

A Bela e a Fera:
representações coloniais
de gênero em três versões
do conto

Gabriel Donizetti Ferreira
Simionato *

DOI: 10.11606/issn.2318-8855. v11i1p23-48

Resumo: Este artigo tem por objetivo analisar as representações de gênero presentes em três versões do conto *A Bela e a Fera*. Escolheu-se para análise a primeira versão escrita de 1740, de Gabrielle de Villeneuve; a segunda versão escrita de 1756, de Jeanne-Marie de Beaumont; e a versão cinematográfica animada de 1991, produzida pelos estúdios Disney. Entende-se os contos de fadas como tecnologias coloniais e modernas de construção de gênero. O conto *A Bela e a Fera* foi escolhido devido sua difusão pelo mundo ocidental. Para a análise, utilizou-se dos conceitos de gênero, conforme Butler (2019) e Lauretis (1993; 2019); o conceito de representação, segundo Chartier (1991) e Pesavento (1999); e o conceito de colonialidade de gênero, de acordo com Lugones (2008; 2012) e Walsh (2018). Conclui-se que as versões do conto analisadas produzem e reproduzem noções coloniais, modernas, binárias, dicotômicas e hierárquicas de gênero.

Palavras-chaves: *A Bela e a Fera*; Colonialidade de Gênero; Contos de Fadas; Representações.

* Graduação em História pela Universidade Federal de Alfenas (UNIFAL). E-mail: gabriel.simionato@sou.unifal-mg.edu.br. Agradeço à prof.^a dr.^a Marta Rovai por todo apoio e orientação.

Introdução

Este artigo tem por objetivo analisar as representações de gênero presentes no conto *A Bela e a Fera* por meio das obras literárias originais (1740 e 1756) e da versão fílmica animada (1991). O conto *A Bela e a Fera* foi escolhido por ser um dos contos de fadas mais conhecidos do imaginário ocidental. Uma longa lista de adaptações e reproduções do conto pode ser traçada, desde o curta francês de Alberto Capellani (1908), passando pelo clássico francês de Jean Cocteau (1946), pela animação soviética de Lev Atamanov (1952), até a versão *remake live-action*, da Disney, de Bill Condon (2017), dentre vários outros filmes. Prezou-se, então, pela versão literária original, escrita pela Madame de Villeneuve (ainda que seja difícil delimitar as origens precisas dos contos de fadas, uma vez que pertencem à oralidade popular), a versão literária mais conhecida, escrita pela Madame de Beaumont, e o filme de 1991 da Disney, por seu alcance e popularidade.

O artigo utiliza o conceito de gênero, de acordo com Judith Butler (2019) e Teresa de Lauretis (1993; 2019). Entende-se o gênero como construção sociocultural e histórica, e não como uma categoria fixa, universal e essencialista (BUTLER, 2019, p. 40-41). Em diálogo com o conceito de representação, percebe-se o gênero sendo construído pelas representações e pelos discursos (LAURETIS, 1993, p. 99), constituído “por meio de códigos linguísticos e representações culturais” (LAURETIS, 2019, p. 123), em constante processo de desconstrução e reconstrução. Assim, tendo a representação seu potencial criador, percebe-se como representações de gênero podem, além de reproduzir, produzir e condicionar práticas de gênero. Como diz Teresa de Lauretis, “a construção do gênero é tanto o produto quanto o processo de sua representação” (LAURETIS, 2019, p. 126).

Outro conceito fundamental para este trabalho é o de representação, conforme Roger Chartier (1991) e Sandra Pesavento (1999). Assim, busca-se entender quais valores, noções e papéis de gênero as representações, encontradas nessas três versões do conto,

A Bela e a Fera: representações coloniais de gênero em três versões do conto reproduzem e produzem. Como trata Pesavento, a representação “é um sistema de ideias-imagens que dá significado à realidade, participando, assim, da sua existência. Logo, o real é, ao mesmo tempo, concretude e representação” (PESAVENTO, 1999, p. 242). Ou seja, a representação além de figurar e simbolizar uma prática, também a condiciona: as representações reproduzem as práticas sociais e as práticas reproduzem as representações assimiladas; sendo assim, as representações são produtoras e reprodutoras de percepções sociais (CHARTIER, 1991, p. 183).

Dessa forma, é coerente pensar os contos de fadas enquanto tecnologias sociais que produzem e reproduzem construções de gênero: apesar do conto original ter sido escrito no século XVIII francês, ele produz e reproduz noções de gênero, que podem ser traçadas até uma versão contemporânea da mesma obra (filme de 1991), percebendo as continuidades, as rupturas e as reconstruções dos padrões de gênero.

Assim, esta pesquisa tem por objetivo entender o potencial criador/reprodutor que as representações de gênero dos contos analisados possuem. Como diz Pesavento “o imaginário social é uma das forças reguladoras da vida coletiva, normatizando condutas e pautando perfis adequados ao sistema” (PESAVENTO, 1999, p. 250). Dessa forma, percebendo a extensão da divulgação do conto *A Bela e a Fera*, e compreendendo os contos de fadas como instrumentos de transmissão de valores sociais (MAIA; MAIA, 2015, p. 259), procura-se entender quais regulações de gênero esse conto traz.

Mas, ampliando o debate, também busca entender os contos de fadas como tecnologias sociais da colonialidade de gênero (LUGONES, 2008), ou seja, enquanto ferramentas de produção/reprodução de concepções eurocêntricas, universalizantes, binárias, dicotômicas, hierárquicas de gênero, produzidas pelo mundo ocidental.

Chama-se de colonialidade de gênero o sistema moderno, desenvolvido pelo Ocidente, que institui uma concepção (entendida como a única existente e aceitável) do que

é ser homem (constantemente pensado como burguês, branco e heterossexual) e do que é ser mulher (constantemente pensada como burguesa, branca e heterossexual), sendo tal sistema imposto, por meio da colonização e da colonialidade, às cosmologias não-ocidentais (LUGONES, 2008, p. 82; LUGONES, 2012, p. 131; WALSH, 2018, p. 30).

Destarte, a colonialidade de gênero entende e formula os gêneros de modo binário, dicotômico, hierárquico, antagônico, racista, burguês, cristão, heterossexista (LUGONES, 2008, p. 82; LUGONES, 2012, p. 131; WALSH, 2018, p. 30). Na perspectiva da de colonialidade, gênero é inseparável de raça e classe: não são categorias secundárias umas às outras, mas co-constitutivas (LUGONES, 2012, p. 134). Assim, não há como se analisar as representações de gênero presentes em *A Bela e a Fera* sem pensar as representações de raça e classe.

Nesse sentido, entendendo os contos de fadas como tecnologias sociais que (re)produzem as construções de gênero, que por sua vez são construções coloniais, pode-se pensar os contos de fadas como ferramentas da colonialidade, que vão instituir esse sistema de gênero colonial. Pensa-se, assim, a ideia de “colonização do imaginário”, conforme nomeou Aníbal Quijano (1992, p. 13).

Esse trabalho possibilita a compreensão de como o sistema colonial de gênero é (re)produzido por meio dos contos de fadas. Como trata Lugones, não há descolonização sem o desligamento da dicotomia colonial homem-mulher (LUGONES, 2012, p. 129). Assim, possibilita-se a compreensão de como a dicotomia homem-mulher (tão explícita em *A Bela e a Fera*) é construída e difundida com auxílio dos contos de fadas.

O trabalho se justifica também pelos poucos trabalhos historiográficos que analisam as representações de gênero presentes em contos de fadas, além de se reconhecer as potencialidades dos contos de fadas enquanto fontes históricas pouco utilizadas pela historiografia. O texto divide-se apresentando a discussão da relação entre contos de fadas

A Bela e a Fera: representações coloniais de gênero em três versões do conto e História, a análise da primeira versão literária do conto (1740), da segunda versão literária (1756), a análise da versão cinematográfica (1991), e, por fim, as considerações finais.

Era uma vez fadas contistas

A fonte literária é “entendida como fonte, traço, marca de historicidade ou sintoma de algo que, desde o passado, venha ao encontro dos problemas postos, fornecendo possibilidades de resposta” (PESAVENTO, 2003, p. 39). Busca-se entender o imaginário social acerca do gênero por meio da literatura, uma vez que, como defende Pesavento, a literatura tem grandes potencialidades de “resgatar as sensibilidades de uma época, os valores, razões e sentimentos que moviam as sociabilidades (...), ou em ver como os homens representavam a si próprios e ao mundo” (PESAVENTO, 2003, p. 39).

Os contos de fadas ficaram, por muito tempo, rejeitados pela historiografia. Somente com a constituição da História Cultural e com a contribuição primorosa de Robert Darnton que os contos de fadas passaram a ser analisados como fontes históricas. Darnton, em sua obra, analisou os contos de fadas como vestígios históricos da vida, da cultura, do cotidiano e do imaginário camponês da França do século XVIII. Em suas palavras, os contos de fadas “expressam a base comum de uma determinada ordem social” (DARNTON, 1988, p. 39). O autor também se debruçou em entender como os aspectos brutais dos contos camponeses originais representavam a própria hostilidade da vida camponesa setecentista, com seus contatos diretos com a fome, com a miséria, com a violência e com a morte (DARNTON, 1988, p. 29).

Ao final do século XVII, os contos populares passaram por uma mudança significativa: foram escritos como literatura destinada aos nobres, passando por um processo de refinamento para agradar aos novos leitores aristocráticos. Elementos brutais e violentos foram refinados para elementos graciosos e encantadores (SOUSA, 2018, p. 35).

Gabriel Donizetti Ferreira Simionato

Nesse período, a grande maioria dos contos foram escritos por mulheres, sobretudo as pertencentes ao movimento do preciosismo, nos salões literários franceses (SOUSA, 2018, p. 90). O próprio termo “contos de fadas” é cunhado nesta época por uma mulher: Madame de Aulnoy (SOUSA, 2018, p. 68). Isso leva-se a questionar o apagamento dessas contistas na História e na consolidação de Charles Perrault, nos imaginários e na Academia, enquanto o “fundador/pai” do gênero contos de fadas.

Como evidencia Darnton, ao denunciar as origens francesas dos contos, tidos como germânicos, dos Irmãos Grimm (DARNTON, 1988, p. 23-24), é difícil remontar as origens precisas dos contos. Mas, como trata Aída Sousa, os contos “parecem compartilhar elementos, ou motivos, pertencentes a um fundo temático comum europeu” (SOUSA, 2018, p. 49). Assim, também o conto *A Bela e a Fera*, que apesar de ter sido escrito por francesas no século XVIII e, depois, adaptado como animação pelos Estados Unidos na década de 1990, possui elementos comuns ao imaginário ocidental e colonial: as dicotomias entre masculino e feminino, belo e feio, humano e animal, civilizado e selvagem, razão e emoção. Tais elementos podem ser traçados até o mito de Eros e Psique (SOUSA, 2018, p. 111) e aparecem, inclusive, em outros contos de fadas, como *A Princesa e o Sapo* e *O Rei Porco*.

A Bela de Villeneuve

A primeira versão do conto data de 1740, escrita pela francesa Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve e publicada no livro *La Jeune Américaine* ou *Les Contes Marins*. Madame de Villeneuve, como outras escritoras do século XVIII, participava dos salões literários e escrevia para o público que os frequentavam: a aristocracia parisiense. Apesar de sua contribuição para o gênero foi, junto de outras contistas, *esquecida* pela História (SOUSA, 2018, p. 35).

Sendo uma escritora do preciosismo, seu conto traz elementos dessa corrente: é mais longo; mescla elementos medievais/aristocráticos, como o luxo, os banquetes, a

A Bela e a Fera: representações coloniais de gênero em três versões do conto metamorfose (SOUSA, 2018, p. 78-79) com elementos burgueses, como o tom moralizante, o ideal de sacrifício e recompensa; possui várias personagens, com conflitos internos; há elementos eróticos e moralizantes; faz uso de uma linguagem que ressalta o exagero, a extravagância, a hipérbole (SOUSA, 2018, p. 131-132). Todavia, possui um enredo diferente da versão mais difundida do conto.

Como apresenta Aída Sousa, tanto Madame de Villeneuve quanto Madame de Beaumont, integraram uma segunda geração de escritoras de contos de fadas, que sucedeu à geração de Perrault e Aulnoy, e na qual a moralidade é um fator central (SOUSA, 2018, p. 94). O que dialoga com o que apresenta Elisabeth Badinter, ao afirmar que o século XVIII francês pode ser dividido em dois momentos, de acordo com os ideais de felicidade: no começo do século com uma felicidade libertina, para no final do século com uma felicidade moralizante (BADINTER, 2003, p. 164-165).

O conto refere-se a Bela como “pairando tão acima de todas as outras mulheres” (BEAUMONT; VILLENEUVE, 2016, p. 102) ou “o modelo das mulheres” (BEAUMONT; VILLENEUVE, 2016, p. 125). Bela de Villeneuve possui uma longa lista de adjetivos, desde bela, encantadora, virtuosa até desapegada, desinteressada, responsável, prudente, o que configura Bela como uma personagem autocontrolada. O autocontrole era fator crucial na sociedade de corte (LINS, 2012, p. 36). Com isso, nota-se como a temática da “razão” é tão preciosa a essa versão. Trata-se de uma personagem racional e não emocional. Tanto para a libertinagem aristocrática quanto para o iluminismo burguês na França, as emoções eram descartáveis, importando somente o prazer para o primeiro e a razão para o segundo (LINS, 2012, p. 22). Inclusive, é dito que Bela “só agia segundo princípios ditados pela razão e a virtude” (BEAUMONT; VILLENEUVE, 2016, p. 186).

O grande embate entre razão e emoção se dá no interior da consciência de Bela, quando ela se vê confrontada a escolher entre um belo príncipe, que a visitava em sonhos

Gabriel Donizetti Ferreira Simionato

e por quem estava apaixonada, e a Fera, que lhe garantia riquezas sem fim e por quem estava grata. Ao fim, Bela escolhe pela gratidão, invés da paixão, sendo, então, a escolha mais racional e, ao mesmo tempo, mais prazerosa. A personagem, desse modo, se constrói como uma figura híbrida. Traz valores aristocráticos/libertinos, da busca pelo prazer, pelo luxo e pela fartura; mas também, traz valores burgueses/iluministas, da busca pela razão, pela moral e pelo dever.

Os sacrifícios feitos por Bela ao longo da trama constroem a personagem como uma figura virtuosa e meritória. A meritocracia, inclusive, é retomada quando mais tarde a fada, que protege o casal Bela-Fera, argumenta que Bela é mais merecedora do título de princesa do que outras moças, que só são princesas por conta da hereditariedade (BEAUMONT; VILLENEUVE, 2016, p. 159).

Quando Bela escolhe a Fera em vez do príncipe amado, ela é recompensada. É a recompensa que vem pelo dever (SOUSA, 2018, p. 145). Bela aceita seu dever como esposa e é recompensada por isso. Ou seja, é a filosofia da segunda geração do século XVIII, da felicidade moralizante que vem pelo dever cumprido (BADINTER, 2003, p. 164).

Mas, ao mesmo tempo, Bela escolhe a Fera, também, em gratidão pelas riquezas que ela lhe proporcionou. Bela se beneficia e se encanta com a suntuosidade do palácio, com a amplitude das riquezas, com os servos invisíveis, com a possibilidade de assistir diferentes óperas e teatros num mesmo dia. É, também, uma escolha pelo prazer material. Conforme Badinter, no século XVIII “começa-se a pensar que a riqueza, os prazeres, o bem-estar e a saúde não são bens tão desprezíveis quanto se dizia” (BADINTER, 2003, p. 21).

Ressalta-se que Bela mostra autocontrolada ao longo de toda a trama. Ela se difere de suas irmãs ambiciosas por não se importar com vestidos e joias ou se descontrolar diante da falência de seu pai. Assim, há uma busca pelo prazer material, mas controlada e

A Bela e a Fera: representações coloniais de gênero em três versões do conto condicionada por uma busca pela razão e pelo dever. Nesse sentido que se pensa Bela enquanto uma híbrida: ainda aristocrática, mas cada vez mais burguesa.

Outro (senão o principal) ponto da trama é a crítica ao sistema matrimonial vigente: dos casamentos arranjados, com cônjuges que se desconhecem. Afinal, o enredo é uma jovem mulher, que por intermédio de seu pai, passa a viver com um homem desconhecido: uma metáfora para o casamento. Os dilemas do matrimônio eram um tema recorrente ao preciosismo (SOUSA, 2018, p. 100). A obra chega a dizer “entre as pessoas casadas, as mais felizes eram as que compartilhavam idade e temperamento, ao passo que davam pena os cônjuges que haviam se unido contra a vontade e descoberto diferenças irreconciliáveis” (BEAUMONT; VILLENEUVE, 2016, p. 170-171). Nesse sentido que o consentimento de Bela é tão importante para a trama: ela deve voluntariamente se unir à Fera. Justamente nesse período histórico, as mulheres se articulavam reivindicando maior autonomia dentro dos casamentos, como o direito ao divórcio (YALOM, 2002, p. 90-92; LINS, 2012, p. 50-51).

Tanto Bela quanto a Fera estão amaldiçoadas no enredo: Bela amaldiçoada a desposar um monstro e o príncipe amaldiçoado em fera. Dessa forma, ambos precisam um do outro. O que pode ser entendido como a adoção de novos contornos de companheirismo nas relações conjugais no período, de que cônjuges poderiam se ajudar mutuamente (LINS, 2012, p. 53). Quanto pode ser entendido como o sistema moderno/colonial estava construindo os gêneros enquanto opostos, binários, complementares e heterossexistas, definindo que um gênero precisa necessariamente do outro, um só se estabiliza com o outro, um só atinge a perfeição com o outro.

Interessante observar que a trama possui muitas personagens femininas em posições de poder: além de Bela; a fada que protege o casal é recorrente na história; há também a fada que os amaldiçoou; há a rainha – mãe da Fera; e há a fada – mãe de Bela e também rainha. Nos lembra Aída Sousa do quanto as fadas representam um poder feminino

onipotente (SOUSA, 2018, p. 93). Nota-se na trama como todos os eventos são consequências das ações feéricas. São as fadas (mulheres) que traçam o destino das personagens.

Nesse sentido pode-se pensar também o enredo da mãe da Fera, uma rainha viúva, que passa grande parte da história em guerras contra adversários masculinos que questionam sua autoridade e tentam usurpar-lhe o reino; e vale ressaltar que a rainha vence todas as batalhas (BEAUMONT; VILLENEUVE, 2016, p. 167-168). Como trata Badinter, “‘combater’, ‘dominar’, ‘conquistar’ pertencem ao vocabulário guerreiro pouco compatível com a imagem da mulher” (BADINTER, 2003, p. 29).

A mulher, dentro dessa lógica moderna/colonial, é relegada ao espaço do privado. Nesse jogo das dicotomias, no qual “mulher” e “espaço privado” estão de um lado e “homem” e “espaço público” estão de outro (LUGONES, 2008, p. 87). Conforme Marilyn Yalom, esse sistema “definia as mulheres como criaturas domésticas a serem comandadas por seus maridos e excluídas da vida pública” (YALOM, 2002, p. 192). É a construção da mulher como “rainha do lar”, essencialmente doméstica, mãe e esposa (LINS, 2012, p. 83). Dessa forma, a construção das personagens de Villeneuve (a rainha-mãe da Fera, rainha-mãe de Bela e a rainha das fadas) crítica esse sistema de exclusão das mulheres da vida pública/política e das posições de poder. Apesar disso, a trama de Bela se passa completamente no espaço do privado: da casa do pai para a casa do marido.

Essa dicotomia privado/público, mulher/homem, humano/não-humano, razão/emoção, são próprias do pensamento moderno/colonial, que estabelece os padrões de superioridade/inferioridade ao “racializar”, “engenerizar” e humanizar/bestializar os sujeitos (LUGONES, 2008, p. 94). Nesse sistema, a mulher (entendida como branca, burguesa e heterossexual) é relegada ao espaço do privado, das emoções, da natureza, vista como passiva, doméstica, sem razão, pura e frágil (LUGONES, 2008, p. 98; LUGONES, 2012, p. 131-

A Bela e a Fera: representações coloniais de gênero em três versões do conto 132). Em contrapartida, o homem (entendido como branco, burguês e heterossexual) é visto como público, racional, objetivo, imparcial, forte (LUGONES, 2008, p. 131).

Como abordado, a temática da razão é fundamental na análise do conto. Mas, como mostra Lugones, a razão no pensamento moderno/colonial é destinada àqueles que detêm o poder (homens, brancos, heterossexuais, ricos). Todavia, no conto, Bela é a figura racional. Enquanto a Fera, ainda que não seja emocionalmente instável (como no filme), é dependente das emoções, pois deve fazer Bela aceitar se casar com ela (Bela só descobre que estava destinada a se casar com uma fera no final). Assim, o conto é uma divergência dentro dessa lógica moderna/colonial, no qual a mulher está na esfera da razão e o homem na esfera da emoção. Concomitantemente, mulheres estão na esfera do público/cultura (visto o amor de Bela pelo teatro, leitura e ópera) e os homens na esfera do privado/natureza (afinal, a Fera está amaldiçoada a ficar em sua casa).

Além dessa divergência, vale pensar a categoria da animalidade, como uma ferramenta colonial de regular relações de poder, ao definir quem pode ser considerado “humano” e quem pode ser considerado “animal/não-humano”, pois a bestialidade/não-humanidade é utilizada para inferiorizar, desvalorizar, estigmatizar, diminuir ao outro (RIVERA, 2016, p. 321). Nesse sentido, a metáfora da besta é estreitamente ligada ao racismo, ao sexismo e à colonialidade (LUGONES, 2008, p. 94; RIVERA, 2016, p. 332).

A colonialidade desse pensamento é observável desde o ponto que concebe a animalidade como algo ruim/inferior, que é o pensamento eurocêntrico (RIVERA, 2016, p. 331). A colonialidade tende a relacionar homens (brancos, heterossexuais, burgueses) como seres de razão e, portanto, humanos; e os outros, como não-humanos, ou não-completamente-humanos, mas, reservando às mulheres brancas, burguesas e heterossexuais a categoria de humanidade, pois são as reprodutoras dos homens-humanos (LUGONES, 2012, p. 130). Todavia, no conto, é o homem o animal/não-humano. Quando a

Gabriel Donizetti Ferreira Simionato

bestialidade é relacionada com a masculinidade é, muitas vezes, como metáfora para a fera dentro do humano (RIVERA, 2016, p. 329). Mas, na trama o foco é na humanidade dentro da bestialidade.

Nesse ponto, entra a divergência do conto: Bela é o ser de razão e que exerce o poder decisório de acabar com a maldição e é, portanto, a humana, ou melhor, se *parece* como humana (afinal, ela é parte fada), enquanto o príncipe (sem razão, sem poder, privado) é o animal, literalmente. Todavia, apesar dessa divergência, o conto não rompe com as dicotomias modernas/coloniais, só as realoca: razão e emoção, humanidade e animalidade, masculinidade e feminilidade, público e privado, continuam separadas, mas em novas disposições.

A Bela de Beaumont

A segunda versão do conto foi escrita pela francesa Jeanne-Marie Leprince de Beaumont e publicada no manual pedagógico *Le Magasin des Enfants* em 1756, enquanto estava em Londres, atuando como preceptora da aristocracia inglesa. No século XX, a versão de Beaumont foi consagrada nas coletâneas de contos de fadas, se tornando a versão mais conhecida do conto (SOUSA, 2018, p. 31).

Trata-se de um texto menor, com poucas páginas, mais simples, linear e sem conflitos internos nas personagens. O tom moralizante e religioso é muito mais forte e marcante. Nessa versão, percebe-se “o aspecto ‘maravilhoso’ cedendo cada vez mais espaço para o aspecto moral e educativo” (SOUSA, 2018, p. 101). Ao contrário das contistas anteriores, Beaumont está escrevendo para meninas (bem como para mães e outras preceptoras), e não para a aristocracia adulta. A infância é o público alvo e com o objetivo de educar moralmente, sendo uma educação focada mais nos aspectos morais do que nos aspectos instrutivos (BADINTER, 2003, p. 69).

A Bela e a Fera: representações coloniais de gênero em três versões do conto

A autora foi uma bem-sucedida preceptora, com ideias pedagógicas amplamente contributivas no período, sendo uma das escritoras mais lidas e traduzidas do século XVIII (PIQUER DESVAUX, 2015, p. 323; CEBRIÁN FLORES, 2018, p. 70; SOUSA, 2018, p. 128). Todavia, como aconteceu com a antecessora, Beaumont foi *esquecida* pela História. Madame de Beaumont integrou a corrente filosófica das “luzes da religião” (que pensava a religião de forma *racional*), em contraste com as “luzes da razão”, o Iluminismo (PIQUER DESVAUX, 2015, p. 325). A escritora foi uma das pensadoras que articulou e defendeu o ensino igualitário entre meninos e meninas, que não era uma pauta comum aos filósofos setecentistas (CEBRIÁN FLORES, 2018, p. 71). Por conta de suas posições filosóficas, foi muito criticada por outros intelectuais do período, que a chamavam de bígama, por conta de sua vida conjugal (PIQUER DESVAUX, 2015, p. 324), e de copiadora, por conta das adaptações dos contos que realizou (PIQUER DESVAUX, 2015, p. 328).

Até então, a educação que as mulheres recebiam (e que era defendida pelos iluministas) era de uma “educação doméstica”, para aprenderem a servir aos homens, a serem boas esposas e boas mães, “agradáveis e úteis” (YALOM, 2002, p. 175; BADINTER, 2003, p. 65; PERROT, 2019, p. 93). Vale ressaltar que, apesar da França setecentista ser lembrada por sua libertinagem, somente os homens eram amplamente beneficiados por ela (PERROT, 2019, p. 67); mesmo com as conquistas no que se refere ao matrimônio e ao divórcio (LINS, 2012, p. 55-56), as mulheres, ainda assim, eram atacadas e julgadas por sua conduta, como no caso de Beaumont.

A Bela de Beaumont pode ser definida como fez Juan Cebrián Flores

Una joven virtuosa (ella se sacrifica por su padre, no presume de su inteligencia. Además le gusta hacer las tareas domésticas y trabajos simples), inteligente (leatra e la lectura), católica (se dirige a Dios y reza), fuerte (no se deja dominar ni por su padre ni por la Bête) (CEBRIÁN FLORES, 2018, p. 72).

Há mudanças em relação à Bela anterior. O lado mais aristocrático e racional enfraquece diante do lado moralizante e religioso. A grande chave da trama são os sacrifícios em nome do amor e das recompensas que eles trazem. Bela ao optar por desposar a Fera por amor, em vez de procurar alguém belo ou inteligente, como fizeram suas irmãs, é recompensada tanto com a beleza quanto com a inteligência, por meio da transformação da Fera em príncipe. A Bela híbrida (aristocrata e burguesa) de Villeneuve dá lugar à Bela inteiramente burguesa. Inclusive, se a Bela de Villeneuve descobre ao final que seus pais biológicos são da realeza, a Bela de Beaumont é burguesa do início ao fim da trama.

A suntuosidade do palácio, com seus criados e salas mágicas, como aparece na versão de Villeneuve, não aparece nesta versão. A trama das fadas também é inexistente. A transformação da Fera em príncipe se dá logo em seguida à aceitação de Bela em desposar a Fera (BEAUMONT; VILLENEUVE, 2016, p. 53). Na versão de Villeneuve, após aceitar desposar a Fera, o casal vai até os aposentos para ter sua noite de núpcias, mas ambos, magicamente, adormecem. Quando acorda, Bela se depara com o príncipe no lugar da Fera (BEAUMONT; VILLENEUVE, 2016, p. 153-154). Percebe-se com isso como o tom moralizante é mais presente: não há possibilidade de haver uma noite de núpcias entre Bela e Fera na versão de Beaumont.

Apesar da crítica ao sistema matrimonial que os contos trazem, a versão de Beaumont é mais um *consolo* a esse sistema do que uma crítica (ainda que a versão de Villeneuve também possa ser entendida nessa lógica), por conta do ideal de sacrifício que a trama traz. Bela, ao “sacrificar” a possibilidade de desposar alguém belo ou inteligente para desposar a Fera (ignorante e feia), é recompensada com os dois: um príncipe belo e inteligente. Bela chega a dizer à Fera: “Há muitos homens mais monstros que o senhor (...) prefiro o senhor com sua feiura àqueles que, sob a pele humana, escondem um coração falso, corrompido e ingrato” (BEAUMONT; VILLENEUVE, 2016, p. 46). Assim, além de perceber o tom moralizante e religioso, a Bela de Beaumont defende que mesmo entre os “casais irreconciliáveis”, que

A Bela e a Fera: representações coloniais de gênero em três versões do conto Villeneuve denunciava, pode haver amor, pois tudo depende da virtude do casal, não de beleza ou inteligência; enquanto pessoas belas ou inteligentes podem ser mais monstruosas do que a Fera.

A Bela da Disney

Um grande intervalo de tempo separa os contos originais e o filme de 1991, do *Walt Disney Animation Studios*, dirigido por Gary Trousdale e Kirk Wise, e com roteiro encabeçado por Linda Woolverton (sendo a primeira mulher assinando um roteiro do estúdio Disney). O movimento feminista surgiu e se expandiu nesse intervalo, chegando à sua terceira onda nos anos 1990. Entre pressões externas, a intencionalidade dos criadores e os interesses mercadológicos da empresa, se fez uma nova Bela, mas alguns padrões foram mantidos.

Trata-se de um dos filmes clássicos da Disney, sucesso de bilheteria e de críticas, amplamente difundido para o público infantil. Arrecadou cerca de 440 milhões de dólares, tendo tido seis indicações na 64ª edição do Oscar (1992), inclusive de Melhor Filme (sendo a primeira animação a receber tal indicação) e tendo levado dois prêmios (Melhor Trilha Sonora e Melhor Canção Original). Foi a primeira animação a ganhar em Melhor Filme Musical ou Comédia na 49ª edição do Globo de Ouro (1992). Também levou prêmios na 35ª edição do Grammy (1993), dentre outros prêmios. Isso demonstra o impacto marcante da animação.

É o 30º filme do estúdio e o 5º filme da franquia *Princesas*, como são conhecidas as obras que adaptam os contos de fadas, cujas protagonistas são padronizadas e intituladas como princesas, sem necessariamente o serem. A colonialidade se faz presente já nessa categorização: Jasmine, filha de um sultão árabe em *Aladdin* (1992); Pocahontas, filha de uma liderança indígena em *Pocahontas* (1995); Moana, filha de uma liderança polinésia em *Moana – Um mar de aventuras* (2016); Raya, filha de uma liderança de um reino fictício inspirado no sudeste asiático, em *Raya e o Último Dragão* (2021); e no caso mais explícito

Gabriel Donizetti Ferreira Simionato

de Mulan, que não possui pais líderes em sua sociedade chinesa, do filme *Mulan* (1998), são classificadas como “princesas”, como se todas essas organizações políticas (árabe, indígena norte-americana, chinesa, polinésia, do sudeste asiático) pudessem ser entendidas como iguais à monarquia europeia (como são as outras princesas) e como se as mulheres para serem protagonistas devessem ser, necessariamente, princesas.

A história do estúdio Disney é marcada por períodos cíclicos de esgotamento e renovação (PEGORARO, 2016, p. 32). A primeira leva de filmes, de *Branca de Neve e os Sete Anões* (1937) a *Bambi* (1942), foi conhecida como Era de Ouro. Por conta da entrada dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial (1939-1945), o estúdio enfrentou um primeiro momento de esgotamento, na chamada Era da Guerra, que se estende de *Alô, Amigos* (1942) a *As aventuras de Ihabod e Sr. Sapo* (1949), na qual filmes curta-metragem eram agrupados em longa-metragem para a exibição nos cinemas. Em 1950, com *Cinderela*, a Disney adentra uma nova fase de sucesso, conhecida como Era de Prata, até *Mogli – o menino lobo* (1967). Nos anos 1970, com a maioria dos veteranos do estúdio se aposentando ou falecendo, inclusive o próprio Walt Disney em 1966, o estúdio entra em uma nova fase de declínio, chamada de Era das Trevas, se estendendo de *Aristogatas* (1970) a *Oliver e sua Turma* (1988).

Com *A Pequena Sereia* (1989) o estúdio volta ao sucesso das críticas e bilheterias, na Era do Renascimento, até *Tarzan* (1999); nessa fase que se situa o filme *A Bela e a Fera* (1991). Um novo declínio, chamado de II Era das Trevas, devido ao sucesso de grandes concorrentes, como a Pixar (fundada em 1986) e a DreamWorks (fundada em 1994), e a ascensão da animação 3D, se inicia com *Fantasia 2000* (1999) até *Bolt – o supercão* (2008). Em 2009, uma Segunda Era do Renascimento, com *A Princesa e o Sapo*, até os dias de hoje, cuja animação mais recente é *Raya e o Último Dragão* (2021).

Apesar dessa divisão da história da Disney, as próprias princesas possuem sua categorização. Segundo Fernanda Breder, as princesas são divididas em princesas clássicas,

A Bela e a Fera: representações coloniais de gênero em três versões do conto rebeldes e contemporâneas. As primeiras incluem Branca de Neve (1937), Cinderela (1950) e Aurora (1959), e são caracterizadas por serem personagens passivas, vítimas, belas, frágeis, jovens, brancas e esbeltas (BREder, 2013, p. 32-33).

As segundas incluem Ariel (1989), Bela (1991), Jasmine (1992), Pocahontas (1995) e Mulan (1998); são princesas mais ativas em suas histórias, com objetivos mais diversificados, todavia as tramas continuando girando em torno de homens e o romance não é abandonado (BREder, 2013, p. 34-35). Também, há a inclusão de princesas de outras etnias, para além da europeia: árabe, indígena e chinesa. Segundo Breder, Bela é uma rebelde, porque questiona seu vilarejo, possui hábitos estranhos à população (como a leitura) e resiste aos cortejos de Gaston. Além disso, Bela consegue conciliar o interesse amoroso com os interesses de sua “vida pregressa”, como o amor à leitura e ao pai (BREder, 2013, p. 35-36), diferente das princesas clássicas que abandonam a vida pregressa para viver com o par romântico (Branca de Neve abandona os Sete Anões, por exemplo).

As últimas incluem Tiana (2009), Rapunzel (2010), Merida (2012), Elsa e Anna (2013; 2019), Moana (2016) e Raya (2021). Também se constroem enquanto princesas ativas; as tramas não giram mais em torno de homens; os objetivos das princesas também mudam: abrir um restaurante (Tiana); descobrir o que são as luzes que vê em seu aniversário (Rapunzel); salvar a mãe (Merida); aprender a controlar seus poderes (Elsa); salvar a irmã (Anna); devolver o coração de uma deusa (Moana); e encontrar o último dragão e salvar o reino (Raya).

O romance também passa a ser opcional, por exemplo Merida e Elsa não desenvolvem relações amorosas durante a trama. Algumas princesas, inclusive, passam a ter superpoderes: cura, no caso de Rapunzel; controle do gelo, no caso de Elsa. Outras princesas são guerreiras, como Merida e Raya. A etnia continua sendo ampliada, com uma princesa afro-americana (Tiana), uma polinésia (Moana) e uma do sudeste asiático (Raya).

Gabriel Donizetti Ferreira Simionato

A Bela do filme de animação é representada como bondosa, paciente, virtuosa, racional, apaixonada pela leitura, semelhante aos contos. Também segue ao padrão de características das protagonistas do próprio estúdio: as princesas são belas, bondosas, magras, brancas, heterossexuais, jovens e com longos cabelos.

Como analisado por Michelle Perrot, os longos cabelos são símbolo da feminilidade (PERROT, 2019, p. 52-53), todavia, os cabelos soltos e espessos são símbolo da maldade ou da selvageria (PERROT, 2019, p. 54). Os cabelos de Bela são, na maior parte do filme, presos e penteados, “domesticados” como trata Perrot (2019, p. 51). Somente em três momentos seus cabelos ficam soltos: quando luta contra os lobos da floresta, o que pode ser relacionado com a selvageria do momento; quando, ajoelhada, cuida das feridas da Fera, que dialoga com a representação da donzela de longos cabelos, solícita e generosa, que zela pelo homem/cavaleiro; e, no momento da batalha final, quando Bela intervém na luta entre Gaston e a Fera, e chora sobre o corpo ferido da Fera, que se relaciona, como na cena anterior, com a donzela que zela pelo homem, tanto com a selvageria da batalha.

A construção da personagem da Bela se dá em diálogo com a construção da personagem da Fera: enquanto uma é meiga, a outra é grosseira, uma é frágil, a outra é forte, uma é leitora, a outra possui dificuldades de leitura. Tal caracterização contribui para a construção do ideal de que homens e mulheres são, não só opostos, mas complementares, contribuindo para a manutenção da heteronormatividade (BALISCEI; CALSA; STEIN, 2016, p. 168) e para a manutenção da lógica binária, dicotômica, moderna e colonial do gênero. Conforme define Badinter

sempre se procurou definir o homem e a mulher como opostos. Não para torna-los inimigos, mas pelo contrário, para uni-los na complementaridade. Ao homem, a potência física, o poder da razão e o domínio do mundo. À mulher, a sensibilidade, a devoção aos seus e a submissão (BADINTER, 2003, p. 27).

A Bela e a Fera: representações coloniais de gênero em três versões do conto

Mas, como trata Lugones, o gênero é uma dicotomia hierárquica, não um par complementar simétrico (LUGONES, 2012, p. 135), mesmo que os gêneros definam polaridades diferentes e complementares, há uma polaridade superior, que é a do homem, e uma inferior, que é a da mulher; a parte que completa o homem é menor/inferior que a parte que completa a mulher.

A personagem Bela é enquadrada como uma “cuidadora”, junto de Mulan e Pocahontas, por Aguado Peláez e Martínez García (2015, p. 55), pois sua trama é definida pelo sacrifício em salvar aqueles por quem tem afeto, como seu pai e a Fera. Nesse sentido, apesar de não ser uma princesa inerte à espera de um salvador/amado, como suas antecessoras ela se sacrifica em nome do amor, como a Bela de Beaumont (MAIA; MAIA, 2015, p. 262). Ao final da trama, apesar da protagonista ter se aventurado, ela retorna ao mesmo ponto de partida: o lar, antes ao lado do pai, agora ao lado do marido (AGUADO-PELÁEZ; MARTÍNEZ-GARCÍA, 2015, p. 55).

Diferente das princesas clássicas, Bela tem uma motivação, um objetivo: sair do interior. Entretanto, esse objetivo vai sendo abandonado conforme se aproxima do interesse romântico, até o sacrificar por completo (MAIA, 2014, p. 37; MAIA; MAIA, 2015, p. 262). Cláudia Maia e Renata Maia enquadram Bela, junto de Ariel, enquanto princesas consistentes, mas ainda idealizadoras do amor e do casamento (MAIA, 2014, p. 37; MAIA; MAIA, 2015, p. 262). Segundo as autoras, a feminilidade de Bela é condizente com a dos anos dourados, que pressupõe um casamento por amor, mas desde que a mulher seja virtuosa e “de família” (MAIA; MAIA, 2015, p. 262). Todavia, esse ideal romântico apresentado no filme contribui com o imaginário social de que tudo vale em nome do amor, inclusive sequestro e cárcere privado (como faz a Fera), e de que o amor pode tudo, inclusive humanizar homens bestiais. Porém, diferencia-se da versão de Beaumont, que trata da percepção de que homens feios e ignorantes, porém bondosos, podem ser amados; a versão

Gabriel Donizetti Ferreira Simionato

da Disney é sobre um homem feio e ignorante, e também mau, grosseiro e violento, que é transformado em gentil e bondoso pela ação romântica.

Fossatti enquadra Bela em um terceiro bloco de princesas, junto de Anastácia (do filme *Anastasia*, de 1997, da Fox). A define como corajosa, insatisfeita e “*desejante*” e que, ao longo da história, precisa conciliar seus interesses pessoais (no caso, a leitura) com o ideal romântico (FOSSATTI, 2009, p. 11). Justamente por esse ponto, Gaston (o antagonista do filme), que não respeita os interesses de Bela, é rejeitado. Fossatti discute o quanto isso dialoga com a entrada das mulheres no mercado de trabalho e a conciliação entre os interesses próprios com o relacionamento conjugal (FOSSATTI, 2009, p. 12).

Bela possui outras características diferentes: é corajosa e resistente. Não se rende aos gracejos de Gaston ou às ameaças da Fera; enfrenta ambos, como ao vilarejo e aos lobos da floresta, ainda que muitas dessas cenas sejam para salvar um homem: seu pai ou a Fera. Um destaque importante é que a mulher salva o homem ao final (BREDER, 2013, p. 36). Bela é quem quebra a maldição da Fera, rompendo com o modelo das outras princesas que precisam ser salvas por seus príncipes. E, diferente da versão de Villeneuve, Bela não está amaldiçoada e necessitada da Fera.

Outro ponto destoante é que Bela não é amada por todos, como nos contos e como as outras princesas. O vilarejo vê Bela com desconfiança e, até mesmo, intolerância, pois a consideram “diferente”, como pode ser observado na canção *Minha Aldeia*, na qual é chamada de estranha, esquisita, fechada, “metida a inteligente” e até mesmo dizendo “não se parece com a gente”, críticas motivadas, principalmente, por ser uma mulher que lê (MACHADO, 2006, p. 92-93). Ressalta-se, Bela é a primeira princesa-protagonista que lê livros. Antes dela, a Rainha Má aparecia lendo livros de feitiço e Cinderela aparecia lendo um livro de costura. No primeiro exemplo, o livro está relacionado com a vilã da história e é

A Bela e a Fera: representações coloniais de gênero em três versões do conto usado com um objetivo maléfico e, no segundo exemplo, com uma atividade historicamente feminina, a costura. Diferentes dessas duas versões, Bela lê por prazer.

Além de Bela, a Fera também é vista como o “diferente”, sobretudo durante a *Canção da Multidão*, na qual dizem “não gostamos daquilo que nunca entendemos”. Do mesmo modo que os movimentos sociais das décadas de 1970-1980 impactaram o desenvolvimento criativo da Disney nos anos 1990, no que se refere à diversidade étnica e geográfica de suas histórias (MAIA; MAIA, 2015, p. 263), também impactaram na construção de personagens “diferentes” (ainda que não fossem o “diferente” reivindicado pelos movimentos sociais, pois tanto Bela quanto Fera continuam sendo personagens brancos, ricos e heterossexuais, mas que são estigmatizados como diferentes pela sociedade em que se inserem).

A trama ainda é definida pelas ações dos homens, ao contrário do conto de Villeneuve: a vida de Bela é definida pelas ações de seu pai, da Fera e de Gaston. O pai é capturado pela Fera e Bela se sacrifica para ficar em seu lugar na prisão no início da trama; Bela é mantida prisioneira pela Fera, sem o direito de ir e vir, e só é deixada sair do castelo para, novamente, ajudar o pai; ainda que fosse seu desejo voltar, só retorna ao castelo por conta da revolta organizada por Gaston. Ainda assim, destaca Liliane Machado, Bela se entrega à Fera por livre vontade. Ela vai procurar seu pai, o encontra preso e troca de lugar com ele; ao contrário dos contos, nos quais o pai negocia com a Fera, retorna para a casa, relata sua desventura e Bela decide (ou é incumbida a decidir) a se entregar no lugar do pai (MACHADO, 2006, p. 96).

Quanto à Fera, possui uma personalidade grosseira, rude, impaciente, ameaçadora, ignorante, o que contrasta com as características de Bela, reforçando a representação dos gêneros enquanto binários, dicotômicos e heteronormativos. Com o transcorrer do filme, outras características aparecem: cortesia, gentileza, bondade, arrependimento; a Fera vai se

Gabriel Donizetti Ferreira Simionato

humanizando conforme sua relação com Bela se estabelece. É a manutenção do ideal de que o amor pode transformar qualquer um. Interessante observar também a caracterização do personagem em sua forma humana, na qual apresenta longos cabelos, conservando esse símbolo de seu estado “selvagem” (PERROT, 2007, p. 51). Entretanto e apesar dos discursos sobre o “diferente”, pelo fato da Fera ter se tornado humana, reforça-se o imaginário (colonial) de que o amor só funciona entre iguais, que não poderia existir e se concretizar entre fera e humana (MAIA, 2014, p. 47).

Se o filme rompe com estereótipos femininos, a grande desconstrução é acerca da masculinidade, nas figuras contrastantes da Fera e de Gaston. Ao início, ambos possuem a mesma personalidade: são grosseiros, rudes, ignorantes, fortes. Todavia, contrário à Fera que se arrepende, Gaston é orgulhoso e se mantém igual, construindo o personagem como um “selvagem”, o verdadeiro monstro da trama. O que retoma o conto de Beaumont ao argumentar que existem homens belos mais monstruosos do que a Fera. Assim, enquanto a Fera se “humaniza”, ela assume o ideal de masculinidade que o discurso do filme defende: do homem que valoriza os interesses pessoais de Bela, no caso explícito do amor aos livros e ao pai, já que, enquanto Gaston debocha dos livros e do pai de Bela, a Fera lhe presenteia com uma biblioteca e permite que saia para cuidar do pai.

Gaston é colocado como o modelo máximo da masculinidade, pois, na canção *Não há igual a Gaston*, é dito que não há homem como Gaston na aldeia. O vilão rompe com a tradição da Disney, da vilã mulher nos filmes com protagonistas femininas (Rainha Má, Madrasta Tremaine, Malévola e Úrsula), mas mantém a obsessão pela beleza, presente nessas vilãs. Gaston, por ser o mais belo de todos, deseja se casar com Bela, a mais bela de todas. Ainda para o vilão, o objetivo das mulheres é se casarem, servirem aos maridos e terem filhos; ele despreza os objetivos e opiniões de Bela (como a leitura e o amor ao seu pai). Nesse sentido, que os argumentos de Maia e Maia (2015) e de Fossatti (2009) se encaixam: desse novo ideal de amor romântico (comum aos anos dourados), que é marcado

A Bela e a Fera: representações coloniais de gênero em três versões do conto pelo companheirismo e pela conciliação entre os interesses pessoais da esposa e as responsabilidades matrimoniais e domésticas.

Considerações finais

Há uma grande potencialidade de análise nos contos de fadas, sejam os escritos ou os cinematográficos, e de entendê-los como tecnologias coloniais, percebendo a Disney enquanto instituição colonizadora do imaginário (QUIJANO, 1992, p. 13). Nota-se nos contos a manutenção histórica do sistema binário, dicotômico e heteronormativo do gênero, construindo as mulheres enquanto opostos complementares dos homens. Todavia, a feminilidade é revista no filme, apresentando uma mulher menos submissa, questionadora e conciliando múltiplos interesses ao mesmo tempo.

Bela, apesar de romper com alguns estereótipos femininos, mantém outros, como a delicadeza, gentileza, beleza, a branquitude e o ideal de amor romântico (MAIA; MAIA, 2015, p. 262). A Fera, por sua vez, vai se tornando cada vez menos fera e mais humana, até a quebra da maldição e o retorno à forma humana, reforçando o ideal de que o amor romântico pode “salvar” uma relação, pode transformar o homem. Por fim, a trama rejeita o ideal do homem viril, sem sentimentos, bruto, grosseiro e ignorante, representado por Gaston. Tanto Bela quanto a Fera representam o diferente, não são amados por todos, como é comum aos contos de fadas.

Percebe-se os contos de fadas como tecnologias sociais que produzem os gêneros como representação e autorrepresentação, como trata Lauretis (2019, p. 123). Mas além, são tecnologias da colonialidade, que produzem noções de gênero modernas e coloniais, ou seja, que reforçam e instituem os gêneros enquanto dicotômicos, binários, antagônicos, hierárquicos, complementares não-simétricos. Apesar do conto *A Bela e a Fera* romper com alguns padrões do pensamento colonial/moderno, ele os realoca em novos arranjos: as

dicotomias permanecem, mas agora como mulher/razão/humanidade/cultura e, do outro lado, homem/sem-razão/animalidade/natureza.

Referências bibliográficas e cinematográfica

AGUADO PELÁEZ, Delicia; MARTÍNEZ GARCÍA, Patricia. ¿Se há vuelto Disney feminista? Un nuevo modelo de princesas empoderadas. **Área Abierta**, Madrid, v. 15, n. 2, p. 49-61, 2015.

BADINTER, Elisabeth. **Émilie, Émilie**: A ambição feminina no século XVIII. Trad. Celeste Marcondes. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

BALISCEI, João; CALSA, Geiva; STEIN, Vinícius. “ (In)felizes para sempre”? Imagens da Disney e a manutenção da heteronormatividade. **Bagoas**, Natal, n. 14, p. 163-180, 2016.

BEAUMONT, Jeanne; VILLENEUVE, Gabrielle. **A Bela e a Fera**: A versão clássica e a surpreendente versão original. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

BEAUTY AND THE BEAST. Direção de Gary Trousdale; Kirk Wise. Estados Unidos: Walt Disney Animation Studios, 1991. (84 min).

BREDER, Fernanda. **Feminismo e príncipes encantados**: A representação feminina nos filmes de princesa da Disney. Monografia (Bacharel em Comunicação Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: Feminismo e subversão da identidade. Trad. Renato Aguiar. 17. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

CEBRIÁN FLORES, Juan. La mujer como centro de la vida intelectual en el siglo XVIII: Mme. de Lambert y Mme. de Beaumont. In: HERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Vicenta; FLORES GARCÍA, Ángela; SCAMPUDDU, Irene. (orgs.). **Las mujeres y la construcción cultural**. Salamanca: Ed. Universidad Salamanca, 2018, p. 61-74.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 11, n. 5, p. 173-191, 1991.

DARNTON, Robert. **O grande massacre de gatos**: E outros episódios da História Cultural francesa. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

A Bela e a Fera: representações coloniais de gênero em três versões do conto

FOSSATTI, Carolina. Cinema de animação e as princesas: Uma análise das categorias de gênero. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUL, 10, 2009, Blumenau. **Anais do X Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul**. Blumenau: Intercom, 2009. p. 01-16.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia de gênero. In: HOLLANDA, Heloisa. (org.). **Pensamento Feminista: Conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 121-155.

LAURETIS, Teresa de. Através do espelho: Mulher, cinema e linguagem. **Estudos Feministas**, Florianópolis, n. 1, p. 96-122, 1993.

LINS, Regina. **O livro do amor: Do Iluminismo à atualidade**. Rio de Janeiro: Best Seller, 2012.

LUGONES, María. Colonialidad y género. **Tabula Rasa**, Bogotá, n. 9, p. 73-101, 2008.

LUGONES, María. Subjetividad esclava, colonialidad de género, marginalidad y opresiones múltiples. In: CONEXIÓN FONDO DE EMANCIPACIÓN (org.). **Pensando los feminismos en Bolivia**. La Paz: Conexión Fondo de Emancipación, 2012, p. 129-139.

MACHADO, Liliane. **E a mídia criou a mulher: Como a TV e o cinema constroem o sistema de sexo/gênero**. Tese (Doutorado em História) – Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

MAIA, Renata. **A diversidade e a paródia do gênero nos filmes Shrek: 2001 a 2010**. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual de Montes Claros, Montes Claros, 2014.

MAIA, Renata; MAIA, Cláudia. Os contos de fadas no cinema: Uma perspectiva das construções de gênero, sua história e transformações. **Ágora**, Vitória, n. 22, p. 258-274, 2015.

PEGORARO, Celbi. **Animação e quadrinhos Disney: Produção cultural no início do século XXI**. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2019.

PESAVENTO, Sandra. Em busca de uma outra história: Imaginando o imaginário. **Cuadernos del Sur**, Bahia Blanca, v. 28, p. 235-255, 1999.

PESAVENTO, Sandra. O mundo como texto: Leituras da História e da Literatura. **História da Educação**, Pelotas, v. 7, n. 14, p. 31-45, 2003.

PIQUERDESVAUX, Alicia. El periplo literário de Leprince de Beaumont: Del cuento maravilloso a la historia ejemplar. In: GIMENO PUYOL, María; VIAMONTE LUCIENTES, Ernesto (orgs.). **Las**

viajes de la razón: Estudios dieciochistas homenaje a Maria Dolores Albiac Blanco. Saragoça: Institución Fernando el Catolico, 2015, p. 323-336.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad y modernidad/racionalidad. **Perú Indígena**, Lima, v. 13, n. 29, p. 11-20, 1992.

RIVERA, Anna María. Humanos y no humanos, naturaleza y cultura: El "Ciclo Maldito" del Pensamiento occidental moderno. **Rev. Latino americana de Estudios Críticos Animales**, Buenos Aires, v. 3, n. 2, p. 320-339, 2016.

SOUSA, Aída. **Tradução comentada de La Belle et la Bête (1740) de Madame de Villeneuve**. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018.

WALSH, Catherine. Sobre el género y su modo-muy-otro. **Cadernos de Estudos Culturais**, Campo Grande, v. 2, p. 25-42, 2018.

YALOM, Marilyn. **A história da esposa:** Da Virgem Maria à Madonna. Trad. Priscilla Coutinho. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.