

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP
Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação (FAAC)
Departamento de Comunicação Social
Curso de Relações Públicas
Campus de Bauru-SP

Emanuella Chiconini Carvalho

**A mulher e a construção narrativa nas produções cinematográficas das
Princesas Disney em um diálogo com as Relações Públicas**

Bauru

2019

EMANUELLA CHICONINI CARVALHO

**A mulher e a construção narrativa nas produções cinematográficas das
Princesas Disney em um diálogo com as Relações Públicas**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Artes, Arquitetura e Comunicação – FAAC, na Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho” – Unesp, no campus de Bauru, como requisito para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social: Relações Públicas, sob orientação do Prof^a. Dr^a. Raquel Cabral, do Departamento de Comunicação Social.

Banca examinadora:

Prof^a Dr^a Raquel Cabral

Departamento de Comunicação Social
Faculdade Arquitetura Artes e Comunicação (FAAC)
Orientadora

Prof^a Ms Alana Nogueira Volpato

Doutoranda do Programa Pós-graduação em Comunicação (FAAC)

Prof^a Dr^a Maria Cristina Gobbi

Departamento de Comunicação Social
Faculdade Arquitetura Artes e Comunicação (FAAC)

BAURU

2019

“Ariel, o mundo humano é uma bagunça! ”

(CLEMENTS, Ron; MUSKER, John; **A
PEQUENA SEREIA**, 1998)

AGRADECIMENTOS

Primeiro, gostaria de agradecer aos meus pais por todo e maior apoio do mundo. Desde quando eu estava escolhendo o curso que eu queria prestar e pensando nas Universidades, meus pais sempre apoiaram qualquer que fosse minha decisão e sou extremamente grata a eles. Sem o apoio deles não conseguiria ter estudado em escolas boas durante toda minha vida e, conseqüentemente, ter entrado e estudado em uma universidade tão boa. Meus pais são meus guias dessa vida!

Sou grata à Equipe PAC Baja, que foi o primeiro projeto de extensão que participei na Universidade, logo quando cheguei, em 2016, e que tanto me ensinou sobre comunicação interna, espírito de equipe e crescimento pessoal. Se não fosse esse projeto de extensão, e pela família que faz parte dele, não estaria saindo da faculdade com o sentimento de dever cumprido por aqui. Obrigada, pessoal, a todos que me ensinaram dentro do Baja – eu pude aprender demais com vocês, todos vocês foram uma inspiração para mim, cada um com seu jeito único.

Obrigada também aos meus companheiros de RP nessa jornada de 4 anos Jaque, Julie, Bá, Joyce, Felipe e Camila e tantos outros que fizeram meus anos serem mais divertidos e mais leves. Obrigada por estarem comigo nessa caminhada sempre tornando tudo mais feliz! Sou muito grata por ter vocês e sempre farão parte de uma das minhas lembranças mais lindas da vida.

Obrigada às minhas amigas Lu e Carol, que tornaram o ano de 2019 mais aventureiro, místico e mais incrível. Obrigada também ao Rochinha, que logo chegou nesse ano, fazendo surpresa e o completando com tanto amor que eu nem imaginava que seria possível, eu amo nossa parceria em tudo!

Obrigada a minhas amigas de infância “Flamboyetes” e ao Gui e o Migs que são tão presentes até hoje e se mostraram amigas para a vida! Ter o apoio de vocês durante a faculdade, mesmo a distância, me fez mais forte. Ter a amizade de vocês é um privilégio!

Obrigada a minha orientadora, Raquel, que sempre foi uma professora que admirei muito desde o primeiro ano e, no último, tive a chance de ser orientada por ela. Raquel, você é um exemplo de pessoa, professora e de mulher!

Obrigada também a minha professora Alana, que começou sua caminhada de professora junto com o primeiro ano da minha sala em Bauru e nos ensinou muito! Seu crescimento é nossa inspiração e você é um exemplo em todos os âmbitos.

Obrigada também a professora Gobbi! Ter tido você como professora no primeiro ano da universidade foi ao mesmo tempo leve e repleto de aprendizados para mim. É uma honra tê-la em minha banca e é outro exemplo de pessoa, professora e mulher.

Obrigada também a todos os meus professores da universidade, percebo que dar aula e ensinar realmente significa muito e vocês fazem essa universidade ainda ser tão boa! São vocês que fazem tudo.

E, por último, obrigada UNESP!

Sou extremamente grata à Unesp Bauru e a todos que, de certa forma, passaram pela minha vida e vivência aqui na cidade e na Universidade. Todos agregaram algo à minha vida e sou grata a todas as experiências, tudo aqui dentro da Unesp é muito enriquecedor, tudo aqui é vivido com intensidade. Sou muito grata por estar concluindo meu ensino superior em uma universidade pública que, mesmo em situações atuais não tão favoráveis à educação no país, me ensinou tanto. A Unesp não me ensinou apenas Comunicação, não está me formando apenas uma relações-públicas, mas me ensinou e ensina o que muitas deixam a desejar: ensina a pensar, a reconhecer e ouvir o diferente, a ser mais humana. No meu coração sempre vai ter uma parte que vai se encher de orgulho toda vez que alguém comentar sobre a Unesp, e toda vez que eu lembrar que dessa parte essencial da minha vida. A Unesp sempre vai ser uma parte de mim. Quando falam que o sentimento de ser unespiano é inexplicável, é porque realmente é, só é possível sentir.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo relacionar a representação social da mulher nas produções cinematográficas de Princesas da Disney com a trajetória histórica, social, cultural e política da mulher em sociedade. Sabe-se que a evolução da mulher e a consequente luta dos feminismos influenciou todos os âmbitos da sociedade, o que também ocorreu no cinema de animação das princesas da Disney. Sendo assim, o problema que guia esta pesquisa é: *como a mudança de contexto da mulher na sociedade possibilitou a mudança na construção narrativa de personagens das Princesas Disney?* Essa questão é analisada durante o trabalho por meio de pesquisa bibliográfica sobre cinema, movimentos feministas, organizações e sociedade atual, principalmente de autoras feministas, e por meio da análise de conteúdo proposta por Lawrence Bardin de alguns filmes previamente selecionados e que fazem referência a determinadas épocas da história do cinema e da Indústria Disney. Nessa análise, são determinadas três Eras e escolhidas duas princesas por Era para demonstrar a transformação narrativa ocorrida na construção das personagens ao longo dos anos.

Palavras-chave: Princesas Disney; Mulher; Feminismos; Cinema; Narrativas; Relações Públicas.

ABSTRACT

This project aims to review the relation between the social representation of women in Disney Princess film productions and the historical, social, cultural and political trajectory of women in society. It is known that women's evolution and the consequent struggle of feminisms influenced all aspects of society, which also occurred in Disney Princess animated productions. Thus, the issue that guides this research is: *How has the changing context of women in society influenced the change in the narrative construction of Disney Princess characters?* This has been analyzed through bibliographical research, mainly from feminist authors, about cinema, feminist movements, organizations and the current society and also through the analysis of the content proposed by Lawrence Bardin about some previously selected films that refer to certain eras of the history of cinema and the Disney Industry. In this analysis, three different eras were chosen, and two princesses were selected in each era, to demonstrate the narrative transformation that occurred in the construction of these characters over the years.

Keywords: Disney Princess; Woman; Feminisms; Cinema; Narratives.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Walt Disney como motorista de ambulância da Cruz Vermelha. Ao lado dele é possível ver um desenho feito por ele mesmo na lateral do veículo.....	42
Figura 2 – Oswald, The Lucky Rabbit: primeiro personagem famoso de Walt Disney.....	44
Figura 3 – Mickey Mouse: segundo personagem famoso de Walt Disney.....	44
Figura 4 – Capa da LIFE, dia de inauguração da Walt Disney World.....	46
Figura 5 – Algumas marcas da Indústria Disney.....	47
Figura 6 – Lorna Cook: roteirista e animadora.....	49
Figura 7 – Brenda Chapman no estúdio.....	50
Figura 8 – Cinderela.....	58
Figura 9 – Aurora (Bela Adormecida)	60
Figura 10 – Ariel (A Pequena Sereia)	62
Figura 11 – Mulan.....	65
Figura 12 – Mérida (Valente)	67
Figura 13 – Moana	70
Figura 14 – Princesas no filme “Wi-fi Ralph: Quebrando a internet”.....	73
Figura 15 – Pergunta final das princesas para Vanellope.....	73
Figura 16 – Princesas em vestimentas novas.....	74
Figura 17 – Resultado de pesquisa “Mulher como ouvinte: Aparência x Habilidades”.....	77
Figura 18 – Resultado de pesquisa “Homem como ouvinte: Aparência x Habilidades”.....	77
Figura 19 – Elogios relacionados a habilidades para as mulheres em porcentagem.....	78
Figura 20 – Elogios relacionados a habilidades para as mulheres em relação aos anos.....	79

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Categorias analíticas para análise de conteúdo dos filmes Princesas Disney.....	54
Quadro 2 - Eras das Princesas Disney.....	55
Quadro 3 – Análise de conteúdo do filme “Cinderela” (1950; diretores: Clyde Geronimi, Hamilton Luske e Wilfred Jackson; Walt Disney Studios)	58
Quadro 4 - Análise de conteúdo do filme “Bela Adormecida” (1959; diretor: Clyde Geronimi; Walt Disney Studios)	61
Quadro 5 - Análise de conteúdo do filme “Ariel (A Pequena Sereia)” (1989; Ron Clements e John Musker; Walt Disney Studios).....	63
Quadro 6 - Análise de conteúdo do filme “Mulan” (1998; Tony Bancroft e Barry Cook; Walt Disney Studios)	65
Quadro 7 - Análise de conteúdo do filme “Mérida (Valente)” (2012; Mark Andrews e Brenda Chapman; Walt Disney Studios).....	68
Quadro 8 - Análise de conteúdo do filme “Moana” (2017; John Musker, Ron Clements; Walt Disney Studios).....	70

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 CAPÍTULO 1: MULHER, SOCIEDADE E VIOLÊNCIA.....	14
2.1 Contextualização.....	14
2.2 Violência e poder simbólico.....	16
2.3 Feminismos e a luta pela visibilidade.....	20
3 CAPÍTULO 2: A ORGANIZAÇÕES, MULHERES E INFLUÊNCIAS MÚLTIPLAS: COMO A DISNEY INFLUENCIOU AS MULHERES E COMO OS MOVIMENTOS FEMINISTAS INFLUENCIARAM A DISNEY.....	24
3.1 Contexto geral.....	24
3.2 Identificações e representações no cinema.....	31
3.3 Disney como organização.....	42
3.4 As mulheres nos bastidores da Disney.....	48
4 CAPÍTULO 3: PRINCESAS DISNEY.....	52
4.1 Análise das princesas.....	52
CONSIDERAÇÕES FINAIS	81
REFERÊNCIAS	83

1 INTRODUÇÃO

Historicamente, existe uma perceptível e grande diferença entre os valores considerados masculinos e femininos na sociedade e, principalmente, já que é originado disso, uma grande diferença de tratamento e de respeito para com os sexos masculinos e femininos, seja em qualquer ambiente: na família, no trabalho ou nas ruas. Porém, assim como afirma Acselrad (2015), diferenças entre sexo não devem definir relações de poder e não deve guiar as relações interpessoais.

A identidade da mulher, assim como a do homem, é construída através da atribuição de distintos papéis, que a sociedade espera ver cumpridos pelas diferentes categorias de sexo. A sociedade delimita, com bastante precisão, os campos em que pode operar a mulher, da mesma forma como escolhe os terrenos em que pode atuar o homem (SAFFIOTI, 1987, p. 8).

Viver em uma sociedade composta majoritariamente por valores patriarcais é motivo de luta diária para as mulheres. Estas que se veem condicionadas a seguir comportamentos e aparências impostas desde o início de suas vidas já na infância e até mesmo de forma inconsciente. Isso resulta numa naturalização dessa violência, já que passa a ser entendida como algo natural. Por essa razão, por muitos anos essa forma de opressão foi negligenciada pela sociedade e essa manutenção das estruturas de opressão existem até os dias atuais. Os valores sexistas permaneceram, criaram raízes e preconceito em toda a sociedade.

Assim, podemos observar que toda a mídia, sendo parte dela os meios audiovisuais, colaboraram nesse processo de reforço da imagem machista projetada sobre a mulher. Essa discriminação não se observa apenas nos valores designados à mulher ou a como ela é tratada no mercado de trabalho, mas em todas as esferas nas quais ela vive e convive, assim como afirma Saffioti (2004, p. 106):

A base econômica do patriarcado não consiste apenas na intensa discriminação salarial das trabalhadoras, em sua segregação ocupacional e em sua marginalização e importantes papéis econômicos e políticos-deliberativos, mas também no controle de sua sexualidade e, por conseguinte, de sua capacidade reprodutiva.

Esse sistema patriarcal é também de desigualdade e dominação. Bordieu (1998) confirma essa dominação quando explica que aos homens são atribuídos atos de coragem, perigo e força, enquanto que, para as mulheres, são conferidas tarefas “privadas e escondidas” e de cuidados da casa e filhos.

Pelo fato de o mundo limitado em que elas estão confinadas, o espaço do vilarejo, a casa, a linguagem, os utensílios, guardarem os mesmos apelos à ordem silenciosa, as mulheres não podem senão tornar-se o que elas são

segundo a razão mítica, confirmando assim, e antes de mais nada a seus próprios olhos, que elas estão naturalmente destinadas ao baixo, ao torto, ao pequeno, ao mesquinho, ao fútil etc. (BOURDIEU, 1998, p. 41)

Ao longo da história da mídia, os programas e filmes hegemônicos quase sempre buscaram retratar a mulher como um ser submisso ao homem, fraco, indefeso, delicado e que sempre precisava de um homem para resolver qualquer problema. Essa narrativa representava a sociedade do início e meio do século 20, pois era assim que as relações sociais estavam construídas, pautadas na inferioridade da mulher diante do homem. Logo, os filmes da Indústria da Disney, conhecidos mundialmente por suas famosas princesas, foram um dos grandes colaboradores para a consolidação e continuação desses valores sexistas ao longo dos últimos anos.

Partindo desta observação, pretendemos denominar neste trabalho como Indústria Disney ao conjunto de produtos, empresas, produtoras etc. que faz referência uma vez que se trata de um grande conglomerado empresarial. A Disney nasceu como uma produtora audiovisual e, devido ao seu grande sucesso mundial, foi expandindo e criando novos produtos, parques temáticos e podemos dizer também que ela criou até mesmo uma certa “magia” e ideologia única, reconhecida socialmente por ser “a Disney”, que carrega grande significado na mente das pessoas. Assim, o termo Indústria Disney se refere a tudo que ela engloba como organização.

Nessa perspectiva, podemos reconhecer o grande poderio econômico e ideológico da Indústria Disney ao narrar e pautar certos padrões de comportamento social, especialmente no que se refere ao papel da mulher ideal ou mulher-princesa. Visto que essa realidade se estende até hoje, uma preocupação deste trabalho é discutir o tema da evolução da mulher na sociedade e relacioná-lo com as princesas dos filmes da Indústria Disney. Essa é uma relação direta, já que as mulheres são influenciadas desde cedo pela mídia e por valores preestabelecidos em sociedade. Ao mesmo tempo, a partir do final da década de 80 e início de 90 segundo Lange (2017), as mulheres também influenciam a própria Disney, assim como explana Simeone sobre as organizações atuais que estão cada vez mais inseridas em ambientes repletos de reivindicações sociais que a interpelam.

Logo, nosso olhar se dirige para a relação da mulher com os filmes da Disney e como um influencia o outro. Os ideais transmitidos pelas narrativas desses filmes influenciam a vida e os comportamentos das meninas e mulheres que os assistem. E o contrário também ocorre, pois as mulheres reais influenciam a construção narrativa das Princesas Disney, ou seja, uma espelha a outra em sua maioria.

Sabendo disso, o **problema de pesquisa** que nos guia é: *como a mudança de contexto da mulher na sociedade permitiu a mudança na construção de personagens das Princesas Disney?*

Partindo dessa problemática, e visto que um influencia o outro, a Indústria Disney soube identificar a luta das mulheres mediante os movimentos feministas e se adaptar aos “novos padrões femininos” que, na verdade, não são novos, mas sim novos em relação a aceitação de padrões pela sociedade. No contexto histórico atual, a Disney tomou a atitude de mudança de valores, princípios, ideais e de caracterização das princesas devido à necessidade e pressão de influências externas.

Não é só na vida real que há atribuições de papéis e estereótipos: nas produções cinematográficas esses papéis e estereótipos permanecem sendo construídos e influenciados por posições e contextos históricos, econômicos e sociais. A vida influencia o cinema e o cinema influencia a vida. (ACSELRAD, 2015, p. 3)

Nesse contexto, a comunicação organizacional tem papel relevante, pois devido a grupos de pressão externos à organização, a Disney precisou mudar seu modo de retratar a mulher em suas produções cinematográficas. O contexto social influenciou a organização e a mesma impactou de volta a própria sociedade.

Com isso, temos por **objetivo geral** neste trabalho: discutir a relação entre a representação social da mulher nas produções cinematográficas de Princesas da Disney com a trajetória histórica, social, cultural e política da mulher em sociedade.

Por **objetivos específicos**, definimos:

1. Analisar a evolução das Princesas Disney por épocas e as personagens que marcaram uma mudança narrativa em sua representação social;
2. Verificar se a mudança no contexto sócio-histórico, cultural e político transformou a representação da mulher nas produções cinematográficas;

A justificativa do tema aponta para a relevância da discussão sobre a representação da mulher na mídia, especialmente, no audiovisual, na busca por identificar estratégias narrativas que influenciam imaginários sociais e criam percepções e ideais de beleza e comportamento social.

A mulher é condicionada, desde criança, a adotar padrões considerados mais femininos e corretos, ou seja, atitudes mais recatadas e contidas para que seja bem aceita no meio social. Por isso, as Princesas Disney serviam e ainda servem de modelo para muitas meninas que ainda estão em fase de desenvolvimento de suas personalidades e, quando amadurecem, as raízes

dessa influência ainda fazem parte do seu modo de agir e pensar. Assim, nasce um círculo vicioso e que, sem reflexão e mudanças de atitudes, continuará se repetindo.

Dessa forma, para a consecução dos nossos objetivos, utilizamos como recursos metodológicos, a pesquisa bibliográfica a fim de reunir referencial teórico sobre a temática, e também a análise de conteúdo formulada por Lawrence Bardin (1977) e baseada em categorias pré-estabelecidas, para análise das narrativas dos filmes previamente selecionados das Princesas Disney.

Na sequência dos capítulos, veremos que no capítulo 1 será discutido sobre a mulher na história e as influências sócio-históricas, culturais e políticas sofridas ao longo do tempo e impostas pela cultura patriarcal. No capítulo 2, trataremos das organizações, mulheres e as influências de ambos, especialmente no que se refere ao fato de como a Disney influenciou as mulheres e como os feminismos influenciaram a Indústria Disney. Desse modo, também discutiremos sobre as identificações e representações no cinema, e um pouco sobre a história da Disney, e as mulheres nos bastidores dessa grande indústria de entretenimento. Já no capítulo 3 trataremos da análise de conteúdo dos filmes das Princesas Disney, previamente selecionados e indicados em três épocas.

2 CAPÍTULO 1: MULHER, SOCIEDADE E VIOLÊNCIA

2.1 Contextualização

Quando pensamos em sociedade automaticamente distribuímos papéis diferentes para homens e mulheres, mas, não podemos nos culpar por isso, essa é uma dívida histórica muito grande da sociedade para com ela mesma: o patriarcado há muitos anos, desde a era primitiva dos homens, dominou a esfera das relações sociais. Mesmo hoje, século XXI, época em que os feminismos vêm crescendo, ainda nos vemos presos a determinados moldes arcaicos do patriarcado.

Se pensarmos no início dos primeiros grupos humanos, quando os seres humanos estavam se desenvolvendo e iniciando a formação das primeiras comunidades e sociedades, os homens eram os responsáveis pelas tarefas que exigiam ampla força física como, por exemplo, buscar alimentos (caça, pesca) e proteger a casa e a família de qualquer perigo. Enquanto isso, as mulheres ficavam responsáveis por atividades como cuidar da casa, das crianças e família, da alimentação (cozinhar e plantar) e sempre à disposição de seus cônjuges, conforme explanou Bourdieu (1998).

Assim, esse modelo de família tradicional continuou como exemplo do correto a ser seguido por todas as demais épocas e gerações, e se enraizou em muitas de nossas culturas ao redor do mundo. Ao mesmo tempo, também adquiriu características culturais, sociais e políticas próprias de cada tempo, que somaram a essa divisão biológica e social entre homens e mulheres com papéis muito bem definidos. Tal como afirmou Bourdieu (1998, p. 17-18), o patriarcado já foi considerado como algo natural:

[...] a divisão entre sexos parece estar “na ordem das coisas” (...) a ponto de ser inevitável (...). A força da ordem masculina se evidencia no fato de que ela dispensa justificação: a visão androcêntrica impõe-se como neutra e não tem necessidade de se enunciar em discursos que visem a legitimá-la.

Logo, a divisão biológica entre os sexos foi utilizada para justificar e definir os padrões e determinados tipos de comportamentos considerados ideais para o homem e para a mulher. Assim, segundo Bourdieu (1998), além da força masculina legitimar essa relação de dominação por causa da divisão de sexos, ela também naturaliza toda essa construção social.

Por essa razão, essa situação tem perdurado até os dias atuais, visto que foi naturalizada e interiorizada que nem mesmo chegava a ser questionada. Por muitos anos, séculos, mulheres

se viam em situações totalmente submissas aos homens e a única opção era a de aceitar, porque assim eram as normas da sociedade e não havia perspectiva de mudança.

Durante a história humana, a diferença biológica entre os sexos foi a justificativa encontrada para designar a mulher ao mundo privado, do silêncio, tal como afirmou Simone de Beauvoir (2009), de que na sociedade patriarcal, a mulher é identificada como o segundo sexo.

Nessa perspectiva, podemos ver que desde tempos remotos vivemos essa dominação do sexo feminino pelo masculino. Segundo Marti Kheel (1996, p. 18) apud Kuhnen (2014, p. 02) o ponto de vista feminino é considerado inferior e é explorado pelo masculino: “Duas características são centrais no dualismo: 1) a primeira metade da dualidade é sempre mais valorizada do que a outra; e 2) a metade mais valorizada é sempre vista como ‘masculina’, e a metade menos valorizada como ‘feminina’”.

Ainda, nessa perspectiva, Carol Gilligan discute em sua obra *“In a Different Voice: Psychological Theory and Women’s Development”*, ainda em 1982, sobre a ética do cuidado. Para entendimento, a autora afirma que há duas vertentes da compreensão moral de mundo, sendo uma a masculina, ou seja, a voz considerada como padrão da moralidade e associada aos homens, e a feminina, que é considerada a “voz diferente” da moralidade e associada às mulheres. Logo, há uma hierarquização sob a voz diferente, a feminina, que também é desencadeada pela diferenciação de gêneros que controla a vida, a realidade de uma sociedade patriarcal.

Segundo Kuhnen (2014, p. 02): “O ato de silenciar a voz diferente está vinculado a uma estrutura conceitual opressora e patriarcal que predomina na sociedade e não dá lugar para a perspectiva feminina na ética por considerá-la inferior”.

Por outra parte, em uma sociedade não-patriarcal cada um teria o direito e o livre arbítrio de poder ter qualquer voz moral, de ser independente, autônomo e ser cuidadosa nas relações com os outros sem ser taxado de “feminino” ou “masculino”. O que Gilligan pretende não é apoiar a estrutura patriarcal, mas dar visibilidade e denunciar a opressão desse modelo de sociedade na qual a moralidade se sustenta na voz masculina. Para alcançar a denominada “maturidade moral”, Gilligan aponta que as perspectivas consideradas masculinas e femininas precisam ser concebidas como complementares e não como concorrentes. Isso superaria o dualismo sexista e, ao longo do tempo, libertaria os indivíduos dessa estrutura de poder e hierarquização social ao propor uma ética do cuidado para todos os indivíduos, homens e mulheres. Assim como afirma Gilligan:

Em meio a uma estrutura patriarcal, o cuidado é uma ética feminina. Em meio a uma estrutura democrática, o cuidado é uma ética humana. A ética do

cuidado feminista é uma voz diferente em meio à cultura patriarcal porque ela junta razão com emoção, mente com corpo, *self* com relacionamentos, homens com mulheres, resistindo às divisões que mantém uma ordem patriarcal. (GILLIGAN, 2011, apud KUHNEN, 2014, p. 07)

A ética do cuidado entendida como ética humana nos remete a questionar em que cultura vivemos e o porquê da naturalização do patriarcalismo que faz com que meninos se sintam culpados por construírem sentimentos e cuidados, e meninas por serem fortes, valentes e racionais. Essas características não deveriam ser consideradas essenciais para todos os indivíduos, sem diferenciação de gênero? Gilligan afirma que desejamos viver em uma sociedade na qual exista equidade de gênero e menos violência social, todos nós, os seres humanos, necessitamos ser educados para o cuidado.

Dessa forma, é perceptível que, em uma sociedade em que há essa dominação e exploração, há violência que pode ocorrer de várias formas. Primeiro, como afirma Bourdieu, nem sempre a vítima e o agente percebem que existe uma forma de violência naquela relação. Assim, Bordieu discute sobre a violência simbólica, que se baseia nessas ações inconscientes. Para entender essa violência simbólica é necessário pensar na profundidade acerca do indivíduo e sobre a estrutura social que naturaliza esse tipo de violência. Dessa forma, Cabral, Gonçalves e Salhani (2018) afirmam que a violência simbólica é mais difícil de ser notada justamente porque não está na superfície aparente do fenômeno.

2.2 Violência e poder simbólico

Para entrar nessa discussão sobre violências e para gerar compreensão sobre a violência simbólica, antes é necessário entender o conceito de poder simbólico, proposto por Bourdieu em 1979. O autor afirma que determinados e poucos grupos de interesse da população possuem maior influência sobre todos os demais devido a certa hierarquização do poder. Esses grupos de interesse que dominam grande parte da população se beneficiam de suas influências e relações de poder e, embora não sejam, seus próprios interesses são apresentados à sociedade como sendo universais.

A não consideração dos interesses de outros grupos sociais implica em uma dominação por parte dos que detêm o poder: ela seria, enfim, um mecanismo para o fortalecimento de seu poder simbólico. A imposição de interesses de uma classe sobre a outra é um processo que ocorre de maneira institucionalizada, aparentando ser o curso natural pelo qual a sociedade deve prosseguir. Por não atingir indivíduos específicos de maneira direta ou física, trata-se, portanto, de um ato de violência simbólica (CABRAL; GONÇALVES; SALHANI, 2018, p. 251)

Nessa perspectiva, podemos compreender a complexidade da violência simbólica, ou seja, sua imposição por parte de pequenos grupos de poder e interesse sob outros grupos populares. Muitas vezes, isso ocorre de maneira sutil, quase despercebida. É o que, em outras palavras, acontece com as mulheres. O sistema patriarcal é hierárquico e oprime homens e mulheres, já que impõe papéis determinados para cada sexo. Fugir deles é um risco sob a pena de sofrer as violências dessa cultura.

Se é totalmente ilusório crer que a violência simbólica pode ser vencida apenas com as armas da consciência e da vontade, é porque os efeitos e as condições de sua eficácia estão duradouramente inscritas no mais íntimo dos corpos sob a forma de predisposições (aptidões, inclinações) (BOURDIEU, 1998, p. 51).

Ainda tratando sobre a questão da violência, nos ambientes organizacionais, Cabral et al (2018, p. 251) denuncia o movimento de institucionalização de determinadas violências, que é legitimado e reproduzido pela própria cultura organizacional. “A institucionalização da violência seria uma forma de manutenção do poder simbólico de quem já o tem, ou seja, uma garantia de funcionamento para as organizações, tanto públicas quanto privadas”. (CABRAL; GONÇALVES; SALHANI, 2018, p. 251)

Cotidianamente, há violências contra a mulher que são legitimadas nos ambientes organizacionais e mundo do trabalho: a) mulheres que recebem salários inferiores para a execução de uma mesma atividade ou num mesmo cargo que um homem; b) mulheres que não são promovidas para assumirem cargos mais altos porque há o risco de engravidarem (e mesmo possuindo mais qualificação que o homem); c) são julgadas como menos inteligentes e menos capazes em cargos de gestão e comando só pelo fato de serem mulheres. Desafortunadamente, as mulheres já nascem fadadas a enfrentarem esses vários tipos de violência durante suas vidas.

Retrocedendo na história, observamos como algumas instituições naturalizaram a violência contra a mulher. A Igreja Católica e a Inquisição, por exemplo, utilizaram os dogmas religiosos para criar um imaginário de submissão e controle da mulher. A caça às “bruxas” durante a Idade Média se apresentou como um episódio sombrio do cristianismo, que manchou a história de luta das mulheres pela busca da liberdade.

Por outra parte, a escola também entendida como instituição, tem sido um espaço de reprodução de valores e princípios patriarcais para a dominação masculina ao longo do tempo, tal como afirma Bordieu (1998, p. 104): “Por fim, a Escola, mesmo quando já liberta da tutela da Igreja, continua a transmitir os pressupostos da representação patriarcal”.

Nesse cenário, podemos identificar a institucionalização da violência também por parte da Indústria Disney. Como visto em uma pesquisa realizada pelo BuzzFeed News¹ com as roteiristas, desenhistas e animadoras que trabalharam nos estúdios Disney durante os anos de 1987 até 2017, quase não tinham cargos para mulheres dentro da empresa. Além de serem poucas mulheres, os cargos que ocupavam eram os menos valorizados, assim como afirmam Brenda Chapman, Lorna Cook e as demais entrevistadas. Essa institucionalização da violência acabou por influenciar as narrativas e desenhos da Disney, pois como eram praticamente apenas homens que as produziam, não retratavam o pensamento da mulher real, apenas reproduziam a mesma forma de opressão.

A divisão da casa, em que homem caça e protege enquanto mulher alimenta e cuida, não fica só dentro do lar, e ultrapassa tempo e espaço. Esse modelo existe porque a estrutura social em que vivemos é sexista, porque há violência simbólica, institucionalização da violência e uma forte tendência a manter esse padrão seja no trabalho, em casa, em lugares públicos ou até mesmo na relação íntima da mulher com ela mesma. Há a onipresença dos homens e seus reflexos de exploração na consciência das mulheres.

É notável que as relações de dominação permeiam todas as instâncias da vida social. Elas se encontram entranhadas nas instituições sociais, que naturalizam os papéis socialmente construídos dos dois sexos e reproduzem a hierarquia proveniente dessa dominação em todos os âmbitos da ordem social. De acordo com Bourdieu, as estruturas de dominação: “[...] são produto de um trabalho incessante (e, como tal, histórico) de reprodução, para o qual contribuem agentes específicos (entre os quais os homens, com suas armas como a violência física e a violência simbólica) e instituições, famílias, Igreja, Escola, Estado. (BOURDIEU, 1998, p. 46)

Em seu livro “*A dominação masculina*” de 1998, Bourdieu discute que a mulher apresenta postura submissa como abaixar o olhar, aceitar as interrupções durante sua fala, sorrir para agradar entre outros comportamentos socialmente aceitos. Também, juntamente com as ideias de Frigga Haug (1987) apud Bourdieu (1998), salienta-se a relação de opressão da mulher com suas próprias partes do corpo, como: manter uma postura ereta; barriga reta para ter uma “cinturinha”; pernas juntas porque ficar de pernas abertas é “feio para uma mulher”; usar salto e saia para garantir a feminilidade; entre outras tantas são regras de comportamento incentivadas e forçadas pelas próprias mães das meninas, que também são oprimidas e oprimem sem perceber. Todos esses aspectos de vestimentas e tipos de comportamentos adequados e ideais para a mulher a limita para exercer qualquer atividade física ou qualquer tarefa comum

¹ Site BuzzFeed. Como mulheres modernizaram as princesas Disney. Disponível em: <https://www.buzzfeed.com/br/arianelange/como-mulheres-modernizaram-as-princesas-disney>

do cotidiano. Nesse contexto, ser feminino significa ser frágil e limitado. E é essa linha de raciocínio que a Indústria Disney seguia para construir suas Princesas, pois esse tipo de pensamento sobre como as mulheres deveriam agir era difundido e aceito socialmente, pois a maioria das mulheres seguia as regras que lhes eram impostas.

Bourdieu mostra também como resultante da dominação masculina que todas as qualidades e defeitos que as mulheres possuem são provenientes da moral masculina imposta, por exemplo, a ousadia, a astúcia ou a valentia.

Os dominados aplicam categorias construídas do ponto de vista dos dominantes às relações de dominação, fazendo-as assim ser vistas como naturais. O que pode levar a uma espécie de autodepreciação ou até de autodesprezo sistemáticos, principalmente visíveis, como vimos acima, na representação que as mulheres cabilas fazem de seu sexo como algo deficiente, feio ou até repulsivo (ou, em nosso universo, na visão que inúmeras mulheres têm do próprio corpo, quando não conforme aos cânones estéticos impostos pela moda), e de maneira mais geral, em sua adesão a uma imagem desvalorizadora da mulher. (BOURDIEU, 1998, p. 46)

Nessa perspectiva da dominação masculina, fica evidente que as mulheres são ponto principal de dominação e exploração nessa relação social. Contudo, outro ponto constatado por Bourdieu, é que os homens também sofrem com a estrutura e cultura patriarcalista, já que a todo tempo precisam afirmar sua virilidade, ou seja, sua força, poder de reprodução, coragem e honra, sucesso profissional, pois isso é exigido dele da mesma forma que se exige a feminilidade, virgindade e fidelidade da mulher. O homem precisa representar força e glória no poder público. Para entendimento, autor chega a comparar a masculinidade com a nobreza. E era dessa forma que os príncipes e os homens dos contos de fadas cinematográficos produzidos pela Disney eram retratados. O homem sempre era a força maior e referência no filme para que a mulher pudesse viver e alcançar determinados objetivos propostos na trama narrativa.

Assim, a dominação masculina, que coloca as mulheres como objetos, também tem por finalidade instaurar insegurança e dependência, porque é como se elas existissem apenas para corresponder às expectativas dos homens, pois vivem para dar sentido às características tidas como essenciais segundo o olhar masculino (feminilidade, disponibilidade, submissão). Sua dependência torna-se parte do seu constituinte.

Segundo Anne-Marie Dardigna (1980, p. 88) apud Bourdieu (1998, p. 56), essa relação estrutural de dominação faz do "[...] corpo feminino, literalmente, um objeto que pode ser avaliado e intercambiado, circulando entre os homens ao mesmo título que uma moeda". Já Lévi-Strauss apud Bourdieu (1998, p. 56) também afirma que a mulher é vista como mero objeto e “melhor, de instrumentos simbólicos da política masculina: destinadas a circular como

signos fiduciários e a instituir assim relações entre os homens, elas ficam reduzidas à condição de instrumentos de produção ou de reprodução do capital simbólico e social”.

Dessa forma, com o passar dos séculos, as mulheres foram se entendendo e percebendo-se nessa posição social, o que as levou a criar perspectivas de mudanças. De início, essas tentativas foram claramente refutadas por filósofos, teóricos e praticamente toda a sociedade da época, mas aos poucos, a força feminina foi ganhando voz e formando grupos para lutar contra o patriarcado e as imposições desse tipo de sistema de opressão.

2.3 Feminismos e a luta pela visibilidade

O que mudou de fato ao longo dos últimos séculos foi que, mesmo em uma sociedade patriarcal em que a dominação masculina se impunha, as mulheres começaram a tentar reivindicar por seus direitos a pequenos passos, pois perceberam que essa exploração não era natural e inevitável, mas que fora naturalizada. Assim, Céli Regina Jardim (2010) afirma que os movimentos feministas surgiram e começaram a agir a fim de romper com essa estrutura de poder e hierarquia. De fato, os movimentos feministas são muitos e plurais, possuem suas próprias teorias e criticidade.

A autora explana que foi no final do século XIX que o feminismo teve seu início e, principalmente, quando as mulheres na Inglaterra se organizaram para lutar a favor dos seus direitos, sendo o mais comum o direito ao voto. Essas mulheres ficaram conhecidas como as *sufragetes*, e fizeram vários protestos, manifestações e diferentes tipos de greves. O direito ao voto finalmente foi conquistado apenas em 1918, após muitos anos de luta das mulheres. No Brasil, somente em 1932 foi conquistado o sufrágio universal, quando mulheres também puderam votar.

Céli Regina Jardim (2010) ainda afirma que o feminismo, que se iniciou com força nos países como Inglaterra, EUA e Brasil, continuou assim até aproximadamente 1930 e ficou por 30 anos sem muito movimento, até que em 1960 as forças se reuniram novamente. Nesse intervalo de tempo, um livro muito importante e conhecido até hoje como marca do movimento feminista, “*O segundo sexo*” de Simone de Beauvoir, publicado em 1949, trouxe uma das frases mais famosas dos movimentos feministas: “*não se nasce mulher, se torna mulher*”. Essa perspectiva influenciou grande parte das autoras e pesquisadoras feministas desde então.

Outra autora feminista, Betty Friedan, publica em 1963 o livro “*A mística feminina*”, logo foi considerado o “sagrado” do feminismo.

O feminismo aparece como um movimento libertário, que não quer só espaço para a mulher – no trabalho, na vida pública, na educação –, mas que luta, sim, por uma nova forma de relacionamento entre homens e mulheres, em que esta última tenha liberdade e autonomia para decidir sobre sua vida e seu corpo. (JARDIM, 2010, p. 2)

No Brasil os movimentos feministas tiveram suas manifestações principalmente na década de 1970, explica Jardim (2010), período em que o país passava por uma ditadura e em que ideias diferentes e contrárias significavam ameaça aos militares, eram fortemente reprimidas. Isso tornou a luta ainda mais complicada e complexa para as mulheres, que tiveram que enfrentar mais do que o próprio patriarcado. O regime militar via as mulheres como perigosas, do ponto de vista político e moral.

No final do século XX, os movimentos feministas ganharam espaço nas Organizações Não-Governamentais (ONGs) que buscavam amparar e dar voz às mulheres ao influenciar a aprovação de medidas e políticas públicas que as protegessem, principalmente contra a violência doméstica, que apresentava dados alarmantes. Ao mesmo tempo, se buscava garantir maior participação política das mulheres.

Em Paris, 1976, foi publicada A Carta Política, pelo Circulo da Mulher, que explicava a situação da mulher na época:

Ninguém melhor que o oprimido está habilitado a lutar contra a sua opressão. Somente nós mulheres organizadas autonomamente podemos estar na vanguarda dessa luta, levantando nossas reivindicações e problemas específicos. Nosso objetivo ao defender a organização independente das mulheres não é separar, dividir, diferenciar nossas lutas das lutas que conjuntamente homens e mulheres travam pela destruição de todas as relações de dominação da sociedade capitalista (PINTO, 2003, p. 54 apud JARDIM, 2010, p.03).

Um ponto que Jardim traz para discussão em seu texto é sobre um conceito de Foucault utilizado para discutir “inclusão e exclusão” ao estudar as formas de exercer o poder. Essa ideia nos permite compreender as diversas formas de poder no mundo. Foucault mostra dois tipos de exercício de poder usando o cenário europeu da época como exemplo. O primeiro tenta controlar a lepra e o segundo tenta lidar com a peste bubônica.

No primeiro, o caso da lepra, o que ocorria na Europa era que as pessoas que tinham a doença eram rigorosamente isoladas da sociedade e não podiam, de maneira alguma, ter contato com os outros indivíduos. Já no segundo caso, o da peste bubônica, a ação foi a contrária, pois toda a cidade entrou em quarentena e havia especialistas da segurança, política e da medicina para garantir que fosse possível ainda viver em meio social e controlar a doença. Dessa forma,

vemos que não se trata da exclusão dos indivíduos doentes, mas da inclusão (em forma de quarentena).

Assim, Céli compara as doenças e formas de controle e exercício de poder explanadas por Foucault com o caso da mulher em uma sociedade machista e patriarcal, pois a forma com que o homem trata e age com a mulher sempre foi a de exclusão, não a de inclusão: “Ao ser confinada à casa, paradoxalmente, a mulher era expulsa dos muros da cidade, entre os quais o mundo público se conformava. Ela, simplesmente, não existia” (JARDIM, 2010, p. 5).

O intuito nunca foi de incluir a mulher na sociedade; ela não era citada publicamente em leis, constituições ou nos direitos como, por exemplo, citado no caso do direito ao voto em que as mulheres eram excluídas. Céli afirma que o que acontece é o caso da voz da mulher, ou seja, particular, contra a voz universal, que é a voz do homem – o que também condiz com as ideias de Gilligan já citadas sobre a ética do cuidado. Assim, “Se for a fala de uma mulher feminista, é o particular do particular”. (JARDIM, 2010, p. 6)

Judith Butler (2003), filósofa e feminista, discute o tema da representação da mulher e de sua libertação em uma sociedade de dominação. Ela afirma que os feminismos devem compreender que as mulheres buscam emancipação de um sistema opressor por meio de um mesmo sistema opressor, ou seja, a libertação das mulheres não é mediante um sistema novo e que fora conquistado para isso, mas sim por meio de um espaço do outro que precisa ser aberto e modificado.

Não basta inquirir como as mulheres podem se fazer representar mais plenamente na linguagem política. A crítica feminista também deve compreender como a categoria das ‘mulheres’, o sujeito do feminismo, é produzida e reprimida pelas mesmas estruturas de poder por intermédio das quais se busca a emancipação. (BUTLER, 2003, p. 19)

Assim, observa-se que os movimentos feministas vêm crescendo com o passar das décadas, principalmente a partir de 1960, em que voltaram com força no mundo todo e se intensificou a partir de 1980 e 1990 até os dias atuais. A questão de representação da mulher na sociedade, de abrir espaço para que elas existam e sejam ouvidas, é necessária para o caminho da emancipação feminina. O que dificulta é, mais uma vez, a estrutura hierárquica de poder em que estamos inseridos, e que conta com instrumentos poderosos de manipulação e manutenção dessa violência.

Movimentos feministas que dão espaço, apoio e força para as minorias são extremamente relevantes porque fazem com esses grupos possam buscar soluções alternativas para mudar o sistema. Os feminismos são suporte essencial para todas as mulheres. Conforme ideias feministas foram se desenvolvendo e criando novos espaços na sociedade, criou-se

também uma pluralidade, ou seja, há várias formas de feminismo e diversos tipos de pensamentos e grupos acerca do tema.

Finalmente, gostaria de concluir afirmando que é imperativo repensar o espaço público como um espaço de emancipação, diria de emancipações, no plural, do quarteirão a que a política do controle da peste bubônica tem limitado as mulheres historicamente, e isso mesmo apesar das grandes e lutadas vitórias destas (JARDIM, 2010, p. 9).

Jardim (2010) cita Simone de Beauvoir cujas ideias permanecem com forte presença social até hoje. Ela afirma que as mulheres vivem dispersas, mais ligadas aos que as oprimem (seus opressores) do que às outras mulheres, o que é um contrassenso. O mundo ainda é dominado pelos homens e toda a dependência biológica, social e histórica não coloca as mulheres nas mesmas posições de igualdade social que os homens. É esse combustível que as mulheres usam para buscar sua independência e liberdade, a fim de conseguir se afirmar como indivíduo único por si só.

Conforme recorda Saffioti (1987, p. 29) apud Volpato et al (2018, p. 5), “[...] a construção social da supremacia masculina exige a construção social da subordinação feminina”. Assim, a manutenção do poder masculino passa pela construção e reforço da subordinação feminina – o que é latente quando observada a violência contra a mulher institucionalizada em nossa sociedade. No próximo capítulo abordaremos mais sobre essa institucionalização da violência contra a mulher e como as organizações e influências múltiplas estão envolvidas uma com as outras.

3 CAPÍTULO 2: AS ORGANIZAÇÕES, MULHERES E INFLUÊNCIAS MÚLTIPLAS - COMO A DISNEY INFLUENCIOU AS MULHERES E COMO OS MOVIMENTOS FEMINISTAS INFLUENCIARAM A DISNEY

3.1 Contexto Geral

A partir do momento em que compreendemos a Disney como uma produtora cinematográfica, renomada mundialmente, não podemos deixar de entendê-la como uma organização. Nessa perspectiva, ela está inserida num contexto que historicamente acompanhou a trajetória de lutas dos movimentos feministas e que, por sua vez, também influenciou e foi influenciada por esse mesmo contexto.

Vivemos em uma sociedade na qual muitas coisas mudaram rapidamente e estão em constante transformação. Pelo viés do fenômeno da globalização, essas dinâmicas mudanças afetam mas as organizações e também as pessoas, tanto as que fazem parte de uma organização quanto as que são públicos da mesma, ou seja, vivem e compartilham o mesmo ambiente social.

Curvello (1996) afirma que as organizações precisam se moldar à sociedade em que estão inseridas e ao mercado complexo que as envolve para que continuem existindo, pois não há outra opção se não a própria mudança. Essa visão vai ao encontro de Baldissera (2009) sobre os conceitos de *organização comunicante* e *organização falada*, que discutiremos em seguida. Essas conceituações indicam que as organizações precisam tomar uma atitude referente às relações e reivindicações propostas por seus públicos e, por conseguinte, pelos grupos de pressão. Ao pesquisar sobre as organizações e seus sistemas, Curvello (2008) segue com a ideia de que essas não são quadrados fechados, ou seja, que as organizações são sistemas abertos e complexos, pois elas vivem em um cenário de mudanças constantes. Ele vê a comunicação como um processo permeado por muitas variáveis.

O autor afirma que a partir do momento em que reconhecemos todos esses fatores que formam a complexidade da sociedade atual, não podemos reduzir esse ambiente organizacional inteiro a simples regras, a um ambiente fechado e simplificador. Curvello também cita uma ideia de Weber a respeito de racionalidade, que explica que o problema da organização é que ela possui uma racionalidade frágil que não considera fatores externos. Muitas vezes, estes fatores externos exercem forças na organização e impactam os resultados finais e os objetivos,

muitas vezes, bloqueando ou dificultando o caminho da própria organização até os resultados finais. É o que podemos chamar de influências externas à organização ligadas à racionalidade frágil.

Assim, no final do século XX, com a globalização e novas tecnologias, surgia essa nova realidade, permeada de influências externas incontroláveis, iniciando transformações na sociedade, o que continua até os dias atuais. As informações chegam rapidamente, de forma imediata, e os fluxos se intensificam. Segundo Curvello (1996, p. 7): “A tecnologia desenha uma nova forma de conversar e dialogar e a própria organização tem de repensar e reformular seus discursos legitimadores”.

Segundo Morin (2006) apud Curvello (2008) afirma-se que é necessário aceitar que tudo é mutável, que o pensamento complexo consiste em aceitar que não é possível tomar ações premeditadas. Além disso, considera a clareza e a ordem insuficientes e acredita que não seja possível aceitar um *paradigma simplificador* nas condições atuais de sociedade. Segundo sua visão, as organizações também são sistemas vivos e complexos, visto que se relacionam com o ambiente e com as transformações do seu entorno, o que se encaixa na realidade organizacional atual.

Segundo Luhman (1992) apud Curvello (2008) também explica mais sobre a complexidade e, para ele, para que a complexidade exista é necessário um observador para que capte todos os sentidos presentes, e ainda afirma que a comunicação é fundamental para a evolução dos sistemas sociais.

Dessa forma, podemos compreender mais sobre a linha de raciocínio da complexidade e vê-la como intrínseca à sociedade atual. Os fluxos imediatos de informação e tomadas de ações repentinas de acordo com as mudanças no ambiente explicam a forma como a Indústria Disney realmente necessitou se moldar ao cenário em que se encontrava e se encontra atualmente para que suas produções cinematográficas condissessem com seus públicos e com as reivindicações propostas.

As negociações fazem parte da complexidade e, por consequência, do cotidiano das organizações. Assim, Ivone Oliveira (2010) também citou algumas teorias de Morin, sendo esta que “a estratégia deve acompanhar a fluidez e a complexidade da sociedade” (OLIVEIRA, 2010, p. 12). Ela também reforça que as estratégias e ações organizacionais disputam com os interesses dos grupos com quais a organização se relaciona, o que se conecta com o caso da mudança de posicionamento da Companhia Disney. Oliveira (2010, p. 10) ainda definiu que:

Como os diferentes grupos sociais são impactados pelas políticas e ações organizacionais e têm poder de repercussão e mobilização na defesa das suas

posições e interesses, as organizações se vêm diante da necessidade de identificar e compreender esse processo, como condicionante para alcance dos objetivos que estabelecem.

Baldissera (2009) caracteriza a sociedade atual como: decisões urgentes; há pouco tempo para pesquisa e reflexão; grande desejo de poder ultrapassando o limite e a interação com o outro; informações instantâneas; vínculos fracos entre as pessoas; valorização do aqui e agora; propensão ao espetáculo; e ainda afirma que os indivíduos tendem a tentar mensurar tudo para ver resultados concretos. Ademais, a incerteza é uma realidade do cenário organizacional, e é inevitável justamente devido a todas essas características anteriores.

E para entendermos como a organização funciona nesse meio contemporâneo e como ela se relaciona com a comunidade, Baldissera também explica que a comunicação organizacional é compreendida pelo Paradigma da Complexidade como um movimento de elaboração e de confronto de sentidos. Além disso, a comunicação organizacional também engloba três partes que são interdependentes:

A organização comunicada (fala autorizada), organização comunicante (fala autorizada e demais processos comunicacionais que se atualizam sempre que alguém estabelecer relação direta com a organização) e a organização falada (processos de comunicação que, não sendo a partir de relações diretas com a organização, referem-se a ela). (BALDISSERA, 2009, p. 1)

A organização comunicada (fala autorizada) tem a ver com processos de comunicação voltados para fazer a imagem e identidade da própria empresa, utilizando-se de recursos estratégicos ou planejados para que isso ocorra. Exemplo: em uma sociedade complexa, para que ocorra somente processos de organização comunicada é quase inimaginável, pois a complexidade envolve mudanças de comportamentos, formas indiretas de comunicação e, muitas vezes, condições fora do planejamento da organização.

Já a organização comunicante (fala autorizada e outros processos) é o grau mais complexo da Organização Comunicacional, e é definida quando alguma pessoa ou público estabelece alguma forma de relação direta com a organização, seja isso planejado ou não, ou seja, pode ser formal ou informal e ainda assim um tipo de relação é estabelecida.

A organização falada conta com processos de comunicação que não ocorrem dentro do espaço organizacional, ou seja, não ocorre dentro da organização e isso é visto como uma forma indireta de comunicação, pois a mesma não tem controle sobre essas formas de expressão. O que ela precisa fazer é manter atenção nisso para que, caso algo inesperado surja e possa comprometer a organização de qualquer forma, ela precisa saber lidar com a situação e com

seus públicos envolvidos na questão. Segundo Ivone de Oliveira (2010, p. 5): “Dialogar com a sociedade na busca de visibilidade passa a ser para elas uma necessidade social”.

Usando os conceitos propostos por Baldissera (2009) sobre organização falada e organização comunicante, conseguimos pensar na questão da Companhia Disney. Essa é uma grande empresa, conhecida mundialmente por seus filmes das Princesas, pelos filmes de animação infantis que se tornaram referência no mercado audiovisual e que logo se transformaram em produtos infantis, brinquedos, roupas e acessórios que há anos fazem parte da vida das crianças.

Assim, as pessoas que comprem os filmes não os comprem apenas pelo fim em si mesmos, mas também comprem as ideias que eles representam, comprem um imaginário, uma visão e comportamento das personagens.

Porém, com o passar dos anos e pensando nas informações instantâneas que os indivíduos conseguem acessar, alguém que não aceite como positivo e não se identifique com a ideia e os padrões propostos pelo filme, pode começar a questionar esse tipo de produção cinematográfica e influência social. Essa pessoa logo se torna um grupo organizado que se transforma em um grupo de influência social e consegue criar pautas que vão, por sua vez, também influenciar a própria Indústria.

Esse grupo é um dos públicos da empresa e ela não pode ignorá-lo. Ela dialoga com ele de diversas formas e, portanto, também precisa ouvi-lo e tomar decisões a partir disso. Nesse caso, seriam os grupos de mulheres, na luta pela causa feminista já discutida aqui, que estabelecem uma relação, direta e indireta, com a Disney ao tentar confrontar suas ideias e reafirmar seus valores. Segundo Baldissera (2009): “Assim, mesmo que a organização não deseje comunicar, se alguém – alteridade – atribuir sentido a algo e/ou alguma coisa dela e assumir isso como comunicação, então será comunicação”. Watzlawick; Beavin; Jackson (1993) apud Baldissera (2009, p. 4)

Assim, com a junção dos pensamentos de Curvello (2008) e Baldissera (2009), afirmamos que as organizações precisaram aprender a viver nessa inconstância e a pensar a comunicação como um meio de reafirmar sua presença no mercado e para dialogar com os grupos existentes. A complexidade é um desafio e vai além da visão mecânica de mundo. A organização se forma e se molda a partir de eventos que ocorrem no ambiente em que estão inseridos, e tudo está em constante renegociação. Não existe aquela ideia antiga de emissor e receptor, porque o processo comunicacional que acontece entre organização e seus públicos não é de transmissão de informação, é uma troca mútua. Segundo Morin (2006, p. 13) apud Curvello e Scroferneker (2008, p. 5): “No segundo momento, a complexidade é efetivamente o

tecido de acontecimentos, ações, interações, retroações, determinações, acasos, que se constituem nosso mundo fenomênico”.

Logo, ao compreender este fato, conseguimos ver que as relações comunicacionais ocorrem de maneira informal e que, muitas vezes, realmente não fazem parte do planejamento e do controle da organização em questão. E esta tem sua ordem desregrada e é obrigada a se reorganizar em torno da nova situação. Portanto, este é o caso em que a Disney muda sua postura em relação à mulher. Ao longo dos anos e das produções dos filmes, a Indústria Disney percebe a luta feminista crescente na sociedade, a mudança do papel da mulher e a necessidade de mudanças de atitude exigida pelos grupos externos. Assim, começa a tentar dialogar da melhor forma com seus públicos a fim de que continue fazendo sentido na vida das pessoas, principalmente em um novo cenário marcado pela complexidade e diversidade.

Vemos que todos os sujeitos, não importa de qual grupo façam parte, estão conectados e estabelecem uma relação que precisa ser levada em consideração quando há um novo sentido na sociedade e um novo caminho a se pensar. Simeone e Reis (2019), outros autores brasileiros que discorreram a respeito das organizações e comunicação, citam Freeman (1984) ao afirmar por meio da Teoria dos Stakeholders, que qualquer pessoa ou grupo que consiga afetar ou que seja afetada por uma organização é denominado um *stakeholder*.

Procura-se assim, dar relevo ao fato de que os diferentes sujeitos em interação comunicacional são forcas em relação (FOUCAULT, 1996), forcas essas portadoras de redes simbólicas de seus grupos. Portanto, em dialogo (BAKHTIN, 1999), disputam, (re)constroem os sentidos em circulação nos processos comunicacionais, isto é, além de ser fortemente marcado pela contextura eco-psico-historico-sociocultural em que se realiza, esse dialogo presentifica sujeitos (identidade/alteridade) tensionados como forças em relação (BALDISSERA, 2009, p. 6).

Para explicar a relação entre organização, público e influências, Simeone e Reis (2019) recorrem à Edward Bernays. Considerado o pai científico das relações públicas, Bernays discutia em suas obras as forças variáveis que influenciam a opinião pública e afirmava que os relações-públicas devem considerar opinião pública e influência e a relação desses dois com a organização, a fim de que identifiquem as interações presentes.

Simeone e Reis também citaram Grunig ao longo do artigo para afirmar que as organizações criam conflitos com o cenário em que estão inseridas e, assim, podem surgir os públicos, que evoluirão conforme a organização se posicione: “E, assim, assumir a forma de grupos ativistas capazes de criar constrangimentos e ameaçar a autonomia daquelas organizações”. Grunig (1997, p. 9, tradução nossa) apud Simeone e Reis (2019, p. 5)

Sendo assim, a organização e seus gestores necessitam também considerar a comunicação com grupos específicos como algo relevante e essencial, pois é dessa forma que ela conseguirá dialogar com seus diferentes públicos e influenciá-los de acordo com suas estratégias internas. Isso reitera que as tensões entre grupos existem e as organizações se encontram tensionadas por esses mesmos grupos de pressão.

Com natureza cada vez mais estratégica, em função da grande competitividade e de um ambiente intenso de reivindicações (*claims*) sociais de inúmeros grupos, as ações organizacionais passam a operar a partir de uma ideia de influências mútuas entre públicos específicos e empresas (SIMEONE; REIS, 2019, p. 5).

Os dois autores, Simeone e Reis, também citam as ideias de Mitchell, Agle e Wood (1997) que tratam a respeito da influência dos grupos e da organização. Eles agrupam os *stakeholders* em três pontos importantes para a organização conseguir enxergar qual ou quais grupos são essenciais para que tenham uma relação em busca do bem organizacional: “O poder para influenciar a organização, a legitimidade das relações desses grupos com a organização e a importância de suas reivindicações sobre as decisões da organização” (SIMEONE; REIS, 2019, p. 5).

Outra reflexão relevante sobre comunicação e que está relacionada com as ideias citadas por Simeone e Reis, é a de Porto Simões ao afirmar a função política de Relações Públicas. A noção de influência entre organização e grupo, nos leva a entender as influências que interferem no processo: “Quando exercida em consonância com os interesses dos públicos deve levar a organização a ter crédito junto a eles e permitir influenciá-los para intercâmbio cooperativo de interesses” (SIMÕES, 1999, p.120 apud SIMEONE; REIS, 2019, p. 6).

As influências também devem ser entendidas junto com a ideia de reciprocidade, pois por mais que um grupo influencie, ele também será influenciado e haverá mudanças nos processos com diferentes estímulos e impulsos. Essa reciprocidade de influência é totalmente relacionada com as organizações, principalmente no nosso caso em específico, a da Disney. É notável perceber como essas trocas de influências e interações entre grupos e organização foram as responsáveis pelo processo de modificação da construção das personagens Princesas Disney.

A organização faz intervenções estratégicas com seus públicos para conseguir persuadir a interação e, ainda assim, influenciar e atingir seus objetivos iniciais próprios. Por exemplo, por mais que a sociedade tenha mudado e exigido da Disney diferentes posicionamentos a respeito da mulher, que agora está mais inserida na sociedade e empoderada, a Disney ainda é quem comanda a relação com os grupos e ainda há maior influência desse lado.

Porém, é preciso observar que há dois lados: a organização tentando persuadir a opinião pública e os públicos que resistem às influências. Esses dois lados coexistem, interagem entre si e com os outros grupos e disputam sentidos e também constroem novos. A vida em sociedade não é imaginável sem essa troca mútua de influências e o contexto da organização não está isolado do mundo, da sociedade e das outras instituições. Assim como afirma Kunsch (2014) ao citar Manuel Castells, se a organização não assimila tudo que acontece à sua volta e contribui para a transformação também, a organização se encontrará estagnada em pouco tempo. Kunsch (2014) ainda afirma que a comunicação é essencial nesse processo, visto que ela é um elemento social básico: “Há que existir uma relação sinérgica entre o mundo e as organizações. E, nesse contexto, é a comunicação que viabiliza todo o processo” (KUNSCH, 2014, p. 3).

A comunicação não se resume apenas a ações de relações públicas ou marketing para cobrir alguma necessidade momentânea da organização. A comunicação é vital para o funcionamento da mesma. Para que os relacionamentos com seus públicos sejam mais conscientes a fim de obter uma opinião pública favorável à organização, e que colabore para um bom funcionamento e troca de influências, as interações resignificam os elementos presentes no processo.

Oliveira (2010, p. 15) afirmou que segundo:

O Foro IberoAmericano de Estratégias de Comunicação, que as concebe como um princípio de entendimento, privilegiando a concepção relacional da comunicação: “Estratégia não é anterior à comunicação, mas sim um estágio de desenvolvimento a que se chega para melhorar as relações entre os seres humanos.

O paradigma relacional de Fábila Lima (2008), outra autora brasileira que estuda as organizações, também está interligado com a questão das influências externas a uma organização. Vemos que a partir desse paradigma é possível fazer uma relação em três dimensões da comunicação: interacional, simbólica e contextual. A dimensão interacional é sobre a relação dos interlocutores, ou seja, de quem fala; a simbólica é de produção de sentido, discurso; e a dimensão contextual tem a ver com a situação sociocultural.

Essas três dimensões em conjunto representam a comunicação, pois é a ação conjunta dos interlocutores construindo discursos em um contexto em que estejam inseridos. E ao compreender o paradigma relacional proposto por Fábila Lima (2008), conseguimos relacioná-lo com a noção de influências e troca mútua entre organização e seus públicos, já que o paradigma explica a interdependência das três dimensões. Na interacional, os interlocutores interagem, ou seja, quem fala da organização e quem fala do grupo se comunicam e, juntos,

produzem sentido, que está totalmente relacionado com o contexto em que ambos estão inseridos. Também é simbólico, de acordo com Lima, justamente pelo discurso produzido entre eles. É o que acontece na sociedade atual em que a Indústria Disney se encontra pressionada, de certa forma, pelos grupos de pressão e pelas mudanças sociais, o que a obriga a se reposicionar e construir novas narrativas e características das Princesas que façam sentido para esses novos grupos de pressão.

A dimensão simbólica – o discurso e a produção de sentido –, sendo influenciada e modificada de acordo com os ambientes culturais que emergem com as mudanças dos meios de comunicação, integra o quadro relacional da comunicação no contexto organizacional. Dito de outra forma, a construção e o compartilhamento de sentido são uma das dimensões que conformam o fenômeno comunicacional (LIMA, 2008, p. 10)

Ainda, segundo Fábria Lima: “Estar em comunicação é, portanto, instituir-se na presença do outro, num movimento de mútua afetação pela ação, reação e projeção da ação de si e do outro” (LIMA, 2008, p. 11).

Portanto, aqui o intuito é entender sobre como a Disney, que é uma organização grande e renomada no mundo, principalmente a partir das suas produções audiovisuais sobre as Princesas, está inserida em uma sociedade complexa, de mudanças cada vez mais intensas e rápidas, tensionada por movimentos de mulheres que cresceram ao longo dos anos. É interessante notar como ela foi mudando suas produções, adequando-as de acordo com as demandas da sociedade e do meio em que estão. De fato, a indústria cinematográfica da Disney compreendeu a complexidade dessas relações que criam e recriam representações sociais a todo momento.

3.2 Identificações e representações no cinema

Aumont (2002), teórico de cinema, cujas ideias influenciaram diversos outros autores a escreverem sobre o tema, apresenta alguns conceitos básicos, sendo um deles a respeito da sensação de imersão e realidade que o cinema proporciona, algo gerado pela perspectiva e pela profundidade de campo. Segundo o autor:

Como observaram, [...] Ernst Gombrich e Rudolph Arnheim, as artes representativas baseiam-se em uma ilusão parcial, que permite aceitar a diferença entre a visão do real e de sua representação. [...] É importante, contudo, não deixar de ver que, se ela nos parece admissível e até “natural”, é porque estamos maciçamente habituados a uma certa forma de pintura representativa (AUMONT, 2002, p. 30).

Aumont (2002) afirma que a reprodução do movimento, as técnicas de perspectiva e a de profundidade de campo são essenciais no cinema para transmitir uma sensação mais realista do filme. A perspectiva é a representação dos objetos no plano, com o intuito de que esses objetos se aproximem o máximo possível do objeto real, porém, conta com uma ilusão parcial já que aceita a diferença entre o real e a arte representada (objeto representado), ignorando alguns detalhes.

A profundidade de campo faz com que o personagem e o objeto fiquem mais claros ao se aproximar de nós, pois a profundidade está intimamente ligada com nitidez e ela é importante para a identificação do indivíduo com o que está na tela. A profundidade de campo foi se transformando ao mesmo tempo em que o cinema também se moldava. A credibilidade das novas representações cinematográficas agora se dá à narrativa e à verossimilhança psicológica, não mais apenas ao espaço físico do cinema como era antigamente em que a profundidade era tudo.

Assim, compreendemos que foi o espaço físico do cinema que, inicialmente, fazia com que a realidade fosse sentida pelos espectadores através da sala escura e da profundidade de campo junto com a perspectiva. Conforme o cinema evoluía com o passar dos anos, a sensação do real foi se intensificando cada vez mais através das novas formas de fazer o filme, efeitos especiais e um novo espaço físico que também continua a proporcionar a identificação do indivíduo com a tela, em maior capacidade e qualidade.

Aumont (2002) cita que o sujeito pode se identificar com as representações do cinema e o efeito da estrutura é muito real: nele, o autor afirma que o espectador, sujeito, pode se identificar com cenas isoladas do filme, tendo uma relação imediata com a situação e lugar da sequência fílmica, sem considerar o personagem em si, e que isso é mais recorrente e mais sensível em crianças, que estão dispostas a se relacionarem com qualquer fragmento mais facilmente e sem muito pretexto:

De fato, (isso é muito sensível em crianças, que podem ficar vivamente interessadas por um filme, fragmento por fragmento, sem conhecer a intriga nem os recursos psicológicos), basta o espaço narrativo de uma sequência ou de uma cena para que o espectador nele encontre o seu lugar; basta que nessa cena se inscreva uma rede estruturada de relações, uma situação. (ACSELRAD, 2015, p. 5)

Esse tipo de identificação com fragmentos, principalmente pensando a respeito da perspectiva da criança, explica como a Disney consegue que tantas crianças e jovens sejam influenciadas por suas produções cinematográficas, pelas narrativas, padrões comportamentais e características de princesas, que são elementos concebidos como regra universal para os

comportamentos de meninas reais na sociedade. O cinema é utilizado como meio para o reforço desses condicionamentos.

Ademais, existe uma verossimilhança da realidade com as produções cinematográficas justamente pelo modo que o espaço físico do cinema é disposto e também pela forma em que o cinema e seu produto é proposto e pensado desde o início. Logo, de acordo com os conceitos definidos por Aumont sobre como é feita a sala de cinema para atrair o espectador, o espaço físico em si, e sobre as identificações do mesmo com a tela, é gerada certa manipulação da linguagem do cinema. Isso é aceito pelo público já que o cinema tem como intuito se parecer com a realidade, assim como Gubernikoff (2016) afirma em seus estudos.

O patriarcalismo, reforçado pelos conceitos da psicanálise freudiana e mais tarde aprofundado nos estudos da teoria lacaniana sobre linguagem, moldou o papel histórico da mulher na sociedade e, conseqüentemente, a consciência das mulheres do século XX. Apesar da necessidade de emancipação da mulher moderna – necessidade interna, ditada pelo desenvolvimento de sua identidade, ou externa, ditada pelas necessidades do mundo moderno – encontramos ainda, na mulher atual, marcas de um passado histórico que determinam sua luta pela individualidade e imposição do “devir feminino” na sociedade como um todo (GUBERNIKOFF, 2016, p. 33).

As teorias psicanalíticas, principalmente de Lacan e Freud (Lacan usou Freud como referência para seus estudos), serviram como grandes contribuições para os estudos sobre cinema e teoria feminista do mesmo, pois ela explica a significação da mulher não apenas nas produções cinematográficas e na mídia, mas na cultura – que é a raiz de tudo. E, segundo aquelas teorias, para a mulher é negada a posição de sujeito porque no homem é que está a referência e poder de produção cultural. Assim, conseguimos compreender algumas explicações sobre o cinema apresentadas nas obras de Aumont (2002), Metz (1980), Stam (2003) e Gubernikoff (2016), que discutem o assunto e como tudo é reconhecido dentro do indivíduo social. A última autora parte de uma visão feminista junto com as ideias dos outros autores citados aqui a fim de explicar mais precisamente a questão da mulher no cinema. “O cinema era uma técnica do imaginário. Técnica, por outro lado, que é própria de uma época histórica (a do capitalismo) e de um estado da sociedade, a civilização dita industrial” (METZ, 1980, p. 4)

O falar de técnica do imaginário possui dois sentidos: o real da palavra, em que o imaginário tem a ver com histórica e ficção do filme, e o imaginário no sentido de Lacan, em que há a definição de espelho do homem e como o cinematográfico age com isso no subconsciente dos indivíduos. E o que Metz (1980) considera difícil é justamente separar o

imaginário do cinema do nosso subconsciente, de maneira que não se confundam os espelhos. Há dois tipos de espelhos, o espelho entre tela e espectador e o que está na relação proposta de Lacan pela teoria do espelho, que será mais detalhado a seguir.

Para complementar essa explicação de Metz, Gubernikoff (2016) afirmou sobre o cinema ativar o imaginário devido ao jogo de espelhos que acontece entre espectador e a tela e que por isso: “A produção cinematográfica lida diretamente com a psicologia do espectador” (GUBERNIKOFF, 2016, p. 39).

Para uma compreensão mais aprofundada do cinema em relação ao indivíduo hoje e o papel da psicologia nisso, trazemos a teoria lacaniana do espelho, uma contribuição importante proposta por Lacan em 1930. O estágio do espelho é importante porque ele deu início às análises do autor, que serão brevemente citadas a seguir para compreender o cinema para o indivíduo. Esse estágio é quando a criança, entre 06 e 18 meses de idade, começa a construir o seu “eu” a partir do “outro” no mundo, são tentativas da criança de interpretar as imagens que surgem no início da sua relação com o mundo.

Numa primeira parte, a criança não se reconhece no espelho e por isso essa fase é conhecida como narcisismo primário. É um período de indiferenciação, pois será apenas mais uma imagem, mais uma representação de imagem para ela. Em um segundo momento, a criança começa a perceber que existe um *outro* ali e que não necessariamente seja ela, pois ela ainda não se identifica como “eu” e não se reconhece no espelho. Assim, ela começa a diferenciar o “eu” do “outro”, pois ela vê que há outros seres existentes ali que ainda não sabe quem são. Logo, em um terceiro momento, a criança reconhece sua imagem no espelho e há esse nascimento do “eu” a partir do “outro”, porque é com a relação com seus responsáveis, pai e mãe, que o sujeito descobre que não é soberano e que seus desejos dependem de um terceiro, o que desfaz as ilusões e ideias narcisistas de início.

É aqui onde o fascínio pelo ato de olhar colide com as primeiras manifestações de reconhecimento. Aqui começa a ser construída a forte relação entre a imagem real e seu reflexo que termina por encontrar uma forma de expressão e representação intensamente realista através do cinema e do processo de identificação da audiência com as personagens fílmicas (ACSELRAD, 2015, p. 7).

Aumont (2002) afirma que a identificação primária e secundária do indivíduo acontece no cinema quando o espectador se encontra com seu próprio olhar, através da visão, para a identificação primária e essa já leva para a secundária em que a identificação é dada com o objeto representado na tela, com o personagem.

Assim, a partir dessa definição de uma das contribuições mais importantes de Lacan, conseguimos entender as próximas análises de Gubernikoff (2016) e Metz (1980) acerca do tema. Gubernikoff afirma que o cinema é um novo tipo de espelho:

Perceptivamente real e de uma riqueza inabitual, apesar de sua irrealdade, que nos remete ao imaginário. Assim, a tela é um espelho onde o espectador não se vê, mas, já tendo passado pela experiência lacaniana do espelho, se reconhece nele como objeto ausente, no meio dos objetos da tela (GUBERNIKOFF, 2016, p. 40).

O cinema serve como espelho para o homem, pois o indivíduo, que já passou por esse estágio do espelho, olha para o espelho (tela do cinema) e espera se ver, se encontrar, mas não é o que acontece. Portanto, o indivíduo tenta se assemelhar do que vê na tela, criando processos de identificação.

Gubernikoff ao se basear em Metz (1980) e nas teorias de Lacan para escrever sua obra, afirmou sobre o cinema ser um espelho para o homem, quando ela diz sobre reconfirmar o que é socialmente aceito entra nessa questão da mulher e como ela é aceita na sociedade, como ela é vista e como ela deve ser e agir, ou seja, sempre buscando a feminilidade, sendo “boa moça”, obedecendo em relação ao outro, ao homem. O cinema apenas retrata o que vê na sociedade e o que os indivíduos identificarão como correto. É um reflexo, não lança ideias novas por si só sem saber o que será socialmente aceito, porque ele é apenas um produto que deve ser consumido e deve ser comprado. Segundo Gubernikoff (2016, p. 37): “O cinema é o espelho do homem e ver um filme significa refletir nele seus próprios desejos e reconfirmar o que é socialmente permitido”. E ainda:

Minha visão do filme é aquilo que dele eu recebo e aquilo que eu sou ao recebê-lo como consciência. Então, minha compreensão do filme se dá por uma série de jogos de espelhos que vão me dar o significante no cinema e que constituem o simbólico. Essa identificação do cinema com o próprio olhar é, segundo Metz a “identificação cinematográfica primária. (METZ, 1980, p. 70 apud GUBERNIKOFF, 2016, p. 41)

Segundo Gubernikoff (2016, p. 41) as identificações secundárias são as identificações com os personagens. Reunindo as ideias de Metz (1980) com a explicação proposta pela autora, há a identificação cinematográfica primária, que é essa do indivíduo com o cinema em si, e a secundária em que o indivíduo se entrelaça mais profundamente ao se identificar com os personagens e características de cada um.

Metz (1980) discute sobre dois aspectos importantes nas produções de cinema: o primeiro consiste em tratar o cinema como indústria, em que há o produto do filme, venda de

ingressos e todo o esquema por trás do filme; o segundo consiste na forma em que os espectadores consomem o filme como este sendo um objeto de prazer. Ele descreveu as fontes desse prazer sendo as identificações primárias e secundárias, e o *voyeurismo*, fetichismos e narcisismo.

Sendo assim, ao reunir a afirmação de Bourdieu em que “É característico dos dominantes estarem prontos a fazer reconhecer sua maneira de ser particular como universal” (BOURDIEU, 1998, p. 78) e com a ideia de Lacan em que o “eu” se reconhece a partir do “outro”, quando pensamos na mulher, desde o seu início em que ainda é criança, e todo seu crescimento em uma sociedade patriarcal, fica mais evidente que esse é um sistema de dominação. A mulher ao se reconhecer no outro, ou seja, no homem, segue os padrões e condições que o mesmo impõe. Além desse reconhecimento no outro, o homem ainda faz com que sua maneira particular, masculina, seja vista como universal. Tudo isso forma um conjunto muito forte e difícil de ser questionado. Por isso temos essa subjugação da mulher ao homem há séculos, o que reflete no cinema e em todos os outros âmbitos da vida.

Giselle Gubernikoff (2016) trouxe muitos conceitos e discussões em seu livro “*Cinema, identidade e feminismo*” acerca do tema. Ela afirmou que as mulheres se identificam com o que lhes é apresentado no cinema, justamente devido a essa questão de identificação do indivíduo com os imaginários do cinema. E também se identificam devido à representação, pois cada um se identifica com o que representa o seu ser na tela, podendo isso ser negativo ou positivo. O cinema precisa criar representação e identificação para que atraia público e para que o filme tenha o efeito de prender o espectador na trama.

O cinema, mais do que qualquer meio de comunicação, tem condição de fazer uma revolução social que diga respeito às grandes máquinas de controle da sociedade e também às instâncias psíquicas que definem a maneira de perceber o mundo. Por meio dele há a possibilidade de satisfação profunda; nele, a dor da vivência estética reconduz às próprias raízes culturais. Os mecanismos de identificação do cinema – até recentemente um domínio do homem – exercem um controle civilizado pela visão que o homem tem da mulher. E esta passou a se identificar com o papel que lhe foi imposto (GUBERNIKOFF, 2016, p. 36).

Outra questão é que as teorias feministas do cinema utilizaram a abordagem de Lacan para reler o cinema americano e europeu, seguindo a linha de reconhecimento a partir do outro e que afirma que “o sujeito é construído socialmente através das linguagens e das representações” (GUBERNIKOFF, 2016, p. 130), e o resultado em que chegaram foi que “a mulher se encontra num lugar não representado, ausente de significação” (GUBERNIKOFF, 2016, p. 130). O que os filmes mostram nas telas não passam de estereótipos das mulheres que

tem total relação com o passado histórico de nossas sociedades e que segue um comportamento normativo pré-definido. A mulher, ao mesmo tempo em que se identifica com o proposto na tela, também é ausente de significação porque o que é representado é o ideal de mulher, não a mulher de verdade. Ela, além de ocupar um espaço de “não-sujeito”, é tratada como mercadoria.

Atualmente, as produções cinematográficas começaram a mudar, ainda aos poucos, e incluir personagens de super-heroínas, mulheres em mais posições de protagonistas fortes e aventureiras porque a sociedade começou a mudar, a sociedade está se moldando aos modelos de mulher fortes, guerreiras e que não precisam de um padrão, podem ser quem elas quiserem, quando e onde quiserem. Essa é a luta dos feminismos e o cinema começa a responder a essas novas visões à medida em que essas ideias começam a ser socialmente aceitas, ainda que estando em evolução.

Além da análise da estrutura do cinema e dos seus efeitos nos espectadores, alguns autores também discutem sobre a definição do *star system* americano:

Ou seja, do ponto de vista do público, o *star system* pode ser considerado um fenômeno social, em que as estrelas do cinema são cultuadas como deusas do Olimpo. Pode-se perceber uma mitologia que se situa no limite entre a crença e o divertimento, entre a estética, a mágica e a religião. Esse fenômeno se explica em parte porque a tela, com sua especificidade fílmica, funciona como um espelho para a plateia, pois envolve a presença humana, ou seja, o ator. Nesse processo, o espectador cria uma identificação afetiva com o espetáculo” (GUBERNIKOFF, 2016, p. 6).

O cinema clássico americano serviu como base para os demais cinemas do mundo e, não apenas para o audiovisual e produção de filmes, mas também serviu como modelo de vida para muitos países, principalmente os ocidentais, pois ditou um estilo de se pensar e viver, ideologias e valores aceitos socialmente e que são parte do cerne da sociedade. Assim, o modelo americano chegou a atingir o imaginário do indivíduo, já citado aqui como parte importante que entende e absorve a mensagem e imagem que nossos olhos captam:

O cinema americano clássico serviu e serve de modelo às cinematografias de todo o mundo, sendo exemplo não só na sua forma de produção e realização, como também em sua forma de representação, o que transcendeu suas fronteiras e povoa o imaginário ocidental. ‘O imaginário é a ordem que governa a experiência (ou “auto-reconhecimento errôneo”) que tem o sujeito de si mesmo com a totalidade. Assim, [...] o imaginário é o lugar das operações ideológicas’. (KUHN, 1991, p. 61 apud GUBERNIKOFF, 2008, p. 4)

Com o *star system* em alta, o cinema americano teve papel importante ao reforçar ainda mais os estereótipos femininos, pois foi conivente com a estrutura sexista e patriarcal,

influenciando comportamentos e padrões que levaram a mulher a ter a crise de identidade que possui atualmente.

Ademais, trabalhou-se muito em todo o século XX com arquétipos femininos nas produções cinematográficas, portanto as mulheres sempre eram representadas como jovem inocente, divina ou prostituta:

É através do olhar do homem que a mulher busca sua identidade como sujeito, porém, dentro dos limites impostos pelo próprio homem. Isso acontece até em sua fantasia, em que ela se identifica com imagens impostas pela cultura machista. Por isso, qualquer tentativa de libertar-se da cultura patriarcal e da violência imposta à mulher é tão dolorosa (GUBERNIKOFF, 2016, p. 46).

Na discussão de cinema e sociedade, Lévi-Strauss apresenta uma visão sobre a mulher e a sua relação com a estrutura social patriarcal e capitalista. Ele introduz uma teoria de que a mulher é objeto de troca, sua subjetividade é eliminada e a comercialização sobre a mulher ganha espaço:

Mercadoria” fundamental para a estabilidade social, na qual deve permanecer como “infraestrutura” irreconhecível, tanto social como culturalmente. Isto estaria ligado diretamente ao *status* da mulher na sociedade capitalista. O que esta propõe é a eliminação da subjetividade feminina em detrimento de sua comercialização (GUBERNIKOFF, 2016, p. 117).

Com o surgimento do *star system* também se destaca a ideia de *estrela*: os atores e atrizes do cinema se tornaram modelo a ser seguido para toda a sociedade, e eles representavam arquétipos com a intenção de que o espectador se identificasse mesmo com o que visse na tela e com as características propostas, que hoje entendemos que não são nada reais e que criam uma falsa realidade de perfil principalmente para a mulher. As estrelas são meramente produtos da indústria cinematográfica.

A indústria cinematográfica hollywoodiana propunha um papel de identificação para a mulher com o fetichismo e sua idealização nas telas. O *star system* era o responsável por essa única possibilidade proposta ao público e também o responsável por essa cultura do consumo criada pelo cinema.

A mulher, que já tem a crise de identidade devido à estrutura do sistema em que vive e do reforço do cinema sobre o assunto, se vê mais uma vez inibida. Por exemplo, esse é o reflexo que geralmente acontece nos filmes infantis da Disney. A princesa necessita sempre ser salva pelo príncipe, ela vive sua realidade em torno do príncipe e sonha em viver com ele, casando-se e fazendo de tudo por ele. Muitas vezes, isso se converte no sonho de muitas meninas sem que elas mesmas saibam que, na verdade, isso é o sonho da sociedade patriarcal. Dessa forma,

a mulher fica sem ter noção das suas possibilidades, porque o homem delimita seu campo de percepção, desde os primórdios da história em que a mulher se dirigia aos cuidados familiares apenas. Isso causa dependência em uma situação delicada. “O homem é o condutor do veículo narrativo, sendo a mulher seu passageiro”. (STAM, 2003, apud ACSELRAD, 2015, p. 10)

A violência contra a mulher é algo que tem suas raízes históricas que permeia o cinema. Gubernikoff adiciona que: “Sua única alternativa é enquadrar-se no modelo imposto para assim não correr o risco de se marginalizar” (GUBERNIKOFF, 2016, p. 46).

Mulvey iniciou as teorias feministas do cinema e se utilizou da psicanálise em “*Visual Pleasure and a narrative cinema*” em 1975. Suas ideias são importantes para o estudo cinematográfico porque ela aponta fundamentos para a crítica da imagem cinematográfica controlada pelo homem, principalmente a hollywoodiana. Ela, assim como os outros autores citados, também parte de conceitos freudianos, como *voyeurismo*, fetichismo e narcisismo, para explicar a relação que o cinema tem e produz com o indivíduo por meio de certos mecanismos de prazer e como a mulher é objetificada:

A mulher, desta forma, existe na cultura patriarcal como o significante do outro masculino, presa por uma ordem simbólica na qual o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões através do comando lingüístico, impondo-as sobre a imagem silenciosa da mulher, ainda presa a seu lugar como portadora de significado e não produtora de significado (MULVEY, 1977).

O *voyeurismo* é utilizado de maneiras diferentes pelo homem e pela mulher. Enquanto para a mulher é negado o seu *voyeurismo* socialmente, os homens as desejam como objetos por meio do *voyeurismo* masculino. Além disso, o que se passa na tela como padrões de comportamentos impostos às mulheres e que são inatingíveis (criam um ideal feminino), é visto com fetiche pelo olhar masculino. O corpo e a própria mulher em si são vistos pela cultura social como algo a ser cultuado, e essa cultura possui essa visão porque, mais uma vez, o espaço da mulher é delimitado pelo controle masculino – tanto do cinema, quanto da vida em si. Logo, com a mulher fetichizada, levada ao seu narcisismo por tentar se identificar ao máximo com as figuras propostas na tela, com um ideal de beleza, com seu *voyeurismo* negado, torna-se ainda mais um objeto de consumismo da sociedade patriarcal capitalista.

A mulher interiorizou os conceitos divulgados pelo cinema clássico como se fossem a sua própria identidade. Nesse processo, foi objetivada como consumidora. De um lado, de uma ideologia – a capitalista, e, de outro, de um produto – sua própria feminilidade. Enfim, ela só é mais um dos elementos na estrutura da sedução (GUBERNIKOFF, 2009, p. 9).

Mulvey discute sobre os olhares do cinema e a mulher, que se conectam com as teorias discutidas anteriormente, principalmente por usar a psicanálise freudiana, que foi tão importante para os estudos do cinema em relação com a mulher. Laura Mulvey afirma que Freud foi tão necessário para essas discussões porque, mesmo que seus estudos não analisassem o feminismo, verificava questões da sexualidade feminina em meio a uma sociedade patriarcal, que na época foi crucial para diversos estudos além do cinema, principalmente para os estudos feministas de uma forma geral.

Em “*Visual Pleasure...*”, Laura Mulvey busca na teoria psicanalítica os fundamentos para uma profunda crítica da imagem – sobretudo a produzida no contexto do cinema hollywoodiano – como um produto da predominância do olhar masculino, ao qual corresponderia a imagem da mulher como objeto passivo do olhar. A teoria psicanalítica é utilizada como uma “arma política” para desmascarar as formas como “o inconsciente da sociedade patriarcal ajuda a estruturar a forma do cinema” (MALUF; MELLO; PEDRO, 2005, p. 2).

Mulvey analisa o cinema e sua relação com o indivíduo e o espaço. Segundo Stam (2003) apud Acselrad (2015, p. 10): “Para Mulvey, o cinema coreografa três tipos de “olhar”: o da câmera, o das personagens olhando-se umas às outras e o do espectador, induzindo a identificar-se *voyeuristicamente* com um olhar masculino sobre a mulher”.

Pelo *voyeurismo* é fácil identificar a mulher como objetificada pelo homem através do olhar. Pelo fetichismo, a mulher não é vista como um *ser inteiro*. Ela é reduzida em partes individuais para torná-la inofensiva e incapaz. A mulher é vista dessa forma pelo homem e pela sociedade patriarcal, o que a degrada, pois o controle masculino se torna obsessivo tornando mais fácil sua subordinação.

Falamos em reduzir a mulher a partes individuais, pois é assim que o homem começa a controlá-la. É muito mais seguro e acessível mudar parte por parte, pequenos detalhes como roupa, modo de falar, modo de agir, modo de pensar, do que mudar o todo por inteiro de uma só vez. O homem se aproveita desse artifício para mudar uma imagem inteira – o que acontece na sociedade e, consequentemente, nas produções cinematográficas.

Ann Kaplan, junto com Laura Mulvey, foi pioneira nos estudos da mulher sobre o cinema e na crítica feminista cinematográfica dos anos 1970. Ela ajudou a organizar a primeira Conferência Nacional de Estudos da Mulher. Em uma entrevista, confirmou a importância da psicanálise para esse estudo e ainda afirmou ser necessária a revisão das ideias freudianas e lacanianas para que estas sejam agora pensadas a partir de perspectivas feministas. Ela afirma que o discurso do homem ainda é mais valorizado que o feminino nas narrativas

cinematográficas – um panorama que necessita mudanças. Também afirmou que a psicanálise é essencial para compreender as estruturas patriarcais que resistem contra a liberdade da mulher e a sua participação como um todo na sociedade.

Um ponto relevante destacado por Kaplan (1995) é que a mulher no cinema está sempre conectada a algum elemento masculino, se não o próprio homem. De fato, qualquer caminho que desvie essa conexão durante a narrativa é duramente criticado ou cria-se um novo caminho que a leve de volta a essa conexão.

Ann Kaplan afirma também que o modo como as produções cinematográficas são feitas compreendem o espectador sempre como *voyeur* devido ao prazer de observar em resguardo. Seu olhar para a mulher é voltado para construir e solidificar a beleza feminina, o que logo se une ao fetiche. “O que Freud denominou escopofilia, o impulso para transformar o outro no objeto de um olhar curioso, é um dos elementos primordiais da sedução cinematográfica” (STAM, 2003 apud ACSELRAD, 2015, p. 10).

Stam ressalta a importância de Claire Johnston, uma pesquisadora feminista que estudou sobre a relação da mulher e o cinema. Ela afirma que as narrativas cinematográficas realmente colocavam a mulher como submissa ao homem, num papel passivo, enquanto os homens são ativos e com papéis altamente relevantes, mais individualizados. Assim, ela chega à conclusão de que a mulher sozinha não possui significado; ela apenas tem um significado ideológico para o homem.

Assim, o que comprova essas teorias sobre a inferiorização da mulher nas produções cinematográficas é o denominado Teste de Bechdel, que é basicamente um teste que avalia se o filme em questão utiliza de boa maneira as personagens femininas. O teste surgiu há aproximadamente 30 anos com uma tira da cartunista Alison Bechdel “para ironizar como Hollywood sub-representa as mulheres” (NADALE, 2015).

Segundo a pesquisa feita pela Super Interessante, “a trama precisa cumprir três regras: ter duas personagens com nome; ao menos uma cena em que conversam entre si; e o papo não pode ser sobre homem” (NADALE, 2015) O que, inicialmente, parece algo simples para um filme, na verdade, é complicado, pois a maioria das narrativas contam com mulheres indefesas ou com interesse amoroso no herói da história.²

Seja no cinema europeu ou americano, onde aparece como um artefato sociológico ou uma criação artística, a mulher, pela logística da produção de filmes e leis da sociedade ocidental, geralmente emerge como a projeção dos

² Site Super Interessante. Teste de Bechdel. Disponível em: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/o-que-e-o-teste-bechdel/>

valores masculinos. Seja como o produto de um autor, ou do sistema [...] a mulher é o veículo das fantasias dos homens, a “anima” do inconsciente coletivo masculino, e o bode expiatório dos medos dos homens [...] (HASKELL, 1987, p. 39 apud GUBERNIKOFF, 2016, p. 46).

Nessa perspectiva, observa-se que as mulheres e teóricas feministas do cinema sempre tentaram dar novas perspectivas para as teorias e produções cinematográficas, o teste de Bechdel é um exemplo concreto das contribuições das lutas feministas no cinema.

3.3 Disney como organização

Antes da Disney se tornar a grande organização que conhecemos hoje, seu passado foi crescendo aos poucos com os irmãos Walter Elias Disney e Roy O. Disney. Tudo começou em 1901, quando nasceu um dos cinco filhos da família Disney e, de acordo com Alan Parma (2009) e Fossati (2011), a relação que os pais tinham com os filhos, principalmente o próprio pai, Elias Disney, era de muito conflito e agressões físicas aconteciam frequentemente. A família passou a maior parte da infância dos filhos em Marceline, (Missouri, EUA), e Walter era muito próximo de um dos seus irmãos, Roy, que no futuro seria sócio de trabalho.

Como a relação familiar em casa não era muito boa, Walter Disney queria sair e se alistou para o exército para lutar na 1ª Guerra Mundial, mas precisava ter 18 anos e ele tinha apenas 16. Por isso, se voluntariou para participar da Cruz Vermelha falsificando seu documento de identidade para parecer que tinha 17 anos, idade mínima requerida para trabalhar na Cruz Vermelha. Assim, Walter conseguiu e foi motorista de ambulância por um ano na França.

Figura 1 – Walt Disney como motorista de ambulância da Cruz Vermelha. Ao lado dele é possível ver um desenho feito por ele mesmo na lateral do veículo.



Fonte: Extraído de <https://www.disneyguia.com.br/site/historia-walt-disney/>. 2019

Nesse período de trabalho na França, Walter conheceu Ray Kroc, que no futuro também se tornaria dono de uma das empresas mais famosas do mundo, o Mc Donald's. Logo que o trabalho acabou, Walter retornou para os Estados Unidos e começou a morar com seu irmão Roy e a trabalhar em uma pequena agência publicitária. Atuava como desenhista e lá conheceu Ub Iwerks, que foi um amigo e futuro parceiro de trabalho de Walt Disney, também ajudou a futuramente criar Mickey Mouse. A agência passou por turbulências e precisou demitir muitos funcionários. Walter e Ub estavam entres eles. Os dois amigos tentaram seu próprio negócio de publicidade na cidade, mas Walter logo foi contratado para trabalhar na Kansas City Ad. Ub Iwerks também foi chamado e tiveram que fechar sua pequena empresa, pois existia mais oportunidades para crescimento na Kansas City Ad.

Walter Disney também atuava como desenhista, mas seu interesse pela animação começou a surgir e ele deu início aos seus estudos sobre animação e tentou fazer algumas coisas sozinho, em sua própria casa. Logo, surgiu seu próprio estúdio de animação e precisou sair do emprego na Kansas City Ad. Seus desenhos começaram a fazer sucesso, mas Walter não sabia precificar seu trabalho e, dessa forma, acabou perdendo muito dinheiro e seu negócio faliu.

Em seguida, Walt resolveu encontrar seu irmão, que estava morando na Califórnia e era nesse lugar que se encontravam as indústrias de cinema, em Hollywood. Assim, ele e o irmão Roy criaram juntos o Disney Brothers Studio, em 1923. Em 1926, Charles Mintz, produtor da Universal Pictures (atual Universal Studios) pediu que Walt Disney produzisse um desenho e assim surgiu "*Oswald, The Lucky Rabbit*", conforme figura 2. Logo esse personagem explodiu como um grande sucesso. Porém, quando Walt foi receber o pagamento pela produção do desenho e renegociar os direitos autorais, descobriu que não receberia o aumento, e que Mintz tinha contratado quase todos os animadores do seu estúdio Disney Brothers. O único que tinha ficado era seu amigo Ub Iwerks. Walt ainda ficou sem nenhum direito sobre o seu personagem Oswald, tudo era da Universal.

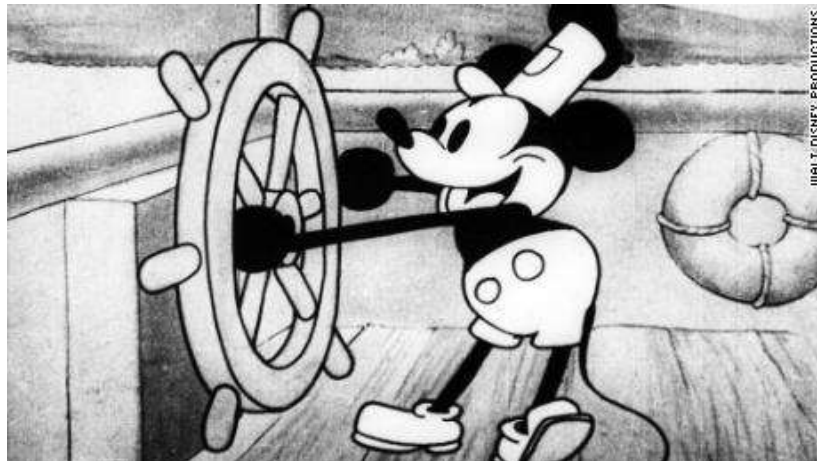
Figura 2 – Oswald, The Lucky Rabbit:
primeiro personagem famoso de Walt Disney



Fonte: Extraído de <https://www.disneyguia.com.br/site/historia-walt-disney/>. 2019

Sendo assim, Walt Disney precisava de um novo personagem que fizesse tanto sucesso quanto Oswald. Para recuperar sua perda, surge Mortimer Mouse, um ratinho que Walt estava desenhando na volta para casa. Ele pediu opinião para sua esposa, que achou que o personagem se encaixaria melhor com o nome Mickey, que não era tão sério. E assim criou-se Mickey Mouse em 1928, conforme figura 3.

Figura 3 – Mickey Mouse: segundo personagem famoso de Walt Disney



Fonte: Extraído de <https://www.disneyguia.com.br/site/historia-walt-disney/>. 2019

A história das Princesas Disney começa a ganhar forma a partir de 1934, quando Walt queria produzir o primeiro longa-metragem, mas enfrentou um desafio porque os desenhos animados não eram tão importantes ainda no cinema. Inclusive, Roy e sua esposa tentaram fazer com que Walt desistisse da ideia do longa-metragem de animação, porém Walt insistiu e usou a história dos irmãos Grimm, “*A Branca de Neve*”, para criar sua primeira animação em longa e lançá-la em 1937. O filme foi um sucesso, as pessoas aderiram à ideia e se encantaram com a história de um reino mágico. Walt Disney recebeu um Oscar pelo filme.

A partir disso, outros longas-metragens começaram a ser produzidos, tanto de Princesas como outras histórias. Assim, Walt Disney encantava duas vezes o espectador; primeiro por causa do cinema em si e segundo pelas histórias de contos de fadas que pareciam ganhar vida nos longas-metragens. Segundo Fossati (2011, p. 71):

O real e a fantasia se imbricam. O real, o social e o ideológico inspiram a fantasia, construindo um mundo ficcional representado pela transformação de significações sociais inconscientes do autor. Carregada por presenças, as produções injetam no espectador acontecimentos belos, extraordinários e intensos, resgatando vivências e dando um novo tom ao espetáculo.

Walt Disney começou a se questionar como seria se as pessoas realmente pudessem viver o conto de fadas, passear pela história na vida real. Assim, começou a surgir a ideia de criar um parque temático, diferente de um parque de diversões comum, para que as crianças e famílias pudessem visitar e se sentir parte. Foi assim que, em 1955, na Califórnia, a *Disneyland* foi inaugurada. Mesmo com a dificuldade das pessoas acreditarem que o projeto seria um sucesso, Walt conseguiu apoio e financiamento de uma rede de televisão, a ABC.

O parque na Califórnia se tornou um sucesso. Produtos da *Disneyland* eram vendidos a todo momento e logo Walt começou a pensar além. Na Califórnia, já quase não havia mais espaço para a criação de outro parque, e Walt Disney pensou em expandir para a Califórnia porque eram terras vazias e baratas na época. Antes de conseguir lançar o próximo parque, ele faleceu e seu irmão Roy deu continuidade ao projeto, que se tornou o parque mais famoso do mundo, a Disney da Flórida, homenageando seu irmão como “Walt Disney World”, conforme se observa na figura 4.

Figura 4 – Capa da LIFE, dia de inauguração da Walt Disney World



Fonte: Extraído de <https://www.disneyguia.com.br/site/historia-walt-disney/>. 2019

Assim, podemos ver que Walt Disney demandou muito esforço não apenas para criar personagens famosos, mas criou um mundo inteiro repleto de animação e magia para a vida dos telespectadores. Não apenas as crianças, mas também os adultos tiveram a oportunidade de vivenciar experiências que antes não existiam. Um novo modo de se contar, entender e viver as histórias que seus personagens representam.

Partindo desse histórico inicial, podemos considerar a Disney como uma organização e grande produtora, não apenas no audiovisual, mas como criadora de imaginários sociais.

A Disney possui os filmes que fizeram parte da vida de muitas pessoas ao redor do mundo. Com a evolução do sistema e das próprias organizações, a Disney deixou de ser mera produtora audiovisual e passou a ser uma produtora de imaginário, criou uma certa “magia” na mente das pessoas.

Acreditamos que a palavra *magia* seja a mais adequada justamente por ser algo abstrato, pois o que a Disney criou vai além do físico, além da venda de produtos como brinquedos, bonecas, roupas, acessórios, materiais escolares, bolsas, festas, músicas e tudo que se imagine possível produzir a partir dessas narrativas.

Atualmente, a Disney possui parques em Orlando, Califórnia, Paris, Japão, China e Hong Kong. Nesses lugares, o que mais se valoriza é o conceito de magia, o sentimento de pertencer e fazer parte do que a Disney cria.

Sendo assim, se observa que os filmes proporcionam uma experiência singular com os espectadores, particularmente com as meninas que assistem aos filmes das Princesas. Como foi possível compreender ao longo do nosso referencial teórico, a percepção é de que não se trata apenas de um produto, um filme, uma roupa ou uma música. Antes de tudo, é um estilo de vida para essas jovens crianças. É uma questão de magia que cria algo novo para a experiência real e, a partir disso, tomam a Disney e as Princesas como referência, mesmo que esse processo seja de forma inconsciente.

Figura 5 – Algumas marcas da Indústria Disney



Fonte: Extraído de <https://www.disneyguia.com.br/site/historia-walt-disney/>. 2019

Como se observa na figura 5, essas são apenas algumas das marcas que constituem a Indústria Disney e todo seu complexo corporativo, visto que são criadores de produtos e conteúdos que formam a “magia Disney”. O que antes não passava de um pequeno estúdio de animação da época, hoje atua em diversos ramos do entretenimento mundial.

3.4 As mulheres nos bastidores da Disney

Depois que Walt Disney faleceu em 1966, a área de animação da empresa diminuiu muito até aproximadamente 1980. Isso porque os desenhistas e animadores também ou faleciam ou se aposentavam, o que deixava o departamento vazio e sem muito conhecimento especializado. Assim, precisou-se contratar novas pessoas, mas o perfil das pessoas contratadas se repetia e influenciava a produção artística: masculino e branco, sem a presença de diversidade ou de uma visão feminina. Naquela época, a mulher ainda não era muito reconhecida no ambiente de trabalho e não havia liberdade para que ela pudesse atuar de maneira autônoma e criativa nas empresas. Inclusive, os estúdios Disney ainda perderam sete mulheres para uma nova empresa que estava crescendo no mercado, a *Don Bluth Productions*, que era uma das poucas que promovia e valoriza as mulheres.

Porém, em 1987, a Disney contratou Brenda Chapman, uma animadora que tinha acabado de se formar. Ela entrou para trabalhar como estagiária no roteiro do filme “*A Pequena Sereia*”. Na época não foi levada a sério, pois era a única mulher que estava trabalhando no roteiro do filme e os homens que comandavam o roteiro não a consideravam relevante para o trabalho. Mas, Chapman foi quem criou a cena mais famosa do filme, que é quando Ariel aparece na tela com uma onda por trás, no momento em que ela avista o príncipe Eric na praia.

Após a experiência com Chapman, a Disney colocou Linda Woolverton como roteirista para trabalhar junto com outros colegas, todos homens, no filme “*A Bela e a Fera*”. Nessa época já se notava uma mudança social na qual as mulheres começaram a ganhar voz, ainda tímida, mas relevante. Após o filme de Ariel, Woolverton se sentiu mais livre para poder criar elementos novos para a Bela. Os homens do estúdio que trabalhavam no roteiro também começaram, aos poucos, a se abrir mais para as ideias novas sugeridas por uma mulher, pois o mundo estava em mudança.

Contudo, devemos lembrar que nas produções desse filme apenas tínhamos uma mulher no roteiro e uma mulher na criação, o que se caracterizava como um tema delicado. Sobre isso, afirmou a roteirista Linda Woolverton para a *Entertainment Weekly* em 2016 que “Cada fala de diálogo [da Bela] era uma batalha”.

Eu tinha testemunhado o movimento feminista nos anos 1960 e 1970 e definitivamente não conseguia engolir essa garota inteligente, atraente e jovem sentada esperando seu príncipe. Que ela era alguém que sofre em silêncio e só quer uma rosa. Que ela aguenta todo esse abuso, mas ainda tem um coração bondoso. Eu tinha problemas com isso. (LANGE, 2017).

Woolverton ainda declarou para o jornal “Los Angeles Times” em 1992 que Bela era uma feminista, o que foi bastante ousado na época. Ela e Chapman se uniram na época para criar a Bela como uma heroína.

Lorna Cook, outra roteirista que participou da construção de filmes das Princesas a partir de Mulan e Pocahontas, afirmou ao BuzzFeed News (2017) “*Passei muito tempo em salas ouvindo homens dizer como as mulheres pensavam e se vestiam e como era o formato de seus corpos*”. Depois que ela deixou o trabalho como roteirista, sobraram apenas homens. Detalhes dos filmes de Mulan e Pocahontas que pareciam simples, muitas vezes, eram produzidos nas cenas em que as protagonistas eram humilhadas ou passavam por situações que as colocavam em relação submissa aos homens.

Figura 6 – Lorna Cook: roteirista e animadora.



Fonte: Extraído de <https://www.buzzfeed.com/br/arianelange/como-mulheres-modernizaram-as-princesas-disney>. 2019

Nos filmes “*A Princesa e o Sapo*” e “*Enrolados*”, nenhuma mulher e nenhum negro participou dos roteiros, mesmo sabendo que as protagonistas dos dois filmes eram mulheres e em “*A Princesa e o Sapo*” era negra. Os filmes deveriam representar certo protagonismo e autenticidade de determinados grupos sociais, mas ainda assim, é difícil o reconhecimento sobre a importância da representatividade feminina, negra ou indígena nessas produções. Isso

potencializa o erro na abordagem narrativa, na forma de ver o mundo a partir das personagens em questão.

Chapman contribuiu para que Jennifer Lee entrasse e trabalhasse como diretora e roteirista de *Frozen*, um dos filmes mais aclamados da Disney e sucesso de bilheteria. Assim, vemos que as mulheres começaram a ganhar voz também dentro da própria Disney com um protagonismo mais evidente.

Amy Lawson Smeed foi a primeira mulher codiretora de animação de um filme do estúdio Disney e foi ela quem criou o corpo físico de Moana, uma princesa heroína que teve sua história pautada em aventuras e liderança. E isso ocorreu devido ao trabalho de mulheres fortes e com ideias feministas convictas, e que trabalhavam nos bastidores para garantir a melhor e mais realista experiência para o espectador. Chapman afirmou ao BuzzFeed News (2017) que queria quebrar com o molde e ideal da princesa menininha.

O que realmente mudou ao longo do tempo não é que cada princesa rejeitou tudo o que limitava as princesas que vieram antes, mas que, começando com Ariel, todas as princesas pareceram mais humanas, em parte porque foram criadas por um número maior de mulheres reais. (LANGE, 2017)

Conforme se observa na figura 7, Brenda Chapman está trabalhando no estúdio em um dos filmes das Princesas Disney, tentando contribuir com sua perspectiva mais feminista acerca das narrativas.

Figura 7 – Brenda Chapman no estúdio



Fonte: Extraído de <https://www.disneyguia.com.br/site/historia-walt-disney/>. 2019

Com isso, podemos compreender mesmo dentro da produção da Indústria Disney e com a construção de personagens das Princesas, as mulheres não tinham autonomia suficiente para criarem e construírem mulheres reais e fortes em suas personagens, porque a presença masculina era muito mais poderosa dentro da organização. Porém, devido a presença ativista da mulher na sociedade, as roteiristas, desenhistas e animadoras também ganharam cada vez mais força e voz dentro da organização.

4 CAPÍTULO 3: PRINCESAS DISNEY

Neste capítulo será realizada uma análise de conteúdo das narrativas dos filmes das Princesas Disney, a fim de verificar empiricamente a pesquisa bibliográfica realizada com as narrativas cinematográficas previamente selecionadas.

4.1 Análise das Princesas

A fim de trazer a essa pesquisa um acervo de grandes estudos para que tenhamos uma base de conhecimento sobre o tema, utilizou-se neste trabalho a pesquisa bibliográfica exploratória, visto que:

A pesquisa bibliográfica é desenvolvida com base em material já elaborado, constituído principalmente de livros e artigos científicos. Embora em quase todos os estudos seja exigido algum tipo de trabalho dessa natureza, há pesquisas desenvolvidas exclusivamente a partir de fontes bibliográficas. Boa parte dos estudos exploratórios pode ser definida como pesquisas bibliográficas. (GIL, 2010, p.44)

Além disso, segundo Gil, esse tipo de pesquisa é vantajoso, pois oferece ao leitor e pesquisador uma variedade de fenômenos que seriam praticamente impossíveis de serem analisados diretamente, ainda mais se cobrirem uma grande parte de espaço e tempo – como, por exemplo, a análise em que se trata esse trabalho, já que analisa o contexto social da mulher por muitas décadas.

Ainda, segundo Gil (2010), a pesquisa é considerada exploratória porque ela tem a finalidade de prover maior familiaridade com o tema e problema, “com vistas a torná-lo mais explícito ou a construir hipóteses” (p. 41).

Outro método utilizado neste trabalho é a análise de conteúdo, porque conta com a análise das narrativas dos filmes da Disney para relacionar com o problema e tema propostos, o que garante maior profundidade no assunto. Para a análise de conteúdo ser realizada serão utilizadas categorias previamente definidas com base no referencial teórico e no objeto de análise, de modo a proporcionar uma matriz lógica capaz de nos auxiliar na análise mais aprofundada do material.

De acordo com Bardin (1977, p. 38): “A análise de conteúdo aparece como um conjunto de técnicas de análise das comunicações, que utiliza procedimentos sistemáticos e objetivos de descrição de conteúdo das mensagens”. E ainda complementa: “O que se procura estabelecer quando se realiza uma análise conscientemente ou não, é uma correspondência entre as

estruturas semânticas ou linguísticas e as estruturas psicológicas ou sociológicas (por exemplo: condutas, ideologias e atitudes) dos enunciados”. (BARDIN, 1977, p. 41).

Com o intuito de interligar nosso referencial teórico sobre organizações, cultura e sociedade, vamos apresentar uma análise de conteúdo de alguns dos filmes das Princesas Disney. Primeiro, para fazer esse tipo de análise, iremos elaborar categorias analíticas, para que assim consigamos enxergar os pontos em comuns entre as tramas analisadas das Princesas e ver como a representação da mulher é tratada nessas produções cinematográficas. Além disso, queremos verificar se o processo de evolução da mulher na sociedade teve realmente influência na construção das personagens Disney. Segundo Bardin (1977, p. 103):

Tratar o material é codificá-lo. A codificação corresponde a uma transformação – efectuada segundo regras precisas – dos dados brutos do texto, transformação esta que, por recorte, agregação e enumeração, permite atingir uma representação do conteúdo, ou da sua expressão susceptível de esclarecer o analista acerca das características do texto, que podem servir de índices, ou, como diz O. R. Holsti: “A codificação é o processo pelo qual os dados brutos são transformados sistematicamente e agregados em unidades, as quais permitem uma descrição exacta das características pertinentes do conteúdo”.

Partindo dessa perspectiva, podemos interpretar que a análise de conteúdo é um método específico de estudo aplicável para identificar matrizes categóricas que possam colaborar com o processo de compreensão do objeto de estudo. O critério utilizado como regra de para analisar as categorias é dividido em presença ou ausência. A presença de determinado elemento é tão significativa quanto a ausência dele, pois ambos têm um sentido na trama e no contexto em que é discutido. Às vezes, por exemplo, a ausência de fala representa algo muito significativo no enredo.

A partir disso, pretendemos estabelecer algumas conclusões comparativas entre os filmes e que resumam como a mulher era vista e retratada nas animações desde o início da construção narrativa das Princesas Disney até os dias atuais.

As categorias definidas previamente para esta análise de conteúdo foram criadas a partir do referencial teórico e observação dos próprios filmes por parte da pesquisadora. Sendo assim, chegamos a cinco categorias analíticas que foram consideradas relevantes, já que refletem características amplas e comuns relacionadas às características físicas e psicológicas das personagens, enredo e concepção narrativa do papel da mulher, conforme detalhamos no quadro 1.

Quadro 1. Categorias analíticas para análise de conteúdo dos filmes Princesas Disney

Nº	Categorias	Justificativa
1	Estereótipo da mulher europeia	Essa categoria foi escolhida porque ao verificar as imagens das Princesas Disney e os padrões encontrados de beleza, pudemos perceber que a maioria segue um tipo de estereótipo da época do século XX considerado como padrão de beleza universal, que era o padrão da mulher europeia: mulher branca, loira, de cabelos longos, olhos claros e magra. Por isso, escolhemos verificar a frequência desse biotipo nas princesas representadas.
2	Final feliz somente junto com o homem	Assim como já conhecido, as Princesas são famosas por sempre terem um final feliz com casamento ou que o final feliz seja sempre, de alguma forma, com o homem. Isso cria uma falsa necessidade de que as mulheres precisam dos homens para ser felizes. Por isso, escolhemos verificar quantas princesas finalizam o enredo junto a um homem, e se esse padrão é frequente nas narrativas analisadas.
3	Figura reguladora é a masculina	Outro julgamento comum acerca das Princesas é que o homem é sempre a figura que detém o poder dentro da trama, seja ele o príncipe, pai ou outro alicerce psicológico e/ou moral masculino. Por isso, esta categoria pretende verificar a frequência desse tipo de figura nas narrativas estudadas.
4	Mulher presa	Um ponto bem comum também nas narrativas é que, normalmente, sempre se espera que a princesa se encontre em perigo durante o enredo. Nesse caso, ela precisa ser salva de alguém ou de alguma armadilha, ou não tem poder suficiente (físico, econômico ou psicológico) para fazer as coisas por elas mesmas. Assim, há sempre uma imagem da princesa presa, sem voz, sem autonomia. Trata do espaço público e privado em relação as princesas.
5	Rivalidade feminina	Outra questão muito polêmica acerca das narrativas das Princesas é a rivalidade feminina. Seja por vilã ou por uma madrasta ou competição entre irmãs e mulheres do reino para ver quem conseguiria conquistar o príncipe, costuma estar presente essa competição não saudável entre as mulheres. Isso

		as levam a enxergar as outras mulheres como inimigas e nunca como apoio ou amizade. Logo, é interessante também avaliar essa recorrência narrativa, que busca desmobilizar a rede de apoio feminina.
--	--	--

Fonte: elaborado pela autora. 2019

Para complementar a análise e dar sentido ao estudo, conseguimos obter, segundo uma pesquisa realizada em 2015 por Carmen Fought do Pitzer College, e Karen Eisenhower da North Carolina State University³, alguns dados a respeito das princesas e dos filmes de cada uma. Ambas pesquisadoras mostraram vários resultados quantitativos a respeito das três *eras* analisadas das Princesas e vamos utilizar como base e reforço dos argumentos e resultados encontrados aqui nesta análise.

Primeiro, as pesquisadoras dividiram as princesas em três eras, que ajudam na escolha das princesas para a análise de conteúdo, conforme quadro 2.

Quadro 2. Eras das Princesas Disney

Era Clássica 1937-1959	Branca de Neve	1937
	Cinderela	1950
	Bela Adormecida	1959
Era Renascentista 1989-1999	A Pequena Sereia	1989
	A Bela e a Fera	1991
	Aladin	1992
	Pocahontas	1995
	Mulan	1997

³ Pesquisa realizada por Carmen Fought (Pitzer College) e Karen Eisenhower (North Carolina State University) em 2015. Disponível em: <http://www.kareneisenhauer.org/wp-content/uploads/2016/04/lisa-presentation-d3.pptx>. 2019

Nova Era 2009 – dias atuais	A Princesa e o Sapo	2009
	Enrolados	2010
	Valente	2012
	Frozen	2013
	Moana	2017

Fonte: Adaptado pela autora com base nos trabalhos de Carmen Fought (2015) do Pitzer College, e Karen Eisenhauer (2015) da North Carolina State University. Disponível em: <http://www.kareneisenhauer.org/wp-content/uploads/2016/04/lisa-presenation-d3.pptx>. 2019

A partir do quadro 2, podemos observar na figura 7 a formação atual de todas as princesas Disney de todas as eras desde o início das atividades da Indústria.

Figura 7 – Formação atual de todas as Princesas Disney



Fonte: Google imagens

Assim, segundo essa classificação por eras, fica mais simples observar as distintas narrativas, comportamentos, atitudes e outros aspectos e características dos filmes e suas personagens em interação com a própria sociedade.

Para a pesquisa ser realizada, foi necessário escolher algumas das princesas da Disney para usar como base de comparação de características-chave e comportamentos em diferentes contextos sócio históricos a fim de mostrar como foi a transição da mudança da representação da mulher nas animações das Princesas Disney ao longo do tempo. Logo, foram escolhidas duas princesas por épocas, considerando três épocas, a Era Clássica, Era Renascentista e a Nova Era, e as princesas escolhidas para essa análise foram:

- Cinderela e Bela Adormecida (anos 1950 e 1959)
- Ariel (A Pequena Sereia) e Mulan (anos 1989 e 1998)
- Merida (Valente) e Moana (anos 2012 e 2016)

Foram escolhidas três épocas porque a primeira (1937 a 1959) é considerada por ser um período em que as princesas da Disney eram totalmente indefesas e submissas ao homem, pois são as lançadas logo no início das atividades da Indústria Disney e seguem um padrão sexista, de dependência. Por exemplo, a Bela Adormecida (1959), que precisou esperar um príncipe encantado para a salvar de um sono profundo e de uma vilã.

Já Ariel e Mulan (1989 e 1998) são duas princesas consideradas intermediárias, pois ambas ainda tinham seu príncipe encantado como parte principal da história, mas as duas tiveram atos de coragem e força feminina durante os filmes.

Valente (2012) mostra uma mulher forte, atrapalhada para se encaixar no estereótipo antigo de comportamento de princesa e decidida a traçar seu próprio caminho. Moana (2016) também foi diferente, pois foi uma das primeiras princesas aventureiras e também uma das primeiras que não tem um par amoroso durante um filme da Disney. Sua história é baseada em si mesma e no seu gosto pela aventura e por viagens.

Assim, apresentamos os resultados da análise de conteúdo realizada, conforme seguem.

A) ERA CLÁSSICA

Nesta era, nos localizamos no período de 1937 a 1959, no qual observa-se a permanência de uma narrativa fundada em ideias patriarcais de sociedade e, por conseguinte, de modelos ideais de mulher, conforme se observa em Cinderela (figura 8) e Aurora (Bela Adormecida) (figura 9).

Figura 8 - Cinderela

Fonte: Google imagens

Quadro 3 – Análise de conteúdo do filme “*Cinderela*” (1950; diretores: Clyde Geronimi, Hamilton Luske e Wilfred Jackson; Walt Disney Studios)

N	Categorias	Análise
1	Estereótipo da mulher europeia	Presente: Cinderela segue totalmente o padrão de beleza da mulher europeia, visto que é branca, loira, cabelos lisos e longos, de olhos claros e magra. As irmãs de Cinderela que não são consideradas ideias para casar tem o pé grande, o que demonstra uma não feminilidade.
2	Final feliz somente junto com o homem	Presente: Cinderela tem seu final feliz ao encontrar o príncipe no grande baile, logo depois de reencontrá-lo. Logo, se casam para “viverem felizes para sempre”.
3	Figura reguladora é a masculina	Presente: Nessa questão aparecem duas figuras reguladoras masculinas que são muito fortes e presentes no filme, que são o Príncipe e o Gato de estimação da madrasta. Embora Cinderela não fosse controlada por seu pai, pois esse já havia falecido, e a madrasta do mal fosse uma figura controladora e feminina junto com as irmãs, a madrasta tinha um gato de estimação que morava no castelo e que tinha mais poderes que a própria Cinderela, pois ele ganhava boa alimentação, atenção e “mimos” da família. Sua presença na casa era forte e até mesmo o lugar para dormir era

		mais da realza que o de Cinderela. Por outra parte, o príncipe é quem dita as regras para acharem a sua futura esposa e dona do sapatinho perdido de cristal. Por mais que ele seja uma figura masculina considerada “do bem” no filme, ainda assim é uma figura masculina reguladora que controla e decide o que quer. A ausência do pai de Cinderela também é um ponto importante, pois caso o pai fosse vivo ela teria “cuidados” e não sofreria, de acordo com a lógica do filme, o que demonstra que até a ausência do homem exerce poder sobre a princesa.
4	Mulher presa	Presente: Cinderela se encontra presa de forma física e de forma subjetiva e psicológica ao longo do filme. Primeiro, de forma física porque era empregada de sua madrasta e das irmãs. Tudo o que ela tinha para comer, vestir e dormir era inferior ao das outras e, no meio para o fim do filme, a madrasta prende Cinderela em um quarto do castelo para que ela não vá ao baile e não calce o sapatinho de Cristal (este que a levaria para o final feliz com o príncipe). Também sofria psicologicamente, pois era ofendida em sua autoestima diariamente por parte das irmãs e madrasta. Não havia outra perspectiva de vida que não essa de viver sempre à disposição delas ou então casar-se com o príncipe para se libertar dessa situação. A ideia do matrimônio como resolução final a toda angústia da personagem apresentada no enredo é algo bastante explorado nessa narrativa. Na entrevista realizada pelo BuzzFeed News (2017), os autores afirmam que Cinderela “alegremente aceita sua sina como criada da madrasta severa” (LANGE, 2017).
5	Rivalidade feminina	Presente: A rivalidade feminina é totalmente visível nesse filme de diversas formas. As quatro mulheres que mais aparecem no filme que são Cinderela, a madrasta e as irmãs vivem em constante conflito e tudo se transforma em competição. As irmãs brigam entre si para ver quem vai usar o melhor vestido para o baile, quem é a mais bonita e quem vai dançar com o príncipe. A madrasta vê Cinderela como inferior e, em vez de ajudar a moça que se encontra órfã e sem família, a inferioriza e maltrata de diversas formas, junto com as irmãs que também destratam Cinderela e brigam para

	que os pés delas caibam no sapatinho de cristal e não o de Cinderela. No fim, tudo é visto como uma competição entre elas. A única mulher que aparece no filme além de Cinderela e que é bondosa com a mesma é sua fada madrinha, que estava ali para realizar seus desejos e ajudá-la. Novamente, aparece a ideia de que sozinha, a Cinderela não é capaz de resolver ou se libertar da situação em que está. Nesse caso, o poder divino de uma fada madrinha é acionado para ajudá-la a conseguir um vestido, sapatos mágicos, e uma carruagem para levá-la ao baile e se encontrar com o Príncipe.
--	---

Fonte: Elaborado pela autora. 2019

Como se observa, nesta narrativa, Cinderela apresenta as características comuns à Era Clássica, na qual a mulher deveria cuidar da casa e dos afazeres domésticos, enquanto sonha em encontrar com o príncipe encantado para ser feliz. É apresentada grande rivalidade feminina entre as mulheres do filme e a princesa. No final, Cinderela precisa ser salva pelo príncipe.

Figura 9 – Aurora (Bela Adormecida)



Fonte: Google imagens

Quadro 4 - Análise de conteúdo do filme “*Bela Adormecida*” (1959; diretor: Clyde Geronimi; Walt Disney Studios)

N	Categorias	Análise
1	Estereótipo da mulher europeia	Presente: Aurora também é loira, cabelos lisos e ondulados nas pontas e magra, seguindo o mesmo padrão de beleza europeia de Cinderela.
2	Final feliz somente junto com o homem	Presente: Aurora passa a maior parte do filme enfeitiçada pela Malévola e só acordaria do feitiço com o beijo do verdadeiro amor. Assim, apenas o príncipe é capaz de salvar Aurora com seu beijo e no final se casam também para “viverem felizes para sempre”.
3	Figura reguladora é a masculina	Presente: Como o príncipe é seu único salvador, ele é a figura reguladora de sua existência. Caso o príncipe não quisesse salvá-la, Aurora continuaria enfeitiçada para sempre. Além disso, Aurora possui o pai e a mãe como rei e rainha do castelo, sendo o rei a figura reguladora masculina do castelo e a rainha como coadjuvante.
4	Mulher presa	Presente: Primeiro, Aurora se encontra presa em um quarto de castelo até seus dezesseis anos de idade, pois seus pais e suas fadas ajudantes sempre a mantiveram mais escondida para que Malévola não a encontrasse e lançasse o feitiço que faria a princesa dormir para sempre. Ao completar 16 anos, idade mítica, transição biológica de corpo de menina para mulher, e um rito de passagem em suas vidas na cultura ocidental, Aurora é descoberta e é enfeitiçada. Depois que Malévola lança o feitiço, Aurora agora se encontra novamente presa, mas de outra forma, enfeitiçada e adormecida para sempre. Só quem poderia salvá-la é o Príncipe, o amor verdadeiro, ou seja, Aurora passa 2/3 do filme presa. Essa narrativa é extremamente significativa.
5	Rivalidade feminina	Presente: A rivalidade feminina aqui é representada pela inimiga do reino, a bruxa Malévola, que sempre perseguiu a princesa para enfeitiçá-la e para que fosse ela a mais bela de todo reino. Porém, um ponto positivo contra a rivalidade feminina é que Aurora contava com suas três fadas

		Fauna, Flora e Primavera, que a guiam durante todos esses dezesseis anos e são suas conselheiras/ajudantes para tudo que fosse necessário.
--	--	--

Fonte: elaborado pela autora. 2019

Nesta análise, observamos que a Bela Adormecida, assim como a Cinderela, também cumpriu com padrões já esperados pela sociedade da época. Eram mulheres loiras, magras, de cabelo liso e comportamentos que atendessem às expectativas masculinas. Aurora também se encontrou presa, dessa vez, por grande parte da trama, mais que Cinderela, e só foi liberta no final com o príncipe lutando para salvá-la.

B) ERA RENASCENTISTA

Já na era renascentista (período de 1989 a 1999), observamos a relevância de maior incidência de princesas com características consideradas socialmente mais rebeldes, ou seja, são princesas questionadoras, mesmo ainda atendendo a padrões estéticos e de comportamentos esperados pelos homens para agradá-los. Não são todas as princesas dessa Era que realmente casam com o par romântico no final, o que já inicia certa quebra de paradigmas.

Figura 10 – Ariel (A Pequena Sereia)



Fonte: Google imagens

Quadro 5 - Análise de conteúdo do filme “*Ariel (A Pequena Sereia)*” (1989; Ron Clements e John Musker; Walt Disney Studios)

N	Categorias	Análise
1	Estereótipo da mulher europeia	Presente: Mesmo Ariel sendo uma sereia, ou seja, poderia ter a cor de pele, cabelo e formas que quisessem por ser um ser místico. Contudo, sua representação física segue os padrões de beleza da época: magra, cabelos lisos e levemente ondulados e de olhos claros. A única coisa diferente dessa princesa é sua cor de cabelo que agora é ruivo, um vermelho vibrante, que foi considerado diferente e ousado para a época, assim como afirmaram as roteiristas e animadoras, que construíram a personagem na época. Na entrevista concedida ao BuzzFeed News (2017), as autoras mencionam que mesmo com a ousadia da cor do cabelo, Ariel ainda é considerada beleza padrão europeia. Em 1990, Ron Clements – codiretor, junto a Musker, tanto de “<i>Moana</i>” quanto de “<i>A Pequena Sereia</i>”, além de outros filmes da Disney – disse ao <i>Scripps Howard News Service</i> que o cabelo ruivo de Ariel havia chocado algumas pessoas. “Mas nós sentimos que era importante”, explicou, “tornou-a diferente”.
2	Final feliz somente junto com o homem	Presente: Ariel tem seu final feliz e na terra apenas após o príncipe se apaixonar por ela e se casarem. É em terra firme onde ela sempre quis estar e viver. Até trocou sua cauda por pernas por meio de um feitiço com a bruxa do mar, Úrsula. Somente assim conseguiu ter seu final feliz na terra, pois o príncipe precisava se apaixonar pela princesa para que ela pudesse ter pernas e voz de volta (usada no feitiço como moeda de troca) para que conseguisse viver na terra. No final, o feitiço é desfeito e seu pai é quem lhe dá a possibilidade de ter pernas para viver na superfície, e finalmente se casar com Eric. “Apesar do sucesso, segundo o “<i>The New York Times</i>”, o diretor Musker disse ter passado por “maus bocados nas mãos de algumas mulheres”, por Ariel ter sido representada como alguém que “não estava completa sem um príncipe” (LANGE, 2017)

3	Figura reguladora é a masculina	Presente: Primeiro temos o pai de Ariel, o rei Tritão, como a figura reguladora, pois ele tentava controlar a princesa e até colocou o siri Sebastião como “guarda costas” dela. Sebastião a seguia e a proibia de ir para certos lugares proibidos do mar. Depois que Ariel passa para a superfície, a figura reguladora masculina é o príncipe, pois seu feitiço de ter pernas para sempre só se concretizaria e sua voz, que foi usada como moeda de troca para o feitiço, também só voltaria quando o príncipe se apaixonasse por ela. Por isso, o destino da princesa também estava nas mãos do príncipe. Mas, ainda assim há alguns traços de rebeldia: “A sereia do título é uma jovem persistente que abandona o mar para ir atrás de um príncipe humano: ao contrário de Branca de Neve, Cinderela e Aurora de "A Bela Adormecida", a ruiva dos biquínis de concha, que desafiava a autoridade do seu pai, era definida pela curiosidade e pela rebeldia” (LANGE, 2017)
4	Mulher presa	Presente: O rei Tritão tenta controlar a vida de Ariel e a proíbe de ir à superfície, além de outras proibições dentro do próprio mar e de coisas que Ariel podia e não podia fazer. Seu pai também a proíbe de tentar encontrar o príncipe Eric e ele quebra todas as coisas que ela guardava como “itens valiosos” da terra. Sendo assim, a princesa queria de todo jeito sair do reino de Atlântida e ir para a superfície para viver e encontrar Eric. Na realidade, ela só consegue ir para a terra quando aceita a oferta de Úrsula e troca sua voz por pernas. Assim, continua presa, pois está envolvida em um feitiço que mais tarde só se quebraria com o príncipe se apaixonando pela princesa.
5	Rivalidade feminina	Presente: A rivalidade feminina também se encontra presente aqui, pois há a relação da princesa contra a bruxa, Ursula, que tenta se apoderar da voz de Ariel para atrair a atenção e se casar com o príncipe, e não Ariel. Logo, vemos uma competição entre as duas como parte do enredo principal. No final, uma ganha e a outra perde. Quem ganha é Ariel por ser “do bem”.

Fonte: elaborado pela autora. 2019

Conforme observamos nesta análise de Ariel (A Pequena Sereia), há a presença de alguns traços que antes não eram imagináveis para as mulheres da época, como a ousadia na cor do cabelo e desafio à autoridade na figura do pai, para fazer o que quiser. Porém, como ainda é a Era Renascentista, as cinco categorias estão todas presentes no filme, o que ainda indica um modelo conservador, voltado ao patriarcalismo e suas marcas.

Figura 11 – Mulan



Fonte: Google imagens

Quadro 6 - Análise de conteúdo do filme “*Mulan*” (1998; Tony Bancroft e Barry Cook; Walt Disney Studios)

N	Categorias	Análise
1	Estereótipo da mulher europeia	Ausente: Mulan é uma das primeiras princesas, junto com Pocahontas, a não seguir o estereótipo da mulher europeia. Ela é asiática, representa uma mulher chinesa com seus olhos característicos, cabelo preto e super liso, mas ainda é magra e de pele branca. “A dubladora de Mulan, Ming-Na Wen, disse ao "USA Today" que sua personagem era “a antítese de Cinderela. Ela não usa um vestido. Ela usa uma armadura” (LANGE, 2017).
2	Final feliz somente junto com o homem	Ausente: Essa é uma questão delicada, porque mesmo que Mulan tenha um par romântico durante o filme, o final feliz não é entendido somente junto com o homem; não há nem mesmo um casamento. Isso mudou a perspectiva recorrente das narrativas anteriores das outras princesas, que

		sempre se casavam no final do filme. Mulan tem um relacionamento com Chang, mas não é muito explorado durante o filme, é algo sutil. “Muito do que qualificava as outras princesas como “de verdade” era o romance, mas a relação de Mulan com Shang foi intencionalmente minimizada. Um casamento foi tirado de questão nas primeiras fases de desenvolvimento, disse o produtor Pam Coats. “Não queríamos que o filme acabasse com ela voltando para casa e se casando”, disse ela. “Não era disso que se tratava.” (LANGE, 2017).
3	Figura reguladora é a masculina	Presente: Primeiro que a figura reguladora da casa de Mulan era seu pai, que queria que ela seguisse a tradição e encontrasse um homem para se casar. Em um segundo momento, os homens da cidade foram chamados para ir à guerra que estava para acontecer no país e o pai de Mulan, mesmo doente e mais velho, precisava ir para representar a família. Isso, de fato, não acontece, pois Mulan se veste como homem para ir escondida em lugar de seu pai e representa sua família. Quando Mulan chega ao local, são os homens as figuras reguladoras, de grande poder e líderes de todos os outros demais convocados para a guerra. Outro ponto levado em consideração é o Mushu, o mini-dragão que serviria como conselho e ajuda para Mulan durante todo o filme.
4	Mulher presa	Presente: Mulan, logo no início do filme, precisa se arrumar contra a sua vontade, decorar frases e padrões de comportamento considerados femininos e essenciais, para participar de uma seletiva com várias mulheres para verificarem se ela estava apta ou não para o casamento, segundo a tradição do país. Logo, Mulan já se encontra presa em um molde que ela não queria seguir, o da tradição cultural, mas era obrigada. Mulan também se encontra presa quando ela precisa mentir e esconder seu sexo para conseguir ir à guerra no lugar de seu pai. Enquanto ela se mantém na figura masculina, ela consegue ser respeitada dentro do batalhão. Porém, quando descobrem que ela é mulher, as relações mudam e a forma de tratamento também.

5	Rivalidade feminina	Presente: A rivalidade feminina se encontra presente mais no início do filme, que é quando Mulan precisou seguir os padrões e comportamentos da tradição chinesa para que ela e várias outras mulheres participassem de uma seletiva para uma dizerem se elas estavam ou não aptas para o casamento, prontas para o homem. Nessa hora, as mulheres eram colocadas em fila e uma a uma entrava para que fossem analisadas. Fora isso, o filme não conta com rivalidades femininas ao longo da trama.
---	---------------------	--

Fonte: elaborado pela autora. 2019

Tal como identificamos na análise, Mulan rompe com certa tradição narrativa, pois já apresenta duas categorias ausentes na análise de conteúdo, o que rompe com uma narrativa anterior mais clássica. Como há pouco enfoque também no relacionamento amoroso de Mulan com Chang, se observa um elemento narrativo novo e diferente quando comparado com todas as princesas anteriores, pois o relacionamento com o “príncipe” era sempre um ponto central na trama.

C) NOVA ERA

Nesta era considerada entre o período de 2009 até os dias atuais, observamos uma crescente participação dos movimentos feministas na sociedade, o que estabelece uma relação intrínseca com as personagens femininas desta época. Assim, as princesas Disney já refletem essa transformação social e podemos ver um grande contraste entre essa última era com a primeira.

Figura 12 – Mérida (Valente)



Fonte: Google imagens

Quadro 7 - Análise de conteúdo do filme “Mérida (Valente)” (2012; Mark Andrews e Brenda Chapman; Pixar)

N	Categorias	Análise
1	Estereótipo da mulher europeia	Presente: Essa é uma questão delicada. Merida representa uma personagem escocesa, de pele branca, magra, olhos claros e cabelos ruivos. Ela apresenta o estereótipo da mulher europeia, mas o que a diferencia é o fato do seu cabelo ser totalmente crespo, com muito volume e nada ajeitado, assim como seria o esperado de uma princesa bem comportada. Portanto, ainda que represente um estereótipo da mulher europeia, Merida já foge um pouco do padrão de beleza anteriormente seguido com rigor. “Eu queria uma garota de verdade”, afirmou a roteirista e diretora do filme "Valente", Brenda Chapman, ao jornal "The New York Times" em 2012, sobre a arqueira Merida. E sob a direção de Chapman, o time técnico da Pixar desenvolveu um novo jeito de animar cabelo – os cachos ruivos de Mérida são quase tão indomáveis quanto ela.
2	Final feliz somente junto com o homem	Ausente: Por mais que a mãe de Merida a tente fazer seguir a tradição e se casar com algum homem do clã para dar continuidade ao reinado, Merida insiste na ideia de traçar seu próprio destino e, de diversas maneiras durante o filme, se recusa a casar com alguém, terminando o filme solteira e sem nenhum envolvimento amoroso.
3	Figura reguladora é a masculina	Ausente: Merida é nascida em uma família em que seu pai é rei e sua mãe rainha de um clã escocês. Contudo, mesmo o pai ocupando o papel de uma figura masculina extremamente imponente (o rei), o pai é visto mais como amigo e “bobão” do que a mãe, por exemplo, que insiste que a filha siga todas as regras e tradições para se casar e se tornar uma rainha futuramente. “Mais tarde, no filme, Merida entra em uma competição de tiro para ganhar sua própria mão em casamento. Ela rasga a manga e a parte de trás do seu vestido sedoso e restritivo e atira melhor do que todos os seus maridos em potencial”. (LANGE, 2017)

4	Mulher presa	Ausente: Essa é outra questão delicada, pois por mais que a princesa estivesse envolta em um sistema tradicional familiar milenar, Merida sempre se recusa a seguir as regras, sejam elas de comportamento, vestimenta ou beleza. Merida é uma moça que quer ser independente, traçar seu próprio destino sozinha e se comportar da maneira que quiser. Ela é até mesmo retratada um pouco como atrapalhada e desajeitada no filme, mas de uma maneira positiva, porque ela não se comporta segundo os padrões esperados de uma princesa. Seu cabelo também foi produzido todo encaracolado, com volume e com fios soltos justamente para também transmitir essa liberdade. Outro ponto interessante é que Merida ganha um arco e flecha do seu pai quando era pequena, andava a cavalo e gostava de aventuras. Todas eram atividades não consideradas femininas ou “de uma princesa” pela mãe. Porém, ao fim do filme, mãe e filha se reconciliam e a mãe muda de opinião, o que deixa Merida ainda mais livre.
5	Rivalidade feminina	Ausente: Nessa trama o único momento em que mulheres brigam é quando há desentendimento entre mãe e filha, mas não há qualquer momento de rivalidade e competição entre as mulheres. “E, ao contrário de quase toda princesa antes dela, a relação parental mais próxima de Merida é com sua mãe. Seu pai é, em grande parte, um alívio cômico. “Eu queria uma história de mãe e filha”, disse Chapman.” (LANGE, 2017)

Fonte: elaborado pela autora. 2019

Tal como se observa em Merida, há uma ruptura com as narrativas anteriores, o que é perceptível ao olharmos as presenças e ausências das cinco categorias: apenas uma é presente, e mesmo presente ainda desconstrói padrões. Isso demonstra uma grande evolução narrativa da representação social da mulher e também da disputa de poder nos próprios bastidores da Indústria Disney.

Figura 13 – Moana



Fonte: Google imagens

Quadro 8 - Análise de conteúdo do filme “*Moana*” (2017; John Musker, Ron Clements; Walt Disney Studios)

N	Categorias	Análise
1	Estereótipo da mulher europeia	Ausente: Moana é uma das poucas princesas da Disney, assim como Mulan e Pocahontas, que não segue o estereótipo da mulher europeia. Moana é uma garota polinésia que não possui o corpo tão fino como o das outras princesas. Seu corpo foi desenhado justamente para ser mais troncudo e trazer representatividade para a mulher. Ela tem a pele mais escura e o cabelo é enrolado e com volume, de uma cor escura quase preto. “Muitos notaram de imediato o corpo robusto e realista da heroína polinésia. Foi algo intencional, parcialmente inspirado pelo desejo que ela fosse diferente”, disse ao BuzzFeed o codiretor John Musker, em julho. “Queríamos que ela fosse uma heroína de ação.” (LANGE, 2017)
2	Final feliz somente junto com o homem	Ausente: No filme não há nem mesmo uma insinuação de que Moana teria algum par amoroso ou interesse romântico em alguém. Esse não era o foco do filme. Se trata de uma narrativa de aventuras, uma nova cultura retratada e independência feminina. Por isso, os homens que aparecem como protagonistas não têm qualquer relação romântica com Moana. “A produtora Osnat Shurer, de “Moana”, disse ao BuzzFeed News que nunca

		houve uma história de amor no filme em qualquer etapa de desenvolvimento. “Não havia espaço”, disse ela em uma entrevista por telefone”.(LANGE, 2017)
3	Figura reguladora é a masculina	Ausente: Não existe uma figura reguladora masculina. Seu pai que é o atual líder da tribo em que eles vivem, já havia dito para a Moana, no início da trama, que ela seria a próxima líder da tribo, a primeira mulher a ser líder. Moana também representa independência e aventura. Quando sai para navegar nas águas tem a ajuda de um semideus, Maui, mas ele não exerce controle sobre ela. Na verdade, ela é até retratada como força. “A certa altura, quando Moana agarra o enorme semideus Maui pela orelha e assobia “você não é meu herói”, seu forte bíceps se contrai”. (LANGE, 2017). A figura reguladora não só é ausente, como também há a forte presença de uma figura feminina que orienta e guia Moana com sabedoria ao longo da trama, essa figura que é sua avó.
4	Mulher presa	Ausente: Moana é escolhida por seu pai e sua tribo para ser a próxima líder de toda a tribo e, além disso, é escolhida pelo oceano, desde que nasceu, para entregar uma relíquia mística a uma deusa. Para isso acontecer, ela parte pelo oceano através de uma grande aventura com seu parceiro de viagem e semideus Maui. “Seu status como uma futura líder não é questionado. Quando ela anseia por aventura no mar aberto, seus pais surtam porque é perigoso, não porque é perigoso para uma menina”. (LANGE, 2017)
5	Rivalidade feminina	Ausente: Durante todo o filme não é mostrado qualquer tipo de rivalidade feminina. Na verdade, no final do enredo, quando a deusa Te Fiti “acorda” (pois ela havia se transformado numa ilha), ela demonstra gratidão e carinho por Moana ter devolvido a pedra mística. Esta pedra era o coração de Te Fiti que Maui havia roubado antigamente para presentear os humanos. A mãe, a avó e Te Fiti são figuras femininas que apoiam e encorajam Moana durante a trama.

Fonte: elaborado pela autora. 2019

Em Moana, podemos refletir sobre toda a transformação social da mulher e como ela atingiu um grande espaço dentro das organizações. Moana tem todas as cinco categorias ausentes na análise realizada sobre a narrativa do filme, o que indica uma nova forma de se pensar e construir personagens das princesas Disney. Agora, as princesas não precisam mais seguir o mesmo padrão recatado de comportamento e de beleza. Com Merida e Moana pudemos ver que ser uma princesa é ser quem você quiser ser e da forma que quiser, sem regras.

Essa nova visão a respeito do comportamento e de “ser uma princesa” é trazida no filme “WiFi Ralph: Quebrando a Internet”, dirigido por Phil Johnston e Rich Moore e lançado em 2019. O filme é repleto de referências a outras produções cinematográficas da Disney e, no meio da trama, há uma cena em que Vanellope, sem querer, encontra com todas as princesas. De repente, as princesas tentam entender porque Vanellope está ali e o que está acontecendo. Por isso, começa uma série de questionamentos quando a garota afirma que também é uma princesa.

Para certificarem-se de que ela é mesmo uma princesa, as demais princesas iniciam uma série de questionamentos como, por exemplo, se a Vanellope tem cabelo mágico, mãos mágicas, se os animais falam com ela, se já foi envenenada, amaldiçoada, sequestrada ou escravizada. A reação da garota é de surpresa com todos os questionamentos e então logo exclama: “*Não! Vocês estão bem? É pra chamar a polícia?*”.

Figura 14 – Princesas no filme “Wi-fi Ralph: Quebrando a internet”



Fonte: Google imagens. 2019

A pergunta final que as princesas fazem para constatar se Vanellope é mesmo uma princesa é: “As pessoas acham que seus problemas acabaram porque um cara grande apareceu?” e ela responde que sim, o que gera sinais de compreensão por parte das princesas.

Figura 15 – Pergunta final das princesas para Vanellope



Fonte: Google imagens. 2019

Sendo assim, podemos ver que a visão que Vanellope tem sobre ser uma princesa é totalmente diferente da visão das princesas antigas, pois as concepções e padrões para a mulher e para a construção das princesas mudaram ao longo dos anos, conforme constatamos pela análise de conteúdo deste trabalho.

Em “*WiFi Ralph: Quebrando a Internet*”, os produtores tentaram trazer essa nova visão sobre as princesas para a realidade atual, de acordo com o cenário feminista, visto que as princesas já não são mais indefesas, dependentes e ingênuas, assim como eram retratadas antigamente como vimos por meio das perguntas feitas para Vanellope.

Ainda em outras cenas do filme, as princesas são retratadas com novos trajes: inspirados no conforto das vestimentas de Vanellope, que são basicamente moletons. Todas as princesas ganham essas novas roupas e agradecem à personagem por isso. Em outro momento, as princesas, junto com Vanellope, são as responsáveis por salvarem Ralph de uma grande e perigosa queda de um edifício, o que inverte os papéis socialmente conhecidos de que o Príncipe sempre salva a Princesa. Nesse caso, as princesas salvam o protagonista, cada uma usando seu dom.

Figura 16 – Princesas em vestimentas novas



Fonte: Google imagens

Assim, conseguimos ver que houve uma mudança narrativa conforme as Eras das Princesas avançavam. Na Era Clássica conseguimos ver que todas as cinco categorias estão presentes nos dois filmes, Cinderela e Bela Adormecida. Ao mesmo tempo, todas as características masculinas são fortes e marcantes enquanto as princesas, mesmo que ainda fossem as protagonistas da trama, eram ou estavam numa situação de inferioridade diante dos

personagens masculinos. Eles ainda eram os donos do poder e a mulher era retratada de uma forma dependente e submissa para viver e para ser feliz. Ambas, Cinderela e Aurora, dos dois filmes, também estão presas de alguma forma, seguem um forte estereótipo de beleza europeia e a rivalidade feminina é bastante presente na história de cada uma.

Já na Era Renascentista, as coisas começam a mudar um pouco de perspectiva, pois já é possível chamá-la também de fase de transição das princesas, que é quando elas começam a ganhar um pouco mais de força, mas ainda seguem padrões conservadores de mulheres e das características consideradas de princesas. As duas analisadas, Ariel e Mulan, tem um ponto em comum que é a rebeldia, mas essa característica aparece de forma diferente para cada uma delas. No filme da Pequena Sereia, todas as cinco categorias analisadas estão presentes, mas em quase todas elas há uma pequena força contra o que lhe foi imposto.

Na categoria 1, Ariel segue um padrão de beleza europeia, mas seu cabelo vermelho foi considerado totalmente inovador e ousado para a época. Na categoria 3, a figura reguladora de Ariel é a masculina, inicialmente e por quase o filme todo, o seu pai exerce esse papel. Mas ela desafia as regras e faz o que quer mesmo assim, que é ir à superfície e não pede permissão para isso. Na categoria 4, Ariel é presa de certa forma, mas também luta para que não seja. Ela não aceita a condição de continuar presa, fisicamente ou psicologicamente, como Cinderela aceitou, por exemplo.

Para Mulan, as categorias 1 e 2 foram analisadas como ausentes porque Mulan é uma das primeiras princesas da Disney, logo após Pocahontas, a ter uma beleza totalmente diferente das demais. Possui características étnicas distintas das tradicionais abordadas pela Disney. Seu final feliz não é somente junto com o homem porque o grande momento da história foi quando Mulan conseguiu salvar a China. O foco do enredo destaca essa conquista e não no seu relacionamento amoroso – que nem mesmo teve muito espaço na trama, pois essa não era mesmo a intenção dos produtores. O objetivo foi valorizar sua força como guerreira, assim como afirmou Caroline Hu para a entrevista do BuzzFeed News:

Caroline Hu, que trabalhou no time de desenvolvimento visual, disse que foi uma luta projetar uma personagem que tinha que ser feminina e bonita e, ainda assim, passar por um soldado homem. “Ela tinha que usar uma armadura de homem”, disse Hu, a respeito de Mulan. “Ela era uma garota que tinha que viver em um mundo de homens. Então, ela não era uma personagem feminina. Como você ainda mantém uma garota feminina enquanto ela está fazendo todas essas coisas másculas?” (LANGE, 2017)

As outras categorias, 3, 4 e 5, de Mulan, estavam presentes, mas em nenhum momento Mulan deixou que esses problemas a impedissem de fazer o que ela queria e de trabalhar disfarçada como um soldado para salvar a China. Isso foi considerado totalmente desafiador e rebelde para as mulheres da Era Clássica.

Já na Nova Era, as princesas Merida e Moana fogem totalmente do padrão estabelecido logo no início pelas princesas da Era Clássica. Moana tem todas as cinco categorias classificadas como ausente, e a única categoria que Merida tem como presente é a 1, pois seu padrão de beleza é europeu por ser escocesa, mas foge do padrão pelo jeito mais espalhafatoso e com volume que seu cabelo é retratado. Os cabelos de Merida são uma leve representação da sua personalidade, ou seja, demonstrava que a princesa era “fora do molde”. Moana também foi especialmente produzida para quebrar todos os padrões:

Resistindo às expectativas físicas para a personagem, Amy Lawson Smeed, a primeira mulher codiretora de animação em um filme da Disney, deu foco ao aspecto atlético de Moana. Smeed não estava disponível para uma entrevista com o BuzzFeed News, mas ela disse ao "Detroit Free Press" que ela orientou os animadores a fazer o estilo de corrida da personagem em particular “mais atlético” e “mais confiante” (LANGE, 2017).

As duas personagens não têm nem indício de quererem qualquer par romântico em suas tramas. Elas são mulheres independentes, fortes e que têm o desejo por aventura, conhecer o mundo e traçar seu próprio destino. É exatamente sobre isso que os filmes tratam como história principal.

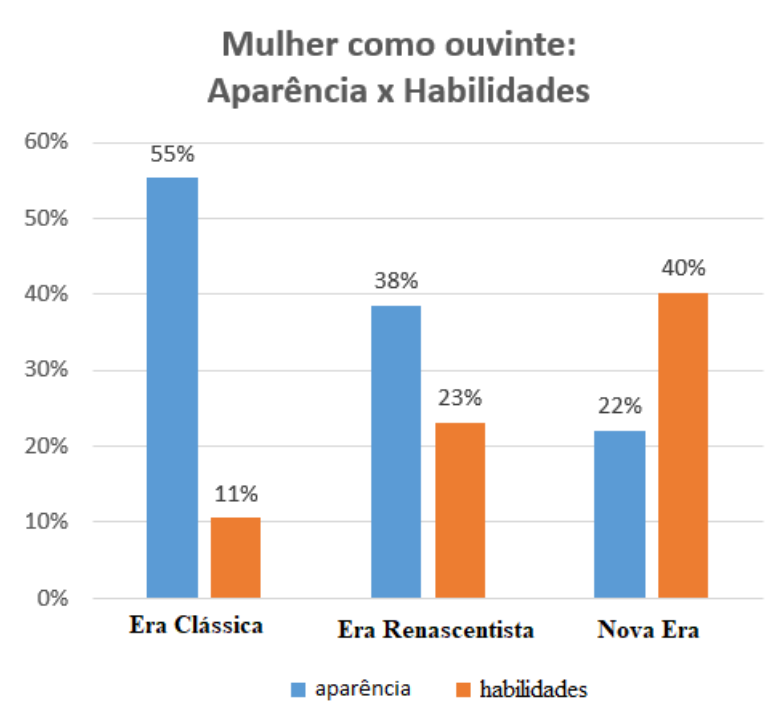
Os produtores já haviam dito que a intenção era mostrar esse novo estilo de princesa e mulher, que tinha tudo para ser feliz e conquistar o que quisesse sozinha. A mulher não é mais vista como presa, inferior ou um ser menos inteligente que o homem. De acordo com as lutas e manifestações feministas, as mulheres foram e estão ganhando cada vez mais espaço e representatividade, portanto, suas personagens agora mostram mulheres reais, com corpos, belezas e expectativas reais.

Sobre Valente: “Eu só queria quebrar o molde da princesa menininha,” disse Chapman ao BuzzFeed News. “Eu queria uma princesa que lutasse contra isso, que dissesse não. Alguém que se visse como capaz de se defender e lutar, mas ainda assim tivesse defeitos.” (LANGE, 2017)

As pesquisas realizadas por Carmen Fought do Pitzer College, e Karen Eisenhauer da North Carolina State University demonstram ainda também outros indicadores a respeito dos filmes comparando-os por eras. Seguindo o exemplo a seguir, as pesquisadoras compararam o quanto uma mulher é elogiada pela aparência e em contrapartida pelas suas habilidades, e

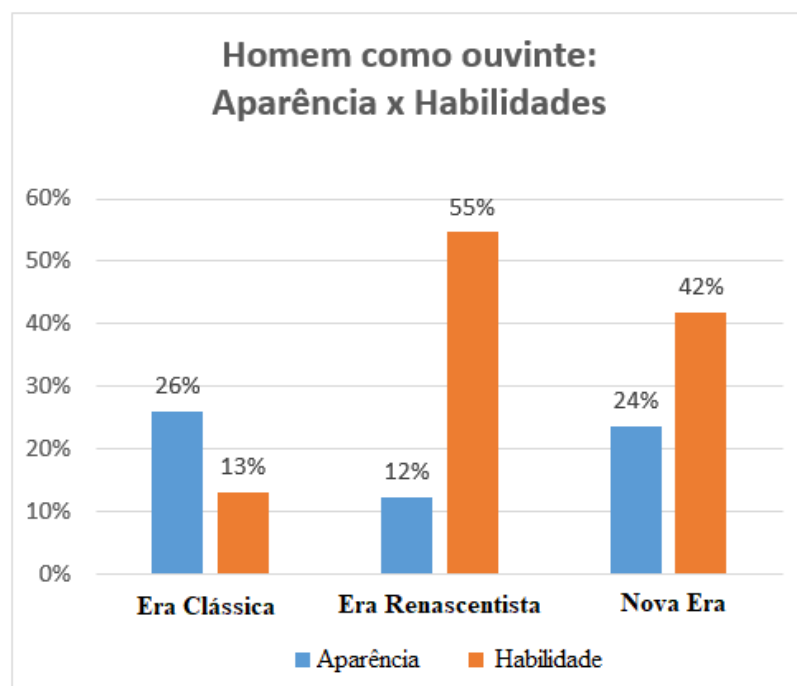
fizeram uma comparação com os mesmos elogios para os homens, conforme se vê na figura 17 e 18.

Figura 17 – Resultado de pesquisa “Mulher como ouvinte: Aparência x Habilidades”



Fonte: Adaptação da pesquisa de Carmen Fought, do Pitzer College, e Karen Eisenhauer da North Carolina State University. Disponível em: <http://www.kareneisenhauer.org/wp-content/uploads/2016/04/lsa-presenation-d3.pptx> (Tradução nossa, 2019)

Figura 18 – Resultado de pesquisa “Homem como ouvinte: Aparência x Habilidades”



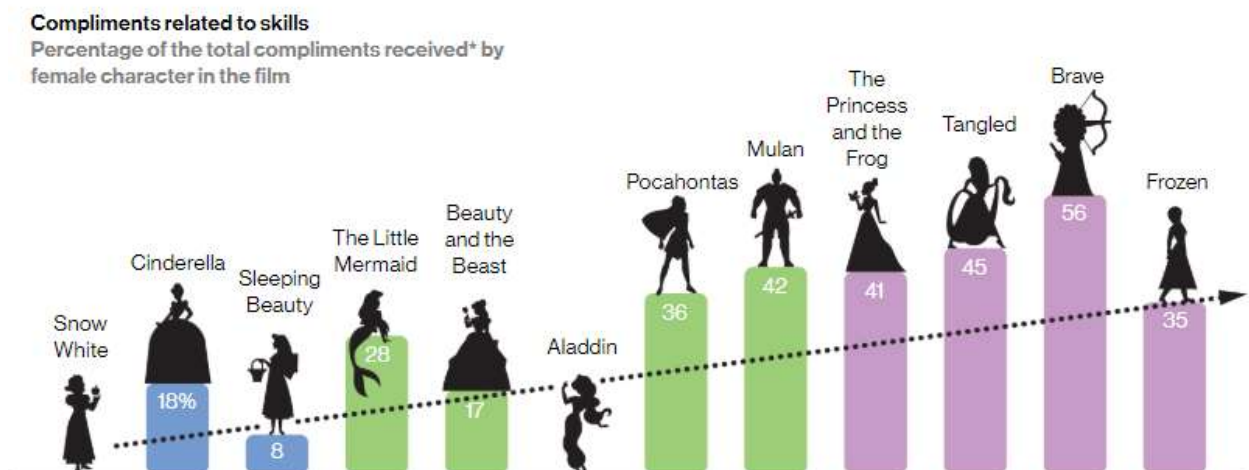
Fonte: Adaptação da pesquisa de Carmen Fought do Pitzer College, e Karen Eisenhauer da North Carolina State University. Disponível em: <http://www.kareneisenhauer.org/wp-content/uploads/2016/04/lisa-presentation-d3.pptx> (Tradução nossa, 2019)

Ao olhar os dois gráficos, 17 e 18, conseguimos ver uma grande diferença entre as três eras e também uma grande diferença entre os elogios feitos para os homens e as mulheres. Na Era Clássica, as mulheres eram elogiadas majoritariamente pela sua aparência, 55%, enquanto apenas 11% eram elogios relacionados às suas habilidades, o que realça o quanto a beleza era considerada importante nessa época e condição essencial para ser uma “princesa”.

Na Era transitória, a Renascentista, já conseguimos ver um pouco da mudança acontecendo dentro do cenário das princesas, pois 38% dos elogios feitos para as mulheres eram de aparência contra 23% de elogios para as habilidades, o que ainda não é um avanço total mas já é algo considerável.

Já na Nova Era, a diferença é ainda maior, 22% de elogios para a aparência contra 40% de elogios para as habilidades, o que dialoga com as mudanças sociais que vêm ocorrendo. Conforme as lutas feministas ganham força, as mulheres passam a ser vistas como indivíduos, e não mais inferiores aos homens. Outro ponto que é muito interessante de analisar é que na Nova Era, as aparências das princesas mudaram bastante e retrataram cada vez mais as mulheres reais, com corpos mais cheios, cabelos e tons de pele diferentes. Ou seja, os elogios sobre a aparência da mulher aqui nesta Era ganha uma nova perspectiva, pois não se exalta mais padrões de beleza inalcançáveis, mas sim valores reais.

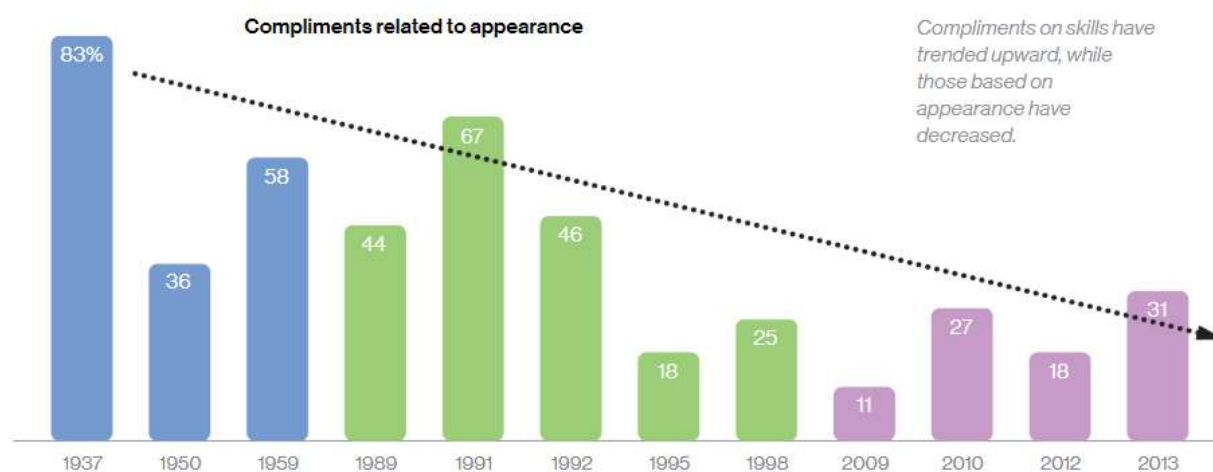
Figura 19 – Elogios relacionados a habilidades para as mulheres em porcentagem



Fonte: Site National Geographic. Disponível em:
<https://www.nationalgeographic.com/magazine/2017/01/explore-disney-princess-ability-versus-beauty/>. 2019.

Aqui nas figuras 19 e 20 podemos ver também um resumo a respeito da mesma pesquisa, a realizada por Carmen Fought e Karen Einsenhauer, que agrupa de uma forma mais interativa e ainda mais enxuta a respeito dos elogios relacionados às habilidades das mulheres, porque mostra cada Era de uma cor, o nome e a sombra delineada de cada princesa e a porcentagem. A figura mostra uma linha crescente de acordo com a evolução dos anos e das produções cinematográficas das Princesas, ou seja, indica que as princesas foram e são cada vez mais elogiadas de acordo com suas habilidades.

Figura 20 – Elogios relacionados a aparência para as mulheres em relação aos anos



Fonte: Site National Geographic. Disponível em:
<https://www.nationalgeographic.com/magazine/2017/01/explore-disney-princess-ability-versus-beauty/>. 2019

Já na figura 20 vemos também as Eras separadas por cores e as porcentagens a respeito dos anos das produções cinematográficas das Princesas. O que muda é que essa figura apresenta os elogios relacionados a aparência em forma decrescente com o passar dos anos, o que contrasta com a figura 19.

Dessa forma, a Cinderela da década de 50 e as princesas iniciais ficaria surpresa ao ver tantas mudanças que ocorreram com a mulher e a figura feminina nos filmes da Disney. Certamente, ela que estava sempre limpando a casa, fazendo deveres domésticos, obedecendo a madrasta e à espera de um príncipe para resgatá-la, teria muito o que aprender junto de Moana,

que é independente, criada para ser uma líder de sua tribo e que enfrenta aventuras e perigos em alto mar. Aurora também aprenderia com Merida que não é necessário esperar por um príncipe encantado para salvá-la de uma maldição ou então que não é necessário casar para ser feliz, e assim por diante.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Concluimos que as mulheres e os feminismos se transformaram ao longo dos anos. Os movimentos feministas fizeram com que as mulheres se empoderassem cada vez mais a fim de uma mudança de perspectiva social, em busca de mais espaço e igualdade. Sendo assim, as organizações precisaram se adaptar às novas reivindicações sociais. Logo, este trabalho é importante para a comunicação, pois mostra como as organizações se moldam às necessidades no cenário atual, como elas reagem aos grupos de pressão e como as influências acontecem e surgem dos dois lados: da organização e dos indivíduos.

Desse modo, vale resgatar nosso **objetivo geral** apresentado no início deste trabalho, que foi: *“discutir a relação entre a representação social da mulher nas produções cinematográficas de Princesas da Disney com a trajetória histórica, social cultura e política da mulher em sociedade”*. Partindo dessa intenção, podemos concluir que nosso objetivo foi atendido, uma vez que foi possível confrontar nossos resultados da análise de conteúdo das produções cinematográficas com o referencial teórico levantado. De fato, foi possível perceber que a mulher, a sociedade e as organizações estão interligadas, pois estão em constante transformação, uma influenciando a outra.

Notamos que os objetivos específicos também foram atendidos, como o primeiro que era “Verificar se a mudança de cenário na sociedade transformou a representação da mulher nas produções cinematográficas”, pois a evolução da mulher na sociedade influenciou a construção das personagens das Princesas Disney. Há uma relação direta e ela é pautada em uma troca mútua de influências que foram feitas por meio de grupos ativistas que tensionaram as organizações, cobrando mudanças e novas posturas. A Disney é influenciada e tensionada por esses grupos de pressão e esses também são influenciados pelas personagens, produtos e imaginários que a própria organização cria.

O segundo objetivo específico também foi atendido, que era “Analisar a evolução das Princesas Disney por épocas e as personagens que marcaram uma mudança de representação social”, já que por meio da análise de conteúdo pudemos obter uma visão geral das três Eras (Clássica, Renascentista e Nova Era) e compará-las entre si. Foram analisadas duas princesas por Era para que fosse demarcada uma visão geral. O avanço das Eras se justifica pelas lutas feministas que começaram a ganhar força, cada vez mais, nos variados espaços da sociedade. Essa transformação é retratada nas produções cinematográficas e na construção de personagens de Princesas da Indústria Disney.

Os resultados da pesquisa atenderam aos objetivos geral e específicos, sendo este último dois: Analisar a evolução das Princesas Disney por épocas e as personagens que marcaram uma mudança narrativa em sua representação social; E verificar se a mudança no contexto sócio-histórico, cultural e político transformou a representação da mulher nas produções cinematográficas.

E além disso, mostraram que foi e é importante também dar voz às mulheres que trabalham dentro das organizações, porque elas são as mesmas mulheres que estão reivindicando seus direitos na sociedade e são elas que constroem narrativas de mulheres mais reais que legitimam a força feminina.

É necessário que se estude sobre a mulher, seu contexto histórico e social e como o feminismo é importante para toda a sociedade, não somente para a mulher, porque viver em sociedade significa não estar sozinho, é viver e pensar no outro.

REFERÊNCIAS

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2010.

BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1977.

KUNSCH, Margarida. Comunicação Organizacional: contextos, paradigmas e abrangência conceitual. São Paulo: **Revistas USP**, v. 8, n. 2, p. 35-61, 2014. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/download/90446/93218/0>. Acesso em: 4 jul. 2019.

OLIVEIRA, Ivone; DE PAULA, Maria. **Interações na contemporaneidade e mudanças pragmáticas: organização, comunicação e estratégias**. 2010. Disponível em: <http://www.cienciared.com.ar/ra/revista.php?wid=9&sid=Editorial&aid=1016&sid=-1&eid=24&tipo=LA&NombreSeccion=Datos%20de%20Autor&Accion=VerAutor>. Acesso em: 4 jul. 2019.

CURVELLO, João José Azevedo. As organizações como sistemas autopoieticos de comunicação. **INTERCOM. XXI Congresso Brasileiro da Comunicação**. 2001.

CURVELLO, João José Azevedo; SKROFERNER, Cleusa Maria Andrade. A comunicação e as organizações como sistemas complexos: uma análise a partir das perspectivas de Niklas Luhmann e Edgar Morin. In: **E-compós**. 2008.

LIMA, Fábila Pereira. As contribuições do paradigma relacional para o estudo da comunicação no contexto organizacional. In: **Congresso Brasileiro Científico de Comunicação Organizacional e Relações Públicas**. 2008.

HENRIQUES, Márcio Simeone; SILVA, Daniel Reis. Reposicionando a noção de influência nas Relações Públicas: articulações teóricas preliminares e perspectivas de estudo. In: **Congresso Brasileiro Científico de Comunicação Organizacional e Relações Públicas**. 2019.

CURVELLO, João José Azevedo. Caos e ordem na cena organizacional. In: **Congresso Internacional Latino-Americano de Semiótica**. 1999.

BRAGA, José Luiz. A sociedade enfrenta sua mídia: dispositivos sociais de crítica midiática. **Revista de Ciências Sociais**, 2006.

BALDISSERA, Rudimar. Comunicação Organizacional na perspectiva da complexidade. **Organicom**, 2009.

KUHNEN, Tânia Aparecida. A ética do cuidado como teoria feminista. **Simpósio Gênero e Políticas Públicas**, 2014.

VOLPATO, Alana N.; DAMIAO, Nayara A.; MIANI, Rozinaldo A. Misoginia no traço: violência contra as mulheres como pretexto temático em charges. **Revista Artemis**, 2018, 26.1: 237-255.

PINTO, Céli Regina Jardim. Feminismo, história e poder. Curitiba. **Revista de Sociologia e Política**, v. 18, n. 36, p. 15-23, 2010.

SAFFIOTI, Heleieth. **Gênero, Patriarcado e Violência**. 2. Ed. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo. *São Paulo*, 2004.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. 11. Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2003.

AUMONT, Jacques. O filme como representação visual e sonora. **A estética do filme**. 2. Ed. Papiros, 2002. p. 19-52.

GUBERNIKOFF, Giselle. **Cinema, identidade e feminismo**. São Paulo: Editora Pontocom. 2016.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Papyrus Editora, 2003.

MALUF, Sônia Weidner; MELLO, Cecilia Antakly de; PEDRO, Vanessa. Políticas do olhar: feminismo e cinema em Laura Mulvey. **Revista Estudos Feministas**, 2005. p. 343-350.

LOPES, Denise. A mulher no cinema segundo Ann Kaplan. **Revista Contracampo**, 2014.

METZ, C. **O Significante Imaginário: psicanálise e cinema** (A. Durão, Trad.). Lisboa, Portugal: Livros Horizonte Ltda, 1980.

ACSELRAD, Marcio. A teoria feminista vai ao cinema: configurações e reconfigurações do feminino na tela. **Vozes e Diálogo**, 2015.

GUBERNIKOFF, Giselle. A imagem: representação da mulher no cinema. **Conexão-Comunicação e Cultura**, 2009.

DOS SANTOS MENDES, Mônica Vitória; SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. Protagonismo feminino em animação: gênero, corpo e suas representações na indústria audiovisual. **INTERCOM-SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS**

INTERDISCIPLINARES DA COMUNICAÇÃO. Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul. 2018.

MENDES, Mônica Vitória; SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. Protagonismo feminino em desenhos animados: gênero e representações no entretenimento audiovisual. **Revista Mídia e Cotidiano**, v. 12, n. 2, 2018. p. 125-144.

FOSSATTI, Carolina L. Cinema de animação e as princesas: uma análise das categorias de gênero. In: **INTERCOM–SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS INTERDISCIPLINARES DA COMUNICAÇÃO. Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul.** 2009.

CINDERELA. Direção de Clyde Geronimi, Hamilton Luske e Wilfred Jackson. EUA, 1950. 74 min.

A BELA Adormecida. Direção de Clyde Geronimi. EUA, 1959. 75 min.

A PEQUENA Sereia. Direção de John Musker e Ron Clements. EUA, 1989. 82 min.

MULAN. Direção de Barry Cook e Tony Bancroft. EUA, 1998. 88 min.

VALENTE. Direção de Brenda Chapman, Mark Andrews e Steve Purcell. EUA, 2012. 93 min.

MOANA: Um mar de aventuras. Direção de John Musker e Ron Clements. EUA, 2017. 113 min.

WIFI Ralph: Quebrando a internet. Direção de Phil Johnston e Rich Moore. EUA, 2018. 116 min.

LANGE, Ariane. Como as mulheres modernizaram as princesas Disney. **BuzzFeed**, 2017. Disponível em: <https://www.buzzfeed.com/br/arianelange/como-mulheres-modernizaram-as-princesas-disney>. Acesso em: 20 out. 2019.

NADALE, Marcel. O que é o Teste Bechdel?. **Super Interessante**, 2018. Disponível em: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/o-que-e-o-teste-bechdel/>. Acesso em: 11 set. 2019

NOVAIS, Ana. Feliz aniversário Walt Disney! – História do Walt Disney. **Disney Guia**, 2018. Disponível em: <https://www.disneyguia.com.br/site/historia-walt-disney/>. Acesso em: 3 set. 2019.

NOWAKOWSKI, Kelsey. For Princess, the Question Remains: Who's the Fairest? **National Geographic**, 2017. Disponível em:

<https://www.nationalgeographic.com/magazine/2017/01/explore-disney-princess-ability-versus-beauty/>. Acesso em: 21 set. 2019.

PAIVA, Thais. Filmes infantis perpetuam estereótipos sociais e de gênero. **Carta Capital**, 2016. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/educacao/filmes-infantis-perpetuam-estereotipos-sociais-e-de-genero/>. Acesso em: 21 set. 2019.

SMITH, Oona Goodin. Study: What Disney princesses aren't saying (hint: it's more than you think). **USA Today**, 2016. Disponível em: <https://www.usatoday.com/story/college/2016/02/01/study-what-disney-princesses-arent-saying-hint-its-more-than-you-think/37411341/>. Acesso em: 20 set. 2019.

FOUGHT, Carmen; EINSENHAUER, Karen. **A Quantitive Analysis of Gendered Compliments in Disney Princess Films**. Pitzer College e North Carolina State University, 2016. Disponível em: <http://www.kareneisenhauer.org/wp-content/uploads/2016/04/lspresentation-d3.pptx>. Acesso em: 20 set. 2019.

PSICANÁLISE Lacaniana Estádio (ou Estágio) do Espelho, 2017. 1 vídeo (05:18min). Publicado pelo canal Ênfase Educacional. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=39hGz0ulJ68>. Acesso em: 27 set. 2019