

**UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS - UNISINOS
UNIDADE ACADÊMICA DE CIÊNCIAS HUMANAS
CURSO DE FILOSOFIA**

ELLEN CRISTINA RODRIGUES CORREIA

**A REPRESENTAÇÃO DO FEMININO EM A BELA E A FERA:
Um diálogo entre história, cinema e filosofia**

**São Leopoldo
2019**

ELLEN CRISTINA RODRIGUES CORREIA

**A REPRESENTAÇÃO DO FEMININO EM A BELA E A FERA:
Um diálogo entre história, cinema e filosofia**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado como requisito parcial para
obtenção do título de Licenciado em
Filosofia, pelo Curso de Filosofia da
Universidade do Vale do Rio dos Sinos -
UNISINOS

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Maíra Ines Vendrame

São Leopoldo

2019

A todas as mulheres que tornaram isso possível.

“Que nada nos defina. Que nada nos sujeite. Que a liberdade seja nossa própria substância”. (BEAUVOIR, 2009, p. 17)¹

¹ BEAUVOIR, Simone. *A força da idade*; tradução de Sérgio Milliet – 2 ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

RESUMO

O objetivo do presente trabalho é apreender, com base nas adaptações cinematográficas do conto de fadas a Bela e a Fera – a versão francesa de 1946 intitulada *La Belle et la Bête* e a versão estadunidense *Beauty and the Beast* do ano de 2017 –, as representações femininas e os papéis de gênero. Para atingir tal objetivo, esse trabalho analisará as obras fílmicas na perspectiva das filósofas Simone de Beauvoir com o conceito de Outro tratado no livro *O Segundo Sexo* e de Performatividade de Gênero presente em *Problemas de Gênero* de Judith Butler. A metodologia utilizada é de análise fílmica com leitura bibliográfica. Os resultados da pesquisa apontam que os estereótipos nas produções cinematográficas, assim como outras ferramentas midiáticas, influenciam os comportamentos sociais. Deste modo, a partir da análise realizada, percebe-se que existe uma linha evolutiva do feminino nas histórias representadas. Este processo contempla mudanças e permanências em relação aos padrões comportamentais desejados, funcionando como balizadores de conduta em sociedade.

Palavras-chave: Outro. Performatividade de Gênero. Análise Fílmica.

Abstract

The aim of the present work is to apprehend, based on the fairy tale cinematographic adaptations to Beauty and the Beast – the french version of 1946 entitled *La Belle et la Bête* and the american version *Beauty and the Beast* of 2017 –, female representations and gender roles. To achieve this goal, this paper will analyze filmic works from the perspective of philosophers Simone de Beauvoir with the concept of *Another* treatise in Judith Butler's book *The Second Sex* and *Gender Performativity* in *Gender Problems*. The methodology used is film analysis with bibliographic reading. Research results show that stereotypes in film productions, as well as other media tools, influence social behaviors. Thus, from the analysis performed, it is clear that there is an evolutionary line of the feminine in the stories represented. This process contemplates changes and permanences in relation to the desired behavioral patterns, functioning as behavioral beacons in society.

Keywords: *Another*. Gender Performativity. Film Analysis

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: As irmãs e o esteriótipo de masculinidade, La Belle et La Bête, 1946 por Jean Cocteau.	30	Exclu
Figura 2: A devoção feminina, La Belle et La Bête, 1946 por Jean Cocteau.	31	Exclu
Figura 3: Reação a rejeição I, La Belle et La Bête, 1946 por Jean Cocteau.	31	Exclu
Figura 4: A futilidade feminina, La Belle et La Bête, 1946 por Jean Cocteau.	32	Exclu
Figura 5: Agressão física, La Belle et La Bête, 1946 por Jean Cocteau.	33	Exclu
Figura 6: Padrão de Masculinidade / Agressividade, La Belle et La Bête, 1946 por Jean Cocteau.	34	Exclu
Figura 7: O herói I, La Belle et La Bête, 1946 por Jean Cocteau.	34	
Figura 8: O homem ideal I, Beauty and the Beast, 2017 por Bill Condon.	35	Exclu
Figura 9: O homem ideal II, Beauty and the Beast, 2017 por Bill Condon.	35,5	Exclu
Figura 10: Reação a rejeição II, Beauty and the Beast, 2017 por Bill Condon.	Erro!	
<u>Indicador não definido,</u>		Exclu
Figura 11, 12, 13: Sobre a educação feminina, Beauty and the Beast, 2017 por Bill Condon.	37	
Figura 14: O herói II, Beauty and the Beast, 2017 por Bill Condon.	Erro! Indicador não definido,8	Exclu
Figura 15, 16: A função feminine I, Beauty and the Beast, 2017 por Bill Condon.	39	
Figura 17, 18: Sobre filhos e a função atribuída a mulher, Beauty and the Beast, 2017 por Bill Condon.	39	
Figura 19: Função Feminina: A função feminina II, Beauty and the Beast, 2017 por Bill Condon.	40	Exclu
Figura 20: A leitura de Bela para Fera, Beauty and the Beast, 2017 por Bill Condon.	43	Exclu

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	8
2. HISTORICIDADE E INTERPRETAÇÃO DE MUNDO (ATRAVÉS) DO CONTO. 13	
2.1 DO CONTO	13
2.2 DA HISTORICIDADE	<u>155</u>
2.3 DA INFLUÊNCIA DO CONTO SOBRE A INTERPRETAÇÃO DE MUNDO	17
3. ENTRE BEAUVOIR E BUTLER: O CONCEITO DE <i>OUTRO</i> E A <i>PERFORMATIVIDADE DE GÊNERO</i>	<u>22</u>
4. ANÁLISE FÍLMICA	<u>27</u>
4.1 LA BELLE ET LA BÊTE, 1946	30
4.2 BEAUTY AND THE BEAST, 2017	35
4.3 ANÁLISE COMPARATIVA	<u>40</u>
5. CONCLUSÃO	<u>44</u>
BIBLIOGRAFIA	<u>46</u>
FILMOGRAFIA.....	48

Exclu

Exclu

Exclu

Exclu

Exclu

Exclu

1. INTRODUÇÃO

É importante iniciar o presente trabalho apresentando um entendimento sobre gênero. Parte-se da ideia de que gênero não é algo que nasce com os sujeitos, uma vez que resulta de uma construção cultural e social, que produz efeitos nos corpos, nas ações e relações de homens e mulheres. Segundo Joan Scott (1999, p. 16), gênero é uma maneira de dar significado às relações de poder, sendo um primeiro campo por meio do qual o poder é articulado. Tais compreensões são importantes para entendermos as discussões que serão realizadas neste trabalho.

Ao longo da história da filosofia, as teóricas feministas dispenderam muito esforço para combater afirmações acerca da inferioridade inata das mulheres em relação aos homens. Entretanto, ainda é extremamente necessário que se discuta gênero, visto que as ideias de feminilidade e de performatividade de gênero são coisas construídas ainda na infância.

O termo performatividade de gênero é desenvolvido por Judith Butler que afirma que o gênero é algo constituinte da identidade do sujeito, isto é, “as pessoas só se tornam inteligíveis ao adquirir seu gênero em conformidade com padrões reconhecíveis de inteligibilidade de gênero”. (2003, p.37). Devido a isso, para Firmino e Porchat (2017), a discussão sobre a identidade não poderia vir antes da discussão sobre a identidade de gênero, pois as pessoas carecem de ser reconhecidas como homens ou mulheres para “ter” uma identidade de gênero e, conseqüentemente, uma identidade explícita. A essas categorias – de homem e mulher – dizem respeito à produção discursiva, portanto, o sujeito não é anterior ao que ele expressa, mas é justamente um efeito do que ele expressa. Nesse sentido, gênero é sempre um fazer mesmo que não exista alguém por trás de sua “performance”.

Frente a isso, os investimentos culturais fundamentados nas ideais de feminilidade e de masculinidade parecem agir como reforçadores de estereótipos, isto é, a maneira como o corpo é lido dá-se de acordo com ideias preconcebidas. Em contrapartida, a questão dos padrões convencionais de beleza e demais comportamentos “tipicamente femininos” trazidos em contos de fadas têm sido foco das releituras revisionistas contemporâneas (como as que serão evidenciadas nesta pesquisa), pois o ideal de beleza feminina pode funcionar como meio de controle social.

Para Butler, isso vem a construir identidades de gênero, visto que, se gênero for entendido como construção cultural que difere de sexo, um corpo anatomicamente feminino não necessariamente pertence a uma mulher. Para Beauvoir (2016), “não se nasce mulher, torna-se”. Butler dirá que alguém “torna-se” mulher sempre de maneira compulsiva em detrimento de uma ordem sutil porque, apesar de um “livre arbítrio” que permitiria ao sujeito escolher sua relação quanto ao gênero, este parece determinado culturalmente. Desse jeito, segundo Firmino e Porchat (2017), o livre arbítrio está em constante negociação com o conjunto de normas/valores da sociedade que dita como os sujeitos devem se comportar, vestir e a quem se deve desejar tendo como base o sexo biológico; não parece, com isso, haver um determinismo biológico, mas sim, uma compulsão cultural que utiliza o sexo como referência.

Salih (2018) aponta que Butler se utiliza de Nietzsche em “A genealogia da Moral” para justificar seu argumento, uma vez que “não existe ‘ser’ por trás do fazer, do atuar, do devir; ‘o agente’ é uma ficção acrescentada à ação – a ação é tudo” (NIETZSCHE, apud SALIH, 2018, p. 90), reformulando a concepção nietzschiana de acordo com seu objetivo: “não há identidade de gênero por trás das expressões do gênero; essa identidade é performatividade constituída pelas próprias ‘expressões’ tidas como seus resultados”. (BUTLER, 2003, p. 48). Com isso, Butler parece remeter-se às teorias linguísticas em razão de que “o gênero é um ato que faz existir aquilo que ele nomeia – neste caso, um homem “masculino” ou uma mulher “feminina” –, isto é, as identidades de gênero parecem ser construídas pela linguagem. Elas são unicamente performativas, visto que não há identidade de gênero que anteceda a linguagem e essa [linguagem] foi desenvolvida por sujeitos humanos, portanto, baseada em suas crenças e aprimorada de acordo com suas necessidades ao longo dos séculos. (SALIH, 2018).

Nesse contexto, é necessário evocar o pensamento de Simone de Beauvoir (2016) que pontuou que a masculinidade é entendida como a norma – como algo neutro e universal, ou seja, não ocorreria aos homens escrever um livro sobre sua situação ou ponto de vista, uma vez que por princípio é assumido como uma perspectiva universal. Desse modo, as mídias visuais atuam como legitimadoras do machismo, visto que, através da linguagem visual, representam a mulher a partir de um olhar masculino luxurioso e/ou machista em razão de serem apresentadas seres dóceis, dependentes, do lar. Às que se sobressaem tendem, de acordo com o

observado, a se utilizar de atrativos sexuais e não de qualquer faculdade do intelecto, e isso, somada à dominação masculina, internaliza na própria mulher um papel antagônico, pois esta irá sujeitar-se ao poder masculino e, por vezes, reproduzir machismo. Foucault (1987) argumenta que as atividades sucessivas permitem a duração do poder, isto é, o poder articula-se no tempo realizando o controle dos sujeitos e cumprindo a função de adestrá-los. Isso torna o poder múltiplo, situacional, relacional, estratégico e variado; suas formas de manutenção apresentam-se em todo lugar.

Entre as histórias que enfatizam a idealização de um comportamento feminino, encontra-se o conto *A Bela e a Fera*, uma das histórias mais conhecidas e adaptadas ao longo dos tempos. A versão que se tornou célebre é de autoria da educadora e professora francesa Madame Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, publicada em *Le Magasindes Enfants* (1756). Esta, por sua vez, é baseada em uma versão literária barroca, escrita em 1740 por Mademoiselle Gabrielle-Suzanne de Villeneuve. Na história de Beaumont, a beleza da jovem protagonista Bela está fortemente oposta à terrível e pavorosa aparência da Fera, ressaltando ainda mais o contraste entre o belo e o feio que, de fato, se observa no desenrolar da trama.

O presente trabalho irá analisar, com base em duas versões da obra cinematográfica *A Bela e a Fera* – sendo uma versão francesa de 1946 dirigida por Jean Cocteau e outra em *live-action* produzida pela Disney em 2017, dirigida por Bill Condon –, a evolução da representação feminina, apoiando-se essencialmente nos conceitos de Outro de Simone de Beauvoir, discutido no livro *O Segundo Sexo* (2016), e de performatividade de gênero de Judith Butler, presente no trabalho *Problemas de Gênero* (2003). Ambos os livros serão utilizados para fundamentar e sustentar a argumentação em relação às representações sobre o feminino.

As narrativas dos contos de fadas refletem elementos do cotidiano dos indivíduos, como os valores morais e os ideais de bondade e maldade. Além disso, eles despertam sentimentos de medo, amor, ódio e simpatia em uma jornada que envolve conflitos, rivalidade e superação, convidando o leitor a experimentar a sensação de um final feliz por meio da contemplação, transferindo essa expectativa para sua experiência individual. Fica claro um esquema de “dominação masculina” internalizada desde muito cedo nos sujeitos, visto que as estruturas históricas são de ordem masculina – que é entendida como a norma através dos séculos –, e

moldaram a divisão das atividades no mundo social¹ (BOURDIEU, 2014). Assim, faz-se necessário compreender que o exercício do poder não é exclusivamente negativo, proibitivo ou repressivo. Ele é também produtor de conhecimento em razão de que os sujeitos são preparados ao longo de suas vidas para serem disponíveis à reestruturação e à disciplina de acordo com funções reguladoras das normas sociais.

Com isso, poderia surgir a seguinte questão: quem é o disciplinador? Nesse caso, a resposta estaria nas regras sociais e nas mídias que ditam, em suas ficções, os padrões de comportamento aos quais os sujeitos estão condicionados. Isso acontece porque, através dos estímulos visuais e auditivos, os filmes projetam mensagens² que levam os espectadores a diferentes emoções – raiva, felicidade, choro. É com os contos de fadas que as crianças mediam sua relação entre os mundos interno e externo, desenvolvendo linguagem por meio do simbolismo e internalizando comportamentos para posteriormente reproduzi-los. Se uma criança do sexo feminino assistir repetidamente a filmes/desenhos nos quais garotas são retratadas como amorosas, pacientes, passivas, etc., ela possivelmente tentará agir, mesmo que de maneira inconsciente, de acordo com as vontades alheias até que apareça um “príncipe” para salvá-la, por exemplo.

Posto isto, é legítimo afirmar que as mulheres foram marcadas por uma trajetória em que preconceito, discriminação e paternalismo se fizeram constantes na sociedade. Por vários anos, a visão social da mulher foi forjada pelo poder patriarcal e sexista que, apesar dos avanços, ainda faz com que as funções de mãe e dona-de-casa sejam associadas à mulher. Diante, portanto, dos binarismos que se apresentam como raízes sócio-históricas das questões de gênero, surgiu o interesse em desenvolver a presente pesquisa em razão de que as teorias de gênero são de grande relevância não só para a filosofia, mas também para questões políticas e antropológicas, pois buscam elucidar conceitos que moldam o comportamento dos indivíduos. Isso porque, conforme Michael Foucault (1990), o corpo é “maleável” e passível de modificação. Consequentemente, as crianças, em seu processo de aprendizagem sobre o mundo à sua volta, sobre si mesmas e sobre o outro, vão

¹ Como estamos incluídos, como homem ou mulher, no próprio objeto que forçamos por apreender, incorporamos, sob a forma de esquemas inconscientes de percepção e de apreciação, as estruturas históricas da ordem masculina. (BOURDIEU, 2014, p. 13).

² Os periódicos utilizados para análise foram *Da princesa em perigo ao príncipe descartado* (2017) de Virginia T. Kesting; *Memória, resistência e fabulação* (2018) de Carlos Eduardo S. Ribeiro; *Projetando Subjetividade* (2013) de Túlio da Cunha Rossi.

sendo expostas a esses discursos por meio de mecanismos diversos, dentre eles os contos de fadas.

A cultura patriarcal ainda existente demonstra-se evidente em contos como o que será aqui analisado em razão dos padrões de feminilidade e beleza que são reforçados, contribuindo para que a mulher permaneça sendo considerada submissa ao homem e destinada ao mundo doméstico. É sob o domínio do pai ou marido que a filha ou esposa deve se encontrar submetida, demonstrando acatamento à autoridade masculina no espaço privado, âmbito este onde o feminino teria mais autonomia que na esfera pública.

Os primeiros argumentos de teóricas feministas tinham como principal foco as injustiças acometidas às mulheres, ou seja, o fato de que estas eram excluídas de atividades centrais. Um exemplo é a política, visto que elas eram impedidas de votar. Somente a partir do movimento sufragista das feministas do século XIX – que, segundo Chanter (2011), se acorrentavam às grades do parlamento – é que direitos começaram a ser conquistados. Outras pautas feministas também eram o direito a ser dona de uma propriedade, o de frequentar uma universidade, etc.

Hoje, isso está parcialmente resolvido. Entretanto, os diálogos sobre gênero devem seguir, agora, com outro foco a exemplo do movimento feminista moderno, que desvia a atenção do corpo para colocar em foco questões de feminilidade e, portanto, as questões de performatividade de gênero. (CHANTER, 2011).

A versão de 1946 de *A Bela e a Fera*, se assistido com um olhar sistemático e crítico, demonstra uma infinidade de problemas, visto que, inicialmente, indica para um papel de submissão da mulher quando a protagonista Bela aceita um “casamento arranjado” para salvar sua família. Para Simone de Beauvoir (1949/2003), de acordo com sua ética existencialista adotada no livro *O Segundo Sexo*, as mulheres, ao absterem-se da responsabilidade por sua própria vida, cedem aos caprichos/vontades de outrem, e, ao fazerem isso, tornam-se cúmplices das opressões masculinas. Entretanto, na versão mais recente, distribuída em 2017 pela Disney, Bela é retratada como símbolo de empoderamento para jovens em razão de romper com alguns dos paradigmas atribuídos às mulheres, como o da futilidade, pois é a única mulher em sua aldeia que dispensa luxos, é capaz de ler e incentivar outras crianças a fazer o mesmo. Apesar disso, o filme demonstra, claramente, que o restante da população feminina é fútil e preocupa-se apenas com roupas e homens.

Nesse sentido, os filmes de *A Bela e a Fera* poderiam agir como um reforçador de uma série de estereótipos de gênero porque influencia seus receptores através da simbologia apresentada. De acordo com Serbena (2003), as representações (símbolos) e mitos podem incentivar aspirações e desejos, modelando o comportamento/conduita dos sujeitos e solidificando visões de mundo que posteriormente serão aplicadas à sociedade.

O presente trabalho se encontra distribuído em três partes. Num primeiro momento, analisa-se a historicidade do conto de fadas *A Bela e a Fera*. Num segundo momento, apresenta-se os conceitos de *Outro* (Simone de Beauvoir) e *Performatividade de Gênero* (Judith Butler) que são utilizados como base para análise. Por fim, é realizada análise individual das duas obras fílmicas para que, posteriormente, possa ser realizada uma comparação entre os aspectos das duas produções, buscando perceber a representação feminina.

2. HISTORICIDADE E INTERPRETAÇÃO DE MUNDO (ATRAVÉS) DO CONTO

2.1 DO CONTO

Nesta seção encontra-se um resumo³ do conto de fadas [escrito pelas escritoras Madame de Villeneuve e Madame de Beaumont] que mobilizou as adaptações fílmicas que aqui serão analisadas.

O conto relata a história da filha mais nova de um rico mercador que tinha três filhas. Porém, enquanto as irmãs eram vãs e egoístas, Bela, era gentil, e generosa. O pai perde toda a sua fortuna, com exceção de uma pequena casa distante da cidade. Bela, a filha mais nova, aceita a situação com dignidade, mas as irmãs não se conformavam em perder a fortuna e os admiradores que possuíam. A frustração das irmãs frente à perda da fortuna é evidente, ao contrário de Bela que, humildemente, aceitou e ajudou seu pai da maneira podia.

Um dia, o mercador recebeu notícias de bons negócios na cidade e resolveu partir. As filhas mais velhas, esperançosas em enriquecer novamente, encomendaram-lhe vestidos, mas Bela, preocupada com o pai, pediu apenas que

³ Conto resumido pela autora deste trabalho com base no livro *A Bela e a Fera* (2016) da editora Zahar.

ele lhe trouxesse uma rosa. No retorno de sua viagem o mercador é surpreendido por uma tempestade, abrigando-se no castelo de Fera onde se alimentou e pôde dormir confortavelmente. Na manhã seguinte, antes de partir, avista um jardim com rosas [pois se lembra do pedido da filha]; No momento em que colhia uma, é surpreendido por uma presença animalésca, a Fera, que lhe impôs uma condição para viver: deveria trazer uma de suas filhas para se oferecer em seu lugar. Ao chegar em casa e relatar o caso para as filhas, o pai se surpreende pela decisão de Bela em se entregar para a Fera, imaginando que ele a devoraria. No entanto, quando encontra a Fera, Bela se depara com um ser sensível e amável, fazendo suas vontades e tratando-a como uma princesa. Apesar de achá-lo feio e pouco inteligente, Bela se apegou ao monstro que, sensibilizado, a pedia constantemente em casamento, pedido que Bela gentilmente recusava.

Um dia, Bela solicita que Fera a deixe visitar sua família. A Fera, muito a contragosto, concede o pedido da jovem, mas a faz prometer que retornaria em uma semana – para voltar, bastaria colocar seu anel sobre a mesa e magicamente ela voltaria. Assim, Bela visitou alegremente sua família, entretanto, suas irmãs, ao vê-la feliz, rica e bem vestida, sentiram inveja, envolveram-na para que sua visita se prolongasse, na intenção de que a Fera ficasse aborrecida e, por conta disso, devorasse a irmã. Ela prorroga sua estadia, mas acaba por sonhar com a Fera morrendo, o que a faz voltar imediatamente para o palácio. Ao chegar encontrou a Fera sucumbindo, pois não se alimentava desde que Bela partira.

Frente ao ocorrido, Bela compreende que ama a Fera e que não poderia mais viver sem ela. Aceitou, portanto, o pedido de casamento feito inicialmente pelo monstro – que se transformou num lindo príncipe. O amor colocou um fim ao encanto que o condenou a viver sob a forma animalésca até que uma donzela aceitasse se casar com ele por suas virtudes e não por sua aparência externa e riquezas. Os dois se casaram e foram “felizes para sempre”.

Nesta história, percebe-se, que tudo é gentileza e devoção de uns com os outros, pelo menos por parte dos três principais personagens: Bela, o pai, e a Fera. O conto inicia-se, portanto, com uma visão imatura propondo a existência dualista dos indivíduos humanos através da animalidade da Fera e da racionalidade simbolizada por Bela. Entretanto, no processo de maturação do conto, os aspectos devem unificar-se, permitindo que os personagens se aproximem dos espectadores. Com isso, o conto de fadas para Bettlheim (2002), à diferença do mito, não

necessita explicitar as vantagens da união dos dois protagonistas, usando para isso uma imagem mais marcante: um mundo onde os bons vivem felizes, e os maus – as irmãs – podem se redimir.

2.2 DA HISTORICIDADE

O conto original, conforme informa Lacerda⁴ (2016), foi escrito em 1740 por Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve, frequentemente mencionada apenas como Madame Villeneuve. Entretanto, sua versão mais conhecida e tida como clássica data de 1756, tendo sido registrada pela escritora francesa Jeanne-Marie Leprince de Beaumont (Madame de Beaumont) no *Magasin des Enfants*, revista destinada a meninas e moças – que reunia tratados de boas maneiras e princípios morais elevados, além de textos literários e científicos com fins pedagógicos. O material se apresentava como um recurso para instruir as crianças quanto às boas maneiras e a determinados valores morais. Especialmente no contexto da época, visto que casamentos arranjados eram frequentes, a mensagem de Bela “preferindo a virtude às aparências”, demonstra-a “muito virtuosa”. Como informa Tatar (2013, p.76), o conto de Beaumont conduz as jovens mulheres à obediência, à abnegação e a uma forma de amor baseada na gratidão e não na paixão. Enquanto a Fera era alguém que apreciava claramente a perfeição física somada à delicadeza e à compaixão.

Para além das versões consagradas, há uma série de antecedentes literários. Lacerda (2016, p.10), ao apresentar os antecedentes literários da obra, nos conta que, na verdade, no âmbito dos contos de fadas e das histórias folclóricas, o tema do amante bestial e a redenção de sua animalidade graças à pureza do amor caracterizam um subgênero específico, que é chamado pelos ingleses de *animal bridegrooms* ou “noivos animais”.

Em 1740, dezesseis anos antes que Madame de Beaumont popularizasse a história de A Bela e a Fera, sua primeira versão havia sido publicada no livro *La Jeune Américaine* ou *Les Contes marins*, de outra escritora francesa, Gabrielle Suzanne Barbot de Villeneuve ou apenas Madame de Villeneuve. Essa integrou a “segunda onda” de autores de contos de fadas franceses, a mesma de autores como Charles Perrault e Madame d’Aulnoy. E seu enredo para A Bela e a Fera, diferente

⁴ Tradutor, autor de *Hamlet ou Amleto: Shakespeare para jovens curiosos e adultos preguiçosos* e *A república das abelhas*, entre outros. Recebeu o prêmio Jabuti de tradução. É diretor da coleção Clássicos Zahar que publicou *A Bela e a Fera* em suas versões clássica e original.

do que veremos na versão clássica escrita por Madame de Beaumont, criticava a forma alegórica e o sistema matrimonial então vigente, onde as jovens de quatorze e quinze anos eram casadas contra sua vontade com homens que eram décadas mais velhos. Elas não podiam recusar-lhes o corpo ou controlar seus bens, além de não terem o direito de se divorciar. Os contos de fadas escritos por mulheres, segundo Lacerda (2016), frequentemente enalteciam os ideais de amor e refletiam sonhos de uma vida melhor.

No ano de 1756, Jeanne-Marie Leprince de Beaumont publicou sua versão que na contemporaneidade é tida como clássica. Embora a versão de Beaumont faça parte de uma longa, produtiva e conveniente tradição de contos folclóricos – sobre noivos bestiais, reutilizando a maioria dos elementos característicos (as três irmãs, o sacrifício de uma delas pelo pai, o feitiço de uma bruxa, a aproximação do protagonista humano com o monstruoso, a redenção final através do amor entre eles), o enredo de A Bela e a Fera é uma combinação nova do material e agrega a ele elementos originais.

Sobre as duas versões do conto de A Bela e a Fera – clássica e original – aqui brevemente expostas, a de Madame de Beaumont é curta, no formato mais usual dos contos de fadas que conhecemos, enquanto a de Madame de Villeneuve é mais longa, chegando ao tamanho de um romance. Lacerda (2016) revela que a de Beaumont é dirigida às crianças e suas professoras/preceptoras; enquanto a de Villeneuve é nitidamente voltada para o público adulto. Beaumont fez um recorte, tirando ainda, segundo o comentador, muita coisa não essencial da versão que a precedeu, eliminando personagens e reduzindo a história a uma estrutura arquetípica.

Como já descrito, o padrão geral dos contos envolvendo noivos animais, o papel da Fera é colocar a Bela em contato com a dimensão fantástica/monstruosa da vida e do amor. Uma maneira de entender os dilemas da jovem, expõe Lacerda (2016), é supor que ela, atingindo a puberdade – ‘protegida’ pelo tabu do incesto –, não se interessa por outros homens além de seu pai, logo, em decorrência desse horror a seus desejos, vê o desejo de outro homem por ela como algo monstruoso. Há ainda outras leituras, onde a Fera seja, de início, verdadeiramente perigosa e feroz, e que é Bela quem a humaniza no final. Nesse contexto, parafraseando Maria Tatar (2013), é celebrada como uma história sublime do amor romântico.

Alguns críticos, aponta Lacerda (2016, p. 26), veem mudança na ênfase de uma versão para a outra, pois, enquanto Madame de Villeneuve teria dado maior importância ao processo de humanização vivido pela Fera, Beaumont daria destaque ao esforço de Bela para se abrir ao diferente em nome da virtude. Entretanto, em ambas as versões, os personagens são colocados em oposição à aparência exterior que contradiz seus sentimentos, assim, as irmãs de Bela são bonitas por fora, mas egoístas e invejosas por dentro. A Fera, monstruosa por fora, age de forma agressiva e perigosa, mas o faz por autodefesa e acaba se revelando generosa e delicada por dentro. Somente Bela é que possuía virtudes morais em proporção igual aos seus atributos físicos.

2.3 DA INFLUÊNCIA DO CONTO SOBRE A INTERPRETAÇÃO DE MUNDO

Os pesquisadores Ana Amália T. Souza e Zeferino Jesus B. Rocha em um periódico nomeado “*No princípio era o mythos: articulações entre Mito, Psicanálise e Linguagem*” publicado no ano de 2009, expõem que na Antiguidade clássica, o *Mythos* opunha-se ao *Lógos*, à Razão e, logo, ao discurso filosófico de natureza racional, tido como verdadeiro, e, como tal, contraposto às narrativas míticas, pilares de sustentação das sociedades chamadas arcaicas. Todavia, a filosofia invadia o campo do mito ao se propor a estudar questões tipicamente humanas, como, por exemplo, a busca das origens e a ordem do mundo. Saindo do âmbito daquilo que não pode ser transformado em conceito, o discurso filosófico racionalizou e laicizou a narrativa mítica, procurando superá-la e deixando-a como coisa de um passado primitivo.

De acordo Souza e Rocha (2009), ocorre uma mudança nos paradigmas a partir dos pressupostos filosóficos que fornecem “modelos para a compreensão da gênese e da regulação do mundo” (Vernant, 1962/1987 apud SOUZA; ROCHA, 2009, p. 199). Com isso, o mito deixa de ser a explicação para as coisas do cotidiano e esse passa, então, a explicar as construções míticas, por exemplo, uma tempestade agora deixava de ser vista como um acesso de fúria dos deuses e passava a ser apenas um fenômeno natural que não justificaria uma crença na ira divina. Cassirer (apud SOUZA; ROCHA, 2009, p. 200) afirma que “o mito se converte em um problema para a filosofia à medida que nele se manifesta uma direção originária do espírito, um modo independente de configuração da

consciência”. Para ele, a genuína e verdadeira unidade do espírito está representada pela tríade: linguagem, arte e mito. Assim, conforme Souza e Rocha (2009), o mito seria uma realidade peculiar para a consciência sendo uma forma de vida característica e original, situado na linha divisória entre o meramente objetivo e o meramente subjetivo, sendo uma esfera indiferenciada entre ambos. Ademais, ele é considerado como um patrimônio espiritual da humanidade, cuja unidade deve ser explicada pela unidade da alma humana. Dessa forma, informam eles (2009, p. 200), os mitos resultariam das experiências humanas coletivas, sem que seus produtores tivessem consciência de sua autoria, pois são projeções das interpretações do mundo interior e das impressões do mundo exterior, transformadas em imagens que não se resumem a metáforas ou representações, mas expressões da própria realidade. Logo, Cassirer (apud SOUZA; ROCHA, 2009, p. 200) defende, ainda, a tese de que o homem deveria ser definido não como um animal *rationale*, mas como um animal *symbolicum* e que não só o conhecimento científico é um conhecimento simbólico, mas todo conhecimento e toda relação do homem com o mundo acontecem no âmbito das diversas formas simbólicas. Neste sentido, a linguagem, o mundo mítico-religioso e a arte apresentam-se como outras tantas formas simbólicas particulares.

Nesta perspectiva, Gilbert Durand (apud SOUZA; ROCHA, 2009, p. 200) em seus livros *Imaginação Simbólica* (1988) e *As estruturas antropológicas do Imaginário* (1997), trata do universo do simbólico e do relacionamento deste com a civilização. Ele defende a assertiva de que “o que importa no mito não é exclusivamente o encadeamento da narrativa, mas também o sentido simbólico dos termos” (DURAND, apud SOUZA; ROCHA, 2009, p. 200), e acrescenta, ainda, que o mito tem a mesma estrutura da música, com um ritmo próprio e com a função não de contar, mas, sim, de repetir como o refrão de uma canção.

Então, para compreender o mito, segundo Souza e Rocha (2009), é necessário estar prevenido do que fala Cassirer no intitulado *Antropologia Filosófica* (1972), isto é, “não podemos reduzir o mito a certos elementos estáticos fixos, mas procurar apreendê-lo em sua vida interior, em sua mobilidade e versatilidade, em seu princípio dinâmico” (CASSIRER apud SOUZA; ROCHA, 2009, p.200). Logo, o mito tem a função única de dar continuidade à cultura, estando intimamente ligada à natureza da tradição, à atitude humana em relação ao passado. Dessa maneira, o mito não está ligado só às sociedades primeiras, mas é indispensável a qualquer

cultura, sendo necessário “estudá-lo em relação à função que exerce na sociedade humana” (ABBAGNANO, 2000, p. 675).

Ainda nessa linha de raciocínio, Mircea Eliade (apud SOUZA; ROCHA, 2009, p. 201), demonstra que “o mito é uma realidade cultural complexa, que pode ser abordada e interpretada em perspectivas múltiplas e complementares [...] Conta uma história sagrada, relata um acontecimento que teve lugar no tempo primordial, o tempo fabuloso dos ‘começos’”. Por isso, segundo Souza e Rocha (2009), o mito funda-se em um modelo exemplar, fixando-o e propiciando fundamentos para o mundo, bem como direcionando atividades humanas significativas, conferindo valores e significados à existência. Afinal, é ao mito que cabe preservar a verdadeira história, a história da condição humana, falando de realidades e do modo como elas passaram a existir.

Portanto, conhecer os mitos é aprender o segredo da origem das coisas, pois “aprende-se não só como as coisas passaram a existir, mas também onde as encontrar e como fazê-las ressurgir quando elas desaparecem” (ELIADE, 2000, p. 19).

Posto isto, cabe dizer que um conto de fadas é, acima de tudo, uma obra de arte. Ao ouvir os contos de fadas e incorporar as imagens que eles apresentam, espalham-se sementes. Dessas somente algumas ficarão na mente da criança enquanto algumas irão trabalhar em sua mente de imediato e outras estimularão processos no seu inconsciente. Outras ainda precisarão descansar muito tempo até a mente da criança alcançar um estado adequado para sua germinação, e muitas não criarão raízes. Por isso Platão, segundo Bettelheim (2002), valorizava experiências intelectuais, sugerindo que os futuros cidadãos de sua república ideal comessem sua educação literária com a narração dos mitos, em vez de meros fatos ou os ditos ensinamentos racionais. Até mesmo Aristóteles, mestre da razão pura, concordava que “o amigo da sabedoria é também um amigo do mito”. (Aristóteles, *Metafísica A 2*, 982 b 18).

Os pensadores modernos e contemporâneos que analisaram os mitos e os contos de fada de um ponto de vista filosófico ou psicológico chegaram à mesma conclusão. Mircea Eliade (1972), por exemplo, descreve estas histórias como “modelos para o comportamento humano [que], devido a este mesmo fato, dão significação e valor à vida”, pois diz-nos Bettelheim (2002), desde os quatro [anos] até a puberdade, o que a criança mais necessita é que sejam apresentadas imagens

que a reassegurem a existência de uma solução feliz para seus problemas. Na infância, mais do que em qualquer outra idade, tudo está em transformação e enquanto não conseguirmos considerável segurança de nós mesmos, não podemos nos comprometer em lutas psicológicas difíceis, a menos que uma saída positiva nos pareça segura.

Na Idade Média não existia a “infância” – não enquanto fase especial da vida, em que o ser humano recebe um tratamento diferenciado, realmente é um conceito que só passou a existir com a ascensão social da burguesia –, conseqüentemente não existia literatura infantil. A burguesia da época Moderna e contemporânea, classe emergente, viu na educação dos pequenos a oportunidade para perpetuar sua ideologia, e na literatura infantil, a melhor forma de realizar esse intento. Desse modo, Mendes (2000, p. 54) ressalta que os contos folclóricos, que antes poderiam representar a rejeição do camponês por suas condições de trabalho ou a impossibilidade de transformá-las, no novo sistema educacional transmitiriam os valores burgueses dos tipos ético e religioso, assim conformando o jovem a certo papel social (ZILBERMAN, 1982 apud MENDES, 2000, p. 54). Nesse sentido, a ideologia burguesa viu a oportunidade de usar as histórias [do povo] como material de educação das crianças, isto é, tanto os filhos dos donos do capital como os filhos dos donos da mão-de-obra deveriam ter, em narrativas cheias de encanto, os exemplos do conformismo necessário à manutenção da nova ordem social que se instalava (MENDES, 2000).

Entre os arquétipos construídos no inconsciente coletivo estão o nascimento, a maternidade, o casamento, a morte, o renascimento, o poder, a magia e as respectivas figuras da criança, da mãe, do herói, dos deuses e dos demônios. Todas essas imagens e figuras arquetípicas estão nos mitos e contos de fada, embora não sejam percebidas racionalmente pelos ouvintes/leitores. E é exato e evidente, afirma Mendes (2000, p. 35-36), que porque não se dirigirem ao consciente racional que se conservaram e se transmitiram ideais por muitos séculos, preservando a estrutura primeira da narrativa.

Frente a isso, cabe destacar o papel desempenhado pelas figuras femininas onde, conforme Mendes (2000, p. 100), a “princesa é apenas um instrumento para a realização do personagem masculino”, visto que, nos contos, as princesas e camponesas são marcadas pela fragilidade, que deveria caracterizar mulheres e crianças reais, bem como as submissões as circunstâncias da moral determinada

pela sociedade patriarcal. No padrão de comportamento feminino desejável da época a mulher deveria ser linda, obediente, dócil e muito bondosa (MENDES, 2000).

Ademais, cabe ressaltar o que foi dito por Coelho (apud FIALHO, 2012, p. 62-73): a literatura infantil de maneira lúdica, fácil e subliminar atua sobre seus leitores, levando-os a perceber o mundo e interrogar-se, orientando ao mesmo tempo seus interesses, aspirações e necessidade de autoafirmação ao lhes propor objetivos, ideais ou formas possíveis (ou desejáveis) de participação na realidade social.

Frente ao contexto exposto, onde os contos influenciam seus ouvintes e leitores, cabe reafirmar que a pesquisa está se desenvolvendo a partir dos conceitos de autoras como Simone de Beauvoir e Judith Butler. Abaixo, passaremos à análise dos conceitos Outro e de Performatividade de Gênero, caros à análise fílmica.

3. ENTRE BEAUVOIR E BUTLER: O CONCEITO DE *OUTRO* E A *PERFORMATIVIDADE DE GÊNERO*

Simone Beauvoir, ainda na introdução do livro *O Segundo Sexo*, pergunta-se sobre o que é ser uma mulher:

Se a função da fêmea não basta para definir a mulher, se nos recusamos também a explicá-la pelo “eterno feminino” e se, no entanto, admitimos, ainda que provisoriamente, que há mulheres na Terra, teremos que formular a pergunta: o que é uma mulher? (BEAUVOIR, 2016, p. 11)

Por isso, M. L. Femenías (2012) parte do pressuposto de que as teses beauvoirianas são preciosas para o feminismo, em especial as que partem da resposta à questão do excerto, isto é, sua constatação de que ter nascido “mulher” implica em uma série de prescrições que “limitam e recortam” a “possibilidade de constituir-se como sujeito pleno” e obter sua transcendência, um hipótese essencial às críticas e às teorias de gênero.

O livro intitulado *O Segundo Sexo*⁵, do qual é extraído o conceito de *outro* –, concebe a segunda onda do feminismo que trata, especialmente, sobre as condições de trabalho reservadas às mulheres e aborto. A partir da ética existencialista, exposta pela autora [Simone de Beauvoir] na presente obra, as mulheres adeptas ou simpatizantes ao feminismo passam a enxergar e questionar as desigualdades entre os gêneros – feminino e masculino. O que auxilia nas tentativas de mudanças das condições objetivas e subjetivas da existência da mulher em uma sociedade predominantemente masculina. (LOBO, 2001).

Em Beauvoir, o sexo como fato biológico torna-se algo relevante somente enquanto uma “inscrição sociopolítica das mulheres com todas as suas consequências”. (Femenías apud REIS, 2013, p. 362). Segundo Reis (2013, p. 362), Beauvoir se refere desta forma ao sexo não apenas como um fato biológico, mas enquanto “sexo vivido”, isto é, vivido de forma cultural. Nesse sentido, o ilustre

⁵ O Segundo Sexo é um livro separado em dois volumes, escrito por Simone de Beauvoir e publicado originalmente em 1949.

aforismo que inaugura o segundo volume de *o Segundo Sexo* pode ser entendido como um dado em situação, isto porque se “ser mulher” é ter-se tornado mulher, portanto, escolhendo-se a partir de uma “situação” cultural. Assim, pode-se ler aqui uma descrição fenomenológica da “situação real das mulheres para, em seguida, desmontar o que a cultura lhes impõe, apelando para a natureza “de seu sexo”, tal como Beauvoir se propõe demonstrar em *O Segundo Sexo* (Femenías apud REIS, 2013, p. 362).

Dito isso, faz-se necessário explicar este conceito central na obra e também neste trabalho. O *outro* nos parece, hoje, autoevidente – dados os progressos históricos e morais –, apresenta a mulher não como sujeito, mas sim, como o *outro*, o segundo. Para Beauvoir (2016, p. 13) “a mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem, e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro”.

Ser o *Outro* não é uma condição determinada pela natureza, deste modo, é consequência de uma construção cultural. É essa questão que irá definir a experiência do que é a mulher, visto que esta não é minoria e está sempre um passo à frente: “um passado, uma tradição, por vezes uma religião, uma cultura” (BEAUVOIR, 2016, p. 13). Assim, segundo Caballero (2016, p. 21), “os homens, na teoria beauvoiriana, são protagonistas da história e as mulheres, o seu segundo plano: configuram a terra por onde os homens andam; é por meio das mulheres que se colocam num nível mais alto”. Isso nos aproxima de uma temática recorrente na obra: a realidade que vive a mulher e as mentiras contadas para que seja sempre obediente, doméstica e dócil. (CABALLERO, 2016, p. 24).

A autora chama atenção para o fato de que:

É preciso muita abnegação para se recusar a apresentar-se como o Sujeito único e absoluto. Aliás, a maioria dos homens não assume explicitamente essa pretensão. Eles não *colocam* a mulher como inferior; estão hoje demasiadamente compenetrados do ideal democrático para não reconhecer que todos os seres humanos como iguais. (BEAUVOIR, 2016, p. 23)

A partir deste excerto nota-se a atualidade da obra de Simone de Beauvoir visto que o machismo tornou-se velado, isto é, por este ideal democrático, a mulher ainda hoje se apresenta às crianças e jovens com a mesma dignidade e autoridade social dos adultos masculinos, assim, o homem pode, segundo a autora, “persuadir-se de que não existe mais hierarquia social entre os sexos e de que, grosso modo,

através das diferenças, a mulher é sua igual”. (BEAUVOIR, 2016, p. 23). Assim, a mesma autora ressalta que quando indivíduos masculinos tem alguma atitude de colaboração e benevolência para com as mulheres, tematiza o princípio de igualdade abstrata, entretanto, a desigualdade concreta que verifica, eles não expõem. Frente a isso, parece razoável argumentar que os homens:

Sempre detiveram todos os poderes concretos; desde os primeiros tempos do patriarcado, julgaram útil manter a mulher em estado de dependência; seus códigos estabeleceram-se contra ela; e assim foi que ela se constituiu concretamente como Outro. (BEAUVOIR, 2016, p. 199).

Esta condição, afirma a autora, servia aos interesses dos homens, mas convinha com suas pretensões morais e ontológicas, visto que, desde as sociedades primitivas, encontram-se mitologias dualísticas das categorias do Mesmo e do Outro. Para Beauvoir (2016), os mitos, bem como o mundo, sempre pertenceram aos machos e a eles foi ‘dada’ a liberdade de decidir, por exemplo, “se as divindades supremas devem ser femininas ou masculinas. O lugar da mulher é sempre estabelecido por eles. Em nenhuma época ela impôs sua própria lei”. (Beauvoir, apud PRADO, 2019, p. 17).

Assim, o triunfo do patriarcado não foi acaso do resultado de uma revolução violenta ou de submissão feminina voluntária. Alerta a filósofa que, desde a origem da humanidade, o privilégio biológico permitiu aos homens afirmarem-se como sujeitos e soberanos. Ainda segundo Beauvoir (apud PRADO, 2019, p. 17), os homens nunca abdicaram do privilégio; com isso, alienaram parcialmente sua existência na natureza e na mulher, “mas reconquistaram-na a seguir”. Condenadas, portanto, a desempenhar o papel do Outro, as mulheres estavam também condenadas a possuir apenas uma força precária: escrava ou ídolo, nunca escolhendo seus destinos.

Exposta a teoria beauvoiriana faz-se necessário explicar outro conceito central neste trabalho, a *performatividade de gênero* de Judith Butler, pois, a partir dos estudos de Beauvoir, que Judith Butler afirma suas produções. A instabilidade do gênero em razão de que este envolve um processo que não tem nem origem nem fim, de modo que o gênero torna-se algo que “fazemos” e não que “somos”. Portanto, assim como Beauvoir, Butler em sua obra mais influente (*Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, 1990) repensa também a construção da categoria de “mulher”, entretanto, vai contra a ideia de “mulher” como essência,

pois, para ela, trata-se apenas de uma pluralidade de indivíduos que se enquadram no “ser mulher”.

De acordo com Butler (apud COELHO, 2018, p. 59), a construção de gênero não seria um fator identitário, mas muito mais um ato performativo, assim podemos performar diferentes gêneros em situações distintas. Para a autora, o gênero tem papel fundamental na nossa construção como sujeitos e da forma como nos inserimos no campo da política. Assim, buscarei demonstrar como o conceito de performance de gênero se desenvolve dentro da obra de Butler e como as normas sociais atuam e regulamentam a construção de gênero.

A teoria queer, que traz em si o conceito de *performatividade de gênero*, é desenvolvida pela filósofa Judith Butler e tem por objetivo investigar e desconstruir as categorias que pré-determinam os sujeitos, afirmando a indeterminação e a instabilidade de todas as identidades sexuadas e generificadas (SALIH, apud REIS, 2013, p. 365). Para melhor compreendermos a amplitude e a relação da designação de performatividade, Butler afirma que devemos primeiramente ressaltar que ela implica que não há clara distinção entre sexo e gênero, pois toda existência é social. Não há, assim, um “corpo natural”, todos os corpos são “generificados” – e essa constatação de Butler se baseia na assertiva de Beauvoir de que “não se nasce mulher, torna-se mulher”, ou seja, gênero não é algo que somos, é algo que fazemos, por meio de uma sequência de atos (BUTLER, apud REIS, 2013, p. 365). Contudo, há um “ideal regulatório” também nessa sequência de atos, ideia que nasce a partir dos estudos que Butler faz de Foucault, o que indica que o sujeito nunca está verdadeiramente livre para escolher o gênero que pretende encenar. Há um script, como o designa Sarah Salih, sempre já determinado no interior do ideal regulatório e o sujeito possui pouquíssimas opções que limitam a aparência ou formato que pode adotar (SALIH, apud REIS, 2013, p. 365). Butler afirma:

Se o “corpo é uma situação”, como afirma [Beauvoir], não se pode aludir a um corpo que não haja sido desde sempre interpretado mediante significados culturais; por tanto, o sexo poderia não cumprir os requisitos de uma facticidade anatômica pré-discursiva. De fato, se demonstrará que o sexo, por definição, sempre foi gênero (Butler, apud REIS, 2013, p. 365).

Deste modo, continua a autora, há uma “penosa limitação social” para aquele que escolhe exercer outra identidade de gênero que não a imposta culturalmente, uma vez que é a imitação persistente de práticas tidas como masculinas ou

femininas. Com isso, performatividade caracteriza-se pela reprodução reiterada de modos de agir, que determina a mulher a se comportar de modo feminino e o homem a se comportar de modo masculino, excluindo, conseqüentemente, os homoafetivos, transexuais e hermafroditas, por estarem fora do padrão ideal imposto pelas relações sociais de poder.

No próximo capítulo, analisar-se-ão os dois filmes que retratam o conto *A Bela e a Fera*, relacionando os mesmos com os conceitos de *Outro* e *Performatividade de Gênero* apresentados nessa sessão. O capítulo será dividido em: explicação do método de análise, em seguida, ocorrerão as análises individuais para que, por fim, seja possível realizar a verificação de mudanças e permanências a partir da comparação das cenas apresentadas.

4 ANÁLISE FÍLMICA

Para análise fílmica serão utilizados livros das autoras base [Simone de Beauvoir e Judith Butler] e outros como *A análise fílmica* dos autores Jacques Aumont e Michel Marie. Ademais, serão utilizados periódicos de diversos comentadores, como Carlos Eduardo Silva Ribeiro que produz em sua dissertação de mestrado uma análise que colaborou para construção e apreensão do método de análise fílmica, bem como Túlio Rossi que desenvolve: *Projetando a subjetividade* acerca da temática de gênero e de metodologia de análise selecionada.

Frente ao exposto, Ribeiro (2018) apresenta a visão de Jacques Aumont e Michel Marie (2011), expondo que, para estes, a análise fílmica recorre à impossibilidade da definição de um método acabado, em razão de que o processo de analisar envolve uma posição subjetiva dos investigadores diante da obra e uma pluralidade de escolas dedicadas aos estudos de cinema, bem como dos temas abordáveis através dos filmes. A bibliografia acerca de análise fílmica, segundo os autores, reafirmaria a necessidade de construção de um método de investigação adequado à proposta de trabalho ao longo do processo de pesquisa. De maneira semelhante, Robert Stam reforça que a partir da multiplicidade de metodologias que a teoria do cinema “raramente é pura” (STAM, apud RIBEIRO, 2018, p. 45), isto porque constitui-se muitas vezes interdisciplinarmente entre a crítica literária, a história, sociologia e filosofia.

Na perspectiva dos estudos culturais, conforme Ribeiro (2018, p.45), esse tipo de análise não é tratado somente como um pano de fundo, mas como condição de possibilidade de existência dos objetos culturais, de maneira que a análise de um filme não se detém nele, pois sua significação se produz na história e na cultura, com suas tensões constitutivas e ambiguidades. Para Stuart Hall (apud RIBEIRO, 2018, p. 45), os significados se constroem através dos sistemas de representação popular nas linguagens.

Para a sociologia⁶, de acordo com Ribeiro (2018, p. 46), um filme não importa como objeto isolado, só existe como projeção, no duplo sentido da palavra: como

⁶ A projeção diz respeito, ao mesmo tempo, ao ato de transportar uma imagem de um lugar ao outro através da luz quanto às consequências imaginárias e subjetivas desse ato. [...] Com base nisso foram elaboradas metáforas de ordem psicológica e ontológicas: o espectador ‘projeta-se’ no mundo proposto pelo filme, ou seja, reconhece aí alguma coisa da sua própria existência vivida (situações

processo social de assistir-se ao filme e como parte do processo psíquico dos sujeitos. Assim, segundo Ribeiro (2018), o filme não deve ser tratado como apenas uma soma de imagens e outros elementos, mas sim, de maneira complexa visto que seus elementos não são mera reprodução do real, mas constituem um meio de expressão original com uma determinada organização interna, como um espaço multidimensional em que uma diversidade de símbolos funde-se e entra em conflito.

Posto isso, Pierre Sorlin (apud RIBEIRO, 2018, p. 46), teórico da sociologia do cinema, expõe que o cinema se constitui como uma linguagem, através de uma “série de meios cuja combinação nos permite emitir mensagens”. Assim, a linguagem fílmica, “cuja codificação, lacunar, muda de uma realização a outra ou, mais provavelmente, de um grupo de realizadores a outro”, não é fixa, passa pelo estabelecimento de códigos, pela distribuição de sinais, os quais extrapolam o controle dos realizadores “e nos remetem a pontos que unem a produção cinematográfica ao meio social circundante”. A partir do arranjo de significados propostos pelo filme, a obra fílmica não se trata apenas de uma reprodução ou uma cópia do real, mas, nos termos de Sorlin (apud RIBEIRO, 2018, p. 46), de “uma encenação social” que “evoca o meio do qual saiu, mas que, no essencial, é dele uma retradução imaginária”.

Dedicando-se à especificidade do cinema enquanto objeto de estudo, Sorlin (apud RIBEIRO, 2018, p. 47) evidencia a maior complexidade do filme em relação a outros documentos, como os textos escritos. De acordo com Ribeiro (2018, p. 47), ambos – cinema e documentos escritos – são objetos duradouros e amplamente verificáveis que colocam em xeque a cristalização de interpretações. Que em todo caso é subjetiva e leva em conta série de relações afetivas e sociais, passa no caso do cinema por uma transcrição do material audiovisual, onde os elementos próprios do filme tais como ruídos, imagens, palavras, música, etc. recontextualizados e ressignificados na escrita.

Ademais, já na década de 30, Sergei Eisenstein (apud REIS, 2018, p. 47) apontava a importância no público na constituição de sentidos do filme, pois, para ele, “a imagem concebida e criada pelo autor [...] ao mesmo tempo, também é criada pelo próprio espectador”. Assim, o texto fílmico, em relação a práticas de simbolização e formas de subjetivação que tomam o corpo e seu entorno no

representadas, afetos transmitidos mais diretamente). (AUMONT e MARIE, 2003 apud RIBEIRO, 2018, p. 46).

momento da projeção, não pode ter seu sentido unicamente determinado pelo autor. Ribeiro (2018, p. 47) informa que ainda que os filmes orientem o olhar e a percepção do espectador, este tem o poder de transformar e completar as imagens, fazendo parte da relação da construção de sentidos dos filmes.

Frente ao exposto, o presente recurso metodológico fez-se necessário para compreensão dos padrões estéticos e comportamentais, bem como sua influência enquanto reforçador ou não de esteriótipos de masculinidade e feminilidade para futuras gerações. Trata-se também de relacionar a representação da mulher aos anos das obras fílmicas, investigando as mudanças e emancipações nas diferentes épocas dos filmes. Para isso, serão selecionadas algumas cenas de ambos os filmes: primeiramente a versão francesa *La Belle et la Bete*, de 1994 e, em seguida, a versão americana de *A Bela e a Fera* de 2017. Após uma análise individual, será realizada uma comparação para verificar se há ou não evolução na representação da mulher, buscando perceber as mudanças e permanências entre as duas versões fílmicas. As cenas foram escolhidas a partir da representação do feminino, performance de feminilidade e masculinidade, igualmente como estes conceitos interagem entre si ao longo da obra.

4.1 LA BELLE ET LA BÊTE, 1946

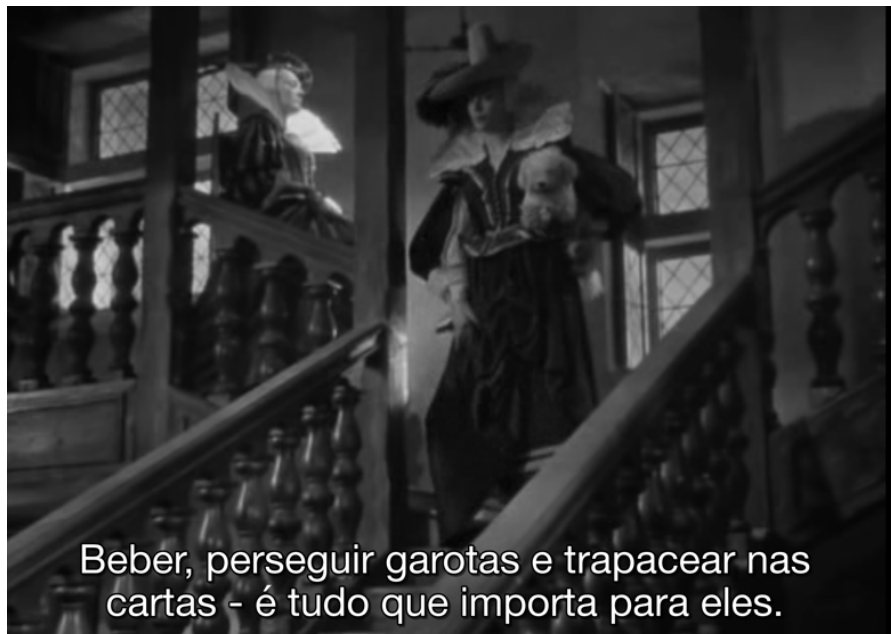


Figura 1: As irmãs e o estereótipo de masculinidade, La Belle et La Bête, 1946 por Jean Cocteau.

Na primeira cena selecionada são apresentadas as irmãs de Bela – as mesmas que desde os contos são descritas como fúteis e mesquinhas. Nessa cena, elas retratam o estereótipo de masculinidade. Connell, autor de *Maculinities*, entre outros ensaios sobre masculinidades, diz-nos que a masculinidade [hegemônica] é uma configuração de gênero que garante a posição dominante dos homens e a subordinação das mulheres. Com isso, visões como essa apresentada colaborariam para o reforço dos conceitos de inferioridade da mulher, bem com o de virilidade masculina com traços de comportamento agressivos e provedores.



Figura 2: A devoção feminina, *La Belle et La Bête*, 1946 por Jean Cocteau.

Na sequência *Avenant* – tido como homem ideal –, pede que a protagonista se case com ele, ela nega mostrando devoção ao lar e à família. Nota-se aqui o que Beauvoir (2016, p. 146) destaca em *O Segundo Sexo*: “as mulheres são escravizadas à cozinha, ao lar, fiscalizando seus costumes; confinando-as a um ritual de *savoir-vivre* que trava qualquer tentativa de independência”.



Figura 3: Reação a rejeição I, *La Belle et La Bête*, 1946 por Jean Cocteau.

Após a rejeição, o homem tenta beijá-la à força, encorajando, assim, comportamentos abusivos aos espectadores.



Figura 4: A futilidade feminina, La Belle et La Bête, 1946 por Jean Cocteau.

A quarta imagem selecionada do filme expõe a ‘futilidade’ feminina, bem como a bondade e humildade esperada em relação às jovens. Enquanto as irmãs de Bela pedem ao pai joias e vestidos caros, a protagonista, modesta, pede-lhe apenas uma rosa.

A partir desta cena, desenrola-se toda trama. Após uma tempestade, o pai das garotas abriga-se em um castelo – que até então parecia não ter moradores apesar da hospitalidade demonstrada através de comida e afins –, mas, antes de ir embora, apanha uma rosa a pedido de sua filha mais nova, Bela. É surpreendido pela Fera que ordena que ele dê uma de suas filhas para ter a vida poupada. Bela, por ter pedido a rosa ao pai, sente-se culpada e se oferece para ir em seu lugar. Nesse contexto, a cena que estamos descrevendo retrata uma discussão entre Avenant e a irmã de Bela, onde falam sobre ele ir ou não salvar Bela. Neste momento, Avenant dá um tapa na irmã com a qual discute, indicando que o controle sobre a mulher também é realizado através da violência física.



Figura 5: Agressão física, La Belle et La Bête, 1946 por Jean Cocteau.

Em seguida, o irmão das jovens mostra-se protetor, no entanto, Avenant demonstra-se ainda mais agressivo e pergunta se ele, assim como sua irmã, também gostaria de apanhar. Percebe-se, aqui, a animalidade do homem, pois, para demonstrar sua posição, a sua autoridade de chefe, precisa ter um comportamento agressivo, usando da violência como forma de reforçar o seu poder, controle e posição. A violência e a agressividade são características que compõem a masculinidade e o ser homem.



Figura 6: Padrão de Masculinidade / Agressividade, La Belle et La Bête, 1946 por Jean Cocteau.

Na última cena selecionada dois homens conversam (o irmão de Bela e Avenant) sobre resgatar a jovem em “perigo”. Ambos demonstram a índole do herói que reafirmam a fragilidade da mulher que precisa ser resgatada dos perigos eminentes.



Figura 7: O herói I, La Belle et La Bête, 1946 por Jean Cocteau.

4.2 BEAUTY AND THE BEAST, 2017

Nas duas primeiras cenas selecionadas – que aparecem abaixo – é apresentado o homem ideal, isto é, um provedor, bem como a finalidade da mulher de buscar um homem para constituir um matrimônio e ter filhos.



Figura 8: O homem ideal I, Beauty and the Beast, 2017 por Bill Condon



Figura 9: O homem ideal II, Beauty and the Beast, 2017 por Bill Condon

Na terceira cena selecionada, Gaston aparece conversando com LeFou sobre Bela. A conversa demonstra seu interesse sobre a jovem, que o despreza. Para ele, ela está apenas sendo “difícil”, o que, assim como no outro filme, demonstra que os homens não saberiam lidar com a rejeição e que as mulheres deveriam estar confinadas apenas à família.



Figura 10: Reação a rejeição II, Beauty and the Beast, 2017 por Bill Condon

No trio de cenas que seguem abaixo, percebe-se que não é de interesse dos indivíduos do sexo masculino que mulheres saibam ler e também que ensinem outras, pois, através da educação, poderiam desejar conhecer novos lugares que não apenas suas casas, chegando a locais que antes eram tipicamente masculinos.



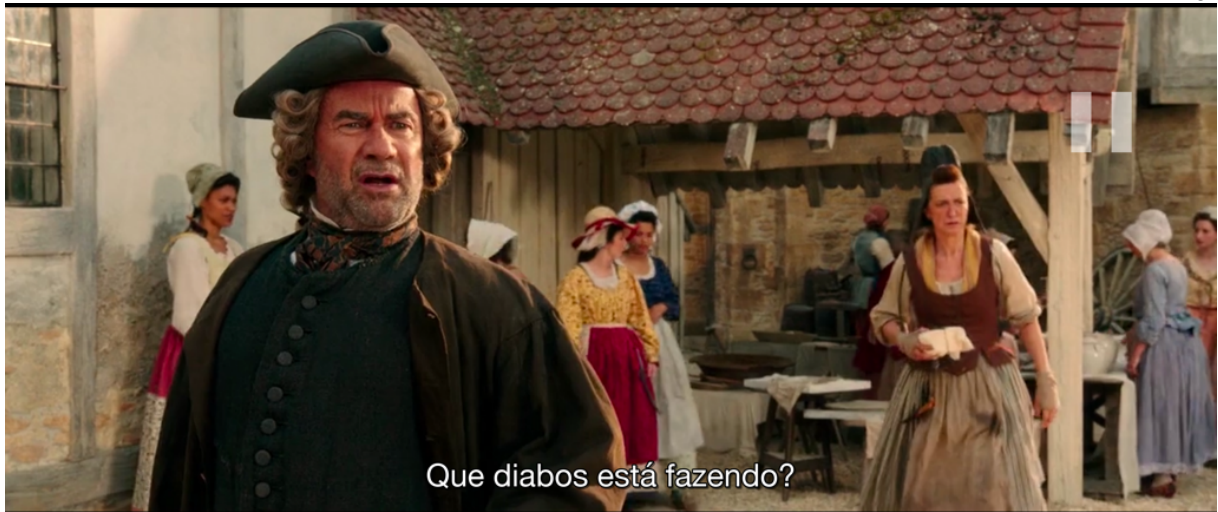


Figura 11, 12 e 13: Sobre a educação feminina, *Beauty and the Beast*, 2017 por Bill Condon

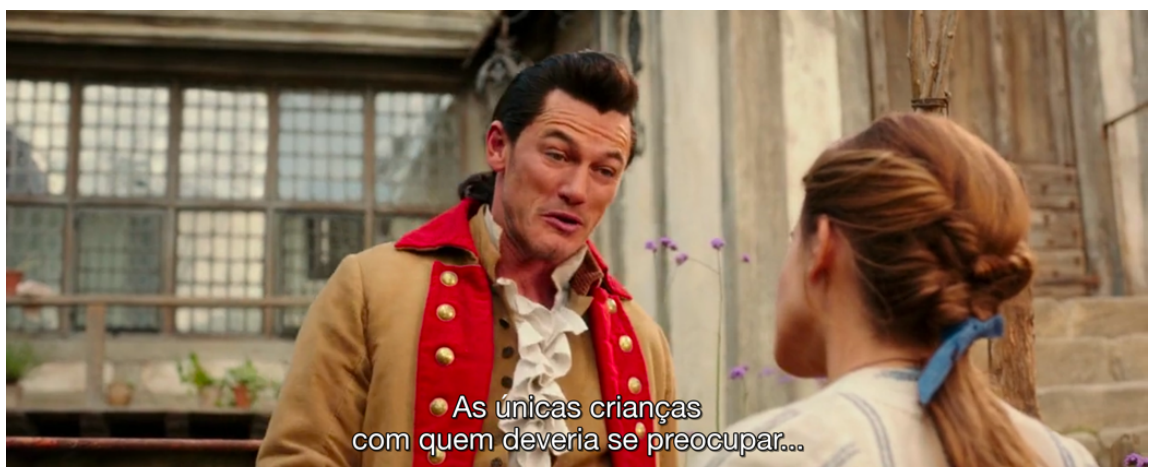
Na cena que dá seguimento ao filme, Gaston se admirava em um espelho quando seu amigo LeFou lhe chama para informar que Bela estava em perigo. Posto isto, percebe-se que assim como no filme anterior, a mulher ainda tem necessidade de ser salva por um homem, um herói.



Figura 14: O herói II, Beauty and the Beast, 2017 por Bill Condon

Nas imagens abaixo, se percebe a gravidade das representações expressas em obras fílmicas, pois a exemplo de Gaston – personagem que é a personificação de um machista egocêntrico, dado que apenas suas vontades devem prevalecer e que sua maior ambição é “ter” uma esposa para massagear os seus pés, enquanto as crianças (lê-se filhos) correm pela casa –, é dado o papel de provedor e capaz, para as mulheres é destinado apenas o lar. Na visão de Foucault (2004), essa representação, assim como outras, faria manutenção do poder masculino, dado que:

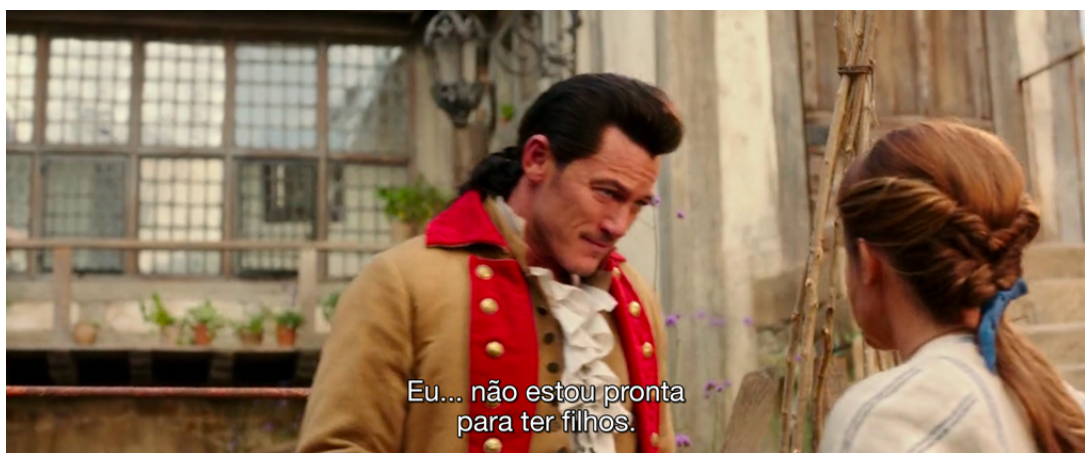
Se o poder só tivesse a função de reprimir, se agisse apenas por meio da censura, da exclusão, do impedimento, do recalçamento, à maneira de um grande super-ego, se apenas se exercesse de um modo negativo, ele seria muito frágil. Se ele é forte, é porque produz efeitos positivos a nível do desejo – como se começa a conhecer – e também do nível do saber. O poder, longe de impedir o saber, o produz. Se foi possível constituir um saber sobre o corpo, foi através do conjunto de disciplinas militares e escolares. (FOUCAULT, 2004, p. 148-149).





Figuras 15,16 12: A função feminina I, Beauty and the Beast, 2017 por Bill Condon

Assim, as imagens reforçam a dominação masculina ao transmitir a mensagem de que a função da mulher ficar restrita ao lar e família.



Figuras 17, 18: Sobre filhos e a função atribuída a mulher, Beauty and the Beast, 2017 por Bill Condon

Nas duas imagens que aparecem acima, Bela surge no típico papel feminino que já mencionamos, a mulher do lar. Gaston insiste que ela deve ter filhos e se casar, cuidando, assim, apenas do que “realmente importa”. Quando a protagonista nega esse papel, ele menciona que ela apenas não conheceu o homem certo, colocando-se, evidentemente, como a pessoa certa.

Quando o pai de Bela pede ajuda após ter deixado a jovem ir morar com a Fera, Gaston diz-lhe que ele está cenil e que Bela estaria em casa preparando o jantar, pois essa era sua finalidade.

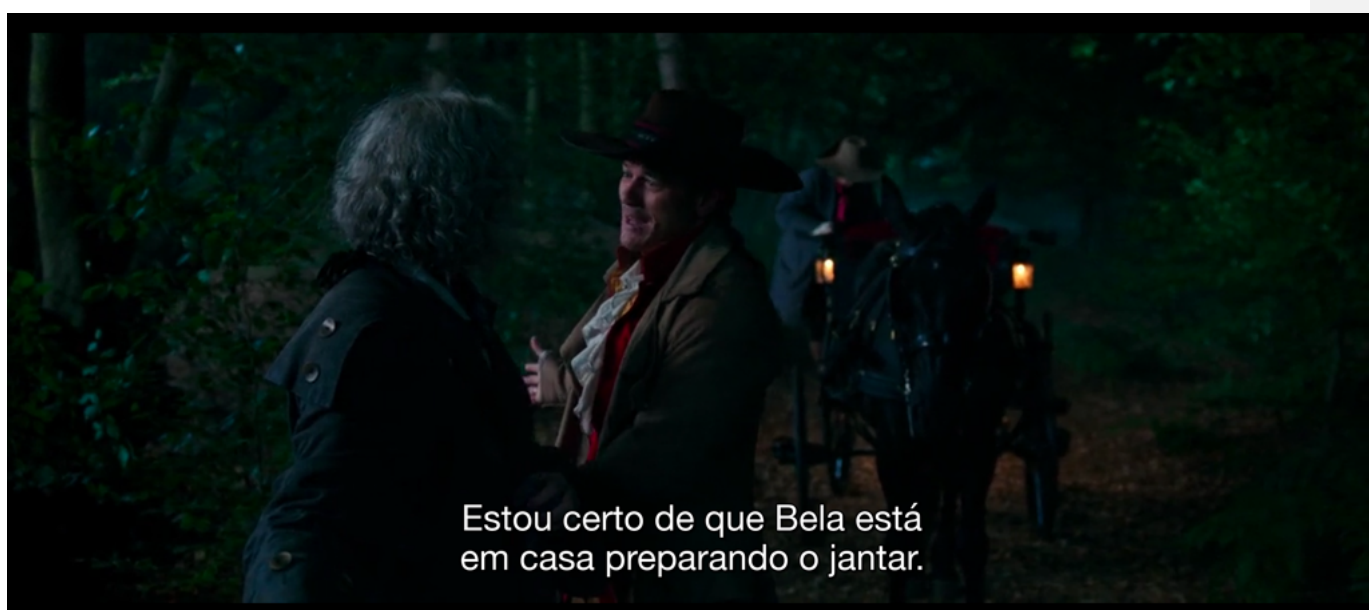


Figura 139: Função Feminina: A função feminina II, *Beauty and the Beast*, 2017 por Bill Condon. Exclu

4.3 ANÁLISE COMPARATIVA

Túlio Rossi, em *Projetando a Subjetividade* (2013), desenvolve um estudo sobre a construção social do amor nos filmes românticos de Hollywood que nos ajuda a compreender o papel dos personagens nas obras filmicas. O mencionado autor observa a existência da ideia de destacar os protagonistas como merecedores do sentimento amoroso, isto é, os amantes são dotados de determinados atributos que os classificam como especiais em relação aos demais e, em função disso, são premiados com a graça do amor. As atribuições comumente referem-se aos atos heroicos e a composição de determinados valores morais elevados. Segundo Virginia Kesting (2017), tais atribuições garantem aos protagonistas os “méritos

especiais” observados e valorizados por aquele que se ama. Assim, apesar da existência um discurso democrático sobre o amor enquanto direito universal, “o direito a essa experiência é construído na chave da distinção, do merecimento conquistado por atos de heroísmo ou a promoção de outros valores” (ROSSI, 2013 p. 305). Contudo, essas características de merecimento não podem ser desconectadas das expectativas em torno dos ideais de gênero, pois as orientações às quais os amantes se baseiam para interagir no jogo amoroso é definida pelos discursos que normatizam as definições de homem e mulher.

Quando Butler (2003) discute performatividade de gênero, observa a existência de um ideal regulador disfarçado de lei que se propõe a regular a atividade sexual. Deste modo, há uma normatização por meio de uma ficção dos atos performativos que não criam apenas os significados externos da identificação do gênero e do sexo, mas também fabricam uma essência interna. Com isso, para Kestering e demais teóricos, como Daniele Fernandes Reis (2013), a autora busca findar a divisão entre sexo e gênero sugerindo que o primeiro não representa uma característica ontológica do corpo, assim como não é também o gênero – já extensivamente trabalhado pelas teorias feministas. Para ela, ambos são resultados de um discurso público e social que estabelece uma noção original e primária do gênero e do sexo com o intuito de controlar a sexualidade:

Em outras palavras, os atos e gestos, os desejos articulados e postos em ato criam a ilusão de um núcleo interno e organizado de gênero, ilusão mantida discursivamente com o propósito de regular a sexualidade nos termos da estrutura obrigatória da heterossexualidade reprodutora. Se a “causa” do desejo, do gesto e do ato pode ser localizada no interior do “eu” do ator, então as regulações políticas e as práticas disciplinares que produzem esse gênero aparentemente coerente são de fato deslocadas, suprimidas da visão. O deslocamento da origem política e discursiva da identidade de gênero para um “núcleo” psicológico impede a análise da constituição política do sujeito marcado pelo gênero e as noções fabricadas sobre a interioridade inefável de seu sexo ou sua verdadeira identidade. (BUTLER, 2003, p. 195).

A questão da performatividade exposta por Butler, segundo Kestering (2017), esclarece, portanto, que determinados atos, gestos e signos são repetidos no âmbito cultural com o intuito de reforçar a construção dos corpos masculinos e feminismo e, com isso, propagar a ordem compulsória heterossexual e reprodutora. Assim, os personagens centrais das duas obras fílmicas aqui analisadas demonstram-se de acordo com essa compulsoriedade, promovendo-a como norma. Bradford (apud

KESTERING, 2017, p. 102) adiciona ainda que os filmes fazem uso de valores simbólicos medievais para atribuir profundidade histórica à ilusão de “um núcleo de gênero interior e organizado” que Butler observa.

Percebe-se em ambos os filmes que o papel social do *Outro* atribuído a Bela e demais personagens femininas (que pouco aparecem) foi essencialmente restrito ao lar, e, aos homens, foi atribuído o papel de provedores. Essa naturalização imposta às mulheres reflete naquilo que as define como iluministas. Apesar de serem caracterizadas como modernas, seus interesses são gradualmente transferidos para a relação amorosa, isto porque, o que elas buscam, na verdade, é um romance que reflita os valores e ideais mais modernos e civilizados.

Bela, nesse sentido, é um exemplo bastante significativo a esse respeito, pois ignora as performances hipermasculinizadas de Gaston, o caçador local que quer se casar com ela a qualquer custo unicamente por sua beleza, mas que desdenha de qualquer manifestação intelectual da amada. A Fera, por outro lado, apesar do nome que o acompanha, se mostra capaz de compreender e valorizar as características excepcionais de Bela. Contudo, segundo Kesting (2017), Gaston e a Fera são dois lados de uma figura: ambos são egoístas, coléricos, intemperados; e ambos desejam Bela. Entretanto, diferem quando Gaston é incapaz de se tornar um homem Iluminista, a Fera é educável nas mãos de Bela, sua nobreza interna é atualizada e sua transformação é assegurada quando ele permite que ela deixe o castelo para salvar seu pai. Nesse sentido, o contraste entre Gaston e a Fera é, então, uma temporalidade: Gaston representa um passado brutal (medieval), a Fera a promessa do progresso do Iluminismo, isto porque, segundo Lacerda (2016) o conto combinava o **iluminismo** pedagógico com uma forte moral cristã, o que fomentou acalorados debates com o filósofo Voltaire. Demonstrando novamente o catalisador para o reconhecimento de Bela do valor interior da Fera, é o momento em que ele lhe dá uma biblioteca esplendida, simbolizando o passado e também um futuro que os dois vão compartilhar, sugerido na cena subsequente em que eles são mostrados em uma ponte, Bela lendo para a Fera como uma mãe lendo para seu filho: (BRADFORD, apud KESTERING, 2017, p. 90, 112-113).



Figura 20: A leitura de Bela para Fera, *Beauty and the Beast*, 2017 por Bill Condon

Frente isso, percebem-se algumas mudanças: não é mais exposta a violência física, altera-se o núcleo familiar, os ideais de amor são mais sutis, Bela torna-se leitora e incentiva meninas e mulheres a também serem. Entretanto, algumas permanências chamam atenção: o papel desempenhado pelos homens – sejam eles pais ou irmãos – de zelar pela honra das moças, especialmente buscando evitar que as mesmas venham a ser alvo de uma desonra. Desonra essa que quase sempre estaria ligada à questão sexual. Assim, quando esse tipo de ‘desgraça’ lhes ocorre, é função dos homens, aos quais essas jovens estão submetidas, é buscar, através do uso da força, reparar a honra e evitar prejuízos morais ao grupo familiar. Ademais, é a figura provedora mostrando um ideal de agir e de masculinidade, sempre dispostos a salvar a donzela em perigo; a devoção ao lar e submissão aos homens permanece, nota-se isso especialmente quando a jovem doa-se pelo pai e depois transfere seu amor para Fera; a valorização de comportamentos bondosos, a beleza interna em oposição constante à externa.

5. CONCLUSÃO

Sabendo que as mulheres tiveram que batalhar para terem os mesmos direitos que os homens e que, mesmo os conquistando, ainda convivem com desigualdades, discriminações e violências, se torna necessário que as mídias, como as novelas, a publicidade, as revistas, os *sítes*, o cinema, as músicas, entre outras, tratem essas reivindicações e coloquem a igualdade de gênero como pauta. É crucial que apresentem a mulher representando o mesmo personagem que um homem representaria, uma vez que os gêneros podem exercer as mesmas funções e trabalhos.

O objetivo inicial desta pesquisa consistia em identificar a evolução da representação das mulheres, buscando por um discurso de igualdade de gênero dentro de duas produções cinematográficas, com o intuito de identificar as alterações nos discursos machistas, colocando, dessa forma, homens e mulheres na mesma posição.

Verificou-se que os estereótipos e arquétipos nas produções cinematográficas, assim como em outros meios de entretenimento, influenciam os comportamentos sociais. No filme, identificam-se diferentes estereótipos que são comumente atribuídos à mulher, como o dever de permanecer no lar, ser amável, responder ao homem, permanecer na imobilidade, ser frágil e ser submissa. Entretanto, [a partir do progresso conquistado por movimentos feministas e da obtenção de reconhecimento social das mulheres] demonstra-se, no filme mais recente, a insatisfação da personagem de se limitar a essas características.

Assim, a partir da análise realizada percebe-se que existe uma linha evolutiva em suas histórias, pois, no primeiro, a protagonista tem muito menos “voz” ativa; enquanto no segundo filme, outras características foram destacadas, tornando-se leitora, questionando as tradições e deixando de ser “domesticável”, acompanhando, assim, as conquistas da mulher na sociedade. Logo, as permanências e mudanças apresentam-se de acordo com os padrões comportamentais desejados, ou seja, funcionam como balizadores de conduta em sociedade, pois de acordo com os autores estudados, as representações e mitos podem vir a se tornar interesses e aspirações, modelando o comportamento/conduta dos sujeitos e solidificando visões de mundo. Logo, as mudanças intrínsecas a esse processo são decorrentes de ações nem sempre conscientes dos seres humanos e deram origem a determinadas

estruturas que, em função de sua longa permanência, são muitas vezes entendidas como naturais ou previamente dadas. Nesse sentido, a melhora da representação feminina não está sujeita apenas a uma diminuição da importância dos personagens masculinos, mas também à sua depreciação imagética.

Observou-se neste trabalho que os contos de fadas, bem como as animações e demais obras fílmicas desenvolvidas com base neles, conduzem os indivíduos a experiências a partir de sua subjetividade e contexto, influenciando diretamente suas visões de mundo. Assim, podendo reforçar os estereótipos de gênero, tais como a docilidade feminina, as tarefas do lar enquanto responsabilidade unicamente feminina, sendo o homem o provedor e protetor.

Com isso, acredita-se que a principal contribuição deste trabalho consiste em ressaltar os estereótipos e formas de dominação que resistem por décadas. Deste modo, constata-se a necessidade de um olhar atento ao que as crianças e jovens consomem em razão de que isto irá balizar seus comportamentos dentro da sociedade. Além disso, cumpre-se a função de analisar a representação da mulher a partir das comparações entre cenas conforme proposto.

BIBLIOGRAFIA

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Texto & Grafia: Lisboa, 2011.

_____. **Dicionário teórico e crítico do cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

BEAUMONT; VILLENEUVE. **A Bela e a Fera**. 1 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fada**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. 12 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

BRADFORD, C. "Where happily ever after happens every day": the medievalisms of Disney's Princesses. In: PUGH, T.; ARONSTEIN, S. **The Disney Middle Ages: a fairy-tale and fantasy past**. Nova York: Palgrave Macmillan, 2012. Cap. 10, p. 171-188.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. 16 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CABALLERO, Alan Isaac Mendes, 1994. **A desigualdade entre os sexos pelas perspectivas de Pierre Bourdieu e Simone de Beauvoir**. Campinas, SP : [s.n.], 2016. CASSIRER, E. (1998). Filosofia de las formas simbólicas. México: Fondo de Cultura Económica. (publicado originalmente em 1964).

CHANTER, Tina. **Gênero: conceitos-chave em filosofia**. Porto Alegre: Artmed, 2011.

COELHO, Mateus Gustavo. **Gêneros desviantes: O conceito de gênero em Judith Butler**, 2018. 101 p. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Florianópolis, 2018.

DURAND, G. **A imaginação simbólica**. São Paulo: Cultrix, 1988.

_____. **As estruturas antropológicas do Imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A, 1972.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Editora Jorge Zahar, Rio de Janeiro. 2002.

FEMENÍAS, María Luisa. A crítica de Judith Butler a Simone de Beauvoir. Sapere Aude – Belo Horizonte, v.3 - n.6, p. 310-339 – 2o sem. 2012. ISSN: 2177-6342 312.

FIALHO, Cláudia Cristian et al. **Os contos de fadas como aliados às práticas educativas no processo de alfabetização**. *Pedagogia em Ação*, Minas Gerais, v. 1, n. 4, p.63-76, 2012. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/pedagogiacao/article/view/7092>>. Acesso em: 14 ago. 2019.

FIRMINO, Flávio Henrique; PORCHAT, Patricia. **Feminismo, identidade e gênero em Judith Butler**: apontamentos a partir de “problemas de gênero”. *Rev. Bras. Psicol. Educ.*, Araraquara. v. 19, n. 1, jan./jun. 2017. 51-61, p. 1. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/doxa/article/download/10819/7005>>. Acesso em: abr. 2019.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 9 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2004.

_____. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. 28 ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

HALL, Stuart. The work of representation. In: HALL, Stuart (org.) **Representation: Cultural representation and cultural signifying practices**. Sage/Open University, 1997.

KAPLAN, E. Ann. **A mulher e o cinema: os dois lados da câmera**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

KESTERING, Virginia Therezinha. **Da princesa em perigo ao príncipe descartado: O amor romântico nos filmes de princesa da Disney**. Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2017.

LOBO, Luiza. **Simone de Beauvoir e Depois**. *Revista Gênero*, UFF, v. 1, n. 2, p. 57- 72. 2001.

MENDES, Mariza B. T. **Em busca dos contos perdidos: o significado das funções femininas nos contos de Perrault**. São Paulo: Editora UNESP/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2000. (Prismas/PROPP).

O'BRIEN, P. C. The Happiest Films on Earth: A Textual and Contextual Analysis of Walt Disney's Cinderella and The Little Mermaid. **Women's Studies in Communication**, v. 19, n. 2, p. 155-183, Fevereiro 2015.

PRADO, Andréa Andrade Oliveira. **Escrita feminina na obra de Raquel de Queiroz: feminismo, autoficção e escrevivência em Dôra, Doralina e Memorial de Maria Moura**. 2019. 101f. Dissertação (Mestrado em Letras, Cultura e Educação e Linguagens) – Programa de Pós-graduação em Letras, Cultura e Educação e Linguagens, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Vitória da Conquista, 2019.

REIS, Daniele Fernandes. **Ideias subversivas de gênero em Beauvoir e Butler.** Sapere Aude – Belo Horizonte, v.4 - n.7, p.360-367 – 1o sem. 2013. ISSN: 2177-6342

RIBEIRO, Carlos Eduardo da Silva. **Memória, resistência e fabulação:** uma análise da Ceilândia de Adirley Queirós. 2018.166f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Programa de Pós-graduação em Sociologia, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2018.

ROSSI, Túlio Cunha. **Projetando a subjetividade:** a construção social do amor a partir do cinema, São Paulo: USP, 2013. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-26062013-093448/publico/2013_TulioCunhaRossi.pdf> Acesso: out. 2019

SALIH, Sara. **Judith Butler e a teoria queer.** 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

SCOTT, Joan. **Gênero:** uma categoria útil de análise histórica. Educação & Realidade, v. 15, n.2, jul./dez. 1990. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/71721>> Acesso em: nov. 2019.

SERBENA, C. A. **Imaginário, ideologia e representação social.** Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas (UFSC), Florianópolis, 2003, v. 52.

SORLIN, Pierre. **Sociologia del cine:** la apertura para la historia de mañana. Fondo de Cultura Economica, S. A. de C. V. México, D. F. 1985.

SOUZA, A. M. T; ROCHA, Z. J. B. **No princípio era o Mythos:** articulações entre Mito, Psicanálise e Linguagem. Estudos de Psicologia, 14(3), setembro-dezembro/2009, 199-206. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/epsic/v14n3/a03v14n3.pdf>>. Acesso em: out. 2019.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema.** 5ª ed. Campinas, SP: Papyrus, 2013.

STEARNS, Peter N. **História das relações de gênero.** 2 ed. São Paulo: Contexto, 2013.

FILMOGRAFIA

BEAUTY AND THE BEAST. Direção de Bill Condon. Produção de David Hoberman; Estados Unidos: Walt Disney Studios Motion Pictures, 2017. (129 min.), DVD, son., color. Legendado.

LA BELLE ET LA BÊTE. Direção de Jean Cocteau. Produção de André Paulvé. França, 1946. (96 min.), DVD, son., P&B. Legendado.