>	Poucas falas, poucos diálogos e muitos cantos e devaneios.	Maior quantidade de falas e discordâncias com outras personagens, incluindo masculinas.	Grande quantidade de falas e as músicas que cantam expressam sua própria vontade, enfatizam um propósito que está acima da realização pessoal.
<b>Rivalidade entre personagens femininas</b>	Princesas e vilãs geralmente competem umas com as outras pela aprovação patriarcal, promovendo a inveja e a injúria.	As relações de opressão são mais disseminadas entre personagens, mas a rivalidade entre o bem e o mal continua presente.	Há uma maior diversidade de performances de gênero, com a presença de mulheres com corpos, gestos e anseios distintos.
<b>Presença de alternativas para escapar às regras impostas</b>	Ensinam meninas a se comportarem adequadamente.	Não estão satisfeitas com as situações que vivem e possuem ou criam alternativas de fuga.	Possuem um leque mais amplo de alternativas para modelarem suas formas de vida, cultivam a amizade e a sororidade, valorizam sua própria experiência.

Fonte: elaboração das autoras

Ao lado da reflexão de Butler (2017, 2018, 2019) sobre performatividade de gênero, dialogamos com outras teóricas feministas, como Betty Friedan (2021), Naomi Wolf (1991), bell hooks (2021), Nancy Fraser (2019, 2020), Patrícia Hill Collins (2019), Ângela Davis (2016), Simone de Beauvoir (1980) e Grada Kilomba (2019). Desta forma, as autoras citadas foram acionadas para contribuir com a pesquisa e assim construímos um diálogo com a teoria feminista que viabilize o entendimento das representações femininas e de aspectos das performatividades de gênero das dezesseis personagens, sendo que doze delas foram também analisadas no artigo de Machida e Mendonça (2020). Para tornar a pesquisa mais atual, adicionamos duas protagonistas recentes: Raya e Mirabel.

Nossa intenção é explicitar alguns padrões de feminilidade, identificar performatividades de gênero indicadas nas representações das princesas e verificar em que medida elas fraturam normas já instituídas. Isso não significa fazer um juízo de valor sobre as animações, nem dizer se as representações das princesas nos filmes são boas ou ruins. Procuramos contextualizá-las dentro de um quadro de ações que tendem a definir e modelar o gênero, de acordo com o horizonte sócio-histórico em que foram produzidas.

### **Corpos, gestos e comportamentos irretocáveis: a exemplaridade como norma**



A análise das performances do gênero feminino nas protagonistas da *Disney* foi realizada a partir de livros escritos por autoras referências no movimento feminista, a fim de analisar a perpetuação ou interrupção das normas sociais vigentes sobre o gênero feminino, coletar outras percepções acerca do momento sócio histórico de produção dessas personagens, discutir as possíveis influências na formação infantil (Corso e Corso, 2006; Souza, 2005) e criar um corpus de teoria feminista que vai além estudando tópicos que perpassam as narrativas de cada uma das categorias de princesas protagonistas aqui estudadas.

As princesas exemplares são produzidas na década de 1940 nos Estados Unidos. A Branca de Neve e os Sete Anões aparecem em 1937, Cinderela em 1950 e A Bela Adormecida em 1959. Neste período, os homens foram convocados para a Segunda Guerra Mundial e as mulheres brancas de classe média deixaram a vida doméstica e se instauraram em espaços públicos, sendo impulsionadas pela necessidade de realizar o trabalho que antes era feito pelos homens. A mão de obra feminina foi, então, recrutada para diversas funções dentro e fora do contexto da guerra, e os valores sociais e morais que acreditavam que as mulheres deveriam ser somente donas de casa e mães foram deixados temporariamente de lado (Gomes et al., 2022). Além de ocuparem cargos na dinâmica das cidades em que viviam, elas exerceram funções importantíssimas para a guerra: foram engenheiras, motoristas de caminhão e de tanque, enfermeiras, operárias, atiradoras de elite, etc. (Farias e Rubio, 2012).

No entanto, a Comissão de Recursos Humanos dos Estados Unidos, dominada por homens, fazia projetos pós-guerra partindo do pressuposto de que a maioria das mulheres voltaria humildemente para a missão de esposa, mãe e dona de casa. Contudo, não foi o que aconteceu. De acordo com Naomi Wolf (1991), em 1944 uma pesquisa revelou que 61% a 85% das mulheres não queriam voltar para o trabalho doméstico depois da guerra, o que pareceu uma ameaça aos homens e à organização tradicional da moral da família. “Como garantir que trabalhadoras ocupadas e estimuladas continuariam a consumir nos mesmos níveis de quando tinham o dia inteiro para isso e não dispunham de muitos outros interesses que as ocupassem?” (Wolf, 1991, p. 37).

A indústria cultural se mobilizou para tentar fazer com que essas mulheres voltassem para a domesticidade. A publicidade, por exemplo, foi um dos artifícios pedagógicos para o incentivo ao restabelecimento de uma suposta ordem e, portanto, da



dedicação das mulheres ao campo privado doméstico. É importante lembrar que, enquanto as mulheres brancas de classe média enfrentavam este cenário, o trabalho sempre foi realidade para as mulheres negras (Collins, 2019; Fraser, 2020). Quando comparamos o contexto de produção dos filmes de princesas com a evolução dos movimentos feministas, percebemos que a *Disney* demorou a incluir pautas sobre mulheres não brancas ou realidades latinas, por exemplo. Como mostra Betty Friedan (2021), entre os anos 1940 e 1950, não existia pressão para a produção de filmes que mostrassem outras realidades e nem interesse da indústria em ser inclusiva ou criar enredos interseccionais. Foi somente em 2009 que a primeira princesa negra, Tiana, foi lançada.

As princesas exemplares, situadas no contexto pós-guerra, buscaram reafirmar o trabalho doméstico como tarefa feminina. Quando a Branca de Neve encontra a casa vazia dos anões e repara na sujeira da casa, presume: "Talvez eles não tenham mãe"... Sutilmente é apresentado aos espectadores o padrão de gênero que associa a limpeza como dever da mãe ou da mulher que cuida da casa. E logo após esse momento, vemos a princesa limpando a casa inteira, fazendo comida e dormindo exausta após a conclusão dessas tarefas.

Outro importante ponto que todas as princesas exemplares têm em comum é a busca constante pelo casamento. O matrimônio, além de ser o final dos três filmes, é colocado como a única opção de melhorar de vida: ele pode salvar essas mulheres. Em Cinderela, a fada madrinha só aparece para salvar a gata borralheira quando ela precisa ir ao baile, apagando anos de trabalho incansável e humilhação. As princesas exemplares não possuem agência autônoma para alterar suas condições de vulnerabilidade e esperam pacientemente por eventos "mágicos" capazes de transformar seus sacrifícios em glória.

Friedan (2021) aborda a realidade de mulheres brancas de classe média que viviam nos Estados Unidos entre as décadas de 1950 e 1960. De acordo com a autora, filmes, revistas, marketing e produções da época estavam interessados em manter uma certa normatividade para o comportamento feminino. Desta maneira, uma "mística" ao redor da figura da mulher foi sendo moldada. Naquele momento, após a conquista do voto feminino, as movimentações em torno das manifestações femininas já não eram de interesse dessa classe de mulheres e, ao mesmo tempo, o interesse em se casar, formar



uma família e se dedicar à domesticidade aumentava entre as jovens meninas. Assim, a autora busca, por meio de investigações de dados e de percepções próprias, compreender os motivos que fizeram as jovens mulheres quererem retornar ao lar.

Friedan (1921) aponta que, no fim da década de 1950, existiam quatorze milhões de meninas noivas aos dezessete anos. Quer dizer, a média de idade com que uma mulher se casava nos Estados Unidos era de 20 anos, e este número caía ainda mais, chegando à adolescência. Outro importante dado é que 60% delas abandonaram a faculdade para se casar ou por temerem que o excesso de educação fosse obstáculo para o casamento. Além disso, a autora identificou quadros de depressão entre as mulheres que, na década de 1960, nos Estados Unidos, acometia mães e donas de casa em suas rotinas após o casamento. Desta forma, a obra de Friedan nos auxilia a evidenciar como as princesas exemplares, Branca de Neve, Cinderela e Aurora, foram criadas em meio a este momento histórico e representavam (em suas composições estéticas e narrativas) a categoria em foco na produção cinematográfica: mulheres brancas, de classe média que viviam a maior parte do tempo em ambientes domésticos. Além disso, todas as narrativas analisadas giram em torno da busca por um par perfeito para o casamento, e a autora aborda diversas percepções sobre a realidade acerca do matrimônio, da beleza e da necessidade do aumento das taxas de natalidade na época.

No que diz respeito à beleza, as princesas exemplares possuem um padrão físico muito semelhante, marcado pela presença do perfil eurocêntrico, com a valorização da pele clara, do corpo magro, do cabelo liso e dos traços finos. Essas características são construídas em contraste com as personagens que encarnam a maldade e a vilania nos filmes (Malévola, a Madrasta e suas filhas Anastasia e Drizella, e a Rainha Má), mostrando, de forma pedagógica, como é o futuro de quem performa o gênero de uma maneira considerada adequada ou não. Malévola, por exemplo, é descrita como uma mulher que não sabe nada sobre o amor e, no final do filme, ela se transforma em um dragão e morre (Silva, 2016). Um outro exemplo é o uso de esmaltes e batons pelas princesas. Cinderela, Aurora e Branca de Neve utilizam tons rosas e claros, já as vilãs usam vermelho em todas as suas aparições, o que evidencia uma estética da bondade, da pureza e do recato e outra da maldade, do exagero e da vulgaridade. Além disso, a construção das princesas exemplares era extremamente maniqueísta: ou as personagens eram intrinsecamente boas ou ruins. Então, a madrasta não tem nenhuma possibilidade de repensar seus gestos



ou de apresentar-se de uma maneira mais positiva, com maiores nuances de personalidade.

Wolf (1991) aborda a pressão estética que a mulher ocidental sofre devido à ideologia da beleza. Após a conquista de direitos legais e reprodutivos, a inserção na educação superior e em profissões liberais e a derrubada de crenças antigas sobre feminilidade, as mulheres ocidentais de classe média ainda não se sentem livres, pois as expectativas sociais sobre as imagens de beleza feminina assumem a função de coerção social, funcionando como uma arma política contra o feminismo. Nesse sentido, uma quantidade maior de mulheres, ainda que tenha conquistado poder econômico, reconhecimento legal e um maior campo de ação, em termos estéticos, foram aprisionadas por um modelo corporal sacrificante. Assim, “em consequência de suas pressões, o modelo jovem e esquelética tomou o lugar da feliz dona de casa como parâmetro da feminilidade bem-sucedida” (Wolf, 1991, p. 27).

As princesas exemplares foram criadas pela *Disney* entre as décadas de 1940 e 1950 de acordo com valores e padrões estéticos da época de sua produção. Assim, tais longas ajudaram a disseminar um modelo dominante de feminilidade, que atuava “como dispositivos de pedagogização da norma, uma vez que as princesas apresentam a figura de uma mulher meiga, gentil, cordata, que tem seu final feliz junto a um homem ao qual ela está feliz em servir e mimar” (Machida; Mendonça, 2020, p. 7).

Além da dedicação zelosa ao cuidado dos outros, as princesas exemplares cumpriam, portanto, padrões estéticos específicos: é como se Branca de Neve, Cinderela e Aurora estivessem presas na Donzela de Ferro, ou seja, restritas a uma norma de feminilidade que representa apenas mulheres brancas e magras. Conforme Machida e Mendonça (2020, p. 22), “as três princesas dessa categoria possuem essa mesma construção, não tendo diferenciações corpóreas significativas. Não apenas as performatividades são as mesmas, mas os corpos também, sendo sempre brancos, magros, dentro de um padrão de beleza estabelecido”. Dessa forma, são princesas padronizadas e que raramente terão uma agência que desafie as normas de gênero. Branca de Neve era tão linda que os anões não tiveram coragem de enterrá-la, mantendo-a num esquife de cristal. Sob um sono letárgico, a princesa se encontra passiva, sem potencial de ação. Seduzido por essa imagem, o príncipe a beija, ou seja, trata-se de um homem apaixonado pela passividade e beleza inerte da mulher (Corso; Corso, 2006).



## **As princesas exemplares a serviço da produção de donas de casa**

As princesas exemplares são fruto de um momento sócio-histórico de transformação das relações de produção e socioreprodução no capitalismo que Nancy Fraser chama de “parasitismo das atividades de cuidado” (2020, p. 264). Nesse processo, todo o trabalho realizado fora do mercado (trabalho de manutenção dos vínculos sociais, da memória, dos afetos, da saúde, que se dá nos lares, nas comunidades e redes informais) não apenas é desvalorizado, como também explorado ao máximo para a maximização da subordinação das mulheres. A base institucional para essa sujeição faz com que a esfera doméstica forneça todas as condições prévias para o mundo do trabalho remunerado. Ideais domésticos de feminilidade, fundados no imaginário burguês da vida familiar, sustentam desde o capitalismo concorrencial no século XIX até o capitalismo neoliberal globalizado do século XX, aprofundando a expropriação colonial e pós-colonial nos países do Sul.

Se a mulher se tornou o “anjo do lar” no processo de separação entre as esferas doméstica e do trabalho, esse ajuste evidenciou que, para mulheres brancas da classe média, “o conforto moral e o prestígio social do casamento não foi acompanhado de autonomia jurídica, mas sim da dependência institucional do patriarcado” (Fraser, 2020, p. 269). No caso das “mulheres pobres, racializadas e oriundas das classes trabalhadoras, não havia como satisfazerem os ideais da vida doméstica, uma vez que desde crianças já realizavam trabalhos desgastantes de exploração direta” (Fraser, 2020, p. 270).

Lélia Gonzalez (2020) lembra como o movimento negro renasce no Brasil na década de 1970, trazendo para a esfera pública de debate as opressões que levam mulheres negras de baixa renda a iniciarem suas filhas mais velhas no trabalho doméstico aos 8 ou 9 anos de idade. Longe da escola, em casas de famílias que as maltratam, meninas negras internalizam a ideologia da branquitude ao se compararem com meninas brancas ricas e com madames que utilizam a estética europeia exaltada pelos meios de comunicação de massa e suas narrativas como instrumento de inferiorização de suas empregadas domésticas. Não apenas os valores estéticos da América Latina e da África são recusados, como também a reiteração do racismo faz com que dignidade, elegância, inteligência e autonomia sejam vistas como inalcançáveis por meninas e mulheres negras. Nos anos 1970, as princesas clássicas (Branca de Neve, Cinderela e Aurora) encarnavam



a ideologia do branqueamento e distanciavam meninas negras da beleza autodefinida e autodeterminada.

É importante destacar que, nas colônias europeias, a dinâmica se estabeleceu de modo distinto. O colonialismo extrativista devastou corpos, culturas, territórios e formas de vida. A separação entre as esferas do lar e do trabalho não ocorreu, nem houve a garantia da proteção social do Estado (Fraser, 2020). A destruição das comunidades, dos meios de subsistência, das crenças e dos imaginários dos povos foi acompanhada da valorização da capacidade produtiva das mulheres que, submetidas a castigos e violências de toda ordem, foram associadas às tarefas do cuidado.

De acordo com Rita Segato (2021, p. 13), as mulheres latino-americanas foram submetidas a uma morte física e ao apagamento derivados da “normalização da crueldade contra corpos femininos, negros e mestiços”. Ela mostra como pedagogias da crueldade fazem parte de um projeto histórico definido pela lógica do consumo e da mercadoria, da qual fazem parte os filmes destinados a dissecar e controlar corpos femininos, enquanto a masculinidade é associada à guerra, à expropriação e à dessensibilização.

Tanto Fraser (2019) quanto Segato (2021) ressaltam o papel que as narrativas midiáticas desempenham em produzir subjetividades e performatividades femininas, geralmente definindo as mulheres “como objeto disponível e desejável, com obediência incondicional” (Segato, 2021, p. 16). Ambas salientam como o gênero se define a partir de pedagogias e dispositivos que modelam as relações entre homens e mulheres no contexto de circunstâncias históricas.

Ao falar da pedagogia da crueldade não podemos nos esquecer de mencionar os meios massivos de informação, seu escárnio e ataque à dignidade exercidos sobre o corpo das mulheres. Diferentes representações empurram as mulheres para o lugar de vítima sacrificial, expostas à violência no âmbito doméstico, na rua, nos discursos institucionais. Como desenhar contra-pedagogias que se oponham a essas violências? (Segato, 2021, p. 16)

A pedagogia da crueldade enraizada pelas narrativas midiáticas assombra a integridade de mulheres negras e latino-americanas que estão expostas à violência e à impunidade. “O controle do território-corpo das mulheres, sua espetacularização, seu exibicionismo são funcionais e indispensáveis para a reprodução da posição masculina” (Segato, 2021, p. 51). Ao mesmo tempo, é importante mencionar que essa violência que recusa o estatuto de humanidade às mulheres não deriva de um sentimento subjetivo que se volta de repente contra alguém: a violência contra as mulheres, sobretudo negras e



latinas, é formada de modo coletivo e ideológico.

Acreditamos que as princesas exemplares fazem parte de um repertório de imagens reconhecidas globalmente como parte de pedagogias capazes de orientar performances guiadas pelos scripts da dona de casa, da cuidadora vocacionada, da mulher dedicada ao casamento e ao amor romântico, que vincula pela narrativa passional, da posse e do controle. A abordagem crítica de Fraser e de Segato nos aponta como raça e gênero “são criações históricas para a dominação, correm no sangue das instituições, marcando corpos e ações que nelas se vinculam” (Segato, 2021, p. 67).

Nas seções seguintes, trataremos das performances empreendidas por princesas que, em meio às pedagogias opressoras, acharam meios de administrar recursos, definir sonhos próprios e aspirações plurais por meio de “pequenas insurgências que desestabilizam normas e hierarquias no cotidiano” (Segato, 2021, p. 68).

### **A rebeldia como rasura da norma**

Segundo Machida e Mendonça (2020), houve um abismo entre as décadas de 1960 e 1980 em relação à produção de princesas pela *Disney*. Isto porque, nessa época, a segunda onda feminista ganhou notoriedade, abrangendo pautas sociais para além das políticas que eram destacadas anteriormente. Na segunda onda do feminismo, as feministas passaram a abordar assuntos anteriormente privados, como sexualidade, serviço doméstico, reprodução e violência contra a mulher, produzindo uma obra interseccional que analisa diversos fatores que sobrepõem a discriminação de gênero. Assim, “podemos dizer que elas substituíram a ideia monista e economicista de justiça por uma compreensão tridimensional mais ampla, que envolve economia, cultura e política” (Fraser, 2019, p. 32). Nesse sentido, a segunda onda foi contra o economicismo, o androcentrismo e o estatismo, pois buscava ampliar o significado de justiça, romper o sexismo de esquerda e realizar um desmonte das instituições estatais.

A maior parte das feministas da segunda onda, excetuando-se as feministas liberais, acreditava que, para superar a subordinação das mulheres, era preciso uma mudança nas estruturas profundas da sociedade capitalista (Fraser, 2009). Desta forma, a segunda onda se tornou uma variante das políticas por reconhecimento, subestimando a crítica socioeconômica (que buscava mudanças estruturais que reconhecessem que o capitalismo estava aliado à dominação do gênero feminino) e aprofundando-se na crítica



cultural (em questões como representatividade, liberdade reprodutiva e sexual). Assim, separou-se o movimento da sua mudança estrutural, fazendo com que ele se aliasse ao neoliberalismo. Nesse novo capitalismo neoliberal, a busca da conquista do mercado de trabalho pelas mulheres foi explorada, desvalorizando o salário e sujeitando-as a jornadas duplas ou triplas.

Foi somente após a Segunda Onda Feminista, nos anos 1980, quando ganhavam visibilidade temas como interseccionalidade e teoria queer (Fraser, 2009), que a *Disney* voltou a produzir filmes de princesas. Em um momento em que toda a indústria cultural se voltava para a capitalização de algumas questões do feminismo, como comentamos anteriormente, é como se o mercado começasse a absorver algumas demandas da luta feminista, para que assim a luta não se virasse contra o mercado.

As princesas rebeldes, Ariel, Bela, Pocahontas, Jasmine e Mulan, têm mais agência do que as clássicas exemplares, têm mais atitude e maior capacidade de tomarem decisões. Contudo, o mote do enredo continua sendo o desejo e a agência de um homem, seus projetos e decisões. Ariel, por exemplo, é uma personagem que se insurge contra os desejos de seu pai, o rei Tritão, mostrando um gesto de rebeldia e de recusa. O fato de ela sempre querer ir à superfície, subvertendo uma regra de sua comunidade, mostra esse rompimento em relação às princesas anteriores. Ela realmente luta pelo seu desejo de virar humana, mas o que norteia esse desejo ainda é o amor romântico pelo príncipe, que inclusive será salvo por ela. Contudo, ao mesmo tempo que contraria a força da lei paterna, ela se submete ao amor romântico e renuncia à própria voz, à própria capacidade de falar e se comunicar, em prol de um homem.

Bela, assim como Ariel, era uma mulher considerada por sua comunidade como alguém que cultivava hábitos estranhos, e mesmo inadequados para uma moça que deveria buscar estabilidade e realização no casamento. No caso da Pequena Sereia, havia um interesse em conhecer o outro mundo, o que a fazia guardar objetos que sequer sabia quais funções tinham, por puro interesse. Já no caso da Bela, havia o amor pela leitura e a rejeição a Gaston, um caçador que representa um estereótipo do que seria um “homem para casar” na vida real, mas ele acaba se tornando um vilão no filme. O fato é que Ariel e Bela se dedicam a salvar os homens com os quais se relacionam e, com isso, performam o gênero de modo a seguir grande parte das regras que condicionam sua agência. Bela e Ariel têm suas narrativas centradas na relação com seus pais, como apontam Machida e



Mendonça (2020, p. 10), pois “elas ainda acabam tendo como ponto de ignição do enredo, ou seja, a reviravolta que irá dar início à sua jornada, a ação de um homem”.

Quando Butler (2017, 2019) discute a performatividade de gênero, ela acentua como a linguagem age sobre nós e quais as condições e possibilidades de gestos de recusa ou de revisitação de uma norma, de um discurso, sobretudo quando há um questionamento sobre as regras que nos precedem e atuam sobre nós. É justamente porque os sujeitos são os agentes de reprodução das normas, que podem tornar legíveis suas desigualdades e sua violência cotidiana.

As condições de vulnerabilidade das princesas rebeldes foram alteradas, mas, como salienta Butler, não se trata de abolir as normas, mas de flexibilizá-las a ponto de incorporar as singularidades das experiências e manifestações assimétricas da vulnerabilidade que torna as vidas desigualmente valorizáveis. Vulnerabilidades resultam de condições ontológicas, sociais, institucionais, languageiras: no caso das princesas rebeldes, elas se tornam evidentes quando as princesas precisam se expor e se posicionar diante do julgamento alheio. Muitas vezes, essa exposição comporta um risco calculado: o de produzir uma narrativa que fracture o “regime de verdade que decide quais formas de vida são reconhecíveis e quais estão destinadas à exclusão” (Butler, 2017, p. 178). Os quadros alimentados pelos esquemas sociais tipificadores oferecem pistas classificatórias para o ato de reconhecimento ou de desprezo. Contudo, quando esses quadros são expostos e tematizados, uma ampla rede de relações se desenha com esse processo. Assim, a performatividade não é um ato individual, mas a articulação de múltiplos elementos que integram uma cena de aparição. Nessa cena, por exemplo, as princesas rebeldes podem se tornar visíveis alternando recusa e submissão.

Simone de Beauvoir (1980) afirma que a relação que homens mantêm com mulheres em nossa sociedade é a de submissão e dominação, uma vez que as mulheres estariam sempre atravessadas pelo olhar masculino que as vê como mero objeto. Para essa autora, a mulher é sempre vista pelo olhar do homem num lugar de subordinação, como um outro absoluto, numa visão absoluta que corrobora a norma do patriarcado.

No entanto, é preciso considerar que a autora se refere ao modo de ser mulher branca. Por isso, recorreremos a Grada Kilomba (2019, p. 124), que revisita a análise produzida por Beauvoir e discute como o sexismo opera junto ao racismo na opressão da mulher negra, tornando-a “outro do outro”. Nesta visão, a mulher negra, por ser essa



antítese entre branquitude e masculinidade, é impossibilitada de ser vista como sujeito e é colocada em um lugar de subalternização muito mais difícil de ser ultrapassado; seria ela então o outro absoluto (Saraiva, 2022). Análises e discussões como essas já estavam presentes na segunda onda do feminismo, que acontecia em concomitância com o lançamento dos filmes que trazem as princesas consideradas rebeldes.

Jasmine, Mulan e Pocahontas representam uma tentativa da Disney em incluir outras culturas em suas obras, mas elas são representadas sob um olhar americano, que define estereótipos negativos para orientar as narrativas propostas. De uma certa maneira, elas representam o “outro” do outro, portanto o sexismo e etnocentrismo se sobrepõem na história e no corpo dessas personagens.

Pocahontas foi lançado em 1995, justamente numa época em que os Estados Unidos viviam um momento de revisitação do passado, pois comemoravam os 500 anos do “descobrimento” da América. Essa foi uma fase em que a *Disney* supostamente aderiu a um discurso multiculturalista, em que personagens de outras etnias foram inseridos nas tramas. No entanto, Pocahontas é uma alegoria que expressa valores culturais e ideológicos da elite branca que o produziu. Trata-se do encontro do personagem branco com a “Outra”, uma mulher de cor que é representada a partir de diversos estereótipos negativos (Gomes et al., 2018, 2022).

Ainda que Pocahontas e Mulan tenham mais agência do que outras princesas da *Disney*, como Aurora ou Branca de Neve, ainda são mulheres submetidas a uma lógica masculina e patriarcal e tomando decisões em função de homens ou desafiando o que homens esperam delas. A potência de agenciamento de Pocahontas é canalizada no seu romance, que orienta os contornos de toda a história. Assim, ela funciona como uma diplomata, mediando o confronto entre os dois povos, mas sua motivação é o amor por John Smith. Logo, a lógica do par romântico que norteia a trajetória da protagonista se mantém. Além disso, o filme, como um todo, promove o embelezamento de uma história de genocídio.

Mulan tem uma construção diferente das demais e talvez seja a princesa com mais agência entre as rebeldes, pois, apesar de também salvar o personagem masculino e seu par romântico, Shang, ela utiliza sua sagacidade para destruir uma parcela enorme do exército inimigo. Assim, através desse ato heroico, a personagem leva honra à família, que antes temia uma desonra por ela não conseguir encontrar um marido. Essa conquista é



mérito somente da personagem, que usa de sua inteligência e habilidade para conduzir e salvar seus colegas homens. Um dos objetivos da narrativa do filme é evidenciar que uma mulher pode ser percebida, valorizada e legitimada a partir de atributos que geralmente são associados ao homem, isso coloca em xeque a ideia de que há uma essencialização das características de feminilidade e masculinidade. Ou seja, uma mulher pode ser agente, ter autonomia e construir seu próprio destino, sem ser reduzida a um estereótipo de mulher bruta, brava ou histérica.

Vale destacar que, entre as princesas autônomas, sobre as quais falaremos a seguir, enquanto no filme *Enrolados* há a narração de um homem, tal como em *Branca de Neve e A Bela Adormecida*, em *Valente* quem narra é a própria Merida, o que mostra um protagonismo da personagem sobre a própria história e sobre sua autodefinição.

### **Em busca da autonomia e da autodefinição**

A terceira onda do pensamento feminista teve início na década de 1980. Nesse período, foi importante contestar as definições essencialistas da feminilidade que se apoiavam especialmente nas experiências vividas por mulheres brancas integrantes de uma classe média-alta da sociedade. Isso porque, até este momento, o movimento feminista e suas reivindicações estavam focados nas questões que atingiam as mulheres brancas de classe média (Collins, 2019). Houve maior preocupação em evidenciar que mulheres não configuram uma classe homogênea que compartilha os mesmos moldes de opressão e reivindicam os mesmos direitos. Patrícia Hill Collins (2019) e bell hooks (2021) mencionam a importância da interseccionalidade como forma de avaliar a justaposição ou intersecção de identidades sociais e sistemas relacionados à opressão, dominação ou discriminação.

Entretanto, a lógica patriarcal segundo a qual as crianças são propriedade dos pais é perceptível na relação entre Merida e Elinor, protagonistas de *Valente* (2012). A rainha exerce um controle autocrático sobre a princesa, e é justamente isso que leva ao conflito de todo o filme. No entanto, é importante ressaltar que o antagonismo de ambas as personagens não vem de uma inveja ou de um egoísmo por parte da mãe, mas sim do amor enorme que a rainha tem pela filha. Isto se difere da *Branca de Neve* e da *Cinderela*, por exemplo, que tinham como antagonistas as suas figuras maternas, invejosas e maléficas. Gothan, a “bruxa” de *Rapunzel*, é movida pelo desejo de ser sempre jovem. Ela



rouba uma criança e a mantém presa em um castelo, como sua propriedade, por 18 anos, sem cortar o cabelo, para não ficar com rugas e evitar os fios brancos.

Para Rapunzel, o cabelo é lindo, mágico e tem poder de cura, já o cabelo crespo é alvo de preconceito e injúria, tendo que ser "domado", alisado e domesticado. Será que um cabelo crespo poderia ser mágico? Curativo? Para hooks (2021), o poder da autodefinição está justamente em valorizar traços da corporeidade negra, de modo a integrá-la às narrativas identitárias oriundas de relatos de si e que contrariam as normas impostas.

O conceito de *outsider interna*, elaborado por Collins (2019), foi de extrema importância para a compreensão do lugar social das mulheres negras no filme *A Princesa e o Sapo* (2009). Segundo a autora, frequentemente mulheres negras eram responsáveis pela prestação de serviços às elites brancas. Principalmente no trabalho doméstico, eram inseridas nas casas de seus empregadores e, a partir dessa interação frequente e próxima, criavam vínculos afetivos com as crianças e com os patrões. De alguma forma, eram incluídas no interior do ambiente familiar, mas efetivamente não faziam parte daquelas famílias.

Nesse sentido, observamos que em *A Princesa e o Sapo* (2009), a personagem Eudora pode ser considerada como uma *outsider interna* da família de Eli LaBouff. Tal relação é explícita na primeira cena, em que ela oferece os seus serviços à elite branca e ainda cuida de Charlotte com afetividade, como se fizesse parte da família, mas ainda é tratada como serviçal. Para bell hooks (2021), enquanto as mulheres de classe média eram incentivadas a um posicionamento de passividade e vulnerabilidade, as mulheres da classe trabalhadora, principalmente não brancas, deveriam ser autônomas, tomando as rédeas da própria vida, pois não haveria príncipe para salvá-las.

A mãe da Tiana, Eudora, pode ser caracterizada como uma *outsider interna*. Apesar de não exercer um trabalho doméstico, era uma estilista e fornecia um serviço para a menina branca, Charlotte. O filme começa com uma cena em que Eudora está numa posição de cuidadora de Charlotte e de Tiana, que brincam "como se fossem irmãs". Além de ler o livro para as meninas, Eudora se coloca como a adulta responsável pelas crianças.

Tiana cresce com Charlotte e elas se tornam grandes amigas. No entanto, sempre fica numa posição de servidão, repetindo a forma como sua mãe se submetia a seus patrões. Por exemplo: já adulta, Charlotte organiza um baile em sua mansão. Entretanto,



em vez de ser uma das convidadas que aproveitam o evento, Tiana ficou responsável por cozinhar e servir tostadas. Aliás, o seu sonho era ter o próprio negócio: um restaurante tal qual o seu pai desejava. Mas Tiana trabalha de maneira sacrificial para atingir essa meta, validando a ideologia meritocrática neoliberal que valoriza o trabalho individual como fonte legitimada de sucesso (Silva, 2023). Os contextos nos quais sua autodefinição poderia ser elaborada são minados pelo preconceito e pelo racismo.

Collins (2019) discorre sobre três espaços em que as mulheres negras têm voz para afirmarem sua autodefinição em comunidade: no relacionamento entre mulheres negras, no *Blues* e na literatura das escritoras negras. Em *A Princesa e o Sapo* (2009), é notória a presença de dois desses espaços. Primeiramente, Tiana constrói uma relação extremamente importante de convivência com a mãe. Na vida real, o relacionamento com outras mulheres negras é importante no processo de autodefinição, considerando que esses laços afetivos representam um espaço de fala seguro que viabiliza a troca de experiências de resistência, dificuldades e vivências (Silva, 2016; hooks, 2021). Especialmente a relação entre mãe e filha é um lugar de empoderamento em que a mãe passa lições e conhecimentos sobre a sobrevivência diária que as mulheres negras enfrentam (Collins, 2019; Silva, 2023). No entanto, consideramos que a relação entre Tiana e Eudora poderia ser mais explorada a partir dessa perspectiva. Em *Moana*, por exemplo, a relação de ancestralidade e sororidade entre avó, mãe e filha é uma das dimensões centrais do enredo.

Já o segundo espaço diz respeito ao *Blues*, gênero musical frequente na trilha sonora do filme. Como afirma Ângela Davis (2016, p. 166), “as pessoas negras foram capazes de criar uma comunidade estética de resistência com sua música, o que por sua vez encorajou e nutriu uma comunidade política de luta ativa por liberdade”. Assim, o *Blues* se fortalece não apenas como entretenimento para a comunidade trabalhadora feminina negra, mas também como local de luta social da classe. Além disso, Nova Orleans, local em que se passa a vida de Tiana, é uma cidade central para a explosão das cantoras negras do respectivo gênero musical. No entanto, vale ressaltar que essa relação de poder entre as mulheres negras e o *Blues* não possui um aprofundamento explícito em *A Princesa e o Sapo* (2009). O ritmo perpassa toda a trilha sonora, mas não existe uma tematização das questões de autodefinição e nem da formação de espaços seguros em que ele se consolidou.



Segundo Davis (2016, p. 39), mulheres escravizadas eram tratadas como “animais reprodutores para que seus filhos se tornassem força de trabalho”. A desumanização também está presente na trajetória de Tiana: o fato de ela se apresentar sob a forma de um sapo em grande parte da narrativa do filme reitera o preconceito contra mulheres negras. Seu corpo negro quase não está presente durante o filme. Gomes (2022) afirma que a princesa é retratada de forma ambígua, como se a *Disney* quisesse aderir às pressões por representatividade, mas sem romper certo padrão de estereótipo do corpo feminino negro. Segundo ela, personagens negras ou pardas são construídas a partir de uma certa passabilidade, ou seja, possuem uma pele negra mais clara, o cabelo é no máximo cacheado, os traços de nariz, testa e lábios são mais afinados.

Lélia Gonzalez (2020) afirma que mulheres não brancas são definidas por um sistema ideológico de dominação, patriarcal e racista, que impõe o branqueamento através dos meios de comunicação de massa, das narrativas que perpetuam valores eurocentrados como universais. A história de Tiana revela como “o desejo de embranquecer é internalizado, com a simultânea recusa da própria raça, da própria cultura” (Gonzalez, 2020, p. 131). Sob esse aspecto, a ideologia do branqueamento promove a imagem de controle da mulata de traços delicados, nariz fino, lábios bem desenhados e personalidade obediente. Tiana traz elementos que dialogam com a crítica de Gonzalez, sobretudo se considerarmos que:

A mulher negra é vista na sociedade brasileira como um corpo que trabalha e é superexplorado economicamente: ela é faxineira, arrumadeira, cozinheira, a mula de carga de seus empregadores brancos, corpo que fornece prazer e é superexplorado sexualmente. Ela é a mulata do carnaval, cuja sensualidade recai na categoria do erótico-exótico (Gonzalez, 2020, p. 170).

Gonzalez (2020, p. 216), ao mencionar a beleza negra promovida pelo Ilê-Aiyê no Brasil (Salvador), desde os anos 1970 e 80, ressalta que as corporeidades apreciadas articulavam a elegância dos trajes e dos gestos, o modo altaneiro de se apresentar e se portar, o cuidado com os cabelos (sem alisamento), a presença que demonstrava confiança nos próprios saberes, crenças e desejos.

De maneira semelhante, podemos indagar acerca da maneira como as princesas autônomas, como Moana e as irmãs Anna e Elsa, vivenciam a possibilidade de construírem uma corporeidade que escapa às definições tradicionais. Elas encarnam mulheres mais fortes e confiantes em suas próprias experiências (amparadas sempre nas experiências de outras mulheres próximas), utilizando saberes, intuições e alianças como



forma de realizar os planos que elaboraram a partir dos próprios desejos. Assim como Elsa se torna rainha sem precisar se casar, Moana também é predestinada a assumir a liderança de sua comunidade independente do matrimônio (Silva, 2016), pois é filha do chefe de uma tribo da Oceania. Em Moana, não houve nenhuma relação amorosa associada à protagonista e sua liderança não dependia de um casamento para se concretizar.

Em *Raya e o Último Dragão*, a narrativa deixa de lado a temática do amor ou dos reinos mágicos e contos de fada para apresentar uma narrativa política e recheada de questões morais. Um filme para crianças que fala sobre guerra, luto, traição e egoísmo humano de maneira suave, mas impactante. Aqui, o grande inimigo é ideológico: é o pensamento extremista que impede a confiança e cultiva a ausência de reconhecimento à soberania das comunidades em atrito, como muitas vezes também acontece na vida real. É uma história que se passa longe dos Estados Unidos ou da Europa, assim como *Encanto*.

A personagem Mirabel, de *Encanto*, não é uma princesa, mas uma protagonista que vai desenhando sua autonomia ao resgatar os vínculos que unem sua família. Toda narrativa do filme gira em torno do desejo da avó em honrar o milagre concedido à família Madrigal de ajudar a comunidade com os dons mágicos. A protagonista, que não ganhou nenhum dom, vive em busca de aprovação, tentando fazer seu máximo para compensar o fato de não ter um poder mágico, mas em meio às suas próprias frustrações não percebe que suas irmãs e primos, mesmo com dons, também enfrentam grandes conflitos por tentar atender às expectativas da avó. O poder de Luísa, a irmã mais velha, é a força, uma característica normalmente associada aos homens. Mas uma das habilidades da delicada Branca de Neve, aquela de falar com os animais, é utilizada por Antônio, assegurando uma performance masculina mais diversa.

Há em *Valente* e *Moana*, por exemplo, uma diversidade de performances masculinas e, muitas delas brincam com a masculinidade padrão imposta pelo patriarcado. No entanto, essa liberdade masculina contrasta com a figura de Elinor, que no início da narrativa é uma personificação do patriarcado, impondo padrões apenas para a filha mulher. Os irmãos de Merida, por exemplo, são livres para ir e vir, brincam e não têm tantos deveres quanto a irmã. A princesa almeja justamente essa autonomia que só os homens tinham. Ela gosta de cavalgar, pular, usar o arco e flecha, realizando



performances que deveriam ser consideradas neutras e universais, mas que são vistas como exclusivamente masculinas.

Vimos como Butler (2019) considera que o gênero não é uma condição natural. No entanto, é naturalizado através das normas regulatórias, que definem previamente modelos de como os sujeitos podem ser ou não, ou seja, das possíveis categorias identitárias de gênero. Dessa forma, e com as reflexões que aqui desenvolvemos, é possível pensar o gênero em sua constituição temporal, fruto das performatividades que se definem ao longo de uma vida e também ao longo de gerações.

### **Considerações finais**

Os filmes da *Disney*, enquanto instrumentos pedagógicos, podem reiterar determinados estereótipos de gênero. Explicitamos como certas normas podem constranger corporeidades através das princesas exemplares, Branca de Neve, Cinderela e Aurora, reiterando padrões legitimados de acordo com a época de sua produção.

Na análise das protagonistas rebeldes, Ariel, Bela, Pocahontas, Mulan e Jasmine, enfatizamos a proximidade de aspectos dos enredos com dimensões da segunda onda do feminismo. Elas apresentaram uma certa independência em relação às princesas dos filmes anteriores, ainda que as suas narrativas fossem marcadas por presenças masculinas. A obra de Fraser (2009) foi essencial para a compreensão das demandas da segunda onda feminista e para a análise da composição das princesas rebeldes.

Já as princesas autônomas, Tiana, Rapunzel, Merida, Anna, Elsa, Moana e Raya tiveram suas trajetórias marcadas pela construção de uma agentividade guiada por motivações internas, ainda que seus desejos fossem também orientados por outros personagens importantes para a constituição da narrativa. Trouxemos também na análise, ainda que de forma mais breve, as protagonistas Raya e Mirabel, que também seguem o padrão de uma maior autonomia e de fortalecimento de vínculos de interdependência e amizade entre mulheres.

Também recorreremos a bell hooks (2015), Butler (2017), Collins (2019), Friedan (2021), Wolf (1991), entre outras autoras feministas, para a elaboração de uma análise crítica das protagonistas da *Disney*, principalmente no que tange às princesas autônomas. Para essas autoras, a conquista da autonomia e da emancipação deriva de um processo relacional, em que um indivíduo age como sujeito político quando é capaz de negociar



com os outros as condições de sua existência. Ao contrário das concepções liberais que valorizam a individualidade como única força emancipatória, elas destacam que a capacidade de construir e conduzir a própria história não é algo que se conquista isoladamente. A autonomia não está relacionada à autossuficiência, nem pode ser pensada de maneira descolada de aspectos culturais e de socialização. Ao invés disso, sua construção é intersubjetiva e exige o entrelaçamento e a confluência de forças, saberes e experiências.

## Referências

A BELA ADORMECIDA. Direção de Clyde Geronimi. Estados Unidos: Walt Disney Animation Studios, 1959. (72 min.).

A BELA E A FERA. Direção de Gary Trousdale e Kirk Wise. Estados Unidos: Walt Disney Pictures, 1991. (92 min.).

A BRANCA DE NEVE E OS SETE ANÕES. Direção de David Hand. Estados Unidos: Walt Disney Animation Studios, 1937. (87 min.).

AGUIAR, Eveline Lima de Castro; BARROS, Marina Kataoka. A Representação Feminina nos Contos de Fadas das Animações de Walt Disney. In: *XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste*, Natal, 2015.

ALADDIN. Direção de John Musker e Ron Clements. Estados Unidos: Walt Disney Pictures, 1992. (94 min.)

A PEQUENA SEREIA. Direção de John Musker e Ron Clements. Estados Unidos: Walt Disney Animation Studios, 1989. (87 min.)

A PRINCESA E O SAPO. Direção de John Musker e Ron Clements. Estados Unidos: Walt Disney Animation Studios, 2009. (98 min.)

BUTLER, Judith. Atos performáticos e a formação dos gêneros. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 213-234.

BUTLER, Judith. *Corpos que importam: os limites discursivos do "sexo"*. São Paulo: N-1, 2018.

BUTLER, Judith. When gesture becomes event. In: STREET, Anna; ALLIOT, Julien; PAUKER, Magnolia (orgs.). *Inter Views in Performance Philosophy*. Londres: Palgrave Macmillan2017, p. 171-192.

CINDERELA. Direção de Wilfred Jackson, Hamilton Luske e Clyde Geronimi. Estados Unidos: Walt Disney Pictures, 1950. (75 min.).



COLLINS, Patricia Hill. Pensamento feminista negro: o poder da autodefinição. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 83-94.

CORSO, Diana; CORSO, Mário. *Fadas no divã*. Porto Alegre: Artmed, 2006.

DAVIS, Ângela. *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Boitempo, 2016.

ENCANTO. Direção de Byron Howard e Jared Bush. Estados Unidos: Walt Disney Animation Studios. 2021. (112 min.)

ENROLADOS. Direção de Nathan Greno e Byron Howard. Estados Unidos: Walt Disney Animation Studios. 2011. (100 min.)

FARIAS, Francy Rennia Aguiar; RUBIO, Juliana de Alcântara Silveira. Literatura Infantil: A Contribuição dos Contos de Fadas para a Construção do Imaginário Infantil. *Revista Eletrônica Saberes da Educação*, v. 3, 2012. Disponível em: <http://docs.uninove.br/arte/fac/publicacoes/pdf/v3-n1-2012/Francy.pdf>. Acesso em: 04 jun. 2023.

FRASER, Nancy. Feminismo, capitalismo e a astúcia da história. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 25-48.

FRASER, Nancy. Contradições entre capital e cuidado Tradução: José Ivan Rodrigues de Sousa Filho. *Princípios: Revista de Filosofia*, Natal, v. 27, n. 53, maio/ago. 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/principios/article/view/16876>. Acesso em: 07 abr. 2026.

FRIEDAN, Betty. *A Mística Feminina*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2021.

FROZEN – UMA AVENTURA CONGELANTE. Direção de Chris Buck e Jennifer Lee. Estados Unidos: Walt Disney Animation Studios. 2013. (102 min.)

GOMES, Karina; REIS, Maria Luísa; ASSIS, Mariana da Silva. Meninas negras em animações infantis. *Cambiassu*, v. 17, p. 179-199, 2022.

GOMES, Karina; SOUZA, Francielle de. A solidão das meninas negras: apagamento do racismo e negação de experiências nas representações de animações infantis. *Eco-Pós*, v. 21, p. 75-96, 2018. Disponível em: [https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco\\_pos/article/view/20239](https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/20239). Acesso em 07 abr. 2026.

GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro latino americano*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

hooks, bell. *O feminismo é para todo mundo*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2021.

KELLNER, Douglas. *A Cultura da mídia*. Bauru: EDUSC, 2001.



KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MACHIDA, Ana Naemi; MENDONÇA, Carlos Magno Camargos. construção das princesas Disney: uma análise das performances, narrativas e identidades femininas. *Tropos*, v. 9, n. 2, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufac.br/index.php/tropos/article/view/3850>. Acesso em 24 mai. 2022.

MOANA - UM MAR DE AVENTURAS. Direção de John Musker e Ron Clements. Estados Unidos: Walt Disney Animation Studios, 2016. (107 min.).

MULAN. Direção de Barry Cook e Tony Bancroft. Estados Unidos: Walt Disney Animation Studios, 1998. (96 min.)

POCAHONTAS. Direção de Mike Gabriel e Eric Goldberg. Estados Unidos: Walt Disney Animation Studios, 1995. (88 min.)

RAYA E O ÚLTIMO DRAGÃO. Direção de Don Hall e Carlos López Estrada. Estados Unidos: Walt Disney Animation Studios. 2021. (107 min.)

SARAIVA, Rutiele. A mulher negra como “outro do outro”: interseções entre gênero e raça em Grada Kilomba e Lélia Gonzalez. (Des)troços: revista de pensamento radical. Belo Horizonte, V. 3, n 1, p. 78-90, jan/jun. 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistadestrococos/article/view/39026>. Acesso em: 04 abr. 2026.

SEGATO, Rita. *Contra-pedagogías de la crueldad*. Buenos Aires: Prometeo, 2021.

SILVA, Ivana Carolina Santos da. Sororidade e rivalidade feminina nos filmes de princesa da Disney. 2016. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Comunicação Social), Universidade de Brasília, 2016. Disponível em: <<https://bdm.unb.br/handle/10483/16599#:~:text=O%20trabalho%20mostra%20como%20as,luta%20contra%20a%20domina%C3%A7%C3%A3o%20masculina.>>. Acesso em: 04 fev. 2023.

SILVA, Fernanda Maurício da. “Este programa inclui representações negativas”: diversidade e diferença na série Sparkshorts do Disney+. *GALÁXIA. Revista Interdisciplinar de Comunicação e Cultura*, v. 48, p. 1-21, 2023. Disponível em: <https://revistas.pucs.p.br/index.php/galaxia/article/view/59074/41732>. Acesso em: 07 abr. 2026.

SOUZA, Maria Thereza Costa Coelho de. Valorizações afetivas nas representações de contos de fadas. *Boletim de Psicologia*, São Paulo, v. 55, n. 123, p. 205-232, dez. 2005. Disponível em: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0006-59432005000200007&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0006-59432005000200007&lng=pt&nrm=iso). Acesso em: 04 jun. 2023.



VALENTE. Direção de Mark Andrews e Brenda Chapman. Estados Unidos: Walt Disney Studios Motion Pictures, 2012. (93 min.).

WOLF, Naomi. *O mito da beleza*. São Paulo: Rosa dos Tempos, 1991.



## **Performatividad de género en las películas de princesas de Disney: modelos sociohistóricos de la feminidad y posibles rupturas**

RESUMEN: El principal objetivo de este artículo es analizar cómo se configura la performatividad del género femenino a partir de la construcción de las princesas protagonistas de las animaciones infantiles de The Walt Disney Company. A partir de la elección de quince películas y, en diálogo con la investigación realizada por Machida y Mendonça, los personajes se dividieron en tres grupos, a saber: ejemplares (Cenicienta, Blancanieves y Aurora), rebeldes (Ariel, Bella, Pocahontas, Jasmine y Mulan) y autónomas (Tiana, Rapunzel, Mérida, Anna, Elsa, Moana Raya y Mirabel). Tal categorización ayuda en la producción de análisis que, a partir de las consideraciones de Butler, evalúen las condiciones sociales, históricas y narrativas para la reproducción o cuestionamiento de las normas y estándares que guían la performatividad de género. Nuestra intención es explicar algunos patrones de feminidad, identificar performatividades de género señaladas en las representaciones de las princesas y verificar hasta qué punto algunas de ellas fracturan normas ya establecidas; y para identificar características del momento sociohistórico en el que se produjeron estos personajes, relacionándolos con reflexiones de teóricas feministas como Nancy Fraser.

Palabras clave: princesas; Disney; animaciones infantiles; performatividad de género.

## **Gender performativity in Disney princess films: socio-historical patterns of femininity and possible ruptures**

ABSTRACT: The main objective of this article is to analyze how the performativity of the feminine gender is configured based on the construction of the princesses who are protagonists of children's animations by The Walt Disney Company. Based on the selection of fifteen films and, in dialogue with the research carried out by Machida and Mendonça, the characters were divided into three groups, namely: exemplary (Cinderella, Snow White and Aurora), rebellious (Ariel, Belle, Pocahontas, Jasmine and Mulan) and autonomous (Tiana, Rapunzel, Merida, Anna, Elsa, Moana Raya and Mirabel). This categorization helps in the production of analyses that, based on Butler's considerations, evaluate the social, historical and narrative conditions for the reproduction or questioning of the norms and standards that guide gender performativity. Our intention is to make explicit some patterns of femininity, identify gender performativities indicated in the representations of princesses and verify to what extent some of them break established norms; and to identify characteristics of the socio-historical moment in which these characters were produced, relating them to reflections by feminist theorists such as Nancy Fraser.

Keywords: princesses; Disney; children's animations; gender performativity.