

# ***She-Ra e as Princesas do Poder*** **Pedagogias e culturas visuais no debate de gênero**

**SORAYA M. B. BARRETO JANUÁRIO**

*Universidade Federal de Pernambuco  
Recife, Pernambuco, Brasil*

**CECÍLIA ALMEIDA RODRIGUES LIMA**

*Universidade Federal de Pernambuco  
Recife, Pernambuco, Brasil*

**ID 2915**

Recebido em  
**29/10/2023**

Aceito em  
**11/12/2023**

A reflexão sobre questões de gênero em artefatos midiáticos tem tido relevância nos últimos anos. Esta pesquisa faz uma análise temática das mudanças visuais incorporadas pela série *She-Ra e as Princesas do Poder* (2018) em comparação ao seu original, *She-Ra: A Princesa do Poder* (1985), na construção de uma cultura visual atrelada a questões de gênero. Buscou-se, através de uma análise temática dos enredos, personagens principais e seus corpos, compreender de que forma são acionados esses debates. Como resultados emergiram quatro categorias: Performances e configurações de gênero; Questões interseccionais; Códigos de diversidade corporal; Sexualidades dissidentes.

**Palavras-chave:** Gênero. Cultura visual. Pedagogias culturais. Análise temática. *She-Ra*.

### ***She-Ra and the Princesses of Power:* Pedagogies and Visual Cultures in the Debate on Gender**

Discussion on gender issues in media artifacts has gained relevance in recent years. This research looks at the visual changes incorporated by the series *She-Ra and the Princesses of Power* (2018) compared to its original, *She-Ra: The Princess of Power* (1985), concerning the development of a visual culture linked to gender issues. We sought to understand how these debates are triggered, through a thematic analysis of the plots, the main characters, and their bodies. Four categories emerged as a result: Gender performances; Intersectional issues; Bodily diversity; Dissident sexualities.

**Keywords:** Gender. Visual culture. Cultural pedagogies. Thematic analysis. *She-Ra*.

### ***She-Ra y las Princesas del Poder:* pedagogías y culturas visuales en el debate sobre género**

La reflexión sobre las cuestiones de género en los artefactos mediáticos ha cobrado relevancia en los últimos años. Esta investigación realiza un análisis temático de los cambios visuales que incorpora la serie *She-Ra y las Princesas del Poder* (2018) respecto a su original, *She-Ra: la princesa del poder* (1985), en relación a la construcción de una cultura visual vinculada a cuestiones de género. Intentamos comprender cómo se desencadenan estos debates a través de un análisis temático de las tramas, los protagonistas y sus cuerpos. Como resultado, surgieron cuatro categorías: Performances y configuraciones de género; Cuestiones interseccionales; Códigos de diversidad corporal; Sexualidades disidentes.

**Palabras clave:** Género. Cultura visual. Pedagogías culturales. Análisis temático. *She-Ra*.

## Soraya Barreto **JANUÁRIO**

Doutora em Comunicação pela Universidade Nova de Lisboa, Portugal, com pós-doutorado na McGill University, Institute of Gender, Sexuality and Feminisms (IGSF), Montreal, Canadá. Publicitária e professora do Departamento de Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Direitos Humanos (PPGDH/UFPE) e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM/UFPE) da mesma instituição. Coordenadora dos GP's CNPq OBMIDIA UFPE e FEGECCAP.

Universidade Federal de Pernambuco,  
Recife, Pernambuco, Brasil

**E-mail:** soraya.barreto@ufpe.br

### ORCID



## Cecília Almeida **RODRIGUES LIMA**

Jornalista, mestre e doutora em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (PPGCOM/UFPE). Professora do Departamento de Comunicação Social da mesma instituição. Coordenadora da equipe UFPE da Rede de Pesquisadores de Ficção Televisiva Brasileira – Obitel Brasil.

Universidade Federal de Pernambuco,  
Recife, Pernambuco, Brasil

**E-mail:** cecilia.lima@ufpe.br

### ORCID



## Introdução

Entre 1980 e 1990, as manhãs dos canais de televisão brasileiros de maior audiência eram preenchidas pela programação infantil. Em meio a desenhos animados estadunidenses protagonizados por homens musculosos e superpoderosos, *She-Ra: a Princesa do Poder* (1985-1986) inaugurou avanços importantes, pois tinha como protagonista uma mulher: Adora, identidade secreta da guerreira mágica *She-Ra*, líder de uma rebelião para libertar o planeta fictício Etheria da ditadura da Horda.

Comparada às posições circunscritas das personagens femininas anteriores na animação televisiva, *She-Ra* era uma figura ativa, poderosa e heroica, e um admirável modelo para seu público, mesmo que esse público consistisse (ou fosse concebido para consistir) no muitas vezes desprezado, ignorado e politicamente impotente segmento de meninas pré-adolescentes. [...] ela ocupou essa posição num momento em que a reação contra o feminismo estava no auge nos meios de comunicação (PERLMUTTER, 2014, p. 191, tradução nossa).<sup>1</sup>

Lançado mais de 30 anos depois, *She-Ra e as Princesas do Poder* (2018-2020), desenvolvido por Nate Diana Stevenson,<sup>2</sup> é um *reboot* (e uma releitura LGBTQIAPN+<sup>3</sup>) da série de 1985 voltado para o público infanto-juvenil contemporâneo. Parte da mesma narrativa, mas utiliza o enredo para desenvolver a história de amor *queer*<sup>4</sup> (CUMMINGS, 2022) entre Adora e sua arqui-inimiga Felina. A série incorpora relações homoafetivas e personagens que desafiam noções binárias de gênero, imaginando uma sociedade em que a cis-heterossexualidade não é a norma.

Outra diferença é a concepção visual dos personagens. A primeira edição estava inserida numa cultura visual típica das animações ocidentais da época da Guerra Fria, período caracterizado por uma intensificação da masculinização (PERLMUTTER, 2014) abarcada pela branquitude e por um padrão dominante da beleza impossível (MORENO, 2008). Adora deveria ser uma adolescente, mas tinha o corpo de uma mulher adulta. Era branca, loira, alta e magra, tinha seios fartos, estava sempre maquiada e vestia-se com roupas justas, correspondendo a um padrão feminino hipersexualizado (MOTA-RIBEIRO, 2003) e atrelado a uma feminilidade enfatizada (CONNELL, 2020). As demais mulheres da animação tinham basicamente as mesmas características físicas, variando as cores do cabelo e dos olhos. Analogamente, a maioria dos homens apresentava traços típicos de um único padrão de masculinidade: cabelos curtos, pelos faciais, peitoral largo, maxilar quadrado, músculos superdesenvolvidos etc. (CUMMINGS, 2022).

Na releitura, os personagens foram redesenhados considerando diferenças étnicas, de faixa etária e outras particularidades. Apesar de estarem dentro do mesmo estilo visual, não se percebe um padrão para seus corpos. Adolescentes, crianças e adultos têm características físicas distintas; os corpos das mulheres têm formas diferentes entre si, assim como os dos homens, sem padrões fixos para experiências de gênero, numa construção imagética que sugere uma preocupação com questões interseccionais (COLLINS; BILGE, 2021), especialmente aquelas pautadas no debate de gênero e sexualidade.

**01** No original: “Compared to the circumscribed positions held by earlier female characters in television animation, SheRa was an active, powerful and heroic figure, and an admirable role model for her audience, even if that audience consisted of (or was conceived to consist of) the often dismissed, ignored and politically powerless sector of the audience that is prepubescent girls. [...] she held this position at a time when the backlash against feminism was at its height in the mass media”.

**02** ND Stevenson é um homem trans que, à época de lançamento da série, identificava-se como lésbica não binária.

**03** A sigla identifica grupos do movimento político e social que visa a defesa dos direitos de pessoas lésbicas, gays, bissexuais, transgêneras, travestis, transexuais, *queer*, interssexuais, assexuais, pansexuais.

**04** O termo tinha um significado pejorativo para descrever pessoas não conformes com normas de gênero e sexualidade, mas foi ressignificado pela comunidade LGBTQIAPN+, que o transformou em uma identidade afirmativa e em uma teoria questionadora.

A nova versão de *She-Ra* integra um contexto mais amplo de produções que têm se atentado para questões de diversidade. No âmbito dos desenhos animados infantis, em comparação ao original, a série evidencia um processo de transformação no modo como a diferença tem sido visualmente retratada. Este artigo objetiva compreender as reflexões atreladas a gênero e sexualidade (BUTLER, 2013), além de a interseccionalidades (COLLINS; BILGE, 2021) como raça, faixa etária, entre outras acionadas pelo *remake* de *She-Ra*. Para tal, foi realizada uma análise temática (BRAUN; CLARKE, 2019) que levou em consideração os enredos e corpos dos personagens à luz das teorias críticas feministas e dos estudos de gênero.

## Corpos no contexto de uma cultura visual midiática

O conceito de cultura visual se refere às expressões imagéticas como a arte, a publicidade, a moda, o cinema, a televisão, entre outras. Por meio de imagens, símbolos, cores, formas e outras representações, esses fenômenos transmitem ideias, valores, emoções e mensagens (MARTINS; TOURINHO, 2020). A visualidade é uma forma importante de comunicação e expressão que pode ser usada para influenciar a opinião pública e fortalecer a identidade cultural de uma dada sociedade. A mídia participa do processo de construção social de uma cultura visual e na legitimação, na manutenção e na concepção da forma como as pessoas veem o mundo e a si mesmas (PÉREZ-ESCODA *et al.*, 2019).

Um exemplo é a construção de ideais de beleza (MORENO, 2008; WOLF, 2018) por meio de imagens de corpos padronizados, gerando um sentimento social, especialmente por parte das mulheres, de inadequação e insatisfação com seus corpos (WOLF, 2018). A mídia pode perpetuar estereótipos – de raça, gênero, classe etc. – que são reforçados por imagens que ajudam a forjar uma ideia de naturalidade associada a padrões inalcançáveis, como é o caso da ideia de beleza impossível (MORENO, 2008) ou do homem como símbolo de atividade, em ação (BARRETO JANUÁRIO, 2016). Segundo Hall (2016, p. 191, grifos do autor), “a estereotipagem implanta uma estratégia de ‘cisão’, que divide o normal e o aceitável do anormal e inaceitável. Em seguida, exclui ou *expele* tudo o que não cabe, o que é diferente”.

A questão do corpo e suas representações é relevante no estudo sobre os dispositivos pedagógicos, pois está cercada de fatores correspondentes a pedagogias socialmente legitimadas e à disciplinaridade. As mídias são aparelhos ideológicos, dispositivos (FISCHER, 2002) que exercem poder sobre a sociedade, tendo certo domínio sobre a visualidade e a representação dos corpos para forjar um corpo disciplinado, dócil (FOUCAULT, 1979). Os tensionamentos acerca do corpo e das disciplinas que exercem poder sobre ele estão presentes nos discursos pedagógico e midiático por meio de métodos que lhe permitem ou facilitam o controle.

Michel Maffesoli (1996) observa que as disciplinas sociais que regem a aparência – como a moda, a publicidade e os desenhos animados – formam um conjunto significativo da expressão identitária e das normas sociais vigentes. Ao refletir sobre essas formas de controle social em torno do corpo, o autor propõe um debate sobre o que ele denomina de “formismo”, isto é, o estudo das aparências, da relação sujeito-fenômeno-forma, no qual o corpo torna-se objeto de análise. Desse modo, as emoções e a racionalidade emergem de um corpo, base das interações e relacionamentos humanos, e a forma media as interações entre o indivíduo e o mundo.

O corpo não é apenas uma matéria biológica que sustenta características físicas e lhes dá forma, mas possui funções sociais significativas, já que através dele decodificamos sentidos em interação com a sociedade e com os demais corpos. David Le Breton (2007) afirma que o corpo é político, e que nele se manifestam os preconceitos e as desigualdades sociais – de gênero e de raça, por exemplo. As características físicas que perfazem a constituição corpórea, bem como as qualidades que hierarquizam atributos físicos dependem de tratativas culturais vigentes.

Pierre Bourdieu (2011) destaca a existência de um corpo social moldado por normas e práticas que determinam o que é desejável ou socialmente estigmatizado. O autor observa a existência de um corpo expressivo, caracterizado como um meio de comunicação e de expressão que reflete as disposições e as experiências sociais do indivíduo. Dessa forma, o corpo expressivo examina como certos grupos sociais têm mais capital simbólico e social para impor normas e padrões corporais, enquanto outros são submetidos a formas de estigmatização e dominação.

Michel Foucault (2009) afirma que o corpo é objeto ao mesmo tempo em que é alvo do poder. A vigilância social forja o corpo disciplinado, domesticado e docilizado para que se torne um corpo produtivo, no caso dos homens – lógica que a mídia reafirma compulsivamente (BARRETO JANUÁRIO, 2016) –, ou reprodutivo, no caso das mulheres, numa divisão social do trabalho (OKIN, 2008). Maffesoli (2012, p. 64) salienta que o corpo dócil concede espaço a um “corpo erótico” especialmente protagonizado pelas mulheres.

A cultura visual dos corpos femininos na mídia é um tema complexo que tem sofrido mudanças significativas nos últimos anos. A falta de diversidade na representação de corpos femininos na mídia, majoritariamente apresentada com corpos magros, brancos e jovens (MORENO, 2008; WOLF, 2018), historicamente excluiu ou vilanizou mulheres que não se encaixavam nos padrões convencionados, como mulheres gordas, “masculinizadas”, de determinadas faixas etárias, classe sociais e/ou com deficiências.

Guacira Lopes Louro (2008) propõe o conceito de pedagogias culturais como forma de refletir sobre o processo da educação como uma instância cultural que envolve a produção, a circulação e o consumo de significados e símbolos. Tais pedagogias se relacionam diretamente com as práticas educativas e abrangem a maneira como discursos, imagens, práticas sociais e relações de poder são transmitidos e interpretados em diversas plataformas, dentre elas a mídia. As pedagogias culturais desempenham um papel na reprodução das assimetrias sociais, de gênero, étnicas e de outras naturezas.

A autora ressalta a importância de se ter atenção e criticidade sobre as pedagogias culturais dominantes, apontando a necessidade de questioná-las para construir práticas pedagógicas mais inclusivas. Nesse sentido, para avançar com a análise, importa observar como os desenhos animados historicamente perpetuaram culturas visuais que contribuem com determinadas pedagogias culturais em torno dos corpos e das performances de gênero.

## Tradições e tensionamentos de gênero na cultura visual produzida pelas animações ocidentais

Ao discutir a história dos desenhos animados no cinema, Katia Perea (2018) observa que a imagem construída de personagens femininos pela indústria das animações passa por uma compulsiva codificação de gênero associada a uma determinada forma de ser mulher e feminina (MORENO, 2008). A autora nota que essa representação, especialmente voltada à imagem de uma feminilidade enfatizada (CONNELL, 2020), ainda não estava estabelecida entre os anos 1920 e 1940, destacando a importância de Walt Disney na construção de uma pedagogia e de uma narrativa dominante a partir das princesas da Disney e associada à ideia midiaticamente construída de mulheres “jovens heroínas, magras, atraentes, órfãs e seus amigos animais fofinhos que passivamente aguardavam o resgate de um príncipe desconhecido” (PEREA, 2018, p. 21, tradução nossa).<sup>5</sup> Em oposição ao sucesso da Disney, que empregou um estilo conservador e sentimental, a concorrente Warner Bros transformou seus desenhos animados em uma “cacofonia do surreal” (PEREA, 2018, p. 21), a exemplo da personagem Betty Boop.

<sup>05</sup> No original: “[...] animated women; young, thin, demure, attractive, orphaned heroines and their cute animal friends who passively await rescue from an unknown prince”.

Tais demarcações de gênero forjaram o imaginário popular e infantil: de um lado, personagens femininas marcadas por características angelicais e românticas; e, de outro, personagens femininas marcadas por atributos hipersexualizados, como seios fartos, cintura e curvas aparentes, roupas provocantes, cabelos arrumados, geralmente longos e lisos. Embora essas duas retratações de mulheres pareçam divergentes, “as mulheres existem como objeto masculino de desejo” (PEREA, 2018, p. 22, tradução nossa).<sup>6</sup> Trata-se, assim, de uma cultura visual que contribui para o dualismo típico do patriarcado: a puta e a santa (BARRETO JANUÁRIO, 2016). Essa dualidade também é visível na versão original de *She-Ra*, com mulheres extremamente dóceis e ingênuas contrastadas com moças atrevidas e provocantes.

Sobre o corpo masculino, Tânia Hoff (2004, p. 9) observou que ele “permanece oculto. Pouco se falou ou se fala dele em nossa cultura. As produções midiáticas atestam esse ocultamento”, ao menos no que diz respeito aos corpos de homens brancos – isto porque os corpos de homens negros sempre estiveram expostos, seja enquanto força de trabalho, seja em narrativas sexualizadas e objetificadoras (MUNDIM, 2018) que reforçam o olhar midiático pautado pela perspectiva da branquitude, o *White Gaze*. Como a mídia ocidental privilegia a visibilidade de corpos brancos, há essa sensação de ocultamento.

À época da primeira versão de *She-Ra*, na compreensão ocidental do fazer-se menina ou menino encontrávamos em desenhos animados infantis retratações uníssonas e visualmente estereotipadas, que costumavam invisibilizar corpos e experiências dissidentes. Apesar do pioneirismo, motivado pelo interesse de vender uma linha de bonecas para o público feminino, em apresentar uma mulher protagonista para o gênero de ação, *She-Ra* estava inserida numa cultura visual mais ampla, que dava protagonismo a corpos abarcados pela lógica da branquitude e da heterossexualidade compulsória (BUTLER, 2013), com performances de gênero padronizadas decorrentes do binarismo homem-mulher. Na crítica sobre a criação de identidades, Judith Butler (2013) alerta para como o patriarcado produz categorias universalizantes e distingue os sujeitos concebidos sob a mesma performatividade de gênero como iguais, sem considerar interseccionalidades, percursos de vida, entre outros marcadores sociais.

Apesar de eventuais subversões,<sup>7</sup> corpos que desafiavam expectativas de gênero eram tratados como risíveis ou desviantes/transgressores. Ainda é comum a representação de mulheres idosas e gordas como vilãs; assim como os homens de trejeitos “afeminados” (MCLEOD, 2016), de voz fina e corpo lânguido, que divergem de retratações de força e vigor físicos, são antagonistas para os belos príncipes encantados. Vilões como Jafar (*Aladdin*, 1992), Scar (*O Rei Leão*, 1994), e Úrsula (*A Pequena Sereia*, 1989), que teve a concepção visual baseada na *drag queen* Divine (MCLEOD, 2016),<sup>8</sup> são exemplos desses acionamentos. Códigos que sugerem performances de gênero e/ou de sexualidade foram inscritos nesses personagens, de modo a eles estarem associados à vilania e/ou à tragédia, como se fossem corpos fossem mercedores de punição e sofrimento (HULAN, 2017; BRIDGES, 2018).

Apesar desses estereótipos, é notável a emergência de outras configurações discursivas. Legislações para a programação televisiva infantil, transformações tecnológicas e o intercâmbio cultural entre países trouxeram mudanças significativas para as animações estadunidenses, dos pontos de vista estético e narrativo. Já a partir dos anos 2000, produções como *Avatar: a lenda de Aang* (2005-2008), cujo estilo é bastante influenciado pelo visual dos animes japoneses, trazem personagens e arcos narrativos complexos que consideram marcadores identitários como etnia, gênero e classe. Ainda assim, sexualidades dissidentes e identidades *queer* permaneceram implícitas em subtópicos e trejeitos subversivos, de modo que pudessem

**06** No original: “[...] women exist as the male object of desire”.

**07** Personagens como Pernalonga e Pantera Cor-De-Rosa, entre outros, desafiam noções rígidas de gênero, borrando seus limites.

**08** Vilãs como Malévola, de *A Bela Adormecida* (1959), mãe Gothel, de *Enrolados* (2010), e Úrsula usam táticas para apropriar-se da feminilidade das princesas e interromper a formação de casais heterossexuais, mostrando-se como ameaças à heteronormatividade (MCLEOD,

passar despercebidas pela maior parte da audiência. Nesse aspecto, criadores relatam uma “cultura do medo”, com os estúdios preocupados com a perda de anunciantes e boicotes de grupos conservadores.<sup>9</sup>

A profusão de plataformas midiáticas e de serviços de *streaming* favoreceu o surgimento de manifestações mais contundentes, mas isso não ocorreu sem obstáculos. *Hora de Aventura* (2009-2018) e *Steven Universo* (2013-2019) tiveram intenção de mostrar relacionamentos homoafetivos desde o início, mas sofreram com a resistência do Cartoon Network, que temia por sua distribuição em países onde a homossexualidade é considerada crime. Mesmo assim, as animações eventualmente conseguiram exibir cenas de beijo entre personagens *queer* – e, no caso de *Steven Universo*, também de um casamento –, sendo estes exemplos de séries infantis<sup>10</sup> que, em meio a interdições e censuras comerciais, têm contribuído para uma cultura visual que questiona pedagogias pré-estabelecidas.

A releitura de *She-Ra* acompanha essa tendência, tendo influências dessas e de outras animações. Além disso, por ser um *remake*, evidencia as diferenças entre culturas visuais distintas, auxiliando na promoção de saberes e práticas sociais de uma pedagogia cultural mais inclusiva, que é nosso interesse neste estudo.

## She-Ra e suas perspectivas de gênero: uma breve contextualização

A releitura de *She-Ra* guarda semelhanças com seu original, aproveitando narrativa e personagens pré-existentes para dar maior protagonismo a um grupo de heroínas. O título da série, *She-Ra e as Princesas do Poder*, no lugar de *She-Ra: a Princesa do Poder*, reforça discursivamente esse papel do coletivo, sinalizando uma narrativa de cooperação que corrobora a ideia feminista de falar de mulheres, no plural, em vez de mulher, no singular (COLLINS; BILGE, 2021). Pearson e Pope (1981, p. 7) destacam a importância de heroínas “na literatura e enquanto mito cultural” para a construção de uma imagem heroica das mulheres na sociedade, ajudando a questionar estereótipos socialmente arraigados.

A série dialoga com os gêneros fantasia e ficção científica, este último conhecido por apresentar alternativas de futuro como metáforas para problemas do presente (JENKINS; PETERS-LAZARO; SHRESTHOVA, 2020). Nesse sentido, cada reino de Etheria é governado por uma rainha ou jovem princesa<sup>11</sup> de personalidades, biotipos e habilidades bem distintas. Há princesas brancas, negras, pardas e amarelas, adultas, adolescentes e crianças, neurotípicas e neurodivergentes<sup>12</sup> que performam feminilidades e/ou masculinidades, que se relacionam afetivamente com homens e/ou com outras mulheres. Apesar da totalidade de mulheres em posições de poder, a organização de Etheria não corresponde a um matriarcado, pois há menções a homens que foram governantes em gerações anteriores.

Também desde a primeira temporada é notória a presença de personagens *queer* em todos os núcleos da série. Nesse âmbito, o relacionamento de Adora e Felina ganha protagonismo especialmente na última temporada, culminando num beijo que literalmente salva o universo da destruição. Mas, além delas, outros casais de homens e de mulheres também são visíveis: demonstram afeto, trocam beijos, dançam, se casam e nomeiam suas relações sem sofrer discriminação. Também é verificada a presença de um personagem de identidade não binária, que transita entre masculino e feminino sem ser apontado como estranho, como demonstraremos à frente.

2016).

**09** Disponível em: <<https://www.insider.com/the-evolution-of-queer-characters-in-kids-animated-tv-shows-2021-6>>. Acesso em: 30 nov. 2023.

**10** O portal *Insider* compilou uma base de dados de personagens LGBTQIAPN+ em desenhos animados. Disponível em: <<https://www.insider.com/lgbtq-cartoon-characters-kids-database-2021-06?page=see-the-data>>. Acesso em: 30 nov. 2023.

**11** Tanto no original como no *remake*, é interessante notar a subversão dos sentidos associados à palavra “princesa” da maneira como eles foram construídos pela tradição do audiovisual infantil ocidental, segundo a qual uma princesa não carrega características de liderança ou de governança.

**12** A princesa Entrapta tem altas habilidades cognitivas e pode ser lida como pertencente ao espectro autista.

Em certa medida, *She-Ra* propõe um arranjo social alternativo que pode ser considerado uma *heterotopia*, nos termos de Foucault (2013), uma contestação do espaço hegemônico em que vivemos, sendo uma sociedade que prescinde da heteronormatividade e de hierarquias de gênero, em que corpos entendidos como abjetos (BUTLER, 2013) e de sexualidades dissidentes têm sua existência legitimada. Assim, pode facilitar o exercício de imaginação cívica (JENKINS; PETERS-LAZARO; SHRESTHOVA, 2020), conceito que enfatiza a capacidade de imaginar alternativas, ainda que fantasiosas, para o mundo.

O contraste entre Rebelião e Horda posiciona o texto ao lado de uma sociedade que acolhe a diferença: a ameaça à paz de Etheria é um exército de clones, iguais em aparência e que compartilham a mente do seu líder, numa crítica ao sistema de pensamento único que caracteriza as ditaduras. Interessante notar que, ao contrário do original, as categorias de heróis e vilões no *remake* não são fixas, mas renegociam-se continuamente, com personagens complexos que transitam entre Horda, Rebelião e posições intermediárias.

A série não trata diretamente de questões relacionadas à discriminação de identidades, pois parte de uma circunstância imaginária em que esses problemas não existem. Ainda assim, encontra formas de discutir questões do “mundo real”, utilizando metáforas para abordar conflitos conhecidos por grupos minoritários, como abuso psicológico, doutrinação religiosa e autoaceitação.

Por exemplo, o episódio “Reunion” apresenta George e Lance, pais de Arqueiro, o melhor amigo de Adora. O segmento tematiza a ansiedade do garoto em revelar para os pais que é um guerreiro da Rebelião, quando a família esperava que ele estivesse estudando para se tornar um historiador. Ao normalizar a relação homoafetiva dos pais e, ao mesmo tempo, discutir o drama de um filho *que finge ser algo que não é* pelo medo da reação de suas figuras paternas, *She-Ra* brinca com o conflito de “sair do armário”. Também o arco de Adora – desde deixar o ambiente opressor da Horda até ser acolhida como família por novos amigos, compreender desejos e aspectos até então desconhecidos da sua identidade – parece contar uma história bastante familiar a indivíduos *queer*.

Nas seções seguintes, focaremos em questões que surgem a partir dos corpos dos personagens e de seus enredos. Analisamos a maneira como esses elementos contribuem para a produção de uma cultura visual contra-hegemônica a partir do aporte da análise temática (BRAUN; CLARKE, 2019).

## Aspectos metodológicos

A análise temática (BRAUN; CLARKE, 2019) busca identificar, analisar e interpretar padrões temáticos partindo de dados qualitativos. O método possibilita a organização e a interpretação dos dados coletados, observando possíveis padrões, versatilidades e recursividades. Para Virginia Braun e Victoria Clarke (2019), o tema pode ser compreendido como uma ideia que apreende informações importantes sobre os dados em relação à questão e ao problema da pesquisa, e que representa um padrão. As autoras apresentam as etapas para execução do método: familiarização com os dados, geração de códigos iniciais, busca de temas, revisão de temas, definição e nomeação de temas e produção do relatório analítico.

A análise se dará com especial ênfase nas representações visuais do *remake*, no que diz respeito às características físicas e comportamentais de seu elenco. Nesse sentido, alguns dos personagens da nova série que contribuem para a construção de uma cultura visual mais diversificada estão destacados na Figura 1, embora não sejam os únicos a suscitar tais debates.

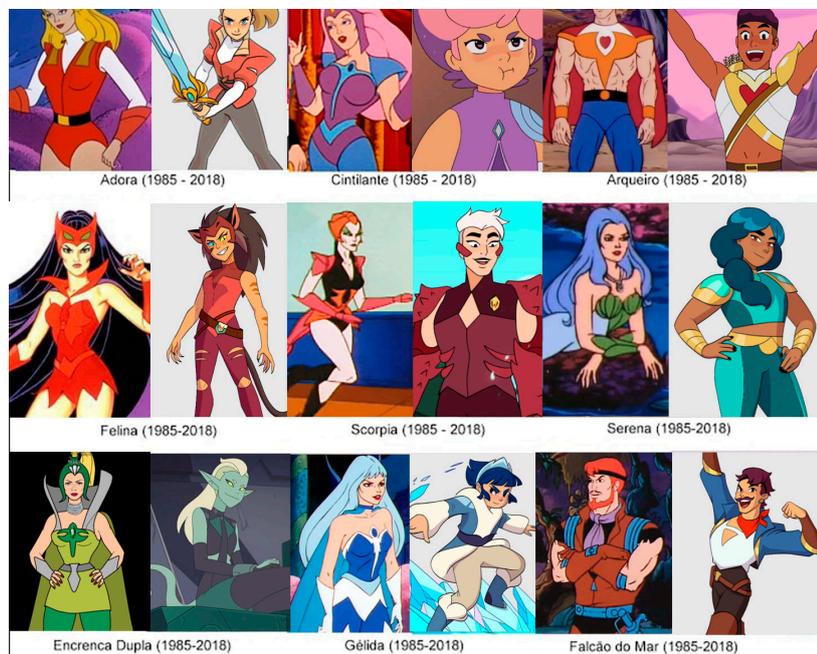


Figura 1: Personagens de *She-Ra* no original e no *remake*

Fontes: Filmmation e Netflix.

Como suporte teórico para aplicação do método, utilizamos também a interseccionalidade por articulação, observada por Patrícia Hill Collins (2019). O conceito, que reconhece a relacionalidade e analisa as interconexões entre diversas formas de opressão, permite vincular uma categoria central – neste caso, o marcador de gênero – de modo descritivo, analítico, político e articulado com categorias como sexualidade, raça, dentre outras.

Para esta pesquisa, os 52 episódios da série de 2018 foram assistidos repetidas vezes. Da série original de 1985, foram resgatadas imagens que permitiram a comparação entre visualidades propostas em cada contexto, e episódios específicos foram revistos com o objetivo de verificar os comportamentos de personagens.

## Discussão dos resultados

O conceito de interseccionalidade foi desenvolvido por Kimberlé Crenshaw (1991) e fomenta a compreensão de que as relações de poder, constituídas por identidades de raça, classe, gênero, sexualidade, entre outras, não se apresentam como categorias distintas ou excludentes. As categorias interseccionais se sobrepõem e se manifestam agrupadas, e, dessa forma, importa a todas as configurações e interações (COLLINS; BILGE, 2021, p. 16), se entrelaçando às diversas camadas sociais de modo a hierarquizar e/ou subalternizar certos grupos de pessoas.

O termo surge como uma proposta teórico-metodológica com o intuito de dar ênfase ao debate sobre as relações sociais de poder e os contextos em que se forjam as desigualdades sociais, e, ainda, das relações de poder entre os gêneros e suas identidades. Existem diversos debates teóricos sobre as interseccionalidades. Adriana Piscitelli (2008) observa que o conceito foi idealizado no decorrer do uso de diferentes nomenclaturas, e desenvolvido ao longo da evolução dos debates e teorias de gênero e das intersecções entre marcadores identitários (COLLINS, 2019).

Na leitura flutuante, notamos que a abordagem discursiva e visual da série tem uma lógica interseccional, pois constrói personagens que dialogam com diferenças de gênero, raça, faixas etárias e sexualidades.

Nesse sentido, chama especial atenção o fato de que muitas das performances de gênero na série animada são socialmente dissidentes. Personagens que se apresentam como mulheres fogem a noções pré-concebidas de feminilidade, do mesmo modo que os homens escapam aos sentidos da masculinidade hegemônica. Se isso já era verdade, em alguma medida, na versão de 1985, o *remake* aprofunda esses aspectos.

Butler (2013) pondera que o gênero não é uma identidade fixa, mas é construído e reiterado por meio de atos repetidos e performativos. A autora argumenta que a identidade de gênero não é intrínseca ou biologicamente determinada, mas um produto das normas e práticas sociais que regulam o que deve ser considerado feminino e masculino. Ao questionar a noção binária de que existem apenas duas categorias de gênero fixas e opostas (masculino e feminino), a autora pontua que o gênero é fluido e que se baseia em performances e representações sociais.

Performances de gênero podem ser traduzidas em ações, gestos, comportamentos e discursos que uma pessoa realiza para expressar sua identidade de gênero. Não são meras expressões individuais, mas sim moldadas pelas normas culturais e sociais que definem o que é esperado para cada gênero. Butler (2013) destaca que as performances de gênero são repetidas e internalizadas ao longo do tempo, criando a ilusão de que o gênero é uma identidade fixa. A teórica propõe a desestabilização dessas categorias, abrindo espaço para a diversidade e a liberdade de expressões múltiplas.

Raewyn Connell (2020) introduz os conceitos de masculinidade hegemônica e feminilidade enfatizada como partes de sua análise das estruturas sociais de gênero. Para a pesquisadora, feminilidades enfatizadas são construções sociais que designam as expectativas, as normas e os ideais de feminilidade em uma determinada cultura. Representam um conjunto de características, comportamentos e papéis de gênero que são considerados apropriados e valorizados para as mulheres. Essas feminilidades são construídas em oposição à masculinidade hegemônica, considerada a forma dominante e valorizada da masculinidade.

A feminilidade enfatizada é frequentemente subordinada à masculinidade, sendo moldada pelas relações de poder e as hierarquias de gênero. A masculinidade hegemônica é corporificada por força física, poder, agressividade, repressão emocional, misoginia e pelo esforço contínuo de adequação a estereótipos rígidos de masculinidade (CONNELL, 2020). A idealização dessas masculinidades coloca o homem branco, heterossexual, financeiramente estável e jovem como expoente social.

Ao observar as interações, representações visuais e discursivas em *She-Ra*, foi possível notar que as performances de gênero ali demonstradas desafiam a lógica socialmente estruturada do “mundo real”. Como dito, o elenco principal da série – tanto em sua versão original quanto em sua releitura – é formado majoritariamente por mulheres. A versão de 2018 traz personagens fortes, mas repletas de contradições, apresentando inseguranças e vulnerabilidades que são abordadas e aprofundadas no decorrer de seus respectivos arcos narrativos. Além disso, a série não faz parte de um referencial único de feminilidade, não sendo identificado um padrão nem para os corpos das mulheres nem para seus temperamentos.

Algumas personagens têm corpos que dialogam com representações compreendidas como masculinizadas, como Scorpia e Huntara. Jack Halberstam (1998) reflete sobre o conceito de masculinidade feminina, observando que as masculinidades não se encerram nos corpos dos homens, e que o trânsito de gênero permite a performance masculina em outros corpos. Halberstam afirma que esses tipos de masculinidades, dos quais as femininas são parte, são “mais informativos sobre relações de gênero e os mais geradores de mudança social” (HALBERSTAM, 1998, p. 3). No caso de Scorpia, ela tem um corpo largo, musculoso, cabelos curtos e grandes pinças de escorpião no lugar das mãos. Sua aparência intimidadora, no entanto, é contrastada por uma personalidade aprazível, leal e expansiva. Esse tipo de contradição entre corpo e temperamento é recorrente na série, o que consideramos como um aliado da construção de uma pedagogia cultural que combate os preconceitos. Outro exemplo é Perfuma, visualmente caracterizada por feminilidades enfatizadas – cabelos longos, vestido cor-de-rosa, com comportamento dócil e passivo –, mas que quando motivada a lutar contra a Horda descobre-se “vocacionada” para o combate.

A protagonista, Adora, apesar de preservar os signos da “beleza hegemônica” (WOLF, 2018) perpetuada no Ocidente (branca, loira, de cabelos longos e olhos azuis), escapa ao padrão de feminilidade enfatizada (CONNELL, 2020), ao mesmo tempo em que dialoga com essa construção. Treinada na infância para ser uma guerreira da Horda, introjetou um complexo de heroína, sobrecarregada pela necessidade de ser perfeita, de agradar a todos e se sacrificar pelos outros – o que aproxima-se da noção de feminilidade socialmente imposta.

O arco da personagem a leva a questionar – e eventualmente negar – esse estado inicial, escapando da narrativa de predestinação e sacrifício que geralmente está associada aos heróis. Adora escuta de figuras de autoridade que está “destinada” a fazer ou ser alguma coisa, mas contraria essas expectativas na medida em que confronta seus próprios desejos.

A personalidade de Adora também não corresponde às expectativas sociais sobre o feminino. Ela é empática, generosa e amigável, mas também é ambiciosa e competitiva, diz o que pensa e não é subserviente, rebelando-se contra a Horda quando a compreende como um ambiente que produz injustiças. É estabana e impulsiva, não se comporta conforme a etiqueta em situações formais, e, por herança de sua criação na Horda, tem o hábito de usar a violência para lidar com suas frustrações.

Ainda sobre ela, é interessante pontuar as mudanças que o corpo da personagem sofre ao tornar-se *She-Ra*. Diferentemente da versão original, não apenas as suas roupas mudam, mas sua composição física é outra quando ela se transforma na heroína. *She-Ra* é mais alta (tem mais de 2 metros de altura) e tem aparência mais forte que Adora: seus cabelos são mais loiros e mais longos; seu peito é liso e largo, sem demarcação dos seios – elemento constante na versão dos anos 1980. Na temporada final, a aparência de *She-Ra* muda mais uma vez, refletindo o amadurecimento de Adora.

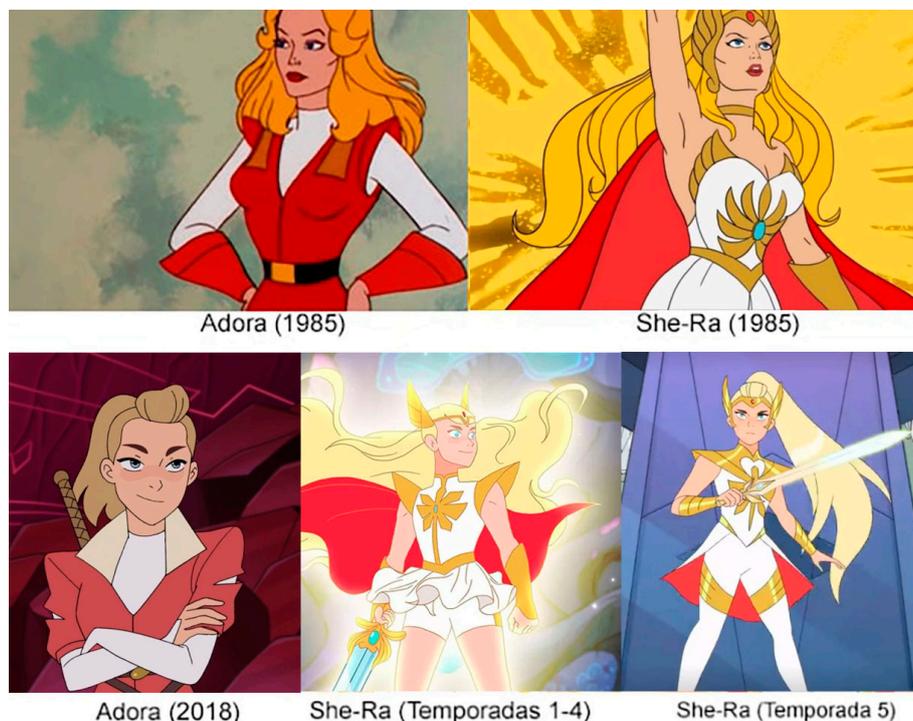


Figura 2: Adora e *She-Ra* nas duas versões da série

Fontes: Filmatation e Netflix.

Apesar das diferentes corporeidades, Adora e *She-Ra* são a mesma pessoa, embora, por boa parte da série, Adora acredite que a heroína mítica seja uma entidade externa ao seu ser. As múltiplas representações corporais sugerem algumas interpretações, que não são mutuamente excludentes: 1) Seria uma forma de evitar uma hipersexualização do corpo feminino adolescente; 2) A exploração de um corpo idealizado, antes oculto e com capacidades mágicas, pode ser lida como metáfora para processos de autodescoberta que incluem o despertar para a sexualidade e/ou o reconhecimento da identidade de gênero, já que é parte da jornada de Adora compreender que ela e *She-Ra* não são entidades isoladas; 3) O corpo da heroína expressa seu potencial de força e capacidade de transformação a partir da visualidade proposta (ombros largos, braços fortes, peito liso). Em quaisquer dos casos, nota-se que o corpo não é colocado como algo fixo, modificando-se de diferentes maneiras.

Se as performances de gênero das mulheres da série são plurais, o mesmo se confirma para os homens, que desestabilizam noções de masculinidade hegemônica (CONNELL, 2020). Em relação à versão original, o padrão visual dos corpos masculinos foi substituído. Bourdieu (2002) afirma a existência de uma idealização social pautada na ideia de que os homens devem ter grandes proporções e corpos musculosos, enquanto as mulheres precisam ter pequenas proporções e corpos menores. Esse padrão, contudo, não foi adotado no *remake* da série. Heróis como Arqueiro e Falcão do Mar são mais franzinos, sem a hipertrofia muscular como referência para os seus corpos (BARRETO JANUÁRIO, 2016). Suas habilidades emocionais por vezes são mais valorizadas do que as físicas, aspectos que nos permitem observar masculinidades dissidentes (NIXON, 1996).

Nesse sentido, Arqueiro é talvez o mais empático do trio de amigos formado por ele, Adora e Cintilante, sendo reconhecido pela sua capacidade de lidar com os próprios sentimentos e motivar as pessoas. Demonstra inteligência emocional, tendo um perfil conciliatório, otimista e cauteloso e priorizando o diálogo como forma de mediar conflitos – em negação à masculinidade hegemônica, que reverencia a violência (CONNELL, 2020). O personagem ainda prefere vestimentas que deixam seu abdômen à mostra, numa referência às roupas do personagem de 1985. Isso gera situações de bom humor e, ainda, a negação de que apenas corpos de mulheres ou corpos masculinos musculosos podem ser exibidos. No entanto, vale pontuar que, pela opção do *remake* de tornar Arqueiro um homem negro, mais uma vez é um corpo negro o que aparece mais exposto (MUNDIM, 2018).

Já o pirata Falcão do Mar, na versão original, era o par romântico de Adora, um homem musculoso de aparência rústica e agressiva. Na nova versão, ele aparenta ter mais destreza do que força física: em sua primeira aparição, é derrotado por Adora numa disputa de queda de braço. Ele também é apaixonado pela princesa Serena, a quem está sempre tentando conquistar. Para isso, se esforça para performar uma masculinidade (BUTLER, 2013) com a qual não condiz: exagera suas qualidades (força, coragem, vigor físico) e seus feitos heroicos para colocar-se numa posição de suposta vantagem em relação aos demais, numa crítica bem-humorada às masculinidades hegemônicas. Em mais de um momento, fica claro que esse comportamento risível encobre uma série de inseguranças (ESTEVES, 2011). Ao mesmo tempo, ele é sensível e leal; gosta de dançar e cantar, e tem trejeitos teatralizados e afetados, perfazendo um corpo expressivo (BOURDIEU, 2011) com performances plurais (NIXON, 1996).

Ainda no que diz respeito às masculinidades, importa dizer que, nas duas versões, o vilão Hordak é símbolo de uma masculinidade exacerbada, autoritária e tirânica, características típicas da masculinidade hegemônica (CONNELL, 2020). Em 2018, ele ganha maior desenvolvimento e funciona como uma crítica ainda mais contundente a um tipo de performance masculina que glorifica a violência.

A narrativa da série parece, então, “brincar” com os códigos de gênero, ridicularizando e condenando certos signos de masculinidade exacerbada, ao mesmo tempo em que subverte expectativas de feminilidade. Dessa forma, revela o aspecto de performatividade da construção das configurações de gênero.

Para muitas pessoas, sua identidade de gênero se alinha com o binário tradicional de homem ou mulher, enquanto outras podem se identificar como não binárias (não se entendendo como pertencentes a um gênero exclusivamente), como gênero fluído (transitando entre uma identidade e outra ao longo do tempo), agênero (se vendo sem as amarras de gênero), entre outras identidades (MOORE, 2000).

Apesar de as performances de gênero dos personagens não poderem ser classificadas como estritamente femininas ou masculinas, sendo negociadas a todo instante, o exemplo mais evidente de uma identidade não binária ou de gênero fluído na série é a personagem Encrenca Dupla. Trata-se de um ser metamorfo, alto, esguio, de orelhas pontudas e cabelos longos, capaz de assumir qualquer forma, de modo que seu corpo transita entre o mundo dos homens e das mulheres, dos humanos e dos não humanos. Na versão do texto em inglês, o tratamento pronominal dado a Encrenca Dupla se dá por meio do pronome *they*, que designa pessoas que escapam à lógica binária de divisão de gênero, sem que isso gere estranhamento. Cabe a ressalva de que Encrenca Dupla cumpre na história um papel de vilania, sendo uma personagem traiçoeira e desleal – mesmo que, nos episódios finais da série, esteja do mesmo lado que os heróis.

Além das diferentes performances de gênero, é possível notar o esforço da série em incluir personagens com tamanhos e formas que rompem com padrões de magreza (WOLF, 2018) e de capacitismo. A promoção de um discurso em torno da aceitação e da autoestima de crianças, jovens e adultos tem sido um movimento crescente, visando o combate à ditadura da beleza hegemônica. Ainda que de modo minoritário, a série acolhe esse discurso, promovendo certa ruptura com uma narrativa visual que privilegia corpos femininos excessivamente magros, o que inclusive fomenta outras belezas possíveis (MORENO, 2008).

Cintilante e Spinerella (Figura 3), personagens de destaque, também tiveram suas silhuetas modificadas, apresentando proporções maiores. Com faixas etárias e personalidades distintas, ambas fogem a estereótipos que associam mulheres gordas ao risível, ao sedentarismo, ao indesejável e/ou à solidão. Ainda no âmbito da diversidade corporal, personagens como Hordak (que usa uma armadura para compensar as fragilidades do seu corpo) e Scorpia (com suas pinças) podem ser lidos como pessoas com deficiência ou limitações físicas.



Cintilante (1985-2018)

Spinerella (1985-2018)

**Figura 3:** Cintilante e Spinerella

**Fontes:** Filimation e Netflix.

Também foi identificada certa diversidade de atributos no que diz respeito à etnia. Enquanto no original todas as personagens, à exceção de Netossa, eram caucasianas, no *remake* há diversas personagens racializadas – e muitas delas têm grande destaque. Cintilante, Gélida, Micah e Rainha Mágica têm traços de pessoas de origem asiática; Felina tem pele parda; Netossa e Lonnie são negras, assim como Arqueiro, George e Lance; Serena foi codificada como indiana etc. Aspectos étnicos também aparecem em vestimentas, cortes de cabelo, penteados e outros adornos utilizados.

Algumas escolhas visuais em relação às personagens racializadas abrem espaço para problematização, como é o caso de Mara. Desde a primeira temporada, a narrativa indica que existe uma linhagem de *She-Ras*, sendo Mara a *She-Ra* que antecedeu Adora. Não há papel equivalente na série original, mas em *The New Adventures of He-Man* (1989), que pertence ao mesmo universo, havia uma Mara. O nome foi aproveitado para nomear a “encarnação” de *She-Ra* responsável pela maior parte dos eventos que ocorrem na nova série, e a personagem foi concebida visualmente como uma mulher não branca, com códigos que remetem ao Sul da Ásia, sendo dublada por uma atriz de ascendência paquistanesa. Apesar das poucas aparições, Mara é fundamental para a narrativa.

Ao se transformar em *She-Ra*, no entanto, ela apresenta alguns atributos físicos da *She-Ra* de Adora – cabelos longos, lisos e loiros platinados, além dos olhos azuis claros e brilhantes (Figura 4). A transformação abre margem para uma interpretação de que, para se tornar *She-Ra*, a personagem é submetida a um padrão de embranquecimento, numa valorização de características eurocêntricas em detrimento de um recorte racializado.



Figura 4: Mara, em versões original e redesenhada

Fontes: Filimation e Netflix.

Outro caso a ser pontuado é o fato de que Felina, jovem negra e lésbica, tem a aparência de uma gata antropomorfizada. Nesse sentido, ela não apenas tem as características físicas de um gato, mas isso também faz com que ela tenha reações típicas desses animais (ronrona quando está contente, sibila quando ameaçada, seus pelos ficam eriçados quando ela tem medo etc.), o que provoca situações cômicas.

Felina é o interesse romântico da protagonista e uma das personagens mais queridas da série pelos fãs (LIMA *et al.*, 2022). A personagem é marcada por uma infância de violências físicas e psicológicas empreendidas pela sua figura materna, que tinha Adora como favorita entre os órfãos da Horda. Assim, em sua trajetória de vilã a (anti)heroína, como mulher negra e lésbica Felina vive experiências que permitem o debate sobre um conjunto de questões interseccionais. Ao mesmo tempo, é válido questionar se a personagem dialoga com o estereótipo que associa pessoas negras a comportamentos selvagens. Essas imagens fazem parte do que Hall (2016) chamou de regime racializado da representação, fortemente estruturado em um conjunto de oposições binárias, como a oposição entre civilização (branco) e selvageria (negro). “Identificados com a natureza, [negros] simbolizavam o ‘primitivo’ em contraste com o ‘mundo civilizado’” (HALL, 2016, p. 162).

O animalesco em Felina é um elemento lúdico utilizado para tornar visíveis os afetos que a personagem reprime, especialmente a partir do momento em que se torna inimiga de Adora. Seu arco está relacionado ao processo de admitir seus sentimentos e processar seus traumas, e as atitudes felinas dão materialidade a esse conflito interno. Ao longo da quarta temporada, porém, no ápice de sua fase como vilã, a personagem atenua seus aspectos felinos, esforçando-se para manter cada vez mais sob controle as emoções. A “natureza selvagem” da personagem volta a aparecer de forma mais intensa na temporada seguinte, quando arrependida de suas ações enquanto capitã da Horda e no seu processo de reconciliação com Adora. A personagem expõe uma tensão entre “selvagem” e “civilizado”, debate que tem vasta literatura no debate decolonial (QUIJANO, 2005; LUGONES, 2008) e que, embora não se dê de forma simplista, unidimensional ou mesmo negativa, merece ser mais explorado em pesquisas posteriores.

Tendo esses aspectos em consideração, apesar da presença de personagens racializados, com arcos narrativos que, em certa medida, vão além de sua relação com Adora, a série acaba por não dissolver hierarquias raciais e processos de marginalização desses corpos, mantendo a centralidade do protagonismo branco. A aparente diversidade não necessariamente está comprometida com uma ética antirracista, o que em alguns momentos pode reproduzir assimetrias de ordem interseccional.

Por fim, após a análise do conjunto de personagens principais, na qual foram observadas suas identidades, performances e arcos narrativos, partimos para a identificação dos temas e a nomeação das categorias. Foi possível, assim, chegar a quatro categorias que confirmam a contribuição da série para a construção de uma cultura visual que questiona ou desestabiliza noções hegemônicas, tanto de corpos como de identidades.

São elas: 1) Performances e configurações de gênero caracterizadas pelos arranjos de masculinidades e feminilidades fluídas performatizadas pelos personagens, bem como a apresentação de identidades de gênero socialmente discordantes; 2) Questões interseccionais corporificadas pelos enredos e personagens que trazem, além das questões de gênero, a presença de personagens racializadas, com incapacidades físicas ou psíquicas, entre outras; 3) Códigos de diversidade corporal representados pela diversidade de corpos físicos e sociais que promovem uma visibilidade dissidente e/ou contra-hegemônica; e 4) Sexualidades dissidentes observadas nas representações afetivas e de desejo consideradas socialmente abjetas (BUTLER, 2013).

Nas categorias elencadas, foi possível notar, como dito previamente, a naturalização de corpos, identidades, desejos e afetividades dissidentes, uma visibilidade mais plural de raças, etnias e de gênero, bem como masculinidades e feminilidades não hegemônicas e diversas. Tal processo é denominado como imaginação cívica e, ao nosso ver, remonta a uma (re)construção de ordem pedagógica e cultural.

## Considerações finais

A nova versão de *She-Ra* apresenta uma narrativa que permite reimaginar, ao menos até certo ponto, hierarquias de gênero, raça e sexualidade. A narrativa apresenta interseccionalidades diversas, seja nos papéis de vilania ou de heroísmo, que vão desde sexualidades dissidentes, etnias e raças, corpos múltiplos, até formas desconstruídas de vivenciar e experienciar as masculinidades e feminilidades, sem amarras atreladas às estruturas de poder evidentes. Os corpos foram redesenhados num processo que fomenta visualidades mais plurais, sociabilidades e vivências diversas.

As categorias elencadas dialogam com uma cultura visual que intensifica alguns avanços no que diz respeito à diversidade, especialmente na perspectiva de gênero e sexualidade, com temas e representações que podem ser observados no ativismo *queer* e feminista das ruas e da academia. Todavia, mesmo se tratando de uma história anticolonialista, não abandona a centralidade do herói branco, com aspectos que levam a questionar se a série, apesar de trazer um elenco etnicamente diverso, é orientada por um compromisso antirracista. Provavelmente não: a construção da ideia de diversidade na narrativa, apesar de promover tensionamentos, ainda é atravessada por hierarquias raciais e lugares estigmatizados (MUNDIM, 2018). Análises mais aprofundadas de personagens e seus arcos narrativos podem, posteriormente, enriquecer as leituras visuais aqui suscitadas.

Ao fomentar a imaginação cívica em torno de questões de gênero e sexualidade, *She-Ra e as Princesas do Poder* acompanha uma tendência de narrativas que auxiliam na construção de pedagogias culturais contra-hegemônicas, que questionam as lógicas dominantes da mídia tradicional ao mesmo tempo em que apresentam possíveis mudanças sociais no imaginário infanto-juvenil a curto e longo prazos. Cabe avaliar se e de que forma essa tendência continuará se expandindo. É necessário seguir observando esses produtos e analisando as formas de representar temáticas socialmente divergentes, bem como seus limites e contradições.

## Referências

BARRETO JANUÁRIO, S. **Masculinidades em (re)construção**: gênero, corpo e publicidade. Covilhã: LabCom; IFP, 2016.

BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

\_\_\_\_\_. **O senso prático**. Petrópolis: Vozes, 2011.

BRAUN, V.; CLARKE, V. Reflecting on Reflexive Thematic Analysis. *Qualitative Research in Sport, Exercise and Health*, v. 11, n. 4, p. 589-597, 2019.

BRIDGES, E. A Genealogy of *Queerbaiting*: Legal Codes, Production Codes, “Bury Your Gays” and “The 100 Mess”. *The Journal of Fandom Studies*, v. 6, n. 2, p. 115-132, 2018. DOI: [https://doi.org/10.1386/jfs.6.2.115\\_1](https://doi.org/10.1386/jfs.6.2.115_1).

BUTLER, J. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão de identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

COLLINS, P. H. **Intersectionality as Critical Social Theory**. Durham: Duke University Press, 2019.

\_\_\_\_\_; BILGE, S. **Interseccionalidade**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2021.

CONNELL, R. W. **Masculinities**. Londres: Routledge, 2020.

CRENSHAW, K. W. Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color. *Stanford Law Review*, v. 43, n. 6, p. 1241-1299, 1991.

CUMMINGS, K. Queer Seriality, Streaming Television, and She-Ra and the Princesses of Power. **Global Storytelling: Journal of Digital and Moving Images**, v. 2, n. 1, p. 39-55, 2022.

ESTEVES, N. C. **Heróis em trânsito**: narrativa juvenil brasileira contemporânea e construção de identidades. 2011. 148 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2011.

FISCHER, R. M. B. Problematizações sobre o exercício de ver: mídia e pesquisa em educação. **Revista Brasileira de Educação**, n. 20, p. 83-94, 2002.

FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

\_\_\_\_\_. **História da sexualidade**: o uso dos prazeres. 13. ed. São Paulo: Edições Graal, 2009.

\_\_\_\_\_. **O corpo utópico, as heterotopias**. São Paulo: n-1 edições, 2013.

HALBERSTAM, J. **Female Masculinity**. Durham: Duke University Press, 1998.

HALL, S. **Cultura e representação**. Petrópolis: Vozes, 2016.

HOFF, T. M. C. Corpo masculino: publicidade e imaginário. **E-Compós**, v. 1, p. 1-16, 2004. Disponível em: <<https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/24/25>>. Acesso em: 2 mar. 2020.

HULAN, H. Bury Your Gays: History, Usage, and Context. **McNair Scholars Journal**, v. 21, n. 1, p. 6, 2017. Disponível em: <<http://bit.ly/414mJ13>>. Acesso em: 13 abr. 2023.

JENKINS, H.; PETERS-LAZARO, G.; SHRESTHOVA, S. (Eds.). **Popular Culture and the Civic Imagination: Case Studies of Creative Social Change**. Nova York: New York University Press, 2020.

LE BRETON, D. **A sociologia do corpo**. Petrópolis: Vozes, 2007.

LIMA, C. A. R. et al. Dispositivo pedagógico da mídia e representações de gênero e sexualidade em: She-Ra and the Princesses of Power. **Anuario Electrónico de Estudios en Comunicación Social “Disertaciones”**, v. 15, n. 1, p. 1-21, 2022.

LOURO, G. L. Gênero e sexualidade: pedagogias contemporâneas. **Pro-Posições**, v. 19, p. 17-23, 2008.

LUGONES, M. Colonialidad y género. **Tabula Rasa**, Bogotá, n. 9, p. 73-10, 2008.

MAFFESOLI, M. **No fundo das aparências**. Petrópolis: Vozes, 1996.

\_\_\_\_\_. **O tempo retorna: formas elementares da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

MARTINS, R.; TOURINHO, I. **Educação da cultura visual: conceitos e contextos**. Santa Maria: Fundação de Apoio à Tecnologia e à Ciência; Editora UFSM, 2020.

MCLEOD, D. S. **Unmasking the Quillain: Queerness and Villainy in Animated Disney Films**, 2016. 235 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – School of the Arts, English and Media, University of Wollongong, Austrália, 2016.

MOORE, H. L. Fantasias de poder e fantasias de identidade: gênero, raça e violência. **Cadernos Pagu**, n. 14, p. 13-44, 2000.

MORENO, R. **A beleza impossível: mulher, mídia e consumo**. São Paulo: Editora Ágora, 2008.

MOTA-RIBEIRO, S. Corpos visuais: imagens do feminino na publicidade. In: MACEDO, A.; GROSSEGESSE, O. (Eds.) **Re-presentações do corpo**. Braga: Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, 2003. p. 115-132. (Coleção Hispérides – Literatura.)

MUNDIM, I. S. Representatividade e empoderamento nas narrativas de escravidão: da literatura à série televisiva. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, v. 28, n. 4, p. 87-101, 2018.

NIXON, S. **Hard Looks: Masculinities, Spectatorship and Contemporary Consumption**. Londres: UCL Press, 1996.

OKIN, S. M. Gênero, o público e o privado. **Revista Estudos Feministas**, v. 16, p. 305-332, 2008.

PEARSON, C.; POPE, K. **Female Hero in American and British Literature**. Chatham: R. R. Bowker, 1981.

PEREA, K. Gender and Cartoons from Theaters to Television: Feminist Critique on the Early Years of Cartoons. **Animation**, v. 13, n. 1, p. 20-34, 2018.

PÉREZ-ESCODA, A. et al. Cultura visual, digital e mediática: imagens entre gerações. **Vista**, n. 4, p. 7-11, 2019.

PERLMUTTER, D. **The Encyclopedia of American Animated Television Shows**. Lanham: Rowman & Littlefield, 2018.

PISCITELLI, A. Interseccionalidades, categorias de articulação e experiências de migrantes brasileiras. **Sociedade e Cultura**, v. 11, n. 2, p. 263-274, 2008.

QUIJANO, A. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, E. (Org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências**. Buenos Aires: Clacso, 2005. p. 107-129.

WOLF, N. **O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres**. Rio de Janeiro: Record, 2018.

## **Informações para textos em coautoria**

### **Concepção e desenho do estudo**

Soraya Maria Bernardino Barreto Januário

### **Aquisição, análise ou interpretação dos dados**

Aquisição por Cecília Almeida Rodrigues Lima; análise e interpretação dos dados por Soraya Maria Bernardino Barreto Januário e Cecília Almeida Rodrigues Lima

### **Redação do manuscrito**

Soraya Maria Bernardino Barreto Januário e Cecília Almeida Rodrigues Lima

### **Revisão crítica do conteúdo intelectual**

Soraya Maria Bernardino Barreto Januário e Cecília Almeida Rodrigues Lima

## **Informações sobre o artigo**

### **Resultado de projeto de pesquisa, de dissertação, tese**

O artigo é resultado do monitoramento da mídia realizado pelo projeto de pesquisa e extensão Observatório de Mídia: gênero, democracia e direitos humanos da Universidade Federal de Pernambuco (OBMIDIA/UFPE).

### **Fontes de financiamento**

Não se aplica.

### **Considerações éticas**

Não se aplica.

### **Declaração de conflito de interesses**

Não se aplica.

### **Apresentação anterior**

Não se aplica.

### **Agradecimentos/Contribuições adicionais:**

Não se aplica.