

**Nem Princesa, Nem Salvadora: O Amor Idealizado Que Não Se Torna Felizes Para
Sempre**

Ludiany Fernandes Teixeira e Maria Eduarda Brito Nunes

Curso de Psicologia

Universidade Evangélica de Goiás - UniEvangélica

Orientador: André Alvares Usevicius

Resumo

O presente trabalho investigou a influência dos longas-metragens animados da Disney, entre o período de 1937 e 2009, a fim de avaliar como a perspectiva de amor romântico ali trabalhada influencia a construção da perspectiva feminina de amor romântico. A pesquisa, de natureza qualitativa, utilizou enfoque metodológico na pesquisa documental e na revisão bibliográfica integrativa. A análise abrangeu os seguintes filmes: Branca de Neve e os Sete Anões (1937), Cinderela (1950), A Bela Adormecida (1959), A Pequena Sereia (1989), A Bela e a Fera (1991), Pocahontas (1995) e A Princesa e o Sapo (2009). Concluiu-se que, por meio das tecnologias de gênero e das representações sociais relacionadas aos papéis de gênero binários influenciaram diretamente as construções femininas de amor romântico. A narrativa da Disney no período abordado está profundamente enraizada no patriarcalismo, destacando a beleza, gentileza, bondade e abnegação como requisitos e valorizando a submissão e o silenciamento das mulheres. Uma das principais implicações encontradas, é a ênfase na ideia de que o amor transforma o parceiro, gerando uma expectativa de mudança nas relações reais. Adicionalmente, as produções são construídas a partir de uma ótica heteronormativa, contrastando os ideais comportamentais através dos protagonistas e as ações desviantes a norma nos vilões. Tal contraste reforça preconceitos e consolida a mensagem de que apenas a adesão à norma garante um final feliz.

Palavras-Chaves: Disney, princesas, amor idealizado, tecnologias de gênero.

Nem Princesa, Nem Salvador: O Amor Idealizado Que Não Se Torna Felizes Para Sempre

O anseio para encontrar o par perfeito é uma ideia que ecoa por séculos, e encontra uma das primeiras e mais significativas representações através da filosofia clássica ocidental, no mito “O Banquete” de Platão. Segundo a narrativa de Aristófanes, a humanidade era feita em pares e, devido à ganância, os deuses os separaram em corpos diferentes. Desde então, cada parte busca pela sua metade perdida. Contudo, esse mito reforça as idealizações de completude defendida pela cultura ocidental, e a ideia de amor romântico: em que o desejo surge como uma tendência pela busca da parte faltante em detrimento do real (Fianco, 2025).

Considerando a concepção de amor romântico que baseia a filosofia ocidental, o mito de Tristão e Isolda surge como complemento à narrativa de Aristófanes, pois traz que o amor, incorporando a paixão e os desejos, juntamente à autonomia e liberdade das interações sociais, liga-se à ideia de um “amor perfeito”, que encontra a felicidade e a solução do sofrimento e as suas faltas na conhecida ideia de “alma gêmea” (Oltamari, 2009; Toledo, 2013).

Para além da perspectiva mística, temos Oltamari (2009), que propõe que o amor romântico passa a ser construído como uma mistura de ilusão e realidade, com ganhos e perdas, e, por nunca alcançar a reciprocidade propagada socialmente, torna-se uma busca contínua. Diversos autores compreendem o amor como um fenômeno relacional e complexo (Leite, 2014; Oltamari, 2009; Toledo, 2013), e discutem como os processos de individualização reforçam a busca por um sujeito idealizado, sustentando a ideia de autonomia e liberdade. Essa dinâmica funciona como um paradoxo, uma vez que transforma os relacionamentos amorosos em objetos de consumo e desejo.

A partir dessa concepção, Toledo (2013), ressalta a necessidade de aprofundar os estudos sobre como a concepção de “amor romântico perfeito”, presente nas produções da Disney, se liga à ideia de uma felicidade ligada à completude a partir do encontro da “alma gêmea”. A partir disso, o presente estudo tem como temática central a busca pela influência das produções audiovisuais animadas da Disney na idealização do amor na perspectiva feminina, investigando os longas-metragens do período de 1937 a 2009.

Dessa forma, o trabalho estabeleceu como objetivo geral analisar a influência das produções audiovisuais animadas da Disney na idealização do amor romântico através da perspectiva feminina. Para isso, o estudo buscou relacionar as possíveis distorções causadas pelas produções cinematográficas animadas na idealização desse amor, e analisar criticamente a relação entre as produções e a concepção de amor romântico na sociedade contemporânea.

A relevância desta investigação reside na necessidade de investigar as representações midiáticas da Disney sobre o amor e suas possíveis correlações com os padrões comportamentais que podem colocar as mulheres em situação de vulnerabilidade afetiva na busca do relacionamento ideal. Para tal, o estudo baseia-se nos conceitos de performances de gênero, tecnologia de gênero, nas ondas feministas e a construção dos ideais de feminilidade para compreender os estímulos que perpassam as decisões femininas nesse processo. O presente trabalho, portanto, oferece reflexões que podem auxiliar no desenvolvimento de novas abordagens para enfrentar essa questão social.

Metodologia

O presente estudo consistiu em uma investigação de natureza qualitativa, com enfoque metodológico na pesquisa documental e na revisão bibliográfica integrativa. A pesquisa documental se concentrou na coleta e análise dos longas-metragens animados da produtora Disney, que envolveram a temática do amor romântico, sendo este as fontes primárias. Ao passo que as fontes secundárias se deram a partir de uma revisão bibliográfica integrativa, com o objetivo de analisar as produções de domínio científico relacionadas à temática base da pesquisa. A seguir, detalha-se o processo de seleção e análise das fontes primárias e secundárias.

Fontes Primárias

Segundo Sá-Silva et al. (2009), a pesquisa documental é um procedimento metodológico que busca informações em documentos que não passaram por um tratamento analítico prévio, envolvendo o processo de identificação, seleção e análise das fontes que fundamentam a investigação, isto é, são os dados originais que foram analisados pelo próprio pesquisador sem intermédio de interpretações ou análises anteriores.

A partir da definição de fontes primárias, foram adotados critérios específicos para a seleção das obras consideradas para o estudo. Utilizamos os longas-metragens animados pelos estúdios da Disney ou “Walt Disney”, no período de 1937 a 2009, com o objetivo de avaliar como o amor romântico foi trabalhado nessas produções cinematográficas e como se deu a elaboração desse amor ideal, que reforça estereótipos ligados ao gênero feminino. O período delimitado para análise foi adotado a partir da definição do público-alvo, que se limitou a mulheres de 18 a 29 anos de idade, que durante o período selecionado tiveram acesso às

produções da Disney e trouxeram em seus debates e comportamentos alguns estereótipos reforçados nessas obras (Fossati, 2010; Leite, 2014; Mikulski, 2024; Toledo, 2013).

Foram estabelecidos critérios específicos para a inclusão das obras, tais como: (a) o amor teve alta relevância na história; (b) foi um longa-metragem, e, em casos de sagas ou franquias, foi considerado apenas o primeiro filme para a listagem; (c) foi uma produção dos estúdios Disney, estúdios Walt Disney Pictures, Walt Disney Productions e Walt Disney Animation Studios; (d) o período de produção esteve entre 1937 até 2009; (e) foi necessária a correspondência do amor romântico durante a animação; e (f) os personagens precisaram ser representações de seres humanos. Em contrapartida, os critérios de exclusão das obras foram definidos a partir dos seguintes parâmetros; (a) os filmes que representaram temáticas especiais (natal, dia dos namorados, páscoa, entre outros) não foram considerados para a seleção; (b) as continuações das franquias ou sagas; (c) os personagens principais representados por animais ou personagens antropomórficos; (d) o amor entre os personagens não teve uma significância para o andamento da história, (e) o protagonista é um homem e, (f) não esteve disponível na plataforma de *streaming* oficial da Disney.

Para localizar as produções relevantes, foram consultados os catálogos oficiais da plataforma de *streaming* da Disney, selecionando as abas referentes às animações produzidas especificamente pelos estúdios Disney, e realizando uma filtragem manual com base em critérios cronológica e temáticos, para assim ser possível delimitar as obras que entraram para a análise. As obras foram selecionadas mediante uma triagem rigorosa com base nos critérios previamente estabelecidos, a fim de determinar aquelas que se encaixavam com os critérios de inclusão, a partir da análise dos títulos e sinopses; os títulos que apresentaram incongruências foram revistos com mais atenção posteriormente seguindo os critérios supracitados. Faz-se válido ressaltar que não foi possível utilizar descritores como “amor romântico”, “romance”, entre outros que representaram nossa temática, pois ao se tratar de animações voltadas ao público infantil, foram definidas como “estilo familiar”, não sendo definidas por descritores como romance.

Fontes Secundárias

Segundo Kripka et al. (2015), as fontes secundárias dentro da pesquisa documental são aquelas que integram todos os documentos que já passaram por um tratamento analítico e geralmente apresentam estudos, análises ou sínteses sobre os dados originais, isto é, toda a bibliografia publicada sobre o tema base da pesquisa.

A partir, da compreensão das fontes secundárias, o presente estudo utilizou como metodologia uma revisão bibliográfica integrativa, a qual visou analisar criticamente os estudos existentes sobre a influência das produções audiovisuais animadas da Disney, buscando compreender seu impacto na idealização do amor romântico através da perspectiva feminina. Para a realização dessa síntese, foram definidas as seguintes etapas: identificação do tema e elaboração da pergunta norteadora da pesquisa, busca da literatura na base de dados, definição dos critérios de exclusão e inclusão e a seleção e análise dos resultados de maneira crítica.

O estudo foi realizado em bases de dados eletrônicas, e a busca e seleção dos artigos aconteceu entre 7 e 30 de agosto de 2025. Os descritores escolhidos para a busca nos portais foram: “amor”, “amor bravo”, “amor ideal”, “amor perfeito”, “audiovisuais”, “Disney”, “feminismo onda”, “indústria cultural”, “Judith Butler”, “princesas”, “romance”, “Zanella”. Na busca por termos específicos no Descritores em Ciências da Saúde (DeCs), não foram encontrados termos que descrevessem de modo preciso a temática do presente artigo, por isso as pesquisas foram delimitadas através dos descritores supracitados.

As bases eletrônicas utilizadas foram o Portal de Periódicos da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES); Scientific Electronic Library Online (SciELO); Portal de Periódicos Eletrônicos em Psicologia (PePsic); Latin American and Caribbean Health Sciences Literature (LILACS- BVS); Consensus AI e o Research Rabbit. Foram consideradas publicações de todos os anos, no idioma português, com acesso ao texto integral, que foram revisadas por pares, partiram de uma produção nacional e tiveram acesso aberto.

Como critério de inclusão, determinou-se que os estudos deveriam se relacionar à análise das tecnologias e performances de gênero, às produções audiovisuais da Disney, às ondas feministas, às discussões relacionadas ao conceito de amor, juntamente com a indústria cultural e a heterossexualidade normativa, focando principalmente em estudos qualitativos revisados por pares para garantir a qualidade metodológica dos artigos analisados. Como critérios de exclusão, foram definidos os artigos que possuíam acesso privado; aqueles com enfoques temáticos alheios ao objetivo do projeto, assim como os resultados duplicados. Os textos selecionados a partir destes critérios, foram analisados rigorosamente para comporem a base teórica do estudo, contribuindo para a análise integrada aos dados obtidos na pesquisa documental.

Análise

Com base nos pressupostos teóricos de gênero, indústria cultural e do movimento feminista, esta análise se propõe a identificar e discutir os modelos que regulam a feminilidade a partir da articulação de conceitos, observando criticamente a influência nesse processo das animações da Disney. Segundo Butler (2012, 2018), o gênero por vezes é confundido e utilizado como um sinônimo para sexo, contudo, o sexo refere-se em sua forma mais pura à estruturação biológica, cuja sua fundação é naturalizada e recorrentemente utilizada como uma significação natural. Já o gênero é compreendido como uma construção social performativa, que desafia as identidades fixas e binárias; construídas a partir de ações repetitivas e performativas de feminilidade e masculinidade, presente nos mais variados contextos sociais. Monteiro e Zanello (2014) acrescentam que o gênero seria uma tecnologia produzida e reproduzida por meio das tecnologias sociais, das práticas críticas institucionalizadas e das interações cotidianas, tendo por função a construção de indivíduos concretizados em homens e mulheres, que fomentam o envolvimento nos modelos de subjetividade socialmente desejáveis.

Expandindo essa análise, Anjos e Lima (2016), retomam as discussões de Butler ao argumentar que ao desconstruir a ideia de um gênero natural e propor sua construção social, correlaciona-se as dinâmicas de poder que estão diretamente ligadas às normas de expressão e que, ao subvertê-las, abre-se uma possibilidade para uma reconfiguração das identidades, incluído as características do molde da feminilidade e da masculinidade que não se encaixam nas consideradas intrínsecas à base natural da formação do gênero.

Em continuidade a esse raciocínio, a análise dos modelos performativos de gênero se fundamentam na produção de Zanello (2022), na qual discorre sobre como a performance de gênero se manifesta na vida dos sujeitos desde a primeira infância, com ensinamentos que indicam os comportamentos socialmente aceitos e esperados para os determinados gêneros. Tais expectativas vão de encontro com os conteúdos midiáticos disponibilizados para cada gênero; uma vez que são construídos a partir da repetição das performances e dos atos sociais, as animações e filmes sob influência direta da indústria cultural trazem os valores e as crenças naturalizantes dos conceitos de “mulher” e “homem”, propiciando que a manifestação dessa relação legitime e reproduza os ideais de gênero socialmente aceitos (Monteiro & Zanello, 2014).

A ligação entre as performances de gênero, romantismo e indústria cultural ocorre posterior à Revolução Francesa, movimento caracterizado por sua origem burguesa e

masculina (Saffioti, 1976); e em meados o século XX, período em que a formação de consciência social está ligada a eventos como os movimentos trabalhistas e a emancipação política, econômica e sexual feminina. Simultaneamente à construção de uma nova perspectiva de romantismo, que coincide com a “era dos estúdios”, marcadas por narrativas melodramáticas com um final feliz; alterando assim o formato de captura da subjetividade dos sujeitos, através de uma fantasia de consumo ligada a um amor carnal e espiritual. A partir disso, surge uma conexão entre a propaganda romântica e o consumo, de modo que o romantismo passa a ser um bem mercadológico seguindo a premissa do “o amor que tudo vence”, evocando a representação da união de um par perfeito, paralelamente ao fracasso amoroso; resultando assim em uma desmistificação do amor concomitante à sua propaganda (Rudiger, 2013).

Nesse contexto teórico, Romão (2020), traz que a indústria cultural surge como um condicionador do modo de pensar e de relacionar com a realidade social, participa da produção em massa dos bens culturais e de consumo ao mesmo tempo que busca uma padronização para tornar os sujeitos conformistas e colonizados limitando seu pensamento e julgamento crítico da realidade. Quando relacionada a temática, interage como um sistema articulador das ideais de gênero, que conserva e fortalece as relações de poder a partir de dispositivos normativos. Com isso, tais dispositivos atuam como colonizadores dos saberes, reforçando a naturalização das identidades a partir de padrões homogêneos de desejo, comportamentos e expressões, conectando as tecnologias de gênero como reflexos da indústria cultural (Romão, 2020; Monteiro & Zanello, 2014).

A partir de um estudo realizado por Monteiro e Zanello (2014), ao relacionar as tecnologias de gênero aos dispositivos amorosos presentes nos filmes da Disney, é possível constatar como os aspectos considerados como estereótipos de gênero surgem intensamente nas narrativas, a partir do papel feminino de submissão e dependência difundido socialmente, em que a protagonista depende de um homem para encontrar sua salvação e felicidade; seguindo com uma ênfase ideal de beleza ocidental, em que o padrão estético aparece como uma condição necessária para agregar valor à mulher, assim como os traços comportamentais e relacionais de cuidado, gentileza e abnegação, que reforçam o ideal de que as mulheres são cuidadosas e relacionais, qualidades consideradas necessárias para manter os relacionamentos. Dessa forma, para complementar os principais tópicos abordados relacionados aos estereótipos de gênero, destaca-se a valorização do amor romântico e do casamento, enfatizado pelas narrativas como o principal meio de realização pessoal da mulher que está estreitamente

relacionado à busca de um parceiro masculino, que irá trazer felicidade e realização através do casamento.

Complementando essa ideia, Zanello (2022), por sua vez, amplia a discussão ao indicar que as mulheres passam por um processo definido como “prateleira do amor”, o qual é regido pelo processo de subjetivação feminino, em que as mulheres passam a ser “vendidas” como objetos a partir de um “ideal estético” defendido e construído cultural e socialmente ao longo dos séculos. Esse ideal estético, conecta-se diretamente ao que Romão (2020) defende sobre a indústria cultural, pois para a performance feminina acontecer em relação aos dispositivos amorosos, a aparência física e comportamentos femininos precisam estar adequados àqueles definidos socialmente como corretos, isto é, a produção de um corpo que possa ser considerado um capital de prestígio social e matrimonial.

Para uma melhor compreensão das estruturas sociais que influenciam nas teorias citadas, faz-se válido discorrer sobre os estudos feministas, que surgem na busca de uma representação e desenvolvimento de uma linguagem para representar as mulheres, com o propósito de obter visibilidade política e o encontro dos direitos (Butler, 2018). Segundo Zanello (2022), o movimento feminista se divide em três ondas, cada uma marcada por diferentes demandas e conquistas. A primeira onda destacou-se pela luta das mulheres por direitos sociais que lhes eram negados, sendo composto majoritariamente por mulheres brancas e de classe média que exigiam direitos básicos como o voto, o acesso ao estudo e ao trabalho. A segunda, por sua vez, ocorreu em um contexto de mudanças sociais e direitos civis, alinhando-se às lutas de igualdade racial, refletindo ativamente sobre os papéis sociais das mulheres, lutando por igualdade econômica e social, questões voltadas aos direitos reprodutivos, igualdade no ambiente de trabalho e o combate à violência de gênero; questionando ainda o conceito de feminilidade vigente, principalmente a ideia de submissão. Já a terceira onda, mais plural, incorporou a diversidade ao movimento, incluindo diversas vozes femininas e se aproximando do movimento negro, movimentos homossexuais, os lesbianismos, transexuais e outras minorias sociais.

Portanto, ao reunir os aspectos ponderados, torna-se evidente que a indústria cultural desempenha um papel central na manutenção dos fenômenos supracitados, pois nesse processo de padronização cultural, as subjetividades são anuladas e estereótipos de gênero surgem como um ponto de apoio que captura a lógica dominante na cultura e mercantiliza um papel considerado ideal, que passa a ser vendido nas produções culturais e discursos, como por exemplo, a ideia de submissão e dependência feminina presente em diversas obras midiáticas, que sustentam o mercado relacionado a beleza, vestimentas, comportamentos e itens que

representam aspectos necessários para o encontro do parceiro ideal e do casamento perfeito, como defendido por Monteiro e Zanello (2014) e Romão (2020). A sistematização dos filmes analisados está contida no Anexo (Tabela 1), o qual serve de ponto de partida para a discussão detalhada das categorias temáticas identificadas.

Uma vez em um sonho

O romantismo é um movimento artístico, cultural e literário que surgiu no final do século XVIII, marcado pela expansão do capitalismo e pelo florescimento do individualismo, sendo compreendido através de seus aspectos característicos como o sentimentalismo, subjetivismo e o idealismo. Inicialmente, o movimento foi considerado um fenômeno caracterizado socialmente como uma “doença do coração”, incitada pelos hábitos de leitura que despertavam posturas imitativas nos jovens e corrompiam sua inocência. Nesse contexto, o romantismo aparece como uma síndrome epocal, ligada à busca de um “amor mais livre”, emergindo nos livros com as histórias de romance e evoluindo para as telas de acordo com o desenvolvimento dos meios de comunicação. Após a primeira guerra mundial, o romantismo deixa de ser visto negativamente e o amor passa a ser considerado um bem universal, sob influência direta da indústria cultural, que surge capturando a lógica dominante do período e as levando para os cinemas de massa, promovendo assim, a legitimação do amor como um princípio de realização individual (Rudiguer, 2013).

O primeiro filme de animação da Disney remonta os anos de 1937, década marcada por sua instabilidade e alterações políticas e econômicas ocorridas paralelamente em vários continentes. Ao mesmo tempo, tem-se o desenvolvimento da cultura através do cinema com o legado ficcional do “happy end”, fantasia de consumo criada pela indústria cultural, marcada por duas fases até os anos de 1960, sendo elas: a condenação do romantismo, com a oposição entre os sedutores vis e as virgens inocentes, as mulheres sedutoras e os cavaleiros galantes. A segunda corresponde a era dos estúdios, representada por melodramas de finais felizes (Morin, 1967; Rudiguer, 2013). Nesse período, a concepção de casamento passa por alterações significativas, assim como a definição de amor; o casamento passa a ser voltado para o companheirismo e o romance passa a ser definido como um processo distinto à instituição matrimônio. Já o conceito de amor do período é voltado a um amor carnal e espiritual, considerando o apelo erótico e o princípio de realização individual através do matrimônio (Rudiguer, 2013).

A partir disso, destacamos as produções da Disney que marcam a primeira categoria, sendo elas a Branca de Neve e os Sete Anões (1937), a Cinderela (1950) e a Bela Adormecida

(1959). As principais características dessas produções são: a sensibilidade feminina para o amor; o final feliz ao encontrar o príncipe e padrões de feminilidade bem descritivos que se relacionam ao processo do desenvolvimento do feminismo.

Nos três filmes, são abordados o estereótipo de uma figura feminina ideal, representada pela sua beleza, bondade, cuidado, delicadeza, fragilidade, ternura e ingenuidade que mesmo passando por adversidades e riscos à própria sobrevivência, mantém um humor estável, evitando expressar sentimentos intensos (Fossati, 2009). Outro aspecto presente com maior intensidade nas duas primeiras produções, são as características maternas e de cuidado, principalmente quando a Branca de Neve ensina os anões a se limparem, organizarem a casa e comerem adequadamente; assim como a Cinderela, que é destacada por sua bondade e gentileza ao resgatar os ratinhos da ratoeira, auxiliá-los a conseguir comida e sempre ser gentil com os animais (Monteiro & Zanello, 2014). Tanto Branca de Neve quanto Cinderela trazem uma perspectiva de trabalho doméstico ligado ao papel feminino, pois ambas iniciam e/ou passam uma parte considerável dos filmes realizando serviços domésticos, normalmente ligados ao papel feminino materno e de cônjuge, isto é, os cuidados da casa; sendo ressaltadas por sua beleza e delicadeza mesmo em estado de cansaço devido aos afazeres domésticos, e os seus questionamentos e reclamações quanto ao trabalho são sutis e agradáveis, geralmente acompanhados de uma trilha sonora (Fossati, 2009).

As três princesas são apresentadas como mulheres sonhadoras, com baixa percepção de risco iminente e que se submetiam a alguma ordem vigente no processo; a ingenuidade e passividade frente aos riscos e situações de opressão. A beleza das protagonistas é um fator constantemente exaltado nas obras, sendo esta, marcada por características fenotípicas eurocêtricas, como a própria descrição das princesas no decorrer dos filmes. Por exemplo, a Branca de Neve é conhecida por ser a mais bela de todas, com “os cabelos como o ébano, a pele branca como a neve e os lábios como as rosas”; já Aurora também é descrita como a dama mais bela do reino, com seus “cabelos da luz do sol e lábios rubros de rosa”... ambas com corpos magros e esguios. A beleza de Cinderela é enfatizada juntamente as suas qualidades como a gentileza, a bondade e a beleza que, mesmo desarrumada, continua delicada e bonita (Fossati, 2009; Monteiro & Zanello, 2014).

Outra característica importante nos filmes são àquelas relacionadas às vilãs, sendo estas representadas por mulheres que rivalizam com as princesas e buscam anular a existência delas; tendo como características principais a agressividade, personalidade forte, maldade, inveja, opressão, poder utilizado contra as perspectivas ligadas ao suposto bem, roupas extravagantes e ou/marcantes, maquiagem forte, gritos constantes e risada alta; características que se opõem

diretamente às apresentadas pelas protagonistas e indicadas como ideais ou certas para o encontro do amor e da felicidade (Monteiro & Zanello, 2014). O papel de rival feminino aborda um conteúdo implícito, ligado aos comportamentos adequados e esperados a uma mulher no início do século; sinalizando ao público as ações que não eram adequadas através das vilãs, que mesmo belas ou altivas, recaiam sobre elas um final infeliz, marcado pela morte ou infortúnios. Já as princesas, por sua vez, representam a postura feminina desejada, marcada pela dependência e respeito ao masculino, bem como o dever de aguardar passivamente as normas que refletem na estabilidade de suas vidas (Fossati, 2009/2010).

Apresenta ainda um aspecto que pode ser observado como o amor à primeira vista, característica presente nas três produções, ressaltados pela magia do encontro e a intensidade dos sentimentos ao encontrar suas supostas almas gêmeas; remetendo ao conto de Tristão e Isolda, que aborda a ideia de que ao encontrar o “amor perfeito” encontra-se a felicidade e a solução dos sofrimentos e faltas, assim como representado nos filmes: quando os príncipes salvam-nas de suas dificuldades e posteriormente se casam, alcançam o tão desejado final de feliz (Toledo, 2013; Oltramari, 2009). Como exemplo direto, temos o beijo de amor verdadeiro que salva a Branca de Neve da morte e a Bela Adormecida do sono eterno, assim como o casamento que salva a Cinderela dos abusos realizados pela madrasta e suas filhas. O encontro do amor à primeira vista está diretamente relacionado à postura passiva e submissa das princesas e abordado em seus relatos de sonhos, quando cantam que sonham em encontrar o amor verdadeiro eterno e se casar, para encontrar a felicidade (Fossati, 2009).

Ouça seu coração

Após as duas Guerras Mundiais (1914–1918 e 1939–1945), a sociedade passa por uma profunda transformação na dinâmica das relações de gênero e do mercado de trabalho (Costa, 2018). A alteração nas repartições de papéis femininos e a intensificação na equiparação dos papéis gênero expõe as assimetrias do patriarcalismo, sendo este um sistema de poder em que o homem representa seu centro e que utiliza sua sexualidade como um recurso para aumentar seu poder e riquezas, deixando as mulheres à mercê dos desejos masculinos para as atividades sexuais e funções ditas como femininas, conforme a percepção desse período (Aguiar, 2000).

Concomitante a esse processo, ocorre a 2ª e 3ª onda do feminismo, marcadas por sua expansão pelo mundo e por uma nova e mais reflexiva concepção de mulher, que busca por seus direitos e valores, negados pelo modelo tradicional patriarcal e machista. O movimento segue com a conquista efetiva desses direitos, alcançando a liberdade de expressão e trazendo a diversidade feminina, juntamente às demandas específicas: como os movimentos negros,

homossexuais, lésbicos e transexuais. A intensificação na luta por direitos igualitários, por condições salariais adequadas, autonomia, a possibilidade de enfrentar a política vigente e o direito sobre o próprio corpo, abre um novo leque de possibilidades que refletem na cultura de consumo capitalista do período, mantendo ainda a exploração de uma fantasia individual romântica que transcende a ótica de um sujeito social demandada pelo capital (Andrade da Silva et al., 2021; Rudiger, 2013).

A partir desse contexto histórico, sob luz do olhar do feminismo, a segunda categoria é composta pelas seguintes obras: *A Pequena Sereia* (1989); *A Bela e a Fera* (1991); *Pocahontas* (1995); e *A Princesa e o Sapo* (2009). Estas produções audiovisuais são marcadas pela visão masculina do que significado de ser uma mulher, do ideal de beleza e da imposição de silêncio sobre a figura feminina, como abordado por Zanello e Monteiro (2014).

Nas produções supracitadas, as personagens femininas apresentam algumas semelhanças entre si, como a beleza, a gentileza, o cuidado, a curiosidade, a inteligência e a delicadeza. Alguns atributos se diferenciam das primeiras princesas, como a curiosidade e inteligência, porém, essas características passam a ser desenvolvidas de uma forma ainda restrita nos enredos. Por exemplo, a personagem Bela, de “*A Bela e a Fera*” destacada por sua beleza e personalidade marcante, ainda que apresente opiniões bem desenvolvidas, em situações de opressão ou desconfortáveis, mantém o padrão das anteriores: não se impondo verbalmente e nem colocando seus limites; e, quando realiza alguma imposição, a faz de maneira delicada e suave (Monteiro & Zanello, 2014). Outro ponto que se assemelha às produções anteriormente analisadas são suas funções ligadas ao cuidado que representam uma figura materna, ao preocupar com a saúde de seu pai e ensinar a Fera a ter bons modos, fatores que se ligam ao cuidado prestado aos anões pela Branca de Neve. Entretanto, diferente das outras, ela mantém interesses e gostos próprios, como a leitura e a busca por liberdade (Baliscei et al., 2017).

As outras duas princesas, Ariel e Pocahontas, quando colocadas frente a situações de opressão apresentam um comportamento um pouco diferente de Bela: por serem da realeza, elas possuem algum status como princesas, porém, ao tentarem colocar seus desejos e opiniões em eventos importantes para suas vidas acabam sendo silenciadas por suas figuras paternas. (Monteiro & Zanello, 2014; Freitas, 2018). Contudo, essas duas princesas lutam contra o que lhes é imposto, como mostra Ariel, que deseja conhecer o mundo dos humanos. Contudo, devido aos riscos dessa curiosidade, seu pai a proíbe. Isso a leva a buscar várias formas de realizar o seu sonho, mesmo que precise pagar um alto preço por isso, no caso, sua voz. Entretanto, essa força motriz só surge quando o amor se apresenta como um estímulo

importante para embasar suas ações. Já Pocahontas, como filha do chefe, acaba prometida em casamento ao guerreiro mais forte da aldeia, sob ordem do pai que acredita que o casamento é o caminho certo e a impõe essa decisão. Mesmo que declare que não deseja se casar com ele por possuir um desejo diferente, acaba por fim sendo silenciada (Gabriel & Goldberg, 1995).

No caso de Bela, o seu silenciamento foi realizado de outro modo: ela ficou trancafiada no castelo da Fera no lugar do pai por algum tempo, desistindo de seus sonhos para salvá-lo; mesmo que estivesse sendo cuidada pelos funcionários, ela tinha o impedimento de sair do castelo. Com a Tiana, o processo de silenciamento ocorre em um formato diferente, pois no caso dela se relaciona ao trabalho e aos sonhos que ela luta para alcançar no decorrer da trama. Em algumas cenas, o chef de cozinha do restaurante em que ela trabalha ridiculariza sua vontade de abrir um restaurante; situação que se repete quando ela consegue o dinheiro para comprar o galpão onde seria o restaurante e os corretores não aceitam seu dinheiro, afirmando que receberam uma proposta maior, argumentando com a seguinte frase: “...uma juvenzinha com sua inexperiência se atrapalharia toda cuidando de um negócio desse porte” (Freitas, 2018, p.50).

As referidas cenas simbolizam a aplicação prática do modelo patriarcal reproduzido nessas obras, na qual a figura masculina surge como um papel de poder, onde o pai desempenha uma representação dominante, exercendo controle sobre os membros da família, e às mulheres compete a submissão (Monteiro & Zanello, 2014; Costa, 2018). Reforçando o que Freitas (2018) apresenta como a tendência da sociedade de tratar as mulheres como crianças ou menores de idade, fortalecendo a percepção de que as mulheres são seres frágeis; e que devido a falta de poder relacionada à figura feminina, situação que se repete até mesmo no mercado de trabalho e com as personagens que são da realeza, demonstra como a possibilidade de decisão estaria ligada à figura masculina que detinha o poder econômico, político e social.

Um detalhe importante em Tiana é a função do trabalho que se difere das primeiras princesas, como Branca de Neve e Cinderela, pois no caso delas o trabalho doméstico era visto como uma vida de servidão e encontrar o príncipe encantado seria a realização de seus sonhos de sair do sofrimento causado pelo serviço. Já com Tiana, o trabalho é apresentado como um meio para alcançar os seus objetivos, abrir um restaurante e ser dona do próprio negócio, simbolizando assim um processo de libertação social da protagonista, que apesar de fazer parte de uma família humilde consegue ter seus objetivos de vida bem definidos e uma personalidade forte que a permite continuar seguindo seus sonhos frente às dificuldades e fazendo o que gosta – que no caso, seria cozinhar (Freitas, 2018).

Outro ponto importante nessas produções são os sonhos e a relevância deles sob as escolhas e decisões das princesas. A princesa Ariel sonha em conhecer o mundo humano, porém, ao encontrar com o príncipe Eric e salvá-lo do naufrágio, seu sonho adquire uma nova prioridade: viver no mundo humano junto ao príncipe; levando-a assim a se transformar em uma humana para conquistá-lo. Contudo, nesse processo ela passa a abandonar partes importante de si mesma para alcançar esse sonho, perdendo características que a definiam e passando a se portar de maneira ingênua, passiva e sem voz, assim como afirmado pela canção de Úrsula, “Sabem quem é a mais querida? É a garota retraída! E só as bem quietinhas vão casar” (Clements & Musker, 1989; Monteiro e Zanello, 2014).

A situação de Ariel remete à Prateleira do Amor (Zanello, 2022), compreendida como o processo em que as mulheres são avaliadas e “vendidas” a partir de suas características físicas. No caso de Ariel, ao contar somente com sua aparência para conquistar o príncipe, sem precisar expressar suas opiniões ou visões de mundo, minimiza a importância da voz feminina e reitera a noção de que a aparência é o mais importante para encontrar o amor. Reforçando assim, a visão de que “só as bem quietinhas vão casar”, que através da indústria cultural naturaliza os dispositivos normativos de gênero, buscando a construção de moldes comportamentais que possibilitem a repetição, como o da música cantada por Úrsula para Ariel, sob tom de conselho (Freitas, 2018; Romão, 2020).

O sonho da Bela baseia-se em sair da vila e conhecer o mundo, porém também deseja viver com alguém que compartilhe e respeite suas aspirações. Entretanto, ao ir resgatar o seu pai do castelo da Fera acaba desistindo do seu sonho e fica no castelo enquanto seu pai consegue a liberdade. No decorrer da trama, ela se apaixona pela Fera e seus objetivos passam a ter uma nova perspectiva; porém, o desejo de encontrar alguém para compartilhar sua vida que valorize seus anseios é realizado. Essa perspectiva aparece em alguns momentos da trama, a título de exemplo se tem a cena em que a Fera a presenteia com uma biblioteca (Freitas, 2018).

Já a princesa Pocahontas apresenta um sonho de algo empolgante e que se encontra “depois da curva do rio”, aparece como uma “flecha que gira indicando o caminho” e é esse destino que ela deseja encontrar. Contudo, ela não compreendia ainda o que seria esse caminho, mas desejava segurança e um homem que a ame, e, conforme a orientação da vovó Willow, escuta o seu coração para entender qual caminho trilhar para poder seguir seus sonhos. Ao encontrar o Capitão John Smith, consegue compreender que a flecha que gira era uma bússola que ele carregava, mostrando assim como o sonho influência e direciona suas decisões (Gabriel & Goldberg, 1995).

A princesa Tiana, por sua vez, possuía como sonho conquistar seu próprio restaurante; contudo, por mais que se esforçasse sozinha, precisou do auxílio de Naveen para poder abrir seu restaurante. Seus objetivos não mudam durante a trama, porém, para alcançá-los sozinha, apareceram vários empecilhos que só puderam ser resolvidos a partir do momento que ela fez um acordo com um sapo, para que quando ele retornasse a seu corpo humano a ajudasse a conseguir o restaurante. Entretanto, ao beijar o sapo ela também se transforma em anfíbia, e, no decorrer do enredo, eles se apaixonam e se casam. Apenas a partir do momento que se casam eles voltam a ser humanos, e ela consegue seu restaurante com a ajuda de seu esposo, o príncipe Naveen. Conferindo, portanto, que mesmo que a protagonista consiga quebrar várias barreiras, ela ainda precisa de um homem para adquirir autonomia e atingir seu sonho, corroborando com o discurso de que o homem é aquele que resolve os problemas da protagonista (Freitas, 2018; Machida & Mendonça, 2020).

Um aspecto adicional que surge em comum nas narrativas apresentadas é a premissa de que o amor transforma as pessoas. No caso de Ariel, ela se transforma e muda completamente suas ações e características de personalidade para encontrar a pessoa amada e estar junto a ele. Já nas outras três produções essa transformação ocorre por parte dos homens; iniciando pela Fera, que no começo do filme fora retratado como arrogante, temperamental e irascível; e a partir do momento em que ele começa a se apaixonar por Bela, seus comportamentos mudam e passa a ser gentil e educado com ela e os outros ao seu redor. Revelando como a partir do amor, as pessoas podem se transformar para além da aparência, ressaltando seu caráter e beleza interior. (Freitas, 2018; Monteiro & Zanello, 2014)

Em Pocahontas, o Capitão Smith, ao se apaixonar pela protagonista, muda sua concepção de vida quando compreende que os indígenas não eram selvagens, através das atitudes e ensinamentos de Pocahontas, passando assim a defender a paz entre os povos das duas etnias ao invés do extermínio (Gabriel & Goldberg, 1995). No caso do príncipe Naveen, parceiro da Tiana, era retratado como um libertino e irresponsável que buscava sempre se divertir; porém, ao se apaixonar por Tiana e passarem tempo juntos, passa a ter comportamentos altruístas e generosos, percebendo que o amor e o carinho são recompensas mais importantes que o dinheiro. Tiana por sua vez, aprende com Naveen que é possível se divertir enquanto caminha rumo ao seu sonho (Freitas, 2018).

Os três filmes retratam a mesma “fórmula romântica”: onde a figura masculina, ao conviver e passar junto por adversidades com a figura feminina, amadurece por meio das experiências e da sua companhia, assim como através de seus ensinamentos (Freitas, 2018). Contudo, tal “fórmula romântica” vendida pela indústria cultural através das animações e dos

outros meios de comunicação reforçam os comportamentos de risco da população feminina geral, pois a percepção sobre o “poder de transformação do amor” e que a felicidade só pode ser encontrada através do amor romântico, possuem a potencialidade de turvar o discernimento da realidade dos indivíduos, aumentando a probabilidade de se envolverem em relacionamentos que o amor seja utilizado como uma isca para que o parceiro exerça violência emocional ou física contra a mulher (Rudiger, 2013).

Nesse sentido, os dados apresentados pelo Relatório Anual Socioeconômico da Mulher (RASEM, 2025) através do Ministério das Mulheres, evidenciam através dos números os índices de violência doméstica e sexual contra mulheres casadas ou em união estável, entre 20 e 59 anos, atingem a porcentagem de 41,2%, sendo os agressores do sexo masculino em 76,6% dos casos parceiros ou ex-parceiros. Corroborando com os dados, o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, 2019) traz que 6,0% das mulheres entre 18 e 29 anos sofreram violência oriunda dos parceiros e ex-parceiros. Em 2021, as estatísticas de registros civis constam que 1,8% do total de casamentos realizados no ano foram com cônjuges de até 17 anos de idade do sexo feminino. Tais dados demonstram a necessidade de abordar a temática e de trabalhar sobre as expectativas que tais “fórmulas românticas” geram no público feminino anterior ou no decorrer de um relacionamento amoroso (Rudiger, 2013).

Confesso que já fui muito malvada

Segundo Foucault (1998), o gênero e a identidade dos indivíduos são construídos a partir dos discursos internalizados ao longo da vida, e Butler (2018) complementa essa concepção, a partir do questionamento sob a forma como as subjetividades são construídas, e considera o gênero como performático, dando origem às teorias das tecnologias de gênero ao contestar a matriz heteronormativa: esta que considera apenas dois gêneros como existentes, não abarcando as pessoas não-binárias. A partir de Costa (2018), o conceito de heteronormatividade pode ser compreendido como uma regra que considera as identidades que desviam da configuração de gênero binária (masculino e feminino) como desviantes à norma e negando-as discursivamente.

Desse modo, os filmes selecionados para análise abordam os aspectos da heteronormatividade de uma forma naturalizada: com protagonistas que performatizam suas identidades de gênero de modo claro e restritivo, seguindo as normas estéticas e comportamentais conforme os padrões da masculinidade e feminilidade ideais. Sendo estes marcados pelo ideal de mulheres calmas, inocentes, frágeis, delicadas, puras, pacienciosas e maternais; enquanto os homens são fortes, viris, heroicos, corajosos, valentes, espertos,

comunicativos e destemidos. Tais padrões constroem e reforçam um “retrato de heterossexualidade desejável”, afirmando a necessidade de se encaixar para poder alcançar o “felizes para sempre” (Baliscei et al., 2016; Santos, 2015).

Por sua vez, os vilões são apresentados com identidades de gênero complexas e opostas ao “molde hiper-heterossexuais” observado nos protagonistas analisados. Contendo tributos estéticos e comportamentais que se ligam ao sexo oposto, com uma representação negativa de transgressão aos moldes tradicionais de gênero. As vilãs são marcadas por sua teatralidade, vestimentas e estruturas corporais que aproximam-nas de comportamentos *camp*: sendo estes compreendidos como “um conjunto de gestos, posturas, expressões, gírias, tons de fala baseado em atributos como a teatralidade, drama, frivolidade, humor afeminado e efeminação... com grandes expressões em shows de travestismos e drag”, surgindo também nas “vivências cotidianas, especialmente entre os homossexuais masculinos” (Junior, 2011, p.2; como citado em Santos, 2015, p.79). Enquanto os antagonistas masculinos seguem um modelo de “vilão afeminado”, representados com traços femininos estereotipados, com maneirismos, risadas agudas, baixa estatura ou corpos esguios, paramentado com adornos e joias em suas vestimentas. (Baliscei et al., 2016; Santos, 2015).

As *drag queens* são performers, “artistas que constroem e cultivam personagens usando seu próprio corpo como mídia” (Giovanelli, 2021), desafiando a noção de identidade como imutável, a partir do processo de adornação que ressaltam suas “características caricatas” na formação de suas personagens. De acordo com Butler (2022), herdamos uma concepção de realidade implícita quanto às sexualidades e corpos reais ou irreais. A partir disso, as *drag queens* promovem uma nova percepção acerca dessas noções e as possibilidades de reelaborá-las.

A título de exemplo dos vilões masculinos nas obras analisadas, temos o Governador John Ratcliffe (“Pocahontas”, 1995), construído como um desafio à relação dos protagonistas, por desejar as terras e ouro dos indígenas, ordenando matar Pocahontas em uma das cenas finais. Representando como os vilões tendem a ser colocados nas animações contra as relações heterossexuais por ganância ou maldade, visitando conquistar ou “roubar” para si uma das partes; apresentando-se como um risco para a vida do casal. Em oposição a lógica heteronormativa, o Governador Ratcliffe contrasta-se por suas características e comportamentos como o cuidado com a imagem, representando vaidade, o uso de roupas chamativas com cores extravagantes, que podem ser justificados por sua posição na estrutura de poder: cabelos médios com laços nas pontas; sobrancelhas arqueadas e marcantes, com um

leve delineado nos olhos, aspectos que se diferem das características apresentadas pelos outros personagens masculinos na trama (Santos, 2015; Giovanelli, 2021).

As antagonistas femininas por sua vez, como a Malévola, A Rainha Má de Branca de Neve e a Úrsula, assim como os vilões, representam uma ameaça a prevalência da heterossexualidade e da possibilidade de reprodução, através da construção de planos que desafiam a união dos protagonistas. Ambas apresentam características físicas que destoam das normas vigentes sobre a feminilidade, a partir da visão do período, representadas por mulheres em idade pós-menopausa, utilizando roupas extravagantes, acessórios marcantes, maquiagem intensa com olhos bem-marcados e batom vermelho intenso. A antagonista Malévola, vilã de “A Bela Adormecida”, possui traços físicos que se remetem à drag queens, como sobrancelhas arqueadas, “finas e delineadas” (Santos, 2015, p.96), traços marcados e angulares, pálpebras coloridas, lábios e unhas vermelhos e roupas suntuosas, que se opõem aos aspectos naturais e delicados apresentados pela princesa Aurora (Giovanelli, 2021).

A bruxa do mar, Úrsula, vilã de “A Pequena Sereia”, possui uma presença marcante. Na cena em que canta “Pobre Corações Infelizes”, instrui Ariel sobre os padrões de feminilidade a partir da visão patriarcal, ligada à aparência física. Ao mesmo tempo, que tais ensinamentos contrastam as diferenças fisionômicas entre as duas: Ariel possui um queixo fino, boca pequena, nariz arredondado e cabelos longos vermelhos, indicando feminilidade. Por sua vez, Úrsula aparenta ter uma idade semelhante ao rei Tritão, com rugas e marcas de expressão na testa, estrutura física “corpulenta e voluptuosa” (Santos, 2015, p.103), uma construção facial que se difere das vilãs anteriores, com a uma boca excessivamente grande, mandíbula larga, “nariz retilíneo”, voz rouca, cabelos curtos e retos. Paramentada, com acessórios chamativos, unhas longas, batom vermelho escuro e vibrante, cílios longos, pálpebras pintadas de azul e um vestido com decote baixo e largo, que contribui para a “construção do ar extravagante, dramático e marcado pela artificialidade cômica e desviante de Úrsula” (Santos, 2015, p.103). A análise de suas características físicas, apresentam uma ambiguidade na identificação dos marcadores corporais de gênero, desestabilizando a categorização binária convencional, através do caráter indeterminado de sua estrutura corporal, acentuada pela presença de tentáculos na metade inferior do corpo da antagonista (Baliscei et al., 2016; Santos, 2015).

Segundo Santos (2015), inspirada na drag queen mais famosa dos anos 80, Devine: os comportamentos performáticos e teatrais da bruxa do mar, assemelha-se à “rotina de um show drag” (p.102), composta por uma estrutura que se remete ao momento de montagem para “tornar-se drag” (p.102), quando Úrsula passa o batom e arruma o cabelo antes de cantar; seguindo para a “incorporação da personagem por parte do performer” (p.102) por meio de

alterações no corpo, partindo para o momento “em cena” (p.102), representado quando a vilã dança, gesticula e movimenta de maneira ostensiva, envolvendo a todos através de sua “linguagem corporal” (p.102), com o movimento dos tentáculos de “modo sincrônico e exuberante” (p.103), levando um tom dramático à cena.

Contudo, quando atingem o ápice de suas transformações, essas personagens externalizam sua “monstruosidade física” (Giovanelli, 2021, p.40) de modo que se assemelham a suas personalidades; a Rainha Má se torna uma velha bruxa disfarçada; a Malévola, tratada desde o começo como uma “criatura” pelo rei, transforma-se em um dragão; e a Úrsula, um monstro marinho. Simbolizando assim, a desumanização das antagonistas, que levam a audiência a se sentirem corajosas para desejar suas mortes. Com isso, a morte das antagonistas ocorre de forma trágica, resultando na felicidade dos heróis e heroínas, enquanto constrói a ideia de que aqueles que desviam das normas dominantes estão fadados a um final infeliz (Giovanelli, 2021).

Considerações Finais

Em face do exposto, e após a análise dos dados apresentados, o estudo objetivou compreender a influência das animações da Disney na perspectiva feminina de amor romântico – constatando-se que, de fato, as animações influenciam na autopercepção feminina e na percepção relacional, ainda que sua influência varie de acordo com o contexto e os valores individuais do público-alvo.

Como principais distorções identificadas nos longas-metragens animados da Disney, a perpetuação das normas vigentes de heteronormatividade surge de maneira intensa, ao expor representações sociais que indiquem os comportamentos que se adequam ou não, ao público masculino e feminino, utilizando de modelos performáticos a partir dos protagonistas. Tais narrativas impõem uma “fórmula mágica” (Freitas, 2018) de que o amor é a resolução de todos os problemas, valorizando o casamento e o encontro do “príncipe encantado” como final ideal feliz (Cavalcanti & Silva, 2019).

Como efeito desse reforço normativo, um ideal de beleza feminino é estabelecido a partir da objetificação da mulher. Além disso, os traços de feminilidade – como a gentileza, a bondade e abnegação – partem de uma visão patriarcal, de modo a direcionar e estipular os comportamentos adequados a uma mulher dentro da percepção heteronormativa, fazendo com que as ações que se afastem da norma encontrem seu fim a partir do silenciamento ou do encontro do amor. Constatou-se ainda a presença sutil de cenas nas quais a figura feminina

precisa se submeter à figura masculina e da desqualificação de suas falas, seguindo um discurso que propicia o silenciamento (Monteiro & Zanello, 2014).

Corroborando com a justificativa inicial, a ideia de transformação do parceiro através do amor aparece como um fator de risco (Monteiro & Zanello, 2014). Essa temática se apresenta nas narrativas através do amadurecimento dos personagens masculinos ao conviverem com as mulheres, propiciando o desenvolvimento da concepção de que é possível mudar uma pessoa através do amor. Tal expectativa aumenta o risco de colocar mulheres em situações de vulnerabilidade, devido à esperança de transformação do parceiro, podendo expô-las a situações de agressão física, sexual, psicológica, entre outras.

Como complemento, a apresentação sobre os vilões reforça a norma vigente, ao apresentá-los como desviantes do padrão apresentado pelos protagonistas, e que devido a sua imagem que destoa dos padrões heteronormativos acabam tendo um final infeliz, e em sua maioria a morte é considerada um castigo condizente aos erros cometidos na trama (Cavalcanti & Silva, 2019).

Em face do exposto, conclui-se que a apresentação de modelos comportamentais através dos protagonistas e a oposição dos mesmos pelos antagonistas, normaliza padrões comportamentos normativos e estigmatiza os destoantes, contribuindo para a produção de posturas que reforçam violências e concepções subjetivas sobre o que deve ser evitado, estruturando modelos de exclusão para aqueles que divergem da lógica dominante.

Referência

- Aguiar, N. (2000). Patriarcado, sociedade e patrimonialismo. *Revista Sociedade e Estado*. Doi: <https://doi.org/10.1590/S0102-69922000000200006>
- Almeida, R. M. V. de (2020). *O mito de Pocahontas na Disney Renaissance: das narrativas de um mito fundador aos identitários dos Estados Unidos na década de 1990*. Tese de Doutorado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. Doi: <https://doi.org/10.11606/T.8.2020.tde-07082020-195745>
- Andrade da Silva, J. P., Carmo, V. M. do, & Jaber Rossini Ramos, G. B. (2021). As quatro ondas do feminismo: Lutas e Conquistas. *Revista De Direitos Humanos Em Perspectiva*, 7(1), 101–122. Doi: <https://doi.org/10.26668/IndexLawJournals/2526-0197/2021.v7i1.7948>
- Anjos, K. P. L. dos, & Lima, M. L. C. (2016). Gênero, sexualidade e subjetividade: Algumas questões incômodas para a psicologia. *Revista Psicologia em Pesquisa*, 10(2), 49- 56. Doi: <https://doi.org/10.24879/201600100020059>
- Baliscei, J. P., Calsa, C. C., & García, F. H. (2017). Imagens da Disney (re)produzindo gênero: Revisão da produção acadêmica (2003-2015). *Revista Digital do LAV*, 10(3), 156-178. <https://periodicos.ufsm.br/revislav/article/view>

- Baliscei, J. P., Calsa, G. C., & Stein, V. (2016). “(In)felizes para sempre”? imagens da Disney e a Manutenção da heteronormatividade. *Revista Bagoas*, 4, 163-180. <https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/download/11451/8061/33148>
- Butler, J. (2018). *Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão de Identidade*. (22 ed.). Civilização Brasileira.
- Butler, J. (2022). *Desfazendo gênero*. Editora Unesp
- Cavalcanti, J. L. L., & Silva, D. L. (2019). Sem Final Feliz: Sexualidades Desviantes e os Vilões da Disney. *Revista Brasileira de Iniciação Científica*, 8(3). <https://revistas.intercom.org.br/download/pdf>
- Clements, J. (Diretor) & Musker, J. (Diretor). (2009). *A Princesa e o Sapo* [Film]. Walt Disney Animation Studios.
- Clements, R. (Diretor), & Musker, J. (Diretor). (1989). *A Pequena Sereia* [Film]. Walt Disney Productions.
- Costa, M. N. de. (2018). Transformando o patriarcado? O papel da luta feminista na reconfiguração das categorias marxistas. *Revista transformação*, 41(3). 125- 144. Doi: <https://doi.org/10.1590/0101-3173.2018.v41n3.07.p125>
- Fianco, F. (2025). Se sofremos por amor e culpa é do Platão: uma leitura crítica ao Banquete. *Filosofia Unisinos*, 26(2): 1-16. <https://www.scielo.br/j/fun/a/BxkgY5p4MwNtc53ypCCTLdS/?lang=pt>
- Fossatti, C. L. (2009, maio 28-30). *Cinema de animação e as princesas: Uma análise das categorias de gênero*. Intercom – Sociedade Brasileira de estudos Interdisciplinares da Comunicação. X Congresso de Ciências da Comunicação da Região Sul, Blumenau, Brasil. <http://intercom.org.br/papers/regionais/sul2009/resumos/R16-0120-1.pdf>
- Fossatti, C. L. (2010). *Categorias de narrativas no cinema de animação: atualização dos valores éticos de Aristóteles Segundo Edgar Morin*. [Tese de Doutorado Pontifícia Católica do Rio Grande do Sul.]. Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da PUC Rio Grande do sul. <http://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/4427>
- Foucault, M. (1999). *História da Sexualidade*. (13 ed.). Editora Graal.
- Freitas, S. L. A. (2018). *Análise da mudança de Identidade das princesas Disney e o contexto social do feminismo*. Trabalho de Conclusão de Curso. Graduação em Comunicação – Habilitação em Publicidade e Propaganda, Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. <https://pantheon.ufrj.br/handle/11422/16496>
- Gabriel, M. (Diretor), & Goldberg, E. (Diretor). (1995). *Pocahontas* [Film]. Walt Disney Pictures; Walt Disney Feature Animation.
- Geronimi, C. (Diretor), Jackson, W. (Diretor), & Luske, H. (Diretor). (1950). *Cinderela* [Film]. Walt Disney Productions
- Geronimi, C. (Diretor). (1959). *A Bela Adormecida* [Film]. Walt Disney Productions.
- Giovanelli, A. L. R. (2021). “E não subestime a importância da linguagem do corpo”: o uso do queer coding em animações da Disney enquanto ferramenta de manutenção de estereótipos LGBTQIA+ (Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. Recuperado de <https://bdta.abcd.usp.br/directbitstream/8975e240-4879-443b-996c-c9654d569b3d/tc4772-Ana-Giovanelli-Nao.pdf>
- Hand, D. (Diretor). (1937). *Branca de Neve e os Sete Anões* [Film]. Walt Disney Productions; RKO Radio Pictures.
- Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (2021). Estatísticas de gênero: indicadores sociais de mulheres no Brasil: Informativo estatísticas de gênero (2a ed.). Biblioteca IBGE. < <https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca/catalogo?view=detalhes&id=2101784>>

- Kripka, R. M. L., Scheller, M., & Bonotto, D. L. de. (2015). Pesquisa documental na pesquisa qualitativa: conceitos e caracterização. *Revista de Investigaciones UNAD*. <https://hemeroteca.unad.edu.co/index.php/revista-de-investigaciones-unad/article/viewFile/1455/1771>
- Leite, K. L. C. (2014). A influência do mito do amor platônico na construção do ideal do amor romântico no Brasil. *Revista Brasileira de História & Ciências Sociais*, 6(12). <https://periodicos.furg.br/rbhcs/article/view/10559>
- Machilda, A. N., & Mendonça, C. M. C. (2020). A construção das princesas Disney: uma análise das performances, narrativas e identidades femininas. *Tropos: Comunicação, Sociedade e Cultura*, 9 (2). <https://periodicos.ufac.br/index.php/tropos/article/view/3850>
- Mikulski, C. M. (2024). *Para Além dos Contos de Fada: Princesas Disney e Concepções de Gênero na Perspectiva de Adolescentes*. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-graduação em Psicologia, Instituto de Psicologia, Universidade Federal da Bahia. <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/39849?mode=full>
- Ministério das Mulheres. (2025). *Raseam 2025: Relatório anual socioeconômico da mulher*. Governo Federal. <https://www.gov.br/mulheres/pt-br/central-de-conteudos/publicacoes/raseam-2025.pdf/view>
- Monteiro, C., & Zanello, V. (2015). Tecnologias de Gênero e Dispositivo Amoroso nos filmes de animação da Disney. *Revista Feminismos*, 3(1). <https://periodicos.ufba.br/index.php/feminismos/article/view/30066>
- Morin, E. (2002). *Cultura de Massas no Século XX*. (9ª ed.). Forense Universidade.
- Oltramari, L.C. (2009). Amor e conjugalidade na contemporaneidade: uma revisão de literatura. *Psicologia em Estudo*, 14(4), 669-677. <https://www.scielo.br/j/pe/a/Xbht7HRKYCC3JZCdZDfvrj/?format=html&lang=pt>
- Platão. (2016). *O banquete [Symposion]: Edição bilingue* (J. C. de Souza, Trans) Editora 34.
- Rolon, A. V. (2024). *A importância da representatividade negra em obras cinematográficas: A pequena Sereia (1989) e (2023)*. Trabalho de Conclusão de Curso. Graduação Licenciatura – No campo cinematográfico e na Literatura Comparada de dois filmes, Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Mato Grosso do Sul. URI: <https://repositorio.ufms.br/handle/123456789/8263>
- Romão, D. M. M. (2020). Indústria cultural: O pensar cristalizado. *Revista Psicologia Política*, 20(49), 518-531. https://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-549X2020000300005
- Rudiger, F. (2013). *O Amor e a Mídia: problemas de legitimação do romantismo tardio*. (1 ed.). UFRGS Editora.
- Saffioti, H. I. B. (1976). A mulher na sociedade de classes mito e realidade. Vozes.
- Santos, C. C. de. (2015). *O Vilão Desviante: Ideologia e Heteronormatividade em Filmes de Animação Longa-Metragem dos Estúdios Disney*. Dissertação de Mestrado, Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo. doi:10.11606/D.100.2015.tde-09092015-190418. Recuperado em 2025-11-13, de www.teses.usp.br
- Sá-Silva, J. R., Almeida, C. D. de, & Guindani, J. F. (2009). Pesquisa documental: pistas teóricas e metodológicas. *Revista Brasileira De História & Ciências Sociais*, 1(1). <https://periodicos.furg.br/rbhcs/article/view/10351>
- Toledo, M. T. (2013). Uma discussão sobre a ideal de amor romântico na contemporaneidade: do romantismo aos padrões da cultura de massa. *Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Mídia e Cotidiano*, 2(2). 303-320. Doi: <https://doi.org/10.22409/ppgmc.v2i2.9687>

- Wise, K. (Diretor), & Trousdale, G. (Diretor). (1991). *A Bela e a Fera* [Film]. Walt Disney Pictures.
- Zanello, V. (2022). *Prateleira do amor: sobre mulheres, homens e relações*. (1 ed.). Appris.

Anexo A

Tabela 01

Síntese e Análise dos pontos centrais dos filmes da Disney

Filmes	Ano; Duração; Gênero	Sinopse	Temas Principais
Branca de Neve e o Sete Anões	1937; 1h29min; Animação, fantasia.	Conta a história de Branca de Neve, uma linda princesa, que morava com sua vaidosa e maldosa madrasta; a Rainha percebendo que a beleza da princesa excederia a sua, vestindo a princesa com trapos e a obrigou a trabalhar como criada. Em um dia o príncipe a encontra e faz uma serenata para ela. A Rainha Má com o desejo de ser a mais bela entre todas decide matar Branca de Neve, pois o espelho mágico falou que ela era a mais bela. O caçador a leva para a floresta com intuito de seguir as ordens da rainha, porém não consegue, falando para ela fugir. Quando está perdida na floresta, os animais a ajudam, indicando a casa dos sete anões para ela. Ao chegar na cabana eles se deparam com ela toda suja, Branca de Neve e os animais limpa a casa alegremente, cantando e dançando. Com a chegada dos anões, Branca de Neve ocupa um lugar de cuidado, limpando e ensinando eles. A Rainha Má descobre que ela está viva e se transforma em uma idosa para entregar a Branca de Neve uma maçã fatal, que quando mordida cai no sono da morte, tendo como antídoto o primeiro beijo de amor e que vítima ressuscitaria ao recebê-lo, o príncipe que a procurava em toda parte a encontra no meio da floresta em um esquite e a beija fazendo-a acordar e a levando para o castelo.	O carácter educativo é perceptível na narrativa, mostrando que ao sentir medo se pode cantar uma canção, abordando ainda higiene pessoal, limpeza e bons modos, atos educativos que são mostrados quando Branca de Neve chega à casa dos anões, sendo associada a ela essa função de cuidados ditos maternos, de ensinar, educar e cuidar dos anões que são adultos. Branca de Neve é representada por sua beleza, sua bondade, delicadeza, fragilidade e a ingenuidade (Fossatti, 2009). Sendo o estereótipo de mulher ideal, não expressando, qualquer sentimento negativo, levando as relações sociais com leveza e passividade frente a situações de opressão ou até que sua vida esteja em risco (Zanello & Monteiro, 2014). A ideia de amor associado à felicidade está sempre presente nas músicas do filme, principalmente as que Branca de Neve canta, onde deixa claro que sonha com um mundo feliz junto àquele com quem ela sonhou. O Príncipe encantado aparece no início fazendo uma serenata para ela, e no final onde deposita um beijo de amor em Branca de Neve que se encontra em um sono da morte, desacordada, fazendo-a despertar, a salvando e resolvendo seus problemas, encontrando assim a felicidade. A outra figura feminina é a Rainha Má, colocada como invejosa, maldosa e temida, mostrando todo tempo uma preocupação excessiva com sua beleza.
Cinderela	1950; 1h19min; Animação, Romance, Musicais, Fantasia.	Cinderela conta a história de uma jovem que, após o falecimento de seu pai, fica sob a guarda da madrasta, mulher que a maltrata e a encarrega de todos os serviços da casa. Unicamente responsável pelas tarefas domésticas enquanto suas meias-irmãs desfrutam de uma vida de pleno conforto, esta situação é aceita sem maiores lamentações da parte de Cinderela até que um dia a protagonista vai escondida ao baile, com ajuda de sua fada madrinha, promovido pelo rei que tem a intenção de casar seu filho, o príncipe, com uma das damas no baile. Ao conhecer o príncipe, nesse baile, ambos se	Cinderela apresenta uma forte preocupação com as relações interpessoais tanto com os humanos quanto com os animais. Ela é o estereótipo de mulher ideal é constantemente associada a não expressão de qualquer sentimento negativo, levando a relações sociais com leveza e passividade frente a situações de opressão. Por ser frequentemente bondosa e gentil, é também o estereótipo de beleza ideal, que mesmo no trabalho que a deixa desarrumada é usado para enfatizar sua beleza. Cinderela canta sobre sonho e ao decorrer do filme se mostra sonhar como o amor verdadeiro, e com o príncipe ideal, que se conhecem em um baile onde ela é considerada a mais bela de todas e que ele a

		apaixonam à primeira vista. O príncipe a procura por todo o reino, embora desconheça sua identidade, utilizando apenas um sapatinho de cristal e encontrando-a a partir do tamanho do seu pé. Cinderela sai da sua casa, casa-se com o príncipe e passa a morar no castelo (Zanello & Monteiro, 2014).	escolhe entre as outras damas, passando assim a ser o objeto de escolha dele e o casamento se torna a salvação da situação que estava vivendo. Outra figura feminina é a madrasta que tem características de personalidade opostas de Cinderela, uma personalidade forte, colocada como má e não desejável (Zanello & Monteiro, 2014). E tem suas meias-irmãs que não são associadas a esse ideal de gentileza, delicadeza, beleza, demonstram expressões de raiva e maldade, não sendo escolhidas ou desejáveis, porém também sonham em casar-se e serem escolhidas.
A Bela Adormecida	1959; 1h19 min; Animação, Romance.	Aurora é uma princesa que foi amaldiçoada no nascimento que antes do pôr do sol do seu 16º aniversário espetaria o dedo em uma agulha de uma roca e morreria, o feitiço sendo mudado por uma das fadas boas colocando que não morreria e sim entraria em um sono profundo e despertaria com um beijo do verdadeiro amor; com intuito de proteger a princesa as três fadas boas criam Aurora até seus 16 anos, dentro da floresta isolada da sociedade com intuito de escondê-la da Malévola, a fada má. Sem saber de sua real origem e com o nome de Rosa, um dia quando estava cantando na floresta conhece o príncipe e eles se apaixonam. Ao voltar ao castelo, Malévola a encontra e enfeitiça para espetar o dedo na roca, fazendo-a entrar em sono profundo que só poderia ser disperso com o beijo do amor verdadeiro. O príncipe com ajuda das fadas bravamente luta contra a malévola, derrotando-a. Logo tirando Aurora de seu sono profundo e se casando, vivendo felizes para sempre.	Aurora é uma mulher sonhadora que não percebia o perigo, tendo sua ingenuidade, fragilidade, delicadeza, bondade, beleza e não representando qualquer sentimento negativo (Fossatti, 2009). Em seu nascimento foi prometida em casamento ao príncipe Felipe, foi decido que viveria na floresta com as três fadas boas, mantendo sua verdadeira identidade escondida e depois foi decidido quando voltaria para o castelo; possibilitando assim ver uma total passividade e submissão sobre sua vida, em que não questiona, não se irrita e aceita todas as decisões. A canção que ela canta no início é sobre alguém que a queira e adore, faça-a feliz, e que ela já viu em seus sonhos, respaldando a noção de passividade e da posição de objeto de desejo do outro, em que ela não escolhe, mas é escolhida (Zanello & Monteiro, 2014), é nesse momento o príncipe aparece e eles se apaixonam instantaneamente, a escolhendo, reforçando o cântico de que já se conhecem de um sonho. O príncipe demonstra personalidade, tendo até senso de humor, sendo mais presente no filme que a própria princesa, possuindo características como alto, forte, galante, bravo, corajoso e tendo opiniões. O mal é representado por Malévola, fada má que queria anular a existência de Aurora, indicando a postura feminina não adequada a uma mulher (Fossatti, 2009), não sabendo o que era amor, bondade, não sabendo ajudar os outros, não sendo realmente feliz e nem desejável.
A Pequena Sereia	1989; 1h28min; Animação, Romance, Musicais.	Ariel, filha do Rei Tritão, uma sereia de apenas 16 anos que sempre teve interesse pela vida fora do mar, seu pai proibi de ir à superfície, levando ela sair escondida para ir à superfície, em uma dessas saídas ela se depara com o navio onde está o Príncipe Eric, que após uma forte tempestade ela o salva de um naufrágio, situação que leva eles a se apaixonarem (Rolon, 2024), Eric se apaixona por sua voz, com isso seu sonho de conhecer e viver no mundo dos humanos cresce, a levando fazer um acordo com a vilã Úrsula que disponibiliza pernas a Ariel, durante três dias, em troca de sua voz, sendo que a princesa deve conquistar o príncipe neste período, e ganhar um beijo de amor verdadeiro, ou perderá a voz para sempre. Após diversas tentativas de vingança por parte de	Ariel representa um ideal de beleza feminina, sendo caracterizada por ser curiosa, irresponsável, ingênua e esquecida. Ela demonstra passar por uma mudança durante o filme: em primeiro momento é uma mulher forte e independente, que deseja explorar sua curiosidade intelectual, e depois que se apaixona é levada de volta aos ideais patriarcais, desejando tornar-se humana não mais para si, mas em função do amor e quando se torna humana amplia sua inocência. Eric se apaixona pela voz de Ariel, sem se lembrar de como ou quem ela era, um amor utópico. A trilha sonora desse filme é contagiante, tendo suas músicas como principais, a primeira é de quando Ariel conhece Eric onde ela canta que “não sabe bem como explicar que alguma coisa vai começar só sei dizer que a você vou pertencer”, nesse momento em diante é possível ver Ariel deixar todos os seus sonhos e vontades e transforma tudo em estar com o

		<p>Úrsula, de até enfeitiçar o Príncipe para se casar usando a voz de Ariel, sendo os objetivos dela conquistar o oceano usando a sereia para atingir seu pai e roubar o trono. Ariel com ajuda de seus amigos e pai alcança seu objetivo de conquistar o príncipe, concretizando a união matrimonial e abandonando o oceano (Zanello & Monteiro, 2014).</p>	<p>príncipe, outra música impactante é a que Úrsula canta diretamente para Ariel é a representação do que a mulher deve e não deve fazer reguladas a partir da ótica masculina, cantando que homem gosta das quietinhas e que não se pode falar muito, vendo um silenciamento feminino (Zanello & Monteiro, 2014). Deixando sua casa, família e amigos para viver ao lado de seu amor. Um diferencial desse filme é que a situação de se casar é cobrado ao Eric, que está procurando uma noiva, um príncipe que se apaixona à primeira vista, engraçado, destemido enfrentando a Bruxa dos Mares devido a sua amada.</p>
A Bela e a Fera	1991; 1h33min; Animação, Romance, Musicais, Fantasia.	<p>Bela vive em uma aldeia com seu pai, que é considerado louco, era considerada uma moça estranha, distraída, pensa que é especial, sonhadora, bonita. Bela não se adapta a vila, querendo “mais que uma vida do interior”, na qual tem sonhos de conhecer o mundo. Morris, ao decidir levar seu invento para expor em uma feira, acaba se perdendo no caminho e tornando-se prisioneiro no castelo de Fera. Bela, ao perceber o sumiço do pai, vai até o castelo oferecer-se como prisioneira no lugar dele, momento em que conhece a Fera, príncipe enfeitiçado ainda criança por ter um coração egoísta e não procurar enxergar os outros além da aparência. A convivência entre ambos faz com que se apaixonem e, após enfrentarem Gastão, moço que é interesse de se casar com a Bela que também é apaixonado por ela, Fera volta à sua aparência de príncipe, uma vez que o feitiço fora quebrado e se casam (Zanello & Monteiro, 2014).</p>	<p>Bela é uma jovem, bonita, esperta, sonhadora, inteligente e sai das situações que lhe incomodam com delicadeza e modéstia. Mesmo Bela não sendo considerada um padrão de mulher ideal pelo pessoal da aldeia é enaltecida a todo momento por seus atributos de beleza. A Fera é rude, e nem um pouco atencioso, fazendo primeiro pai de Bela como prisioneiro e depois Bela como sua prisioneira, sendo seu objetivo fazê-la se apaixonar por ele para se livrar da maldição, maldição essa que ele tem que aprender amar alguém para o feitiço desfazer. Bela com paciência educa, cuida e ensina a Fera como amar colocando um ideal de mudanças do parceiro por meio do amor e paciência. Pode perceber uma mudança de sonhos em Bela, que de início sonha em conhecer várias coisas e lugares vai alterando esse sonho para amar e cuidar de seu amado, tornado a necessidade de seu parceiro romântico mais importante do que as suas. Gastão representando de maneira forte, viril, arrogante, egoísta e desejado por todas as mulheres da aldeia e não sendo a escolha de Bela para se casar. A Fera se mostra arrogante, irascível e agressivo com todos em sua volta, e demonstra mudança ao longo do filme, sendo gentil e atencioso, demonstrando que Bela o mudou através do amor (Zanello & Monteiro, 2014).</p>
Pocahontas	1995; 1h29min; Ação e aventura, História, Animação.	<p>O filme representa o encontro de dois mundos. Pocahontas uma jovem indígena, filha do chefe dos Powhatans, de espírito livre, forte e destemida. John Smith, importante soldado, conhecido por matar muitos indígenas, fazendo parte da infantaria europeia (Fossatti, 2009). Com a curiosidade de Pocahontas procura saber como são os visitantes, e Smith com o interesse na nova terra, se encontram e acabam se apaixonando, trocando diferentes conhecimentos sobre suas culturas. Vivendo um amor proibido, já que existe um conflito entre os colonizadores e os indígenas. Em um momento de conflito entre os dois grupos o destemido guerreiro que a mão de Pocahontas havia sido concedida é morto e John é capturado, tendo a sentença de ser decapitado pelo chefe da aldeia, a ação é impedida por Pocahontas que se coloca no meio dos dois</p>	<p>Pocahontas representa um novo momento dos filmes, uma princesa de espírito livre, que está em seu dilema espiritual a procura de seu caminho, que não é representada por fragilidade ou necessidade de proteção, mas por uma postura oposicionistas, sendo a que não aceita a verdade imposta por seu pai. Vivendo guiada por suas emoções, em continua transformação e não tendo o “Felizes para sempre” como uma certeza no desfecho, não terminando sua história com um par romântico (Fossatti, 2009). Ao decorrer do filme é possível perceber que a procura do seu caminho está ligada a seu par amoroso, aquele que sofre uma mudança abrupta ao longo da história, de início tem o intuito de exterminar os selvagens, e depois que encontra Pocahontas, ela com paciência e delicadeza vai o informando que o desconhecido não é selvagem e esse desejo de matar se transforma na vontade de fazer a união entre povos (Zanello & Monteiro, 2014). Mesmo que a beleza de Pocahontas não esteja associada a um ideal europeu,</p>

		falando de seu amor por ele, assim conseguindo impedir o conflito entre os dois grupos. John Smith retorna à Inglaterra ferido e Pocahontas fica em sua terra natal (Almeida, 2020).	ela não deixa de ter um grande impacto sobre os acontecimentos da produção, onde John não a mata de início, pois fica encantado com sua aparência (Fossatti, 2009).
A Princesa e o Sapo	2009; 1h39min; Comédia, animação, Musicais.	Tiana é uma jovem trabalhadora que não sonha em encontrar o príncipe encantado e sim em abrir seu próprio restaurante, trabalhando duro com intenção de juntar dinheiro para realizar seu sonho. Quando criança sua mãe contava a história para ela e sua amiga, Charlotte, sobre uma princesa que beija um sapo e ele vira um príncipe. O príncipe desse filme é um fanfarrão que vive de festas e garotas, onde está à procura de uma noiva rica para se casar e ter dinheiro e continuar em uma vida boa, já que seus pais o cortaram a mesada, com envolvimento em uma confusão acaba enfeitado e vira um sapo. Tiana ao não ter dinheiro suficiente para abrir o restaurante, acaba fazendo um trato com o sapo, uma bitoquinha por uma recompensa, o que não contavam é que ela acaba virando uma sapa. Os dois se metem em muitas aventuras tentando voltar para forma humana, sendo a solução ele ganhar um beijo de uma princesa, o que não acontece. Já que se apaixonam durante o filme e eles acabam se casando, ao casar ela vira esposa dele e consecutivamente uma princesa devolvendo a forma humana para eles. Assim ela realiza o sonho de abrir o restaurante, junto a seu marido, terminando tudo feliz.	Tiana é a primeira princesa negra, todavia ela é colocada como sapo 70% do tempo do filme, tendo uma negociação social. Tiana é uma jovem trabalhadora, que não sonha com o amor, mas que o amor acaba aparecendo ao passar da história. Naveen não tem preocupações ou responsabilidade, o convívio dos dois eles vão mudando. Tiana percebe que tem que aproveitar outros aspectos da vida, como se relacionar com o príncipe, o modelo que corrobora o discurso de que o homem é aquele que traz a resolução dos problemas da protagonista (Machilda & Mendonça, 20020). Naveem percebe o que é responsabilidade e fidelidade a uma única mulher, comprovando o discurso que ideal de mudança do parceiro por meio do amor (Zanello & Monteiro, 2014). Sua amiga Charlotte é a performance de uma princesa ideal, que sonha com um príncipe, só que é caracterizada de maneira cômica e mimada, como se fosse uma ironia as princesas exemplares (Machilda & Mendonça, 20020). O romance de Tiana e Naveen vai surgindo no decorrer da produção, sendo concretizado realmente ao final, porém o amor tem grande impacto no filme, pois Tiana só oferece um beijo ao sapo/Naveen, por causa da história que sua mãe contava na infância, mesmo apresentando resistência e achando esse ato um absurdo ela acaba fazendo quando adulta, e ainda ela e sua amiga acreditam que fazer pedidos a estrela ela vai realizar, segundo as histórias da infância.