

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL-REI  
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS DA EDUCAÇÃO  
CURSO DE LICENCIATURA EM PEDAGOGIA**

**VICTÓRIA DE FÁTIMA FERREIRA DA SILVA**

**O EDUCAR PARA O AMOR ROMÂNTICO: UM OLHAR PARA OS  
DISPOSITIVOS AMOROSOS NOS FILMES REALIZADOS A PARTIR DE  
CONTOS DE FADA**

**SÃO JOÃO DEL-REI – MG  
DEZEMBRO DE 2022**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL-REI**  
**DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS DA EDUCAÇÃO**  
**CURSO DE LICENCIATURA EM PEDAGOGIA**

**O EDUCAR PARA O AMOR ROMÂNTICO: UM OLHAR PARA OS  
DISPOSITIVOS AMOROSOS NOS FILMES REALIZADOS A PARTIR DE  
CONTOS DE FADA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Pedagogia, da Universidade Federal de São João Del-Rei (UFSJ) - Campus Dom Bosco, como parte das exigências para a obtenção do diploma de licenciatura em Pedagogia.

Orientador(a): Profa. Dra. Giovana Scareli

**SÃO JOÃO DEL-REI – MG**  
**DEZEMBRO DE 2022**

## AGRADECIMENTOS

À minha família que me incentivou dando o apoio necessário para que eu não desistisse. Aos meus amigos, e a *One Direction*.

À minha psicóloga por ter me apresentado Valeska Zanello, pesquisadora estimada nesse estudo.

À minha professora e orientadora, Giovana, pelo acolhimento e orientação. Pelo compartilhamento de ideais e por considerar minha história pessoal.

À professora Cristiane, por sediar minha banca avaliadora e por todas as contribuições preciosas após leitura atenciosa do texto.

Ao Luiz Inácio Lula da Silva, cuja política de governo possibilitou o meu acesso à educação pública de qualidade.

À Bolsa de Assistência Estudantil (PASE) por contribuir significativamente na minha permanência na cidade.

Por fim, à Universidade Federal de São João Del-Rei (UFSJ) e ao Programa de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC), pelo apoio financeiro cedido durante a vigência da Iniciação Científica.

Os homens aprendem a amar muitas coisas e as mulheres aprendem a amar, sobretudo, e principalmente, os homens.

Valeska Zanello (2018, p. 83)

## SUMÁRIO

<b>RESUMO</b>	<b>6</b>
<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>7</b>
<b>OS CAMINHOS DA PESQUISA</b>	<b>9</b>
<b>OS REFERENCIAIS TEÓRICOS</b>	<b>10</b>
<b>1 – ADAPTAÇÕES CINEMATOGRÁFICAS DOS CONTOS DE FADAS</b>	<b>13</b>
<b>2 - BIBBIDI – BOBBIDI – BOO: CINDERELA (1950), A PEQUENA SEREIA (1975), A BELA E A FERA (1991)</b>	<b>15</b>
<b>3 - UM SAPATINHO DE CRISTAL, UMA SEREIA SEM VOZ, UM PRÍNCIPE QUE NÃO SABIA QUE ERA MAU?</b>	<b>20</b>
<b>4 - APRISIONADAS NA TORRE</b>	<b>26</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>34</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>35</b>
<b>FILMOGRAFIA</b>	<b>36</b>

## **RESUMO**

O presente trabalho teve como objetivo compreender as implicações do dispositivo amoroso na educação, caracterizado por um amor romântico, presente na produção cinematográfica realizada a partir de contos de fada. Ao longo da relação que a criança desenvolve com os meios de comunicação de massa, é possível verificar as influências que recebe por meio de desenhos e brincadeiras e como essas mediações interferem nas relações interpessoais. Assim, com base nos pressupostos teóricos acerca do dispositivo amoroso formulados por Zanello (2018), buscou-se examinar as adaptações de, por meio da cartografia que, de modo geral, é mais do que uma metodologia enquanto uma prática ou pragmática de pesquisa, pois, está ligada a um exercício ativo de pensamento e operação sobre o mundo, não somente de verificação, levantamento ou interpretação de dados. A partir dessa atitude de pesquisa, este trabalho apresenta uma leitura do que temos aprendido sobre o que é ser mulher, a partir de uma reflexão sobre a educação visual, que pode ser construída pelos consumidores desses produtos culturais, principalmente, a educação de um determinado tipo do que é “ser” mulher e do “amor romântico”, presente nas obras derivadas dos contos de fadas.

**Palavras-chave:** Educação; Contos de Fada; Cinema; Dispositivo Amoroso.

## INTRODUÇÃO

O ato de contar histórias surgiu no instante em que se fez presente na vida humana a necessidade de comunicação (OLIVEIRA; SÍNDOLA, 2008). As narrativas orais, os desenhos e as pinturas foram as primeiras formas que constituiu a literatura. Segundo Oliveira e Síndola (2008), as primeiras histórias foram contadas através de desenhos. Os discípulos de Buda registravam-nas em pergaminhos e papiros. Essas histórias eram ensinamentos que se transformavam em situações simbólicas, fábulas e apólogos, como Jesus e suas parábolas. Na Idade Média surgem os primeiros contos de fada, que educavam por meio de situações simbólicas e instigavam a imaginação humana. Pode-se imaginar um cenário em que as meninas da época olhavam de seus feudos para os castelos, construídos em locais altos, imaginando como deveria ser bom morar naquele lugar. Devido à pouca expectativa de vida e escassos cuidados médicos, a mortalidade de mulheres que se tornavam mães era alta e, conseqüentemente, a figura da madrasta era muito presente. Essa personagem exerce um papel importante na literatura, em especial, nos contos de fada, na maioria coletados e transcritos pelos irmãos Grimm, Perrault e Andersen.

Após percorrerem os vilarejos na Europa<sup>1</sup>, o francês Charles Perrault, no ano de 1697, publicou o livro mais conhecido de contos de fada do ocidente, “Contos da mamãe Ganso”, no final do século XVII. Jacob e Wilhelm Grimm nasceram na Alemanha, nos anos de 1785 e 1786, respectivamente. Os irmãos Grimm passaram a fazer a pesquisa de documentos e histórias do povo alemão a partir de 1802, do século XIX. Hans Christian Andersen, o mais novo deles, nasceu na Dinamarca em 1805, sendo publicado seu primeiro livro de histórias infantis em 1835 do século XIX. Esses autores foram os responsáveis pelos registros e divulgação dos contos mais antigos que conhecemos da civilização ocidental, e que foram transmitidos inicialmente de forma oral e posteriormente, utilizando-se de outras linguagens, de geração em geração.

Dentre essas linguagens, está o cinema de animação. Assim, o objetivo desta pesquisa foi analisar os filmes de animação produzidos a partir da adaptação/tradução/inspiração dos contos de fadas. Há várias discussões a respeito dessa

---

<sup>1</sup> HERNÁNDEZ, Isabel. Contos de Fada dos irmãos Grimm nunca foram feitos para crianças. National Geographic. 2019. Disponível em: <[Contos de fadas dos irmãos Grimm nunca foram feitos para crianças | National Geographic \(nationalgeographicbrasil.com\)](https://www.nationalgeographic.com.br/contos-de-fadas-dos-irmaos-grimm-nunca-foram-feitos-para-criancas/)>. Acesso em: 29/09/2022.

“transposição” de uma linguagem para outra, no caso do nosso objeto de pesquisa, da linguagem escrita para a linguagem audiovisual. Entretanto, não é por este caminho que seguimos a nossa pesquisa. Por essa razão, dizemos que as obras estudadas “se basearam”, “se inspiraram” nos contos de fadas clássicos. Nos interessa pensar no cinema de animação, pois não iremos comparar as linguagens, mas a partir da produção cinematográfica. Assim,

Quando falamos de uma animação, estamos nos referindo basicamente a uma “ilusão do movimento através da rápida sucessão de imagens” (LUCENA JUNIOR, 2002, p. 29), neste caso especificamente desenhos, que ganham vida com movimentos variados e, bastante realistas, graças ao desenvolvimento tecnológico que ampara e viabiliza tal arte (CARNEIRO, 2018, p. 49).

Os primeiros experimentos com a animação se localizam na segunda metade do século XIX, período no qual pioneiros do cinema se empenharam na construção de meios em que se planejava “ludibriar” a visão humana com a ilusão de movimento. Conforme Fossatti (2009, p. 4), a animação se revela mais antiga que o próprio cinema criado pelos irmãos Lumière, em 1895, ano da primeira apresentação com o cinematógrafo. Esse tipo de linguagem, segundo Fossatti (2009, p. 2) teve início em 1645, ano em que Athanasius Kircher apresentou ao público a “lanterna mágica”. A invenção consiste em uma caixa conduzindo uma fonte de luz por um espelho curvo projetando imagens pintadas em lâminas de vidro.

Em 1834, com William Horner, surgiu o zootroscópio. No zootroscópio, os desenhos eram dispostos em um tambor, espaçados por pequenas frestas que permitiam a sensação de movimento. O flipbook (livro mágico), criado em 1868, teve grande repercussão, tendo sido considerado pelos primeiros animadores como um instrumento inspirador de sequências narrativas (FOSSATTI, 2009, p. 3).

Para compreender as produções realizadas a partir de contos de fada, fizemos um primeiro estudo sobre as primeiras animações, sendo *A Branca de Neve e os Sete Anões* (1938) considerada a primeira adaptação de contos de fada para o cinema de animação. Esse conto, já ganhou outras versões e segue presente na nossa contemporaneidade, o que nos mobiliza a pensar junto com Almeida (1994), que a sociedade sofre influências dos meios de comunicação de massa, pois desejos, comportamentos e modos de vida, são construídos a partir desse consumo.



Sendo assim, devido ao potencial educativo dos filmes de animação realizados a partir dos contos de fada, tomamos essas produções como dispositivos que, dentre tantos outros, regulam comportamentos ao influenciar nossa vida cotidiana determinando em seus discursos como devemos agir, sentir, desejar, lembrar e conviver (PAIVA *et al*, 2008). Um espaço educativo, que em suas diferentes materialidades, ensina e coloca em circulação formas desejáveis de ser homem e mulher, definindo papéis específicos para o gênero masculino e para o gênero feminino (SILVA; SALES; BASTOS, 2017). Os apontamentos levantados nesta pesquisa são frutos de um projeto de iniciação científica,<sup>2</sup> tendo vigência de setembro de 2021 a agosto de 2022, cuja discussão estendeu-se dando continuidade ao tema na monografia de conclusão de curso.

### **Os caminhos da pesquisa**

A pesquisa cartográfica, inspiração para a metodologia deste trabalho de conclusão de curso. É uma prática de pesquisa que não atende somente a uma possibilidade de caminho, é uma ação que tende a ser experienciada e não empregada, em que o pesquisador assume a posição de se deixar afetar pelo outro e/ou pelo objeto de sua pesquisa.

De um modo geral, mais do que uma metodologia científica, a cartografia aqui é entendida enquanto uma prática ou pragmática de pesquisa. A ideia de pragmática está ligada a um exercício ativo de operação sobre o mundo, não somente de verificação, levantamento ou interpretação de dados. O cartógrafo, assumido enquanto pesquisador, atua diretamente sobre a matéria a ser cartografada. No entanto, ele nunca sabe de antemão os efeitos e itinerários a serem percorridos (COSTA, 2014, p. 67).

Para Passos *et al* (2015), a inspiração cartográfica não segue um modelo e objetivos pré-estabelecidos, assim como, também não é uma ação sem direção. A cartografia subverte a consciência metodológica tradicional, de modelos e caminhos pré-definidos, sem abandonar a direção do caminho da pesquisa. É nesta afirmação que

---

<sup>2</sup> O dispositivo amoroso e o educar para o amor romântico: um olhar para os filmes realizados a partir dos contos. Programa de Bolsa de Iniciação Científica (PIBIC). Universidade Federal de São João Del-Rei (UFSJ). Orientador(a): Profa.Dra.Giovana Scareli.

se encontra o desafio. A diretriz cartográfica se faz por pistas que orientam o percurso da pesquisa, sempre considerando os efeitos do processo do pesquisar sobre o objeto da pesquisa, o pesquisador e seus resultados (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2015). Na pesquisa cartográfica, o pesquisador tem a possibilidade de fazer um exercício de desobrigar-se de um conhecimento prévio, subentendido acerca do tema, que tende a direcionar o olhar para mergulhar na experiência, como se estivesse vazio. Obviamente, este é um exercício, pois nunca estaremos “vazios”, mas a tentativa é fazer a experiência como ponto de encontro, entendida no saber/fazer da investigação.

A pesquisa cartográfica sempre pressupõe a habitação de um território, o que exige um processo de construção e/ou delineamento deste território, bem como o aprendizado do próprio cartógrafo. Tal aprendizado não será aqui pensado como uma série de etapas de um desenvolvimento, mas como um trabalho de cultivo e refinamento. Aprendizado no duplo sentido de processo e de transformação qualitativa nesse processo. Movimento em transformação. O tema desta pesquisa, por ser muito amplo, em razão da grande quantidade de contos de fada adaptados para o cinema, exigiu uma delimitação e escolhas nada fáceis. No entanto, na cartografia, não deixamos a sensibilidade, a subjetividade e nossas afecções de lado, afinal, somos atravessadas a todo momento pelas obras que consumimos e essas características, que poderiam ser vistas como muito subjetivas, e que não deixam de ser, são acolhidas pela cartografia e fazem parte da escolha dos objetos analisados.

Assim, me deixando afetar pelos conceitos “*amor romântico*”, “*dispositivo amoroso*” e “*tecnologia de gênero*”, as obras selecionadas para a pesquisa foram: *Cinderela* (1950), *A Pequena Sereia* – versão japonesa (1987) e *A Bela e a Fera* (1991).

## **Os Referenciais teóricos**

Embora a ideia de pesquisar questões de gênero e amor romântico nos contos de fada tenha me atravessado como uma novidade, o tema apresenta alguns trabalhos publicados que se assemelham ao título desta pesquisa. Como primeiro passo, procurei por estes materiais que sustentam parte dos questionamentos aqui debruçados. Foi realizado um levantamento bibliográfico de artigos, teses e dissertações por meio de descritores que se conectam à pesquisa. As palavras chaves utilizadas foram: *amor romântico e contos de fada*, *contos de fada e dispositivo amoroso* (agrupadas), e *amor*

*romântico, contos de fada* (separadas). As obras selecionadas estão entre os anos de 2009 e 2021. Os sites de busca utilizados foram o banco de dados da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)<sup>3</sup>, o da *Scientific Electronic Library Online* (SciELO)<sup>4</sup> e o Google Acadêmico<sup>5</sup>. Alguns outros repositórios também foram consultados. Durante a busca, dezessete resultados foram encontrados. As produções foram dispostas em uma tabela, por ano de publicação, descritores utilizados, sites de busca consultados, nome dos autores(as), instituições, título e um resumo do que a produção aborda, o ano da publicação, a nacionalidade e o endereço eletrônico através do qual as obras puderam ser acessadas na íntegra.

As produções apontam para as questões de gênero enraizadas nas histórias infantis, a exemplo dos contos de fada presentes na literatura; e os meios educativos que esses canais, literatura e cinema, reproduzem.

Assimilar o significado de gênero como a distinção dos órgãos íntimos, confina o pensamento crítico ao arcabouço conceitual de uma oposição e universalização dos sexos, construindo um protótipo feminino essencial que estaria personificado em todas as mulheres, sem espaço para enxergar as diferenças existentes entre elas (MONTEIRO; ZANELLO, 2014, p. 36)

Os contos de fada, em especial, os contos das princesas, reproduzem um padrão físico e psicológico das formas de ser e amar. Os transmissores de códigos comportamentais (cultura, literatura, telas, músicas, objetos comerciais) incorporam ideais morais no processo de subjetivação humana, engendrando as vivências interpessoais ocorridas no meio em que o indivíduo está inserido. Lauretis (1987) traz o conceito de “tecnologia de gênero”, sendo um modelo de representação que atribui significado (identidade, valor, prestígio, posição de parentesco, status, entre outros).

O gênero, portanto, seria uma tecnologia produzida e reproduzida a partir das mais diversas tecnologias sociais, práticas críticas institucionalizadas e atos da vida cotidiana, possuindo a função de constituir indivíduos concretos em homens e mulheres, promovendo o engajamento em modelos de subjetividade socialmente desejáveis (MONTEIRO; ZANELLO; 2014, p. 2).

---

<sup>3</sup> CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior). Disponível em: <<https://www.gov.br/capes/pt-br>>.

<sup>4</sup> SciELO (Scientific Electronic Library Online) Disponível em: <<https://www.scielo.br/>>.

<sup>5</sup> Google Acadêmico. Disponível em: <<https://scholar.google.com.br/?hl=pt>>.

A representação das protagonistas/princesas nos contos de fada, apresentam como principal pilar a personificação da “bondade”. Segundo as autoras Monteiro e Zanello (2000, p. 38) essa construção está entranhada em nossa cultura, entre os quais centra-se o da “felicidade encontrada no amor romântico com o par ideal”. Os arquétipos culturais mostrado nos filmes das princesas representam a subjetividade feminina esperada pela sociedade. O comportamento de uma princesa se baseia em princípios ditos “corretos”, de “bom comportamento”, junto de uma beleza jovial e a idealização de um “príncipe encantado”.

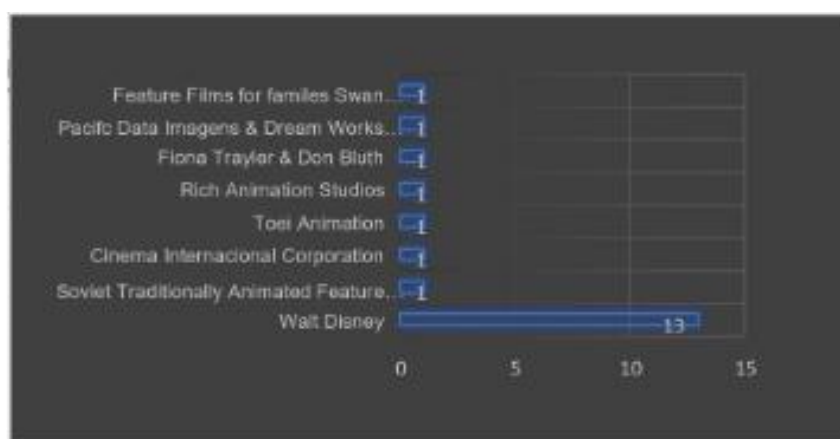
De acordo com esta perspectiva, após a leitura dos artigos, é possível perceber que os meios de comunicação presentes na sociedade (*rádio, televisão, livros e internet*) são um importante instrumento na criação e manutenção destes caminhos de subjetivação privilegiados (MONTEIRO; ZANELLO, 2014 apud COUTO, 2011), estabelecendo a tecnologia de gênero. Butler (1999), afirma que gênero é uma construção constante, efetuada por meio da internalização das normas sociais e culturais e da repetição de atos/performances. Assim, as narrativas orais, os desenhos e as pinturas, antes de descrever cenários, se constituem como uma história. Sendo que é nesse estágio que ocorre a identificação com os sentimentos dos personagens.

## 1 - ADAPTAÇÕES CINEMATOGRAFICAS DOS CONTOS DE FADA

Além do embasamento teórico a partir de Zanello (2018), no que concerne aos conceitos de dispositivo amoroso e as formas de subjetivação feminina, buscou-se reunir as produções cinematográficas de animação de alguns contos de fada para decupagem e análise. A decupagem é o processo que consiste em recortar, dividir, extrair fotogramas (quadros/molduras) de uma filmagem. As plataformas escolhidas para a seleção dos filmes foram feitas no *Google*<sup>6</sup> e em sites próprios como o *Disney*<sup>7</sup> e *Adoro Cinema*<sup>8</sup>, além da plataforma de vídeos *YouTube*. Foram encontrados vinte e um filmes sendo organizados, por data de lançamento (1938 - 2014).

Os filmes encontrados foram: *A Branca de Neve e os Sete Anões* (1938), *Cinderela* (1950), *Peter Pan* (1953), *A Dama e o Vagabundo* (1955), *A Bela Adormecida* (1959), *Os Cisnes Selvagens* (1962), *Pele de Asno* (1970), *A Pequena Sereia* (1975 - Versão Japonesa), *A Pequena Sereia* (1989), *A Bela e a Fera* (1992), *Aladdin* (1992), *A Princesa Encantada* (1994), *A Polegarzinha* (1994), *Pocahontas* (1995), *Anastasia* (1997), *Mulan* (1998), *Shrek 1* (2001), *A Princesa e Ervilha* (2002), *A Princesa e o Sapo* (2009), *Enrolados* (2010) e *Malévola* (2014). Os filmes foram organizados em gráficos para melhor visualização e estudo.

**Gráfico 1** – Produtoras responsáveis pelas adaptações cinematográficas dos contos selecionados entre os anos de 1950 e 2014.



**Fonte:** Gráfico produzido pela pesquisadora com base nos dados da pesquisa.

<sup>6</sup> Google. Disponível em: <<https://www.google.com.br/?hl=pt-BR>>.

<sup>7</sup> Disney. Disponível em: <<https://disney.com.br/>>.

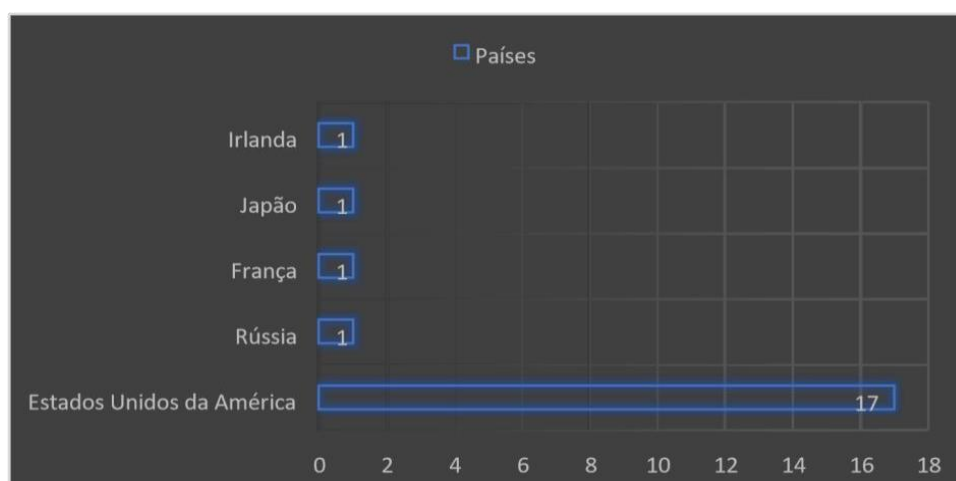
<sup>8</sup> Adoro Cinema. Disponível em: <<https://www.adorocinema.com/>>.

É evidente a vastidão de animações produzidas pela *Walt Disney*, em comparação às outras produtoras encontradas. Desde o início de sua carreira, a empresa *The Walt Disney Company* voltou sua atenção para as crianças ao investir nas animações dos contos de fada. Este fato acabou transformando seus produtos em veículos sutis de divulgação de alguns valores culturais norte-americanos entre as crianças. Assim,

[...] ao associar a qualidade de direção e animação de Walt Disney ao significativo investimento em tecnologia por parte desta empresa, os personagens Disney, especialmente as princesas, se tornaram referência em todo o mundo, muito mais como um modelo a ser seguido do que como mera forma de entretenimento (FOSSATTI, 2009 apud MONTEIRO; ZANELLO, 2014, p. 37).

Segundo Monteiro e Zanello (2014), a *The Walt Disney Company*, aparece como pioneira no mercado de animação ao propor uma diferente formatação dos contos de fada originais. Alterando alguns pontos da história *contada* para a versão das *telas*. Os contos de fada que conhecemos sofreram adaptações de suas versões originais. As histórias eram voltadas para os adultos e o enredo ligado aos costumes da época e retratavam características como a fome, mortalidade infantil, repressão feminina, adultério e incestos.

**Gráfico 2** – Nacionalidade das obras encontradas.



**Fonte:** Gráfico produzido pela pesquisadora com base nos dados da pesquisa.

Embora a *The Walt Disney Company* tenha sido pioneira na produção de animações, outras produtoras americanas também obtiveram êxito nesse meio. A *Pacific Data Images & Dream Works Animation*, e a *Rich Animation Studios*, representam o total de 5% dos filmes encontrados. Ainda assim, apenas três filmes habitam fora da indústria americana, sendo eles: *Os Cisnes Selvagens* (1962) da Rússia, *Pele de Asno* (1970) da França, e *A Pequena Sereia* (1975), na versão japonesa. O filme *Polegarzinha* (1994) possui dupla nacionalidade americana e irlandesa<sup>9</sup>.

Outrossim, os filmes americanos apresentam a famosa “jornada do herói” conceituada por Joseph Campbell (1989), tornando-os mais atrativos ao olhar de quem assiste. A jornada do herói é um conceito que retrata uma forma de contar histórias, em que o protagonista supera vários desafios para se tornar um herói. Esse modelo está nas mais diversas narrativas, desde as antigas fábulas até os filmes modernos. A jornada do herói é como uma fórmula da construção de histórias, envolvendo os leitores e espectadores na trama, girando em torno da trajetória de um herói, que parte de seu mundo comum para viver aventuras em outros universos passando por grandes problemas. Assim, as histórias e filmes que não se encaixam nesse modelo são tidas abaixo dando a sensação de que o filme é “arrastado” e de difícil concentração quando comparados aos outros. Pode se assim dizer que os filmes de animações da Disney e as produtoras americanas caem no gosto popular devido ao seu caráter comercial.

---

<sup>9</sup> Não foi encontrada nenhuma obra nacional.

## **2 - BIBBIDI – BOBBIDI – BOO: CINDERELA (1950), A PEQUENA SEREIA (1975), A BELA E A FERA (1991)**

O enredo do filme *Cinderela* (1950), realiza-se na convivência da personagem de mesmo nome com sua madrasta e suas meias-irmãs não biológicas, após a morte de seus pais. Obrigada a trabalhar como criada para a casa, Cinderela tem como seus amigos os animais com quem convive. No centro do longa-metragem, o reino em que habita se prepara para um baile, com a presença do príncipe. A madrasta planeja levar suas duas filhas ao baile, com esperança de que uma delas case-se com o príncipe. Cinderela é impedida pelas meias-irmãs e pela madrasta de ir ao evento. No entanto, a figura da Fada-madrinha aparece, concedendo a Cinderela a realização de seu desejo vestindo-a com um belo vestido e com lindos sapatos, com a condição de que ela voltasse antes da meia-noite.

*A Pequena Sereia* – versão japonesa (1975), conta a história de uma sereia chamada Marina e é a mais nova de suas irmãs e a mais bonita da família Real. Ela tem muita curiosidade de saber sobre o mundo humano e sempre quer ir para superfície com suas irmãs mais velhas, mas é proibida por ser muito nova. Enquanto isso, Marina explora os navios afundados e descobre uma estátua de um garoto humano e começa a sonhar com ele. Emergindo das profundezas, ela vê um belo príncipe, o mesmo da estátua, e se apaixona por ele à primeira vista, salvando-o da tempestade. Com o desejo de se tornar humana para ficar com o seu grande amor, ela recorre à Bruxa do Mar, que a transforma em humana, mas, toma para si sua linda voz. Marina vive com o príncipe durante um mês. No entanto, o príncipe se casa com outra princesa. Marina foi avisada de que, se o príncipe não a escolhesse, ela morreria. Então, suas irmãs vão até a Bruxa do Mar para conseguir salvar Marina e a feiticeira entrega uma adaga que teria de ser cravada no coração do príncipe. Nessa adaptação a pequena sereia opta pela morte.

A princesa Bela, de *A Bela e a Fera*, filme de 1991, é filha de um jovem inventor (Morris) que é tido como um louco em sua aldeia. Morris, ao decidir levar seu invento para expor em uma feira, acaba se perdendo no caminho e tornando-se prisioneiro em um castelo habitado por uma Fera. Bela, após ter notícia do sumiço do pai, vai até o castelo oferecer-se como prisioneira no lugar dele, momento em que conhece a Fera, príncipe que fora enfeitado, ainda moço, por ter um coração egoísta e não procurar enxergar os outros além da aparência. A convivência entre ambos faz com que se apaixonem e, após enfrentarem Gastão, jovem que também é apaixonado



pela Bela, ambos se casam e a Fera volta à sua aparência de príncipe, uma vez que o feitiço fora quebrado.

A escolha dos filmes mencionados acima, pode ser justificada de acordo com os princípios da metodologia escolhida para o desenvolvimento dessa pesquisa. A pista de número 7, de Passos *et al* (2014) diz que a pesquisa cartográfica não tem como objetivo central colocar o pesquisador frente ao objeto de pesquisa como um obstáculo a ser enfrentado. O território da pesquisa cartográfica é diferente de uma metodologia “fechada” em que se analisa um resultado já almejado. De acordo com os autores, cartografar é habitar um território existencial, com receptividade afetiva, ou seja, uma emoção que engaja. Assim, o método cartográfico é uma pesquisa feita com alguém ou com algo. A escolha destes filmes, portanto, está nas memórias afetivas que construí com eles, de uma emoção criativa e que nos engaja em querer compreender os afectos que são despertados por esses filmes em nós e em tantas outras espectadoras.

*Cinderela (1950)*, da companhia *The Walt Disney Company* é uma animação em 2D, que consiste em imagens de desenhos confeccionados manualmente para criar a sensação de movimento. O filme *A Bela e a Fera (1991)* produzido, também, pela *The Walt Disney Company* introduziu a animação por computador – CGI, juntamente com as técnicas clássicas da animação 2D. *A Pequena Sereia (1975)* é um *anime* japonês produzido pela *Toei Animation*. A produção de um *anime* inicia-se com a construção de um rascunho, o *storyboard*<sup>10</sup>, que também está presente nas animações citadas acima, mostrando para a produção a visão do diretor. Assim, os animadores elaboraram os primeiros *layouts* das cenas do *anime* iniciando a animação.

Os filmes que habitam o *corpus* deste trabalho, foram produzidos e lançados de acordo com as expectativas da sociedade. Como aprendizes-cartográficas, nossa posição no fazer pesquisa é com essas produções e não sobre elas. Na nossa sociedade, de modo geral, concebeu-se a imagem de que as mulheres devem ser amáveis e devotas, colocando as necessidades do outro acima das suas. A idealização de que o amor é sinônimo da característica feminina está presente nos filmes, assim como o

---

<sup>10</sup> *Storyboard* ou Esboço sequencial são organizadores gráficos tais como uma série de ilustrações ou imagens arranjadas em sequência com o propósito de pré-visualizar um filme, animação ou gráfico animado. Sendo um roteiro desenhado, seu layout gráfico se assemelha a uma história em quadrinho. STORYBOARD. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikipedia Foundation, 2021. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Storyboard&oldid=60150350>>. Acesso em: 02 set. 2022.

dispositivo amoroso diz sobre um modo de amar que é ensinado às mulheres ao longo de suas vidas.

No início dos filmes, notamos que as princesas expressam seus anseios. Logo ao início do filme *Cinderela* (1950), o plano corta para a cena em que a personagem é acordada por pássaros que a indagam sobre seu sonho. É neste momento que ela canta a canção “*A Dream Is a Wish*”<sup>i</sup> (Um Sonho é um Desejo). A letra da música dedilha o desejo de uma linda história de amor, guardado no íntimo da princesa. A personagem principal sonha com a liberdade, encorajando-se que mesmo após toda a dor, ela um dia será feliz.

Bela, considerada uma garota incomum em seu vilarejo, sente-se incompreendida no lugar em que vive. Ela deseja ir para longe, conhecer o mundo, inspirando-se nos livros que lê. Como podemos observar na canção “*Bonjour*”<sup>ii</sup> “{...} Tudo aqui é sempre assim/ desde o dia em que eu vim, para essa aldeia do interior {...} Eu quero mais que a vida no interior!” (Transcrição livre pela autora).

Marina, tem fascínio pelo mundo humano. Seu sonho é poder ir à superfície assim como suas irmãs. Nota-se seu encanto através dos objetos naufragados que ela guarda em uma caverna, dentre eles, a estátua de um príncipe. Sendo este o que ela salvaria mais tarde. No *frame* onde ela encontra a estátua, Marina, diz não haver maior beleza no oceano do que aquela que abrange sua visão.

A identidade da Pequena Sereia, Marina, assemelha-se aos desejos de Cinderela e Bela. Elas exteriorizam o sentimento de não pertencimento. Apercebe-se nos filmes que elas sonham com o dia que estarão preenchidas. Cinderela e Bela preenchem essa lacuna no momento que o amor adentra a ficção, pois, casam-se com o príncipe “encantado”. Entretanto, nesta versão do conto da pequena sereia, o final diverge da versão cinematográfica de 1989 produzida pela *The Walt Disney Company*. No anime japonês, Marina opta pela morte. Em suas palavras, a justificativa está na seguinte afirmação: “*Não, eu não posso... A felicidade do príncipe também é a minha felicidade*”

Em conformidade com o que diz Zanello (2018), o amor se apresenta para as mulheres sobre um modo de estar no mundo, relacionando-se com a sua identidade.

O dispositivo amoroso constrói corpos-em-mulher, prontos a se sacrificarem por amor a outrem. Só se compreende o discurso de uma “verdadeira” mulher, dentro desta lógica a qual o dispositivo torna

enunciável e, principalmente, constituinte das mulheres, na sua relação com “ser mulher” (SWAIN, 2012 apud ZANELLO, 2018, p. 82).

Além disso, ao inferir de que maneira a linguagem ambienta o imaginário, devemos considerar como ela foi produzida com ênfase nos mecanismos dessa produção e nos recursos disponíveis.

### 3 - UM SAPATINHO DE CRISTAL, UMA SEREIA SEM VOZ, UM PRÍNCIPE QUE NÃO SABIA QUE ERA MAU?

Os filmes selecionados nesta pesquisa são representativos para a análise sobre as representações de gênero, entendido como a construção social a partir da noção de identidade, como algo substancial marcado pela constância como aparece. Os objetos analisados possuem as mesmas características de aparência das princesas e príncipes: são brancos, magros e jovens.

Ao pensar nas pedagogias afetivas operadas pela indústria cultural, entende-se que os príncipes simbolizam uma masculinidade habitada no imaginário feminino, eles são sensíveis, amáveis e carinhosos. Mas, esses adjetivos são acrescentados ao vigor e à força, que são importantes para salvar as princesas dos perigos que a atormentam. Os contos de fada retornam, na maioria das vezes, com versões alteradas, exceto por sua essência, que de certa forma, continuam, a não ser em algumas produções mais atuais que trazem outros pontos de vista. No entanto, a maioria dos filmes de contos de fada, age de acordo com os valores sociais de sua época e conservam sua organização através da própria estrutura do imaginário.

Falar da construção da educação através de imagens/filmes é concluir que “nosso mundo, nossa realidade social, não é apenas representado por imagens, mas também construído ou produzido por elas” (BOHNASCK, 2008, p. 115). O cinema é uma poderosa ferramenta de criação e inovação de narrativas. “A cultura de massa se torna um grande fornecedor dos mitos condutores do lazer, da felicidade, do amor impulsionando não só o real para o imaginário, mas também do imaginário para o real” (DEPORT *apud* MORIN, 1997 p. 90). Vale ressaltar que os atributos das princesas cabem por exercer pressão estética, almejando uma beleza inalcançável. Outro aspecto relevante é a representação do príncipe. De acordo com Silva *et al* (2017, p. 1):

[...] o masculino é sempre relacionado ao poder, força física e coragem. Em contraste, o feminino aparece vinculado à incapacidade de liderança, ao enaltecimento do elemento masculino como protetor e salvador além da idealização do amor romântico.

Aos príncipes cabe a tarefa de libertar as princesas de suas privações. A personagem masculina se inicia de modo que se tornam o estímulo inicial da história. Eles são a razão pela qual elas amam. O tempo de tela destinado aos príncipes, mesmo

que reduzido em comparação às princesas, não os delimita em sua relevância, pois, por trás das movimentações das protagonistas, a imagem do masculino é esperançado através do preenchimento com a chegada do amor romântico.

As interferências que as obras potencializam na vivência de uma criança ao iniciar seus relacionamentos amorosos são capazes de reforçar a violência feminina e a subjetivação das mulheres em relações não saudáveis. “Ser homem e ser mulher constituem-se em processos que acontecem no âmbito da cultura”, (LOURO, 2008 apud SILVA *et al* 2017, p. 10) transformando as animações dos contos de fada (como os escolhidos para análise) em coletâneas determinantes na produção de masculinidades e feminilidades na sociedade contemporânea. No entanto, as animações das princesas são produzidas, majoritariamente, para o consumo feminino. Logo, de que forma as garotas podem espelhar suas relações ou se educar para o que “esperar” de uma relação? Através dos produtos culturais que consomem.

É dessa forma que as mulheres assimilam imperativos culturais muito sutis, transferindo para seus relacionamentos as fantasias que exaltam a acedência ao poder masculino e fazem do casamento não apenas um desejo dentre outros, mas, o principal anseio ao qual devem aspirar (MONTEIRO; ZANELLO, 2014, p. 39).

Aos homens, no entanto, o vigor fora do cinema é reforçado pela retenção de sentimentos, comparando a demonstração de afeto com fraqueza.

Se a “essência” masculina é pautada pela ação enérgica, autodomínio, expansão, engajamento em questões sociais, vida pública, dominação e prazeres sexuais, o menino deve então “endurecer-se” para se tornar verdadeiramente um homem. Para isso, deve aprender a ser resistente ao cansaço, ao frio, ao álcool, além de ser capaz de se arriscar e mesmo de executar tarefas perigosas. No suposto topo da “evolução”, de “superioridade”, estaria o homem – europeu, branco e heterossexual (ZANELLO, 2018, p. 191).

Ou seja, a construção de gênero nos filmes se baseia em uma masculinidade firmada na virilidade masculina, aos príncipes são destinadas espadas e guerras. Enquanto às princesas, “as produções cinematográficas dos contos reforçam o estereótipo de que às mulheres cabe o cuidado, afetividade, gentileza e sacrifício”. (MORIN, 1995 apud DEPORT, 2017, p. 2)

Similarmente, Cinderela, Bela e Marina, são personagens principais de filmes lançados no século XX. O clímax dessas histórias está na aspiração de um casamento heteroafetivo. O conceito de gênero que nos baseamos neste trabalho tem aporte teórico em Lauretis (1987), que diz que gênero é uma construção social que delimita, ao decorrer da vida, formas de ser dentro da sociedade. O amor para as princesas dos longas metragens lhes concede *status* entre a comunidade. Sendo assim, para as princesas o amor é sinônimo de segurança. Zanello (2018, p. 200), salienta que quem avalia as mulheres (em sérias ou putas, bonitas ou feias), bem como as colocavam (e as colocam) em uma hierarquia de valores diferenciados, são os homens.

Dizer que o dispositivo amoroso é um caminho privilegiado de subjetivação para as mulheres em nossa cultura, significa dizer que as mulheres se subjetivam, na relação consigo mesmas, mediadas pelo olhar de um homem as “escolhas”. Isto é, o amor, ser escolhida por um homem, é um fato identitário para elas (ZANELLO, 2018, p. 83).

O caminho de subjetivação feminina desenhado por Zanello (2018) é crucial no que concerne a sensação de que não ser escolhida é sinônimo de estar “encalhada”. As relações amorosas deixam de possuir o seu caráter sentimental para se tornarem um dever para as mulheres. Em uma sociedade patriarcal a mulher só é tida como pessoa ao lado de uma figura masculina, como observamos nos contos das princesas, no nosso passado e, em vários lugares, também no presente. A mulher deve estar sempre acompanhada por um homem, seja esse o seu marido, pai ou irmão, que são figuras com sentido aproximado na segurança e valor. Estar acompanhada por um homem na maioria dos casos é motivo para que outros homens não a abordem em situações rotineiras como caminhar na rua ou receber compras em casa. Nota-se ao longo da historicidade que as mulheres preenchidas por sua própria companhia são tidas como mulheres de baixo valor, não só para os homens, mas, também entre outras mulheres.

Marina, de *A Pequena Sereia*, não se casa com o príncipe, mas, nota-se que ela aceita seu destino, embora este fosse o seu fim, pois, não pretende matar o príncipe e ser motivo de crueldade. Equitativamente, Cinderela, mesmo sendo alvo de maus tratos durante todo o filme, não apresenta nenhum traço de vingança no decorrer da narrativa. Ela desempenha as atividades domésticas com um contentamento estampado no rosto e está sempre disposta a enxergar o melhor nas pessoas, perdendo sua madrasta e irmãs a cada minuto. Bela, embora guarde para si o desejo de sair da pequena vila em

que vive, não se opõe em ser presa pela Fera, no lugar de seu pai, mesmo sabendo que o ato lhe custaria a liberdade. A Bela, cabe o cuidado, sendo responsável por ensinar para a Fera (príncipe) boas maneiras e compaixão, sentimentos que ele abominava até conhecê-la.

Outro notório aspecto nos filmes são os atos simbólicos construídos ao longo da narrativa. Marina dá a sua voz para a bruxa do mar em troca de pernas. Subjetivamente, o corpo social privilegia o silenciamento feminino. Para a pequena sereia o silenciamento impôs o seu sofrimento. Bela silencia sua dor em uma renúncia de si para cuidar de seu pai e, posteriormente, da Fera. Cinderela não se alimenta de afetos “negativos” em relação a madrasta e irmãs. Como podemos observar nas imagens abaixo: “Às mulheres é permitido e aprovado apenas um tipo de agressividade “feminina”: a autoagressividade, o choro prolongado, a autocompaixão” (BELUTTI, 1983, *apud* ZANELLO, 2018, p. 120).

**Figura 1:** *Cinderela*



Fonte: *Print de Cinderela, de Walt Disney Pictures*

Esse é o único momento em que Cinderela acredita que sua vida está arruinada, quando após ter sido negado a ida ao baile, ela corre para o jardim de sua casa. Debruçada em um banco de cimento Cinderela chora e em seu lamento suas palavras são: “[...] tudo acabou, perdi a fé, não creio em nada, em mais nada, não posso acreditar em mais nada” (*transcrição do filme*).

**Figura 2:** *A Pequena Sereia.*



**Fonte:** *Print de A Pequena Sereia*<sup>11</sup>

Marina sofre ao ver que o príncipe se casou com outra moça. Posicionada na proa do barco ela suspira em seu interior: “*Agora o casamento já foi celebrado e amanhã quando o sol raiar o meu coração cessara de bater para sempre*”. A princesa se resigna diante desse fato e, por amor ao príncipe, desiste dele, oferecendo sua vida para mantê-lo feliz.

**Figura 3:** *A Bela e a Fera*



**Fonte:** *Print de A Bela e a Fera, de Walt Disney Pictures*

Enquanto caminha pelo castelo ao lado da Fera, depois de ter se oferecido para ficar presa no lugar de seu pai, Bela sente-se acuada e chora. Ela estava prestes a ficar para sempre em um castelo desconhecido e não pôde se despedir da única família que tinha, por imposição da Fera. Mesmo assim, faz esse sacrifício para que o pai pudesse viver.

---

<sup>11</sup> **Disponível** Youtube. Disponível em: <https://youtu.be/swBThM6--XM>. Acesso em 02 jan. 2023.



#### 4 - APRISIONADAS NA TORRE

Destaco nesse tópico a analogia da torre de um castelo com a chegada de um príncipe que modifica todo o ambiente, permitindo que as princesas conheçam uma superfície para além dos territórios em que se encontram. A torre, construção esguia e estreita anexada à um castelo em muitos contos de fada, apresenta-se simbolicamente de outras maneiras nos filmes selecionados, a exemplo do pequeno vilarejo em que Bela reside, a casa de Cinderela e o oceano, lugar em que vive Marina. Para além dos filmes de contos de fada, a torre pode representar também um local de prisão. Como na antiguidade em que prisioneiros eram deixados. A Torre de Londres foi, entre os anos de 1100 e 1952, uma penitenciária que encarcerava e dizimava figuras muito importantes. Dentre os presos mais famosos, podemos convocar Ana Bolena<sup>12</sup>, antiga esposa do rei Henrique XVIII, da Inglaterra.

**Figura 4:** Execução Ana Bolena 1536.



Discurso de Ana Bolena 1536.

"Não vim agora para confessar ninguém, mas peço a Deus que salve o meu rei soberano e o de vocês, e lhe dê demasiado tempo para reinar, pois é um dos melhores príncipes do universo, que constantemente me tratou tão com saúde que não poderia existir melhor. Por isso, me submeto à ruína de boa vontade, pedindo humildemente o perdão de todos."

Fonte: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-54943342>

As últimas palavras da princesa Ana Bolena, são de complacência para com o rei, sendo que ele havia mandado executar sua morte. Ela, em seu discurso, teme e pede para que os súditos direcionem suas presas a Henrique XVIII, afirmando não haver homem que lhe tratara melhor durante sua existência. Apresentar a torre como esse espaço que prende, mas, que também liberta para a vida ou para a morte, ao passo que

<sup>12</sup> As instruções implacáveis e detalhadas de Henrique 8º para decapitação de Ana Bolena.

Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/geral-54943342>>. Acesso em: 4 nov. 2022.

a figura masculina adentra na narrativa, faz-se necessário, pois, tem tudo a testemunhar com o dispositivo amoroso.

Desde a época a qual nascem, o dispositivo amoroso circunda na mente das mulheres (ZANELLO, 2018). Quanto posso descobrir ruim se alguma coisa em mim se satisfaz? É o que parece questionar Ana Bolena e as princesas selecionadas, Cinderela, Bela e Marina. Mesmo após as violências sofridas, ainda são veladas pelo discurso de um amor romântico. Zanello (2018, p. 60), reforça que os sentimentos não são naturais, “no entanto, eles foram modificados culturalmente, na interpessoalidade em certo momento histórico e em certa sociedade, através dos mecanismos sociais e políticos que interpelam determinadas performances de ser e formas de sentir”.

O amor e suas práticas estão escritos em nossa natureza mais profunda. Cada cultura reserva-lhe um espaço privilegiado, representando à sua maneira. Há quem diga até que ele é uma invenção do ocidente. E o amor não só muda no espaço, mas no tempo também. O de ontem não é o mesmo de hoje. E isto porque, diferentemente dos tubarões, o amor e as formas de amar se transformam ao longo dos séculos (DEL PRIORI, 2011, p. 12 –13, apud ZANELLO, 2018, p. 59).

O amor como o conhecemos hoje, está junto com a consciência corporal e a paixão. Não é uma exceção a essa regra, não é um fato natural, mas tem se configurado como uma possibilidade afetiva mediada culturalmente. Zanello (2018) especifica quão o sentimento é distinto para cada gênero, classe social, período e povo. Dizer que o amor é construído historicamente significa que ele tem possuído performances nas diferentes épocas da existência humana. A tecnologia de gênero, neste caso, o cinema de animação, um meio comunicativo que propaga discursos de modos de ser e sentir modificasse através das pedagogias de gênero, lucra com a terceirização da autoestima.

"O amor não deixa de ser um dispositivo que se edificou socialmente a partir da desigualdade estrutural dos lugares dos homens e das mulheres (...) ao longo da história, os homens e as mulheres não atribuíram ao amor o mesmo lugar, não lhe conferiram nem a mesma importância nem o mesmo significado (...) o amor no masculino não é senão uma ocupação entre outras, ao passo que, no feminino, preenche a sua existência (LIPOVETSKY, 2000, p. 17 apud ZANELLO, 2018, p. 81)".

O dispositivo amoroso atrela-se sobretudo à sensação de se sentir escolhida. Ele se apresenta como um gatilho que deixa as mulheres completamente vulneráveis. Para

Zanello (2018), “no dispositivo amoroso o que está em xeque é a legitimação da mulher como mulher, sua necessidade de ser validado pelo olhar, desejo ante de um homem, possibilidade de ser ou de se sentir passível de ser escolhida” (p. 83). Essa afirmação pode ser notada no enredo dos filmes *Cinderela (1950)*, *A Bela e a Fera (1991)* e *A Pequena Sereia (1975)*.

No caso das princesas, notamos que o casamento está associado à ideia de liberdade em que elas são escolhidas para algo e, sobretudo, pelo príncipe. A analogia da torre torna-se relevante, pois, quando voltamos nossos pensamentos à figura masculina, ela exerce um poder sobre as personagens principais dos filmes. Os príncipes são símbolos de status e segurança, possuindo grande importância no meio em que governam.

Outrossim, segundo a autora Zanello supracitada acima, ao afirmar que o amor se modificou na história, através do status social e financeiro, compreende-se que o amor desempenha papéis diferentes para os homens e as mulheres. Desta forma, “o amor no masculino não é senão uma ocupação entre outras, ao passo que, no feminino, preenche a sua existência.” (LIPOVETSKY 2000 *apud* ZANELLO, 2018, p. 81). Para Zanello (2018, p. 83) “O amor romântico seria um amor corrompido pelas relações de poder, pois estimula e pressupõem uma dependência psicológica das mulheres”.

Bela poderia seguir outros caminhos em sua vida, e ela queria liberdade. No entanto, colocando-se à disposição para ficar presa no lugar de seu pai, sua liberdade vira uma moeda de troca pela de um ente querido. Contudo, ainda que não soubesse, ela estava sendo levada em consideração para se tornar a mulher que salvaria o príncipe da maldição de ser uma fera. O fato de Bela ter sido aprisionada em um castelo “mágico” em que concerne o resto de seus dias, é abafado pela atividade de conceder bons modos a Fera, mostrando-lhe sentimentos nobres como o amor e boas maneiras, conforme podemos observar nas imagens abaixo.

**Figuras 5 a 8:** *A Bela e a Fera*.



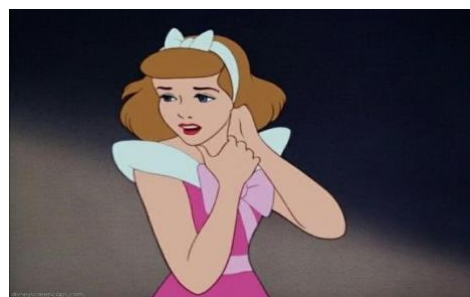
**Fonte:** Prints de *A Bela e a Fera*, de Walt Disney Pictures.

As imagens selecionadas acima podem ser visualizadas na versão de 1991, em especial, quando Bela canta a música “*Alguma coisa acontece*”. Nos versos da canção, a princesa entoia: “*Ele foi bom e delicado, mas, era mal e tão mal-educado. Foi tão gentil, tão cortês, por que será que eu não notei nenhuma vez?*” (Transcrição livre pela autora).

As boas características da fera, alimentadas por Bela, passam a ser o foco principal da princesa, deixando-a com o ar de apaixonada. A circunstância pela qual ela veio a se tornar prisioneira da Bela é sancionada pelo amor romântico e a sensação de ser escolhida por ele para quebrar o feitiço.

Cinderela também foi mantida presa. A divergência com a princesa Bela é que Cinderela estava amordaçada pelos maus tratos de sua madrasta e filhas. Vale ressaltar que, conforme Gomes (2000), a imagem das princesas é construída principalmente no pilar da bondade. Apesar do tratamento que Cinderela recebia, sendo considerada uma criada da casa, ela nunca perdeu a doçura e a certeza de que seus sonhos tornar-se-ia realidade. Como foi supracitado acima, é induzido que o sonho e o desejo da personagem denotam a aspiração de viver um grande amor, através da canção “*A Dream is a Wish*” (*Um sonho é um desejo*).

**Figuras 9 a 12:** *Cinderela.*



**Fonte:** *Prints de Cinderela, de Walt Disney Pictures.*

A escolha das imagens acima é justificada pela asserção de Zanelo (2018), quando a autora diz que as mulheres se subjetivam no relacionamento umas com as outras, através da rivalidade. A competição se faz aqui evidente, quando o ser escolhida ganha valor relacional, ou seja, produzido na equiparação com outras mulheres.

Cinderela apresenta aspectos visíveis em relação a rivalidade feminina, podendo ser destacados alguns, como o fato de que em comparação com as duas irmãs, ela possui uma beleza considerada padrão, sendo loira, contendo traços finos, olhos claros, corpo magro, características que parecem ser dignas daquelas que possuem a ternura e o bem ao seu lado. A trama do filme de Cinderela tem enfoque na luta contra as malfeitoras. A princesa, apelidada de gata borralheira, além dos atributos físicos, desempenha afazeres que toda mulher deveria ter habilidade, como cozinhar, cuidar bem da casa, das roupas, possuir voz doce ao entoar uma canção, enquanto as suas meias irmãs são descrevidas na história como duas garotas feias e amarguradas.

Nas imagens expostas acima pode-se observar a fisionomia da madrasta e de suas filhas. Elas são desenhadas com o nariz grande, corcundas, não possuindo a graciosidade tradicional, além de cenas em que é reforçado pouca aptidão para a música

e a pintura. Outrossim, repensar com a figura da madrasta, uma mulher, caracterizada com feitio sombrio, trajando roupas de cores escuras e cara fechada, harmonizando com a ideia de maldade.

Dentre os filmes selecionados, ousou afirmar que Cinderela contém o desagradado exemplo de rivalidade feminina quando se nota que ela é impedida de ir ao baile por medo de que ela poderia vir a ser escolhida pelo príncipe. Entretanto, é válido ressaltar que a personagem não detém em sua essência aspiração em ser má. A personagem não devolve os atos de violência, aceitando seu destino. Em concordância, fica perceptível nas animações das princesas que a figura masculina dispõe de variadas opções femininas para o casamento. Para Zanello (2018, p. 88),

{...} quem mais lucra com a rivalidade feminina são os homens. Nessa rivalidade, o mesmo homem, se transforma em um Deus do Olimpo. {...} A “disputa” entre elas não é por ele, mas, pelo reconhecimento (“ser escolhida”) que dele pode advir. As mulheres se subjetivam, assim, uma carência a ser.

**Figura 13 a 14:** *A Pequena Sereia*.



**Fonte:** Prints de *Pequena Sereia*. Youtube. Disponível em: <https://youtu.be/swBThM6--XM>.

No tocante a animação *A Pequena Sereia*, não havia nenhuma certeza de que ela não conheceria outro rapaz bonito, alguém encantador vindo a ser transformar em seu grande amor. Contudo, na primeira imagem capturada acima, do início do filme, Marina encontra a escultura com o rosto do príncipe. Imediatamente, quando ela o vê, profere as seguintes palavras: “Como é bonito, não há ninguém no oceano inteiro mais bonito do que ele. Os rapazes humanos são maravilhosos/ Eu quero ver a superfície, deve ser muito mais bonito se todos forem como ele” (Transcrição livre pela autora).

Evocando a imagem da torre nos contos de fada, pode-se afirmar que o oceano está para Marina como os grilhões de uma cela. Ela é considerada uma princesa diferente das demais filhas do rei Tritão, por desejar tanto ir à superfície e observar os

humanos. Entretanto, ainda que a vontade já habitasse sua consciência, a realização desse anseio tem suas raízes na primeira aparição do príncipe. É a figura masculina que dá a Marina o impulso de ir até a superfície pela primeira vez e explorando uma realidade diferente da sua.

Em sequência, na segunda imagem, Marina está deitada sob o príncipe que acabara de salvar após o naufrágio de seu barco. Maravilhada por sua beleza, ela diz: “Oh, majestade! Para salvar a sua vida eu seria capaz de renunciar a minha” (Transcrição livre pela autora). A Pequena Sereia está encantada e acredita ter encontrado o amor de sua vida e esse encontro vincula-se com o restante da narrativa. É interessante ponderar que o desejo de Marina em subir para a superfície resguardava na curiosidade de saber como os humanos viviam, sendo que ela possuía um espaço, uma caverna em que guardava objetos dos naufrágios e enquanto estava lá passava horas tentando entender a utilidade de cada um.

O surgimento do príncipe afeta Marina a ponto de que sua única preocupação seja ir para a superfície e ficar com ele. Ele passa a ser o pivô central da história da vida da personagem. De acordo com Zanello (2018, p. 90),

[...] outro ponto importante a se destacar são as performances entre nós próprias, mulheres, que agem como tecnologias de gênero, de forma a reiterar que a coisa mais importante que pode existir na vida de uma mulher é o amor e ter um homem que a escolheu.

Para Marina, a ideia do primeiro amor romântico lhe dá a sensação de que, caso não se torne escolhida pelo príncipe, a vida perderá o sentido. Ao visualizarmos as imagens, estamos sendo educados por elas e essa educação influenciam o cotidiano das pessoas, especialmente das crianças, que, em grande medida reproduzem aquilo que assistem em suas brincadeiras, desenhos e outras formas de expressão. Segundo Lauretis (1984 *apud* Zanello, 2018, p. 43), “o sujeito é constituído no gênero, mas não apenas pela diferença sexual, e sim por meio de códigos linguísticos e representações culturais.” A tecnologia de gênero, no caso os filmes, mostram como na nossa cultura, as mulheres estão sempre à mercê do amor romântico.

O que chama a atenção nos desenhos é algo comum nas produções voltadas para as mulheres. Segundo Zanello (2018, p. 44) “a ideia de que a coisa mais importante

que pode acontecer com as mulheres na vida é encontrar um homem e que ele deve ser o centro motivador e organizador da sua vida”. Em outras palavras, a ideia de que o sonho de toda mulher é se casar, torna-se evidente.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo e o entendimento dos discursos presentes nos filmes de animação *Cinderela* (1950), *A Pequena Sereia* (1975), e *A Bela e Fera* (1991) é essencial para pensar nos filmes enquanto formação educacional. As autoras Zimmermann e Machado (2021, p. 20) apontam que “[...] as crianças assistem a esses filmes inúmeras vezes – seja em casa, no cinema, ou na própria escola – decorando as músicas, os gestos, os diálogos”. Esses filmes estão repletos de discursos e imaginários coletivos que são reproduzidos e reforçados em dimensões globais. Podemos citar a imagem do feminino, o papel social da mulher e a saúde mental feminina como estratégias para fortalecer (ou não) a construção do ser mulher.

A arte e, neste caso, o cinema de animação, é um potencial educativo, pois, são formas que participam ativamente do nosso imaginário, convidando as pessoas a depositarem a sua atenção àqueles produtos culturais, que provocam sentimentos, emoções, reflexões e constroem padrões, estéticas e sensibilidades que contribuem para a nossa educação. “O imaginário favorece a construção das ideologias quando elaboram modelos mentais de uma realidade exterior em que as representações carregadas de efetividade de emoções impõem sentidos definidos deturpando o real” (BORGES; RODRIGUES, 2018, p. 114).

Dessa forma, torna-se cada vez mais importante o (re)conhecimento dos produtos culturais consumidos pelas crianças, da construção do imaginário que elas desenvolvem a partir do que veem e como essa atmosfera permeia a existência humana. Sendo assim, concluímos que as obras cinematográficas selecionadas são eficazes em performances do dispositivo amoroso e da tecnologia de gênero e finalizamos com a frase de Zanello (2018, p. 83) “Os homens aprendem a amar muitas coisas e as mulheres aprendem a amar, sobretudo, e principalmente, os homens”.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Paulo Nunes de. **Educação Lúdica: técnicas e jogos pedagógicos**. São Paulo: Loyola, 1994.

BOHNSACK, Ralf. **Rekonstruktive Sozialforschung-Einführung in qualitative Methoden**. 7. ed. Opladen: [s.e.]. 2008.

BORGES, Heloisa Porto; RODRIGUES, Rodrigo Fonseca. A tradição dos contos de fada e a sobrevivência de matrizes culturais femininas nas narrativas cinematográficas infantis. **Revista Internacional Interdisciplinar INTERthesis**. v. 15 n. 3, 2018. Disponível em: <<https://doi.org/10.5007/1807-1384.2018v15n3p109>>. Acesso em: 18/08/2022.

BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, Guacira L. **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 153-172.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo. Pensamento Cultrix, 1989.

CARNEIRO, Sueli. Movimento Negro no Brasil: novos e velhos desafios. Publicado originalmente no **Caderno CRH**, Salvador, n. 36, p. 209-215, jan./jun. 2002. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/movimento-negro-no-brasil-novos-evelhos-desafios> Acesso em 01/04/2018.

DEPORT, Fagner. **Contos de fadas na cultura de massa: A pequena sereia e The lure**. **Intercom - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação**. 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação: Curitiba, 2017. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-1095-1.pdf>. Acesso em 28 set. 2022.

FOSSATTI, Carolina L. **Cinema de animação e as princesas: uma análise das categorias de gênero**. In: **Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação**. X Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, 10. Blumenau, 28-30 maio 2009. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2009/resumos/R16-0120-1.pdf>>. Acesso em: 14 ago. 2022.

GOMES, Paola B. M. B. **Princesas: produção de subjetividade feminina no imaginário de consumo**. 2000. Tese (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2000.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **Literatura infantil brasileira**. 6. ed. São Paulo: Ática. 2007.

LAURETIS, Teresa de. **Technologies of gender: essays on theory, film and fiction**. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1987.

MONTEIRO, C.; ZANELLO, V. Tecnologias de Gênero e Dispositivo Amoroso nos filmes de animação da Disney. **Revista Feminismos**, [S. l.], v. 3, n. 1, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/feminismos/article/view/30066>. Acesso em: 2 jan. 2023.

OLIVEIRA, Ana Arlinda de; SPÍNDOLA, Arilma Maria de Almeida. **Literatura infantil**. Cuiabá: Editora UFMT, 2008.

PAIVA, R; FREIRE FILHO, J; GRANJA, E (orgs.). **Mídia e Poder: Ideologia, Discurso e Subjetividade**. Rio de Janeiro: Mauad, 2008.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (Org.). **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2015.

PIRES, Suyan Maria Ferreira. Amor romântico na literatura infantil: uma questão de gênero. **Educar em Revista**, [S.l.], v. 25, n. 35, p. p. 81-94, dez. 2009. ISSN 19840411. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/educar/article/view/16725> . Acesso em: 05 set. 2022.

SILVA, Nadson Fernando Nunes da; SALES Ailson Nunes; BASTOS, Sandra Nazaré Dias. Feminilidades e masculinidades: uma análise a partir de filmes infantis. **XI ENPEC - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC – 3 a 6 de julho de 2017**. Disponível em: <http://www.abrapecnet.org.br/enpec/xi-enpec/anais/resumos/R22961.pdf>. Acesso em: 02 mar. 2022.

ZANELLO, Valeska. **Saúde mental, gênero e dispositivos: cultura e processos de subjetivação**. Curitiba: Appris, 2018.

ZIMMERMANN; Tania Regina; MACHADO, Aline Alves. Construção de Princesas em Filmes de Animação da Disney. **Diversidade e Educação**, 9 (1), p. 662–688. Disponível em: < <https://doi.org/10.14295/de.v9i1.12273>>. Acesso em: 03 ago. 2022.

## FILMOGRAFIA

CINDERELA. Direção: Clyde Geronimi, Hamilton Luske, Wilfried Jackson. Produção Walt Disney Productions. Estados Unidos: RKO Rádio Pictures, 1950.

A PEQUENA SEREIA - versão japonesa. Direção: Tomoharu Katsumata. Produção: Toei Animation. Japão: Grupo Paris Filmes, 1975.

A BELA E A FERA. Direção: Gary Trousdale, Kirk Wise. Produção: Walt Disney Pictures. Estados Unidos: Buena Vista Distribution, 1991.

---

<sup>i</sup> A Dream Is a Wish. Music and Lyrics by Al Hoffman, Mack David, and Jerry Livingston Performed by Ilene Woods as Cinderella.

<sup>ii</sup> Bonjour. Compositores: Howard Elliot Asham/ Alan Menken/ Telmo Perle Munch.