



Artigo

DOI: <https://doi.org/10.22484/2177-5788.2024v50id5786>

PARA ALÉM DO 'FELIZES PARA SEMPRE': VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER E POSSIBILIDADES DE EMANCIPAÇÃO EM A BELA E A FERA¹

Beyond 'Happily Ever After': violence against women and the possibilities of self-emancipation in *Beauty and the Beast*

Más allá del 'Felices para Siempre': la violencia contra las mujeres y las posibilidades de emancipación en *La Bella y la Bestia*

Laura Adler Lara de Oliveira²

Orcid: <https://orcid.org/0009-0003-3223-6915>

E-mail: lauraadlerlaradeoliveira@gmail.com

Amanda Mota de Oliveira³

Orcid: <https://orcid.org/0009-0008-3100-2806>

E-mail: amandamotapsicologia@gmail.com

Ângela Cristina Salgueiro Marques⁴

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2253-0374>

E-mail: angelasalgueiro@gmail.com

Resumo: O presente artigo se vale das ideias de Judith Butler (2019), Lourdes Maria Bandeira (2014), Nancy Fraser (2019), Flávia Biroli (2012) e Marielle Macé (2019) para realizar uma análise das performatividades *de Bela e dos dois personagens masculinos principais do longa-metragem A Bela e a Fera* (1991), tendo em vista compreender e observar quais normas regulatórias são reforçadas ou desafiadas na narrativa. Dessa forma, a produção quer avançar sobre as discussões apresentadas em trabalho anterior realizado pelas mesmas autoras. Busca-se também ir além, realizando aproximações com o ciclo da violência doméstica para compreender se a visão proposta na narrativa da experiência de Bela confunde meninas e mulheres quando se trata de identificar relacionamentos tóxicos e imaginar maneiras de emancipação na amizade feminina pela protagonista a partir das reflexões propostas por Marilda Ionta (2017).

Palavras-chave: violência contra a mulher; A Bela e a Fera; performatividade de gênero.

¹ Este artigo contou com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

² Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.

³ Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.

⁴ Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.

Abstract: This article uses the ideas of Judith Butler (2019), Lourdes Maria Bandeira (2014), Nancy Fraser (2019), Flávia Biroli (2012) and Marielle Macé (2019) to analyze the performativities of Bela and the two main male characters in the feature film *Beauty and the Beast* (1991), with a view to understanding and observing which regulatory norms are reinforced or challenged in the narrative. In this way, the production aims to advance on the discussions presented in previous work carried out by the same authors. It also seeks to go further, making approximations with the cycle of domestic violence to understand whether the vision proposed in the narrative of Bela's experience confuses girls and women when it comes to identifying toxic relationships and imagining ways of self-emancipation in female friendship for the protagonist based on the reflections proposed by Marilda Ionta (2017).

Keywords: violence against women; Beauty and the Beast; gender performativity.

Resumen: Este artículo utiliza las ideas de Judith Butler (2019), Lourdes María Bandeira (2014), Nancy Fraser (2019), Flávia Biroli (2012) y Marielle Macé (2019) para analizar las performatividades de Bella y de los dos principales personajes masculinos del largometraje *La Bella y la Bestia* (1991), con el objetivo de comprender y observar qué normas reguladoras son reforzadas o desafiadas en la narración. De esta forma, la producción pretende avanzar en las discusiones presentadas en trabajos anteriores realizados por los mismos autores. También busca ir más allá, haciendo aproximaciones con el ciclo de la violencia doméstica para entender si la visión propuesta en la narrativa de la experiencia de Bella confunde a niñas y mujeres a la hora de identificar relaciones tóxicas e imaginar caminos de emancipación en la amistad femenina para la protagonista a partir de las reflexiones propuestas por Marilda Ionta (2017).

Palabras claves: violencia contra las mujeres; La Bella y la Bestia; performatividad de género.

1 INTRODUÇÃO

As animações produzidas pela *The Walt Disney Company* fazem parte de um imaginário coletivo infantil que, direta ou indiretamente, contribuem para a formação moral de meninos e meninas até os dias atuais. Isso porque as experiências subjetivas e individuais de cada indivíduo estão imbricadas à apropriação de valores expostos na mídia. Compreender e analisar tais produções cinematográficas que são de livre circulação entre o público infantil tem importância para identificar possíveis influências que elas moldam na sociedade e, como via de mão dupla, que são repetições de valores sociais da época de sua produção. Sobretudo levando em consideração o pensamento de Kellner (2001, p. 14), para quem “a cultura da mídia é construída por uma dinâmica social e política mais ampla - ao mesmo tempo que a constitui”, ressaltamos a reciprocidade entre as narrativas midiáticas e aquelas a partir das quais elaboramos nossas identidades pessoais e coletivas.

Em trabalho anterior de análise, realizado por Adler e Oliveira (2023), refletiu-se acerca da definição da experiência das princesas da Disney e de suas narrativas a partir das categorias propostas por Machida e Mendonça (2020), sendo elas: princesas exemplares (Cinderela, Branca de Neve e Aurora), princesas rebeldes (Ariel, Bela, Pocahontas, Jasmine e Mulan) e princesas autônomas (Tiana, Rapunzel, Merida, Anna, Elsa, Moana). Às princesas autônomas elencadas pelos autores, podemos adicionar protagonistas de obras mais recentes, como Raya e Mirabel. De maneira breve, os principais aspectos das experiências vivenciadas pelas princesas podem ser abordados a partir dos limites impostos à sua participação na elaboração de alternativas para suas existências na limitação das margens de escolhas que possuem (sempre atravessadas por desigualdades e opressões).

Adler e Oliveira (2023) mostram como as princesas exemplares são extremamente gentis, recatadas e delicadas. São um exemplo de feminilidade e obediência a ser seguido e estão sempre à disposição de fazer sacrifícios em prol dos demais. Sua corporeidade segue um padrão eurocêntrico, com valorização da pele clara, corpo magro, cabelo liso e traços finos. A agência delas é substituída pela espera de um milagre ou de um encanto mágico. Em termos discursivos, elas têm poucas falas, poucos diálogos, mas muitas oportunidades de cantar e devanear. Sonhadoras e envolvidas pelo ideal do amor romântico, seu maior é se casar. Princesas exemplares e vilãs geralmente competem umas com as outras pela aprovação patriarcal, promovendo a inveja, o ódio e a vingança.

Por sua vez, as princesas rebeldes continuam delicadas e generosas. Há princesas de diferentes etnias, mas prevalece a valorização da pele clara, do corpo magro, do cabelo liso (ou levemente ondulado) e dos traços finos. Contudo, suas atitudes não seguem a obediência e a solicitude sacrificial. Elas anseiam por aventuras e descobertas, produzem caminhos de fuga, criam alternativas e combinam liberdade com passividade, pois ainda se encontram em um cenário de dominação patriarcal. A agência das princesas é ampliada, mas o objetivo a ser alcançado segue sendo o

casamento ou ainda a conquista do amor e da admiração paterna. As princesas rebeldes possuem maior quantidade de falas e discordâncias com outras personagens, incluindo masculinas.

Já as princesas autônomas, segundo Adler e Oliveira (2023), recusam lugares sociais previamente atribuídos às mulheres e, com maior autonomia decisória, produzem alternativas de ação, desafiando a norma patriarcal (que nem sempre é desarticulada). Sua ação é motivada por fatores internos, por crenças, saberes, experiências que modelam seus sonhos e planos individuais. O objetivo maior não é o casamento, mas a realização de uma missão que transforma a vida de uma coletividade, sobretudo através de alianças femininas. Há maior presença de questões interseccionais, com o aparecimento de princesas negras e pardas, porém não há representação de como essas diferenças são atingidas pela desigualdade e seus corpos continuam a seguir um padrão estético naturalizado. As princesas autônomas têm quantidade de falas e as músicas que cantam expressam sua própria vontade, enfatizam um propósito que está acima da realização pessoal.

O presente artigo visa aprofundar a reflexão acerca de características ligadas às princesas rebeldes, buscando destacar questões associadas à performatividade masculina no filme *A Bela e a Fera* (1991). Buscamos privilegiar as personagens Fera e Gaston, dado o interesse em construir uma análise das performatividades masculinas que produza um entrelaçamento entre a história de Bela e o ciclo da violência de gênero que dificulta a emancipação feminina.

Para compreender a maneira como os personagens masculinos aparecem no filme, vamos explorar alguns aspectos sócio-históricos que tornaram possível a emergência das princesas rebeldes, entre as quais Bela se encontra. Segundo Machida e Mendonça (2020, p. 8), entre as décadas de 1960 e 1980 a "Disney optou por não produzir mais filmes de princesas, vendo que o seu modelo estava ultrapassado", isso porque o contexto social nos Estados Unidos estava sendo tomado pela segunda onda do feminismo e pautas sociais ganharam notoriedade, para além das discussões políticas que eram destacadas anteriormente com a luta pelo sufrágio feminino.

Como aponta Fraser (2019), nesse período as feministas passaram a produzir uma obra interseccional analisando diversos fatores que sobreponem a opressão de gênero como raça e sexualidade. A autora reforça que o movimento buscava ampliar as noções de justiça e paridade associando-as a discussões antes restritas ao ambiente privado como liberdade sexual e a busca pelo trabalho, mas ao mesmo tempo subestimava-se a crítica socioeconômica, que buscava mudanças estruturais diante do reconhecimento de que o capitalismo estava aliado à dominação do gênero feminino. Assim, separou-se o movimento da sua mudança estrutural, fazendo com que ele se aliasse ao neoliberalismo. Nesse novo capitalismo neoliberal, a busca da conquista do mercado de trabalho pelas mulheres foi explorada, desvalorizando o salário e as sujeitando a jornadas duplas ou triplas.

As princesas rebeldes, Ariel, Bela, Pocahontas, Jasmine e Mulan, nascem então de uma tentativa da *Disney* de incorporar certas demandas que surgiam com a segunda onda do feminismo, criando personagens mais livres, sonhadoras, diferentes do mundo em que vivem e das regras que o orientam. Elas revelam ansiar por um futuro diferente como mulheres. Mas as armadilhas do capitalismo neoliberal se fazem presentes: as protagonistas ainda são passivas frente às figuras masculinas e há nos filmes a presença de uma rivalidade entre diferentes jeitos de performar o feminino. Segundo Machida e Mendonça (2020, p. 3), os filmes de princesas da *Disney* trazem em suas narrativas elementos que corroboram a existência de um "dispositivo pedagógico da mídia". Fischer (2002) utiliza a noção de dispositivo pedagógico de mídia para descrever a maneira como os meios de comunicação social agem na formação de indivíduos e na modelagem de sua subjetividade. Tal conceito é apropriado por Machida e Mendonça (2020) para abordar as animações infantis da *Disney*, pois, segundo eles, esse dispositivo, ao ser analisado, revela como os meios de comunicação produzem imagens e significados que nos ensinam quais seriam os modos válidos para existir no mundo. Para compreender a ação de tal dispositivo é preciso aprofundar-se na análise performativa de gênero proposta por Butler (2019). Isso porque os modos através dos quais a linguagem cria lugares de ação e aparecimento produz um complexo de forças e referências, localizando os corpos em situações nas quais agem, são transformados e compreendidos à medida em que agem.

Butler (2019), que revisita a análise produzida por Beauvoir (1980) sobre o mito da categoria "mulher" como algo natural ou biológico, vai compreender o gênero como uma identidade constituída por meio de uma "repetição estilizada de certos atos". Quer dizer, ser mulher na realidade é um constante "ter se tornado mulher", ter repetidas vezes reiterado e induzido performatividades consideradas femininas em seu corpo. Como cita Butler (2019, p. 217) "é ter se colocado em obediência a uma possibilidade historicamente delimitada; e fazer isso como projeto corporal repetitivo que precisa ser ininterruptamente sustentado".

Desta forma, a ideia proposta por Machida e Mendonça (2020) de "dispositivo pedagógico da mídia" se entrelaça às reiterações apontadas por Butler (2019) na montagem do gênero. Tal dispositivo, ao ser analisado à luz dos filmes de animação infantil, revela como os meios de comunicação produzem imagens e significados que podem pedagogizar práticas de conduta acerca de quais seriam os modos válidos para existir no mundo. É preciso reiterar que, para Butler (2019), nascem das restrições das normas de gênero, limiares e espaços em que o corpo consegue romper e provocar transformações em suas representações femininas ou masculinas.

O presente artigo se vale das ideias da autora durante a realização das análises propostas acerca dos dois personagens masculinos principais do longa-metragem *A Bela e a Fera* (1991), tendo em vista compreender e observar quais normas regulatórias o par romântico de Bela e seu vilão reforçam ou desafiam. Busca-se também ir além, ao perceber traços de masculinidades agressivas nos personagens. Assim, o artigo faz

aproximações com o ciclo da violência doméstica para compreender se a visão proposta na narrativa de Bela confunde meninas e mulheres quando se trata de identificar relacionamentos tóxicos.

Para contextualizar em um pequeno resumo, a narrativa do longa-metragem tem como foco a princesa Bela, uma jovem cuja personalidade se destaca por sua inteligência, sensibilidade e amor pela leitura, e que vive em uma pequena aldeia tipicamente europeia. O enredo se desenvolve quando Bela se oferece para assumir o lugar de seu pai, aprisionado em um castelo mágico habitado por Fera que, na verdade, é um príncipe amaldiçoado por sua arrogância e falta de compaixão diante de uma senhora idosa que havia lhe pedido ajuda. À medida que a convivência entre a princesa e a Fera evolui, desenvolve-se um "amor verdadeiro" que irá salvar a Fera de sua maldição.

2 "EU QUERO MAIS QUE A VIDA NO INTERIOR": BELA UMA MULHER COM MANIA DE LEITURA

Desde as primeiras cenas do filme *A Bela e a Fera* (1991), Bela é descrita pelos moradores de sua aldeia como "garota estranha", "engraçada", "acha que é especial", "com mania de leitura", "esquisita", "fechada", "metida a inteligente" e que não se encaixa com a realidade da vila em que mora. Classificada como princesa rebelde por Machida e Mendonça (2020), conseguimos observar as suas ações em busca de liberdade e agência. Tais ações são claramente demarcadas em sua própria narrativa, por mais que seu corpo continue preso aos padrões de beleza eurocêntricos. Um exemplo são as frases ditas pela personagem na canção Madame, Gaston (1991), ela canta: "Jamais serei esposa dele; eu quero mais que a vida do interior; quero viver num mundo bem mais amplo, com coisas lindas para ver". Nesses enunciados ela define a forma de vida que deseja criar, conduzindo-nos a uma noção explícita de ação que se caracteriza por uma transformação na realidade e na experiência, que implicam também uma negação ao tradicional casamento.

Ao pensarmos nas dimensões de comportamento que definem as princesas exemplares, é perceptível o quanto Bela desafia a normatividade esperada pelo "ser mulher". De um lado, essa é uma resposta comedida da produtora *The Walt Disney Company* às reivindicações feministas que ocupavam cenas políticas nos Estados Unidos entre os anos 1950 e 1960. Mas, de outro lado, ao colocar as princesas em uma linha do tempo de evolução, percebemos um movimento de ironia e negação da *Disney* com relação a padrões anteriormente reforçados pela própria empresa: as princesas podem sonhar com experiências que as levem para longe do âmbito doméstico, mas, ao final, o casamento continua sendo a orientação de conduta a ser almejada, reiterando matrizes culturais de reprodução social ancoradas na submissão feminina. Os filmes ainda não conseguem se desvincilar das armadilhas do capitalismo neoliberal que tentam tornar comerciais as fantasias de alcançar felicidade

através da fundação de um lar sustentado por dinâmicas desiguais apreendidas pela moral tradicional.

Além de Bela, as outras personagens femininas que aparecem no filme são delineadas para performar comportamentos que expressam seu completo oposto. As mulheres da aldeia são apaixonadas por Gaston e buscam incansavelmente uma autorrealização pelo casamento. De certa forma, a narrativa reitera uma divisão entre duas performatividades do ser mulher: de um lado está Bela, que não tem anseios típicos da feminilidade “clássica”, como querer se casar, ter filhos, usar maquiagem e se dedicar ao lar. De outro lado, são definidas as mulheres que optaram pela performance tradicional do ser mulher, adotando todas as características ocidentais valorizadas da feminilidade subalternizante. Além dessa divisão, no longa-metragem percebemos que a protagonista é colocada como superior, enquanto as outras têm interesses definidos por Bela como fúteis, sem valor e vazios. Mas essa não é uma ideia diversa do que significa ser mulher, pois passa-se muito rapidamente de um estereótipo ao outro, sem se questionar por que ambos estão firmemente amparados em dispositivos pedagógicos que tentam camuflar a dominação. Segundo Fraser (2019, p. 44):

Esses processos de subordinação mediados pelo mercado são a própria essência do capitalismo neoliberal. Hoje, consequentemente, eles devem se tornar o foco principal da crítica feminista, à medida que buscamos nos diferenciar do neoliberalismo e evitar a ressignificação feita por ele. O objetivo, certamente, não é abandonar a luta contra autoridade masculina tradicional, que se mantém necessária da crítica feminista. É, ao contrário, impedir a passagem fácil de tal crítica para o seu duplo neoliberal - sobretudo reconectando as lutas contra a sujeição personalizada à crítica ao sistema capitalista que, mesmo provendo certa liberação, apenas substitui um modo de dominação por outro.

Fraser (2019) reflete acerca das armadilhas do neoliberalismo para reforçar padrões patriarciais e machistas, que já eram perceptíveis após a segunda onda do feminismo, ao imaginar futuros possíveis para a luta feminista em seu artigo Feminismo, capitalismo e a astúcia da história. Desde o início dos anos 2000, é possível perceber um movimento que busca compreender a tendência do capitalismo em usurpar as reivindicações por liberdade e representação, de modo a prover um avanço nas lutas feministas, ao mesmo tempo em que aprimora e substitui os modos de dominação femininas.

Atualmente, é perceptível a presença camuflada de estratégias de dominação na cultura midiática, principalmente quando analisamos os discursos da publicidade e de grandes setores comerciais. Porém, ao nos voltarmos para o cinema, objeto da cultura midiática em análise neste artigo, compreendemos a tendência da *The Walt Disney Company* em apresentar em suas narrativas um novo tipo de mulher ideal através da personagem Bela.

E como seria esse novo tipo de mulher? Bela continua atendendo às demandas sociais e institucionais por um corpo magro, cabelos lisos, pele branca e traços finos. Ela é gentil, educada e seus gestos são delicados: características que a aproxima desse ideal passivo de princesas. Ela é relativamente livre para sonhar, recusa o casamento e não tem interesse, agora considerado fútil, em agradar e se ligar a parceiros belos e fortes, o que a torna uma princesa rebelde. Mas não podemos nos esquecer que essa rebeldia é parcial, pois a princesa ainda tem sua agência limitada frente às figuras masculinas de seu pai e da Fera, e vai se dedicar, durante todo o filme, a transformar um homem grosseiro e agressivo em um príncipe encantado, encarnando a figura de vítima sacrificial (ela se oferece em sacrifício para salvar seu pai) e mulher salvadora (ela salva o pai, a Fera e todos os servis do castelo ao quebrar a maldição da feiticeira).

E se dermos um salto no tempo, perceberemos que, após Bela, a *Disney* continua a absorver cada vez mais demandas feitas por mulheres diversas para representar as relações afetivas entre elas. Contudo, a empresa pode até estar contribuindo para a formação moral de uma geração que problematiza pressões estéticas e sociais da cultura de mídia, mas é preciso prestar atenção à camuflagem da defesa de certos padrões, que ainda valorizam a importância do patriarcado. Não podemos desconsiderar as armadilhas do capital, que revelam o quanto as empresas cinematográficas estão interessadas na ampla divulgação e no sucesso financeiro de seus longas-metragens.

Nas seções seguintes, exploraremos alguns aspectos ligados à maneira como as personagens Gaston e Fera performam masculinidades e o impacto que suas ações possuem sobre o campo de escolhas desenhado por Bela para a definição de sua vida e de seus projetos pessoais. Assim, consideramos que a “rebeldia” de Bela é imperfeita e parcial, porque encontra limites nas masculinidades que a cercam. Especialmente no caso da masculinidade performada por Gaston, sua vilania se aproxima das violências do “mundo real”, pois são traduzidas como opressões materiais, legíveis e compreensíveis por todos (diferentemente de violências simbólicas, psicológicas e patrimoniais, que são discursivamente mais difíceis de inscrever nos desenhos). Gaston é bruto, resolve conflitos na pancadaria, tenta matar quem é diferente dele, quem atravessa seu caminho e, por isso, exerce uma violência que está estampada nas manchetes de jornais acerca de feminicídios e de crimes de intolerância.

3 "BELA SERÁ MINHA ESPOSA": GASTON ENQUANTO VILÃO DO "MUNDO REAL"

Um contraponto a liberdade e rebeldia de Bela é seu encontro com os personagens masculinos de *A Bela e a Fera* (1991). Por ser uma personagem mais livre e que procura meios disponíveis para estudar e ler, sua trajetória é marcada pela construção de uma busca pessoal que a torna agente de seu destino, coisa inimaginável às demais princesas exemplares, que geralmente ficam à espera de que seu destino seja modificado pela ação mágica de fadas e seres encantados. Entretanto, as condições de escolha de Bela possuem limites: quando se vê diante do dilema de perder seu pai, ela se oferece em sacrifício e toma seu lugar no calabouço do Castelo, onde a Fera o mantinha prisioneiro. Os constrangimentos às condições de escolha de Bela não inviabilizam sua autonomia, pois, segundo Biroli (2012) a construção comunicacional da autonomia requer que pensemos em como são disponibilizados para os indivíduos os recursos que permitem a eles o exercício não apenas de suas escolhas, mas a prática da reconfiguração das condições de vulnerabilidade em que se encontram, considerando sua inserção em redes de relações orientadas por padrões historicamente definidos.

Para Biroli (2012), as escolhas não são feitas de modo isolado e isento de intervenções externas, mas constituem uma trajetória interligada à definição e redefinição constantes de quem somos, de quem queremos ser e de quais alternativas poderiam ser boas para todos. A noção de "agência desigualmente imperfeita" considera que as escolhas são socialmente constituídas e motivadas em meio a pressões, interpelações e constrangimentos que não são necessariamente percebidos como tal, uma vez que naturalizados, institucionalizados e internalizados.

A agência é sempre imperfeita em relação ao ideal normativo da autodireção e autodeterminação pelos indivíduos de suas preferências. Essa imperfeição é o modo mesmo da expressão da agência individual, consideradas a socialização, o caráter social e intersubjetivo dos valores que são mais caros aos indivíduos e as relações de poder que atravessam, ainda que diversamente, os contextos em que as preferências individuais se definem e a agência toma forma (Biroli, 2012, p. 27).

A agência de Bela é imperfeita, pois se encontra marcada pelos ideais normativos que valorizam e, para o sucesso do modelo de felicidade esperado para as mulheres, a realização dos mesmos sonhos e desejos tradicionais de casamento. Justamente por isso, ela tem como antagonista/vilão um homem que defende esses valores tradicionais e tenta impô-los sobre ela através da violência, da chantagem e da coerção.

Gaston é grosseiro, rude, agressivo e incapaz de prestar atenção aos sonhos e desejos de Bela. Desde sua primeira aparição no longa-metragem suas características flertam com o conservadorismo, defendendo a tradicional visão de amor romântico - que implica em desejar um casamento heteronormativo e a constituição tradicional de uma família, e o poder patriarcado. Ao encontrar Bela na aldeia, segurando um livro, ele critica seu apreço pela leitura e pelo conhecimento dizendo o seguinte: "Não é certo para uma mulher ler, logo ela começa a ter ideias e pensar". Já em um outro encontro com a moça, onde ele planeja um casamento secreto com ela, ele conta sobre seus planos para o futuro, que incluem "uma esposinha massageando seus pés e os filhos pequenos brincando com cães". Neste filme, a Disney aprofunda mais no detalhamento de seus personagens masculinos e cria um novo ideal de par romântico.

Se, na narrativa das princesas exemplares, víamos personagens quase sem falas e com sonhos tradicionais e conservadores, agora o príncipe encantado deve ser delicado, gentil e amar de verdade: características que a Fera vai adquirir no decorrer da narrativa, através da convivência com Bela e dos cuidados que ela oferecerá a ele. Interessante notar que é ela que vai modelando a Fera de acordo com seus próprios gostos e orientações. A Fera é "domada" por Bela até certo ponto, pois também suas alternativas para quebrar o feitiço dependem da produção do "amor verdadeiro". Ele se submete, mas suas escolhas também são limitadas. Novamente a narrativa traz contraposições e complexifica o lugar do domínio masculino diante do que era considerado ideal nas princesas clássicas (a total submissão feminina aos desejos e orientações das figuras masculinas).

É após ter um vislumbre da cena desse casamento arquitetado pelo sonho patriarcal de Gaston, seguindo de uma tentativa de beijo forçado, que Bela o rejeita e o personagem, ressentido, se transforma. De um homem grosso e rude, ele adota um comportamento agressivo e violento, chegando a afirmar com veemência para seu parceiro Le Fou: "Bela vai ser minha esposa, pode apostar nisso". Ele então assume a postura de vilão após ser rejeitado pela princesa e, além disso, o círculo de personagens homens ao seu redor vão auxiliar no aumento da autoestima e incentivar planos de perseguição e casamento forçado com a princesa. O personagem Le Fou é figura principal dessa exaltação masculina que presenciamos nas cenas de Gaston, ele idolatra o parceiro e incentiva suas ideias violentas. Um outro exemplo de enunciado que exalta a masculinidade que aparece no filme é o trecho da canção Não há igual a Gaston (1991), em que o vilão diz a respeito de Bela: "como eu quero me casar com a filha do velho, então eu armei o meu plano", deixando explícita sua atitude de forçar a união com a princesa.

Segundo Bandeira (2014, p. 300):

Por sua vez, o pensamento acadêmico, na perspectiva feminista, ao tentar explicar a violência de gênero, defrontou-se com uma diversidade de explicações conceituais e metodológicos que, grosso modo, podem ser resumidas em algumas linhas de indagações, a saber: a) a hegemonia do poder masculino, que permeia as relações entre homens e mulheres; b) a condição de subalternidade feminina, baseada na hierarquia de gênero; c) a reprodução das imagens de homem e mulher e dos papéis a ambos atribuídos por meio da construção social da violência; d) a existência disseminada e, ao mesmo tempo, invisibilizada das violências nas relações familiares e sociais; e) e, enfim, a presença das dissimetrias organizadores das normas e regras sociais em relação aos comportamentos de homens e mulheres.

Lourdes Maria Bandeira (2014) traça uma linha de evolução sobre como o tema da violência de gênero apareceu nos campos de investigação e pesquisa a partir de estudos e perspectivas feministas nacionais e internacionais. Para a autora, a violência de gênero, vincula-se às ações que provocam danos físicos, psicológicos, sexuais, morais, patrimoniais e simbólicos que são produzidas em contextos e espaços relacionais em cenários sociais, institucionais e históricos não uniformes. “A centralidade das ações violentas incide sobre a mulher, tanto no âmbito privado-familiar como nos espaços de trabalho e públicos” (Bandeira, 2014, p. 295).

Dentre as linhas de indagações propostas por Bandeira (2014, p. 300) para explicar a violência de gênero, nos interessa refletir sobre “a reprodução das imagens de homem e mulher e dos papéis a ambos atribuídos por meio da construção social da violência” e “a presença das dissimetrias organizadores das normas e regras sociais em relação aos comportamentos de homens e mulheres”. Tendo em vista a discussão já feita sobre o conceito de performatividade para Butler (2019) e sua aproximação com a noção de “dispositivo pedagógico da mídia” para Machida e Mendonça (2020), é possível compreender a imagem de “masculino violento” que Gaston cria. A reprodução de padrões violentos pelo personagem reitera uma forma presente de violência de gênero na sociedade, a do homem que não aceita o término do relacionamento e dedica-se a exterminar mulheres ou violentá-las a partir de castigos e coações. A Disney opta por colocar essa imagem do homem ressentido e vingativo como negativa, de certa forma moderando sobre as noções saudáveis exigidas em um relacionamento.

Se desconsiderássemos o restante da narrativa de *A Bela e a Fera* (1991) e observássemos somente a oposição entre Bela e Gaston, ou a apresentação normativa da “mulher gentil e cuidadosa” vs “homem violento e agressivo”, perceberíamos como a produtora expressa uma tendência de se aliar às exigências feministas por reconhecimento da violência doméstica e penalização dos maridos/namorados agressivos. Mas a produtora ainda insiste em valorizar nos enredos a importância da

boa relação da princesa com seu príncipe encantado, movimento que deixa dúvida o papel que o filme reitera.

A violência contra mulher constitui-se em fenômeno social persistente, multiforme e articulado por facetas psicológica, moral e física. Suas manifestações são maneiras de estabelecer uma relação de submissão ou de poder, implicando sempre situações de medo, isolamento, dependência e intimidação para mulher. É considerada como uma ação que envolve o uso de força real ou simbólica por parte de outrem com a finalidade de submeter o corpo e a mente à vontade à liberdade de alguém (Bandeira, 2014, p. 304).

É importante também explicitar que a definição de violência contra a mulher que o personagem Gaston encarna está intrinsecamente relacionada ao poder exercido sobre o outro, tanto fisicamente quanto psicologicamente. No filme, Gaston se impõe sobre o corpo de Bela tentando beijá-la e intimidá-la. Beauvoir (1980) afirma que a relação que homens mantêm com mulheres em nossa sociedade é a de submissão e dominação, uma vez que as mulheres estariam sempre atravessadas pelo olhar masculino que as vê como mero objeto. A mulher, então, é geralmente vista pelo olhar do homem num lugar de subordinação, como um outro absoluto, numa visão que corrobora a norma do patriarcado.

Destacamos aqui a relação entre performatividade e violência de gênero, uma vez que, para Butler (2019), a performatividade evidencia o modo como a linguagem age sobre nós e as condições e possibilidades que temos para agir diante de gestos e discursos. Assim, as atitudes corporais e verbais reiteradas pelo comportamento de Gaston, e legitimadas socialmente, evidenciam a construção performativa de uma masculinidade violenta.

Na próxima seção, exploraremos o contraponto que o filme realiza entre a performance da masculinidade encarnada por Gaston – que se define a partir da violência explícita, bruta e coercitiva – e a performance desempenhada pela Fera, que desenha uma masculinidade pautada por uma expressão da violência simbólica, patrimonial e psicológica que pode ser romantizada na conexão com a missão de salvamento que Bela assume nesse contexto.

4 “ELE ESTÁ MUDADO, UM PRÍNCIPE ENCANTADO” VAI SURGINDO: UMA ARMADILHA TRAVESTIDA DE AMOR ROMÂNTICO

Fugindo do relacionamento com Gaston e em busca de salvar seu pai, Maurice, Bela conhece Fera. A partir desse encontro, a narrativa irá se desenvolver em uma crescente e dramática busca pela afetividade, mostrando as etapas do relacionamento entre os dois, que culminará na transformação do personagem em um humano. No início do longa-metragem conhecemos a Fera: o personagem é descrito como um jovem príncipe rico, mimado, egoísta, grosseiro e cruel e, por tratar mal a feiticeira que vai ao seu encontro, recebe uma maldição: ficará preso em um corpo monstruoso até

que comprehenda que a real essência da beleza e do amor. Além disso, os demais empregados do castelo se transformam em objetos.

A história evolui e Maurice se vê preso por invadir o castelo. Ao tentar salvá-lo, Bela se oferece como prisioneira no lugar do pai e seu relacionamento se desenvolve a partir desse momento. Nas primeiras cenas a Fera age como Gaston: é agressivo, grosseiro e se impõe fisicamente e psicologicamente sobre a figura da princesa. Alguns exemplos são a raiva descontrolada quando Bela decide não participar do jantar em sua primeira noite no castelo e a agressividade do personagem masculino quando a protagonista vai até a ala proibida, procurando entender o que lá existia.

Apesar de Bandeira (2014) caracterizar a violência contra mulher como um fenômeno social multiforme, Walker (1979) identificou que as agressões cometidas em relacionamentos que se estabelecem em contextos conjugais ocorrem dentro de um ciclo, que é constantemente repetido, com aumento da intensidade das agressões. Na primeira fase, o agressor apresenta irritabilidade sem razão aparente, profere ameaças, grita, quebra objetos e acontecem momentos de violência psicológica. A humilhação é uma das principais marcas dessa etapa — ao menosprezar a mulher, o agressor não apenas compromete sua autoconfiança, como também a torna vulnerável, fazendo-a sentir-se responsável pela situação.

Na segunda fase, o agressor comete o ato de violência física, ou seja, há uma progressão da tensão da fase anterior, podendo ter início com um empurrão ou aperto no braço e evoluir para episódios de chutes, socos e lesões graves. Este momento é conhecido como “perda de controle”. Por fim, a terceira fase é conhecida como “lua de mel”, onde o agressor pede desculpas, se mostra arrependido e se torna amável e gentil. Assim, a vítima constrói sentimentos de esperança pela mudança de comportamento, enfrentando dificuldades de encerrar o relacionamento e escapar do ciclo repetitivo.

A cena em que Bela invade a ala oeste do castelo, sem o consentimento do anfitrião, pode ser percebida como emblema de um ciclo de violência: Fera tem um ataque de raiva descontrolado, com gritos e gestos bruscos que envolvem a quebra de objetos. A princesa, então, foge do castelo e se vê perseguida por lobos. No momento em que seria atacada, a Fera aparece, salva a personagem e depois se desculpa pelo ocorrido. É preciso fazer aqui algumas ressalvas com relação à facilidade com que opressões são perdoadas na narrativa, porque estamos analisando uma animação infantil e as demonstrações de violência tendem a ser suavizadas devido à faixa etária alvo do filme. Sob o constante investimento de atenção de Bela, a Fera vai se transformando ao longo da narrativa até que, na canção “Alguma coisa acontece” (1991), Bela canta: “ele foi bom, foi delicado, mas era mal e era tão mal-educado; foi tão gentil e tão cortês, porque será que não notei nenhuma vez”, e depois continua da seguinte maneira: “como ele está mudado, claro que ele está longe de ser um príncipe encantado, mas algum encanto ele tem eu posso ver”. A forma através da qual ela vai se dedicando aos cuidados com o aprimoramento dos modos e das atitudes da Fera reafirma o lugar do cuidado geralmente associado às mulheres: além de ser mantida

cativa no castelo, Bela se dedica integralmente a “salvar” seu opressor, transferindo para ele qualidades que ela aprecia em si mesma.

Sabemos que o cuidado, como prática ética de responsabilidade, é uma sustentação para a vida e para a modificação das condições de vulnerabilidade humana, com especial atenção ao que resiste à dor, ao sofrimento e à violência (Macé, 2019). Cuidar é, sob esse aspecto, investir em uma prática ética pautada por gestos e ações que visam buscar maneiras de modelar e estabelecer formas de vida mais humanas e dignas no desgastante trabalho de refazimento dos vínculos de reciprocidade que sustentam o cotidiano. Quando o leque de escolhas possíveis é reduzido, a fabricação e manutenção de um modo de vida demandam uma revisão constante das possibilidades de ser cuidado e de cuidar dos outros à nossa volta, sem deixar de alimentar uma relação ética de responsabilidade e atenção contínua que preserva a dignidade e a vida (Macé, 2019, 2023).

Macé (2019) nos ajuda a perceber como o amor romântico, tal como descrito pela ideologia capitalista que reduz os vínculos e alianças à expectativa de que uma única pessoa deve ser a garantia de felicidade e bem-estar de um indivíduo, fratura a perspectiva do amor como ética do cuidado, como responsabilidade política coletiva, amparada pelo acolhimento hospitalero da alteridade. A autora reitera que a distribuição desigual do trabalho de cuidado entre homens e mulheres responsabiliza as mulheres não apenas pela reabilitação dos agressores, mas também pela construção de relações não violentas capazes de enfrentar a máquina mortífera do capital e seus anseios pela maximização do consumo, do narcisismo e da individualização da culpa pelo fracasso da tarefa de cuidar, diante da avassaladora carga de trabalho emocional depositada sobre as mulheres.

Quando o trabalho realizado por Bela expressa o cuidado como tarefa exclusivamente feminina, é importante tematizar as opressões de gênero que interferem na distribuição do cuidado, ampliando as condições de vulnerabilidade das mulheres (sobretudo de mulheres negras) e reforçando padrões de dominação e organização históricos de papéis de gênero. A naturalização desses padrões se associa ao desenvolvimento de estruturas econômicas específicas, e de construções ideológicas que incentivam as mulheres a assumir voluntariamente tarefas e deveres que servem à sociedade como um todo (Butler, 2019). Outros dispositivos, como a ideia de vocação (por exemplo, a mulher teria uma vocação inata para cuidar de crianças), asseguram com igual eficácia a invisibilização do trabalho de distribuição de responsabilidades, ao mesmo tempo que atribuem pesos morais distintos à relevância percebida de tarefas ligadas ao cuidado (Fraser, 2019).

Diferente da realidade do ciclo de violência contra a mulher retratada como cuidadora, no final do longa-metragem a princesa consegue transformá-lo em um príncipe encantado, mesmo que isso reafirme seu papel de cuidadora sacrificial. Ou seja: a ideia valorizada pelo filme reproduz a máxima de que se a mulher insistir um pouco, ela consegue transformar o homem. Como se o problema da opressão de gênero não tivesse nenhuma dimensão estrutural, institucional e política mais ampla.

Cabe apenas à mulher cuidadora o dever de solucionar o machismo, o patriarcado e o sexismo. Desta forma, fica fácil culpabilizar as mulheres pelo aumento da violência, eximindo os homens, as instituições e a sociedade de qualquer responsabilidade na mudança de quadros crônicos de dominação e controle por normas de gênero naturalizadas e amplamente legitimadas (Fraser, 2019). Além disso, tendo em vista a fase da “lua de mel”, se essa mulher entende que “vale tudo por amor” ou que um dia o agressor vai mudar seu comportamento, fica mais difícil se desvincilar da violência.

Bandeira (2014, p. 305) cita que “entre alguns dos motivos que dificultam o rompimento da relação violenta, estão atos e sentimentos aprendidos sócio culturalmente, como: a esperança do agressor mudar de comportamento”. A transformação da Fera em princípio, e todo o contexto em que a narrativa evolui reforçam a ideia de que uma mulher pode transformar um agressor, contribuindo para a reiteração de um imaginário sociocultural altamente nocivo à autonomia feminina (Biroli, 2012), fazendo com que mulheres permaneçam em relacionamentos violentos que podem, inclusive, acarretar sua morte.

Salientamos aqui que a transformação do comportamento da Fera reforça o dispositivo pedagógico da mídia, reiterando um aparato discursivo (já que nele se produzem saberes, discursos) e, ao mesmo tempo, não discursivo que orienta o público a compreender a violência masculina como associada à individualidade do agressor e não como uma questão social, história e institucional mais ampla. O dispositivo atua para construir uma legibilidade segundo a qual a violência estaria ligada a um desajuste comportamental de um indivíduo, e não à modelagem das relações intersubjetivas através de ideologias que valorizam o poder do homem sobre a vulnerabilidade das mulheres. A agressividade, associada a um descontrole emocional passageiro, pode ser redimida pelo amor sacrificial e incondicional das mulheres, o que reforça “estratégias de poder e saber insistentemente presentes em processos de publicização da vida privada e de pedagogização midiática” (Fischer, 2002, p. 155). Se considerarmos que o dispositivo pedagógico da mídia orienta processos de construção das subjetividades, a transformação da Fera evidencia a construção de uma economia visual e emocional que se especializa em naturalizar desigualdades e opressões.

Na seção seguinte trataremos da construção do final feliz apresentado para o casal protagonista, evidenciando como a trama organiza o mundo de modo simples, muitas vezes enfatizando a ideologia de sucesso, segundo a qual os projetos humanos parecem ter a vocação de chegar a termo “através do mérito e da ajuda da Providência, ao passo que o fracasso resulta de uma conspiração exterior que isenta o sujeito de culpa e o transforma em vítima radical” (Fraser, 2019, p. 31). Nesse sentido, a estrutura simples e dicotômica do final feliz (o bem vence o mal), nos auxilia a compreender, no caso em análise, que a conclusão da narrativa mostra apenas a felicidade inicial de todo casamento, ocultando violências que, ao longo do tempo, continuam tolhendo a emancipação feminina e romantizando a dominação patriarcal.

5 "FELIZES PARA SEMPRE"? UMA DISCUSSÃO SOBRE A EMANCIPAÇÃO DE BELA

Um exercício interessante seria extrapolar a narrativa e análise do filme proposta neste artigo para pensar em formas de emancipação possíveis para a princesa Bela. Ionta (2017), em uma apropriação feminista do pensamento foucaultiano sobre as amizades, disserta acerca da potência da amizade feminina na criação de contracondutas para resistir ao poder na contemporaneidade. Foucault (2008, p. 266) faz uso da palavra “contracondutas” no sentido de avaliar a luta contra os procedimentos postos em práticas para conduzir os outros, controlando suas experiências e decisões. Elas são formas de agir no interior do campo de forças que coordena a opressão individual e coletiva, como resistência que age de forma dupla: contracondutas recusam as normas do jogo já estabelecidas e promovem a criação de novas normas. Para o autor, as amizades são *locus* privilegiados de construção de contracondutas. As leituras feministas de Foucault, principalmente Marilda Ionta, buscam explorar como a contraconduta é intrínseca nas relações de amizades femininas.

A meu ver essas joias podem ser encontradas nas relações tecidas por várias mulheres. As mulheres têm uma longa história de atravessar o deserto, estiveram ao longo da história em posições para saber o significado da palavra recusa e a necessidade de criar contracondutas para sobreviver num mundo masculino (Ionta, 2017, p. 381).

As joias a que a autora se refere são as amizades silenciosas e duradouras que tem o potencial de agir no interior do campo de forças de opressão, tanto na recusa das regras impostas quanto na criação e manejo de outras regras possíveis. As mulheres se conectam, porque descobrem que a “força anônima da recusa” (Ionta, 2017, p. 378) à dominação masculina, ao pensamento patriarcal e falocêntrico e à sexualização de seus corpos é elemento comum na modelagem da existência de todas elas. Segundo Ionta (2007, p. 137):

No espaço da amizade as mulheres exercem sua autonomia e liberdade como forma de atuar sobre si mesmas, buscando saídas para condições impostas. Problematizar a subjetividade feminina a partir da amizade permite iluminar a maneira pela qual as mulheres se constituem de forma ativa, como produtoras de si mesmas e não apenas como produto das instituições sociais que conformam os indivíduos

Bela não tem nenhuma amiga na aldeia em que mora, suas amizades são construídas dentro do castelo e, na maior parte do longa-metragem, são representados por objetos falantes. Essa falta também está presente nas histórias das princesas exemplares: Branca de Neve, Cinderela e Aurora têm animais como amigos; Ariel, Pocahontas, Mulan e as demais princesas rebeldes também têm seus amigos

representados como animais. Quase todas as relações entre mulheres são baseadas no ciúme, na inveja e na rivalidade. Assim, essa dimensão poderosa da amizade feminina, apontada por Ionta, somente é representada nas tramas da *Disney* após o filme *Frozen - uma aventura congelante* (2013) e, mesmo assim, atrelada a uma dimensão familiar já que Anna e Elsa são irmãs. O isolamento da mulher e a falta de amizades femininas pode representar a dificuldade de emancipação apontadas por Bandeira (2014), pois, assim como Biroli (2012), ela descreve a autonomia como uma conquista relacional, na qual saberes, práticas, escolhas e experimentações de novos caminhos derivam da interdependência, da confiança e da cooperação. Um interessante exercício de imaginação seria repensar essas histórias com a presença de uma amizade feminina, principalmente a narrativa de Bela, que é foco deste artigo. Será que suas decisões seriam as mesmas? A princesa insistiria na transformação da Fera em príncipe se fosse aconselhada por outra mulher?

Ionta (2017) valoriza a maneira como as práticas relacionais de cuidado de si e dos outros podem ser fortalecidas na construção de espaços de autodefinição e afeto. O interesse de suas pesquisas é conduzido pelo desejo de descobrir como indivíduos podem se construir como sujeitos éticos no espaço da amizade, elaborando formas de vida únicas e conectadas por laços de autovalorização e interdependência. Ela argumenta que as subjetividades são moradas provisórias, espaços protegidos para que os indivíduos possam experimentar configurações moventes de suas identidades. "A força política da amizade reside na falta de controle dos poderes sobre os afetos intensos que surgem nessas relações. As amizades são incontroláveis, ingovernáveis em suas emergências, multiplicidades e plasticidades" (Ionta, 2017, p. 379).

As técnicas de cuidado de si e dos outros consideram a existência das amizades enquanto territorialidades de afeto e partilha de experiências, incentivando um gesto de emancipação que desafia o modelo violento que insiste em representar os sujeitos como vítimas destituídas de agência. O cuidado e a amizade produzem espaços de afeto nos quais o gesto de definir a si mesma emerge da luta contra estereótipos violentos em busca de um conhecimento autodefinitivo, considerado importante e essencial para a sobrevivência e para a autonomia das mulheres. As interdependências da amizade amplificam táticas, realizações, imaginários e solidariedades que lhes permitem negociar com os constrangimentos que pesam sobre elas nos contextos privados, sociais e institucionais. As alianças originárias da amizade criam mundos possíveis a partir da sedimentação de ideias, sentidos, gestos e práticas que lhes asseguram um trabalho paciente de tessitura e retessitura constante de uma sabedoria que consiste em fabricar arranjos, emaranhados e gambiarras que transformam as condições de todo um grupo.

Ionta (2007, 2017) dialoga com Butler (2019), Bandeira (2014) e Biroli (2012) quando afirma que contracondutas femininas atuam na elaboração de processos emancipatórios nos quais a autonomia relacional precisa das alianças derivadas da amizade para transformarem condições de vulnerabilidade e ampliar campos de ação. Para todas essas autoras, as alianças entre mulheres podem dar origem a gestos

infrapolíticos que atuam rotineiramente na modelagem de outros modos de pensar, agir e existir em prol da autonomia e da redefinição de individualidades e interdependências. Assim, se Bela estivesse amparada por amizades femininas estaríamos diante de uma ruptura simbólica com a pedagogia midiática do amor romântico e da naturalização da violência de gênero.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após análise realizada no artigo é possível compreender os motivos que fazem com que Bela seja enquadrada como uma princesa rebelde por Machida e Mendonça (2020), uma vez que sua narrativa, embora apresente avanços na agência da protagonista, mantém uma certa passividade diante das figuras masculinas. Os traços do desenho da princesa mostram uma mulher magra, branca e que segue os padrões de beleza eurocêntricos, mas ela também apresenta pontos que a separam das princesas exemplares, como: sonhar com mudanças e agir em prol de um mundo diferente do que ela vivencia; ampliar sua agência criativa para abrir possibilidades inauditas, aproveitando, por exemplo, invenções e gambiarras para resolver tarefas cotidianas; recusar o assédio de homens “valentões”; cultivar seu interesse pela leitura e pelos estudos, entre outros.

A análise das performatividades de Bela, Fera e Gaston revela a ambivalência da narrativa em relação às normas de gênero, oscilando entre a subversão e a reiteração. Este artigo, então, contribui para a discussão sobre como a *The Walt Disney Company* responde, de forma gradual e comedida, às demandas elaboradas pelos movimentos feministas, evidenciando a persistência de armadilhas patriarcas e neoliberais em suas narrativas. Ao articular as ideias de Butler (2019), Bandeira (2014), Fraser (2019), Biroli (2012), Ionta (2017) e Macé (2019), o texto estabelece uma aproximação entre a narrativa fílmica e as questões da violência de gênero, particularmente no que diz respeito à construção da masculinidade de Gaston e à dinâmica relacional entre Bela e a Fera. Tal articulação traz reflexões críticas sobre a romantização de relações abusivas e sobre a postura de cuidadora sacrificial assumida por Bela.

Sob esse aspecto, o artigo propõe um exercício de imaginação, inspirado nas reflexões de Ionta (2017), para explorar possibilidades de emancipação para Bela que transcendam o tradicional “felizes para sempre”, valorizando o potencial das amizades femininas como espaço de resistência e transformação. A reflexão sobre o potencial emancipatório das amizades femininas suscita uma crítica à tendência da *Disney* em direcionar as protagonistas femininas a amizades com animais ou objetos, ainda que humanizados, abrindo caminho para novas interpretações e desdobramentos da narrativa.

REFERÊNCIAS

A BELA E A FERA. Estados Unidos: Walt Disney Animation Studios, 1991. (87 min.)

ADLER, Laura; OLIVEIRA, Amanda. Podcast "mãe, eu não quero ser princesa!": as performances do gênero feminino nas protagonistas das animações da Disney e suas implicações no ser menina. Trabalho de Conclusão de Curso. (Graduação em Comunicação Social - Jornalismo) - Universidade Federal de Minas Gerais, 2023.

BANDEIRA, Lourdes Maria. Violência de gênero: a construção de um campo teórico e de investigação. **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 29, n. 2, p. 449–469, 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/se/a/QDj3qKFJdHLjPXmvFZGsrLq/?lang=pt>. Acesso em: 14 maio 2025.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**: a experiência vivida. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1980.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**: fatos e mitos. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1980.

BIROLI, Flávia. Agentes imperfeitas: contribuições do feminismo para a análise da relação entre autonomia, preferências e democracia. **Revista Brasileira de Ciência Política**, Brasília, n. 9, p. 7-38, set./dez. 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcpol/a/KnFBdPX9myv9G3mZkSqXskr/?lang=pt>. Acesso em: 14 maio 2025.

BUTLER, Judith. Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento Feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 213-234.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. O dispositivo pedagógico da mídia: modos de educar na (e pela) TV. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 28, n. 1, p. 151-162, jan./jun. 2002. Disponível em: <https://revistas.usp.br/ep/article/view/27882>. Acesso em: 14 maio 2025.

FOUCAULT, Michel. **Segurança, território, população**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FRASER, Nancy. Feminismo, capitalismo e a astúcia da história. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 25-48.

FROZEN – UMA AVENTURA CONGELANTE. Estados Unidos: Walt Disney Animation Studios. 2013. (102 min.).

IONTA, Marilda. **As cores da amizade**: cartas de Anita Malfatti, Oneyda Alvarenga, Henrique Lisboa e Mário de Andrade. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2007.

IONTA, Marilda. Das amizades femininas e feministas. In: RAGO, Margareth; GALLO, Sílvio (org.). **Michel Foucault e as insurreições**: é inútil revoltar-se? São Paulo: Intermeios, 2017. p. 375-386.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia - estudos culturais**: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru: EDUSC, 2001.

MACÉ, Marielle. **Nossas cabanas**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2023.

MACÉ, Marielle. **Siderar, considerar**: migrantes, formas de vida. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

MACHIDA, A. N.; MENDONÇA, M. C. A construção das princesas Disney: uma análise das performances, narrativas e identidades femininas. **Revista Tropos: Comunicação, Sociedade e Cultura**, Rio Branco, v. 9, n. 2, dez. 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufac.br/index.php/tropos/article/view/3850>. Acesso em: 14 maio 2025.

WALKER, L. E. Battered Women: a psychosociological study of domestic violence. **Psychology of Women Quarterly**, Nova York, v. 4, n. 1, set. 1979. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/036168438000400101>. Acesso em: 14 maio 2025.

CONTRIBUIÇÕES DAS AUTORAS

Laura Adler Lara de Oliveira – Pesquisa, análise dos dados, escrita e revisão.

Amanda Mota de Oliveira – Pesquisa, análise dos dados, escrita e revisão.

Ângela Cristina Salgueiro Marques – Análise dos dados, revisão bibliográfica e escrita do texto.

DECLARAÇÃO DE CONFLITO DE INTERESSE

As autoras declaram que não há conflito de interesse com o artigo "Para além do 'felizes para sempre': violência contra a mulher e possibilidades de emancipação em a Bela e a Fera".

Revisado por: Ângela Maria Salgueiro Marques
E-mail: amsmarques@yahoo.com.br