

**UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS - UNISINOS  
UNIDADE ACADÊMICA DE EDUCAÇÃO CONTINUADA  
CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM EDUCAÇÃO INCLUSIVA**

**LUCIANE MARIA BOTH**

**AS REPRESENTAÇÕES IDENTITÁRIAS DE GÊNERO NAS ANIMAÇÕES  
CINEMATOGRAFICAS DOS CONTOS DE FADAS**

**SÃO LEOPOLDO  
2017**

Luciane Maria Both

As representações identitárias de gênero nas animações cinematográficas dos contos de fadas

Trabalho de Conclusão de Curso de Especialização apresentado como requisito parcial para obtenção do título de Especialista em Educação Inclusiva, pelo Curso de Especialização em Educação Inclusiva da Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS.

Orientadora: Profa. MS. Juliana Fátima da Silva Chaves

São Leopoldo

2017

*À minha amada família e amigos, que sempre me apoiaram, incentivaram e acreditaram em mim.*

*Aos meus professores que dividiram comigo seus conhecimentos e oportunizaram meu crescimento teórico, profissional e pessoal.*

*Minha eterna gratidão.*

*“Conheça todas as teorias, domine todas as técnicas, mas ao tocar uma alma humana, seja apenas outra alma humana” (Carl Jung).*

## RESUMO

As identidades de gênero dizem respeito aos modos pelos quais os sujeitos se identificam, social e historicamente, como masculino e feminino. O cinema é uma ferramenta utilizada para compreender representações culturais, já que promove um incitamento de discursos. Dessa forma, este trabalho buscou discutir as representações sociais que operam na constituição das questões das identidades de gênero a partir das animações cinematográficas dos contos de fadas – narrativas da mídia na constituição do feminino e masculino. O procedimento metodológico consiste em pesquisa bibliográfica e análise fílmica das animações cinematográficas dos contos de fadas. A escolha do material empírico baseou-se na seleção das animações cinematográficas dos contos de fadas dos estúdios *Walt Disney Pictures* e *DreamWorks Animation* do século XX e do início do século XXI, totalizando 26 obras. Para as análises foram utilizados como referencial teórico os Estudos Culturais e os Estudos de Gênero, a partir de uma perspectiva pós-estruturalista. Observa-se que os contos de fadas tradicionais reforçam estereótipos de gênero e paradigmas femininos de dominação, além de reafirmarem que o modelo ideal de mulher é a submissão frente ao poder patriarcal, em contrapartida, as produções contemporâneas, expressam uma crítica em denúncia ao patriarcado e uma possível ruptura dos valores tradicionais e trazem representações que rompem com os padrões arquetípicos normatizados. As animações cinematográficas expressam uma mútua influência na sociedade, bem como a sociedade influencia tais produções, o qual as representações de gênero são legitimadas ou marginalizadas, produzindo um repertório de modelos e padrões naturalizados na sociedade.

**Palavras-chave:** Conto de Fadas; Filmes; Identidade; Gênero; Representação.

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Obras selecionadas na pesquisa .....	18
Tabela 2: Enredos das obras selecionadas conforme núcleos temáticos .....	20

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>7</b>
<b>2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA .....</b>	<b>9</b>
<b>2.1 Conto de Fadas .....</b>	<b>9</b>
<b>2.2 Estudos Culturais: Representações Identitárias de Gênero .....</b>	<b>11</b>
<b>3 METODOLOGIA .....</b>	<b>18</b>
<b>4 ENREDOS DAS PRODUÇÕES CINEMATOGRAFICAS .....</b>	<b>20</b>
<b>5 ANÁLISES .....</b>	<b>30</b>
<b>5.1 Afirmação do estereótipo feminino e masculino.....</b>	<b>32</b>
<b>5.2 Afirmação do ideal de beleza como objeto de desejo.....</b>	<b>37</b>
<b>5.3 Valorização do amor romântico x amor fraternal como determinantes da felicidade feminina .....</b>	<b>39</b>
<b>6 DISCUSSÃO .....</b>	<b>42</b>
<b>7 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>ERRO! INDICADOR NÃO DEFINIDO.</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>48</b>
<b>ANEXO A – CAPA DOS DVD’S DAS OBRAS CINEMATOGRAFICAS .....</b>	<b>55</b>

## 1 INTRODUÇÃO

A identidade é uma questão central nas discussões contemporâneas (PEREIRA; JULIANO, 2013) e uma possível problematização frente esse tema são as representações de gênero – relação socialmente construída entre homens e mulheres (SANTOS; IZUMINO, 2005). Nesse sentido, as identidades são uma construção histórica e cultural (GOMES, 1995) também constituídas a partir de contos de fadas e o cinema; que “ensinam” sobre ser homens e mulheres, e são os focos desse trabalho.

Inicialmente, esta pesquisa compõem uma análise a respeito dos contos de fadas e suas animações cinematográficas, com paralelo à um aprofundamento sobre a constituição de identidade de gênero. Faz-se um capítulo independente sobre o conto de fada em virtude desse estilo literário possui características peculiares – historicidade, estrutura, enfoque, adversidades que o personagem principal possui e supera, desfecho com o clássico “viveram felizes para sempre”. Bem como as animações cinematográficas analisadas foram, em sua maioria, inspiradas em contos tradicionais e no decorrer das produções, houveram novos contos criados – contos contemporâneos. Em seguida, a análise foca-se nos enredos dos filmes selecionados e por fim, elabora-se análises relativas às questões de gênero, trazendo o questionamento: Quais são as representações identitárias de gênero – masculino e feminino – retratadas nas animações cinematográficas dos contos de fadas?

Para as análises foram utilizados como referencial teórico os Estudos Culturais e os Estudos de Gênero, a partir de uma perspectiva pós-estruturalista, e explora-se as categorias teóricas: “dominação masculina”, do francês Pierre Bourdieu. Destaca-se que os Estudos Culturais possuem uma perspectiva ampliada da cultura, compreendendo que as diversas práticas culturais produzem representações e identidades constitutivas da subjetividade dos sujeitos. Ainda, para os Estudos Culturais, “a representação não espelha uma realidade, isto é, a representação cultural é uma forma de estabelecer significados através da linguagem” (PACHECO, VICENTE, VIDAL, 2014, p. 10). Sob esse aporte teórico, as animações cinematográficas dos contos de fadas são entendidas como um artefato cultural que foi analisado no trabalho em questão.



Quanto as representações identitárias de gênero, as animações cinematográficas focaram-se primeiramente nos valores patriarcais e, no decorrer das décadas, aproximaram-se das perspectivas da contemporaneidade, como observadas nas animações cinematográficas da *Walt Disney Pictures* (*Pixar Animation Studios*) e *DreamWorks Animation*. Tais transformações referem-se as adaptações dos valores sociais/culturais e comportamentais que denunciam a lógica da dominação masculina vigente na modernidade até meados dos anos 1960.

Para *Filha* (2016), é necessário oportunizar discussões para que sejam promovidas novas formas de ser homem e mulher para além dos binarismos feminino/masculino, propondo novas formas de pensar a esse respeito, desconstruir a ideia idealizada e romântica da princesa e reafirmar as representações de gênero sob outras perspectivas.

Diante disso, o objetivo geral desse trabalho é discutir as representações sociais que operam na constituição das questões das identidades de gênero a partir das animações cinematográficas dos contos de fadas. E especificamente, objetiva-se: a) analisar as animações cinematográficas identificando a (des) construção da identidade e dos estereótipos impressos nos personagens a partir da lógica patriarcal e em que medida estão em consonância com as transformações provocadas pelos movimentos feministas; b) problematizar os ideais de beleza como objeto de desejo representados nas animações cinematográficas; e c) problematizar os determinantes da felicidade feminina: valorização do amor romântico X amor fraternal.

## 2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

### 2.1 Conto de Fadas

Os contos de fadas são de origem celta, porém os primeiros registros encontrados são dos egípcios em 4000 a.C. A etimologia da palavra *fada* vem do latim *fadum*, que significa destino, fatalidade (ABRAMOVICH, 2001; OLIVEIRA, 2010). O termo *conto* também se origina do latim e significa tanto a oralidade como a ficcionalidade de um relato sem compromisso com a realidade com o intuito de entretenimento. Primeiramente, os contos não eram obrigatoriamente destinados à infância, e sim eram narrados a todos especialmente pelas mulheres camponesas, reproduzindo o folclore e valores (BARBOSA, 1991).

Os principais autores que compilaram os contos, fazendo devidas adaptações conforme sua cultura, foram Charles Perrault (1628-1703) na França no século XVII, os irmãos Grimm: Jacok Grimm (1785-1863) e Wilhelm Grimm (1786-1859), na Alemanha no século XVIII e Hans Christian Andersen (1805-1875) na Dinamarca no século XIX. Os contos de Perrault pretendiam socializar e educar, acrescentando uma lição moral ao final. Concentrava-se especialmente nas personagens femininas injustiçadas, vítimas e ameaçadas. Um século após, em 1812 na Alemanha, há a edição dos irmãos Grimm, em que há a consagração dos contos de fadas como literatura infantil, já que suprimiram resquícios de vulgaridades. Para os Grimm, a compilação propunha a preservação do folclore popular que estava ameaçado pela industrialização e urbanização (HILLESHEIM; GUARESCHI, 2006). E os contos nórdicos de Andersen mostram as injustiças sociais, cujas soluções eram atribuídas a fé religiosa (COELHO, 2008; MORAES, 2016).

A partir da década de 1930, houve a produção cinematográfica dos contos de fadas pela *Walt Disney* pelo cineasta Walter Elias Disney (1901-1966), em que houve adaptações dos contos originais para tais animações. Grande parte das crianças possuíram acesso aos contos por meio das versões cinematográficas, que acabam aderindo com maior facilidade do que os contos impressos em livros. Atualmente tais versões encantadoras estão muito presentes na sociedade e fascinam o público (MORAES, 2016).

Os contos de fadas são considerados uma variação do conto popular ou fábula, suas narrativas são curtas e transmitidas oralmente. Os personagens são

heróis ou heroínas que necessitam enfrentar grandes obstáculos antes do seu triunfo contra o mal (COELHO, 2008). Nem sempre se caracterizavam como encantadoras, pelo contrário, havia um substrato de realismo social que retratavam o cotidiano cruel permeado de perigos (MAIA; MAIA, 2015). Sua linguagem é poética e metafórica, protegida pela máscara do mágico e do maravilhoso (COELHO, 2008; COUTO; CAMPOS, 2009) e as histórias são atemporais: “Era uma vez...”, “Há muitos e muitos anos...” (ZILBERMAN, 1987).

No geral, a estrutura do conto de fadas é inicialmente constituída pelo “Era uma vez...”. Em seguida há uma situação difícil que atinge diretamente o herói/heroína protagonista, em que se depara com dificuldades e obstáculos que lhe geram sofrimento, tais como abandono, lobo mau, bruxas, entre outros. Tal herói busca a solução e superação dos obstáculos, muitas vezes com auxílio de um mediador, cuja típica afirmativa no final é “E viveram felizes para sempre”. O leitor facilmente identifica-se com algum personagem, já que espelham acontecimentos e desdobramentos no seu íntimo, o que permite a projeção de si na história, que influencia a maneira como ela compreende o mundo (BETTELHEIM, 1980; COELHO, 2008). Dessa forma a problemática é existencial (COELHO, 2008; OLIVEIRA, 2010) e ao final há um teor moral que envolve o leitor (ABRAMOVICH, 2001; MACHADO, 2015). No entanto, os contos originais nem sempre possuíam os finais felizes usuais, justamente pela intenção moralizante herdada dos mitos do século XVII; diferente dos finais oferecidos pelos clássicos da *Disney* que suavizaram essa moral (CARVALHO; RODRIGUES, 2015).

Diversos autores têm debruçando-se sobre a temática dos contos de fadas, dentre os quais cita-se Bettelheim (1980) com a psicanálise freudiana ressaltando a importância do conteúdo simbólico do conto como dispositivo de elaboração de conflitos psíquicos; Franz (1981) com a psicologia analítica trabalhando o conceito de arquétipo e inconsciente coletivo; Fromm (1973) com a psicologia incorporando as questões culturais a partir da ótica feminista; Warner (1999) na representação da figura feminina dos personagens e Propp (2002) com enfoque na composição e origem dos contos de fadas.

Os contos de fadas oferecem informações pertinentes sobre a sociedade – relações de poder, afeto, moralidade, concepções de família –, bem como evocam sentimentos de medo, amor, ódio, entre outros a partir de temas conflitivos, de rivalidade, de superação, convidando o leitor a identificar-se com os personagens e

situações e ao final experimentar um final positivo e feliz (BASTOS; NOGUEIRA, 2016). Essas narrativas foram consideradas um instrumento de transmissão de valores e ensinamentos para a vida, mediante narrativa oral, assim como abordavam o imaginário que circulava no período (COELHO, 2008). Comunicavam exemplos de conduta para o convívio social adequado conforme o tempo e cultura em que se está inserido. Dessa forma, as histórias foram se reinventando conforme a época na tentativa de retratar os modos de viver e ver o próprio momento social (MAIA; MAIA, 2015).

Observa-se que a literatura infantil no começo do século XVIII articula-se como um governo emergente dos sujeitos infantis, em que cada vez mais, tais sujeitos, eram alvo de preocupações sociais, políticas, morais, pedagógicas e de saúde. Conforme Ariès (1981) aponta que a partir desse período impõem-se a noção de necessidade de cuidado e proteção, importância à inocência infantil, em que há o intuito de preservá-la da sujeira da vida.

Os contos de fadas constituem um repertório de modelos e comportamentos pretendidos no mundo social – parâmetros tradicionais (ALMEIDA, 2016). As imagens advindas dos contos de fadas são reflexos e resultados das representações sociais de gênero, cujos meios de comunicação reproduzem a imagem estereotipada da mulher, por exemplo (TEIXEIRA, 2012).

Diante disso, dentre as diversas análises possíveis, optou-se pela questão de gênero representada nos personagens, cujo poder patriarcal é hegemônico e, dessa forma, impõem papéis e atitude tradicionalmente aceitos. Os binarismos e demais aspectos – homem/mulher, beleza/bondade, feiura/maldade, mulher/submissão, homem/imposição, bem/mal – apresentam raízes sociohistóricas e serão abordados nesse trabalho. Acredita-se que é necessário problematizar os discursos disseminados nas animações cinematográficas dos contos de fadas, já que auxiliam na legitimação da posição da feminilidade e masculinidade.

## **2.2 Estudos Culturais: Representações Identitárias de Gênero**

O paradigma contemporâneo vem sofrendo alterações quanto as questões de gênero, se comparado à sociedade moderna. O panorama atual tem visibilizado o discurso da diversidade, espalhando-se de forma tentacular no tecido social e interferindo nos discursos que definem o homem e a mulher, na reivindicação de

direitos de grupos oprimidos e no questionamento da naturalização de certas características de ideários hegemônicos, por exemplo.

Segundo Foucault (1998), o discurso é complexo e instável, já que pode tornar-se um instrumento que veicula e produz o poder como um obstáculo que fragiliza e expõe. A concepção do discurso como constituidor da própria realidade resultou em novos argumentos e discussões a partir da descrição e apresentação desses discursos (SILVEIRA; BONIN; RIPOLL, 2010). Bem como, o poder do discurso está diretamente associado à capacidade de naturalização na sociedade, tornando-se imperceptível seu efeito (FRAGA, 2000). Tais discursos possuem participação dos aparelhos ideológicos de instituições como família, igreja, escola via dispositivos culturais como o cinema, literatura, imprensa (MALGALDI; MACHADO, 2016).

Também, os discursos legitimam as concepções de gêneros, por exemplo. Há moldes sociais que ultrapassam a categoria biológica e estão subordinados às relações de poder, cujo gênero é utilizado com o intuito de descrever o que é socialmente constituído como referência de conduta em contraponto ao biologicamente dado (NICHOLSON, 2000; SCOTT, 1995; SILVEIRA, 2010; VIDAL, 2008). Segundo Louro (1997a) e Bourdieu (1999), gênero refere-se à representação cultural sobre a própria sexualidade – modos de falar, pensar e agir. Compreende-se que “gênero significa que homens e mulheres são produtos da realidade social e não decorrência da anatomia de seus corpos” (BARRETO; ARAUJO, PEREIRA, 2009, p. 39). A autora Marie-Vitoire Louis aponta a definição de gênero no seu texto intitulado “Diga-me: o que significa gênero?”:

Li ser necessário distinguir sexo e gênero (...) o sexo não exprime o gênero, mas também que o gênero não exprime o sexo; (...) que o gênero constrói o sexo biológico; que o gênero não é consequência do sexo biológico (...).

Li que o gênero é o sexo social; que o gênero é a construção social do sexo; que o gênero é o saber sobre a diferença sexual; que o gênero é a construção social de uma identidade sexual a partir do sexo biológico; que o gênero é o sistema que organiza a diferença hierarquizada entre os sexos; que o gênero é o elemento constitutivo das relações sociais fundadas sobre as diferenças percebidas entre os sexos... (2003, p. 715-716).

Essa compreensão de gênero como uma construção baseia-se nos aspectos sociais, culturais, políticos, psicológicos e históricos e está vinculado estritamente

com as relações de poder (TEDESCHI, 2012). Ainda, os códigos de gênero são determinantes na constituição identitária. Para Louro (1997b), o gênero institui a identidade junto aos marcadores sociais como etnia, classe social. Nesse sentido as identidades de gênero dizem respeito aos modos pelos quais os sujeitos se identificam, social e historicamente, como masculino e feminino; são processos construídos a partir das instituições sociais que legitimam determinadas identidades e práticas sexuais, de forma sutil e contínua. Portanto, pode-se constituir formas múltiplas de ser homem e de ser mulher.

Para Munanga (2009, p. 108), “a identidade é um processo sempre negociado e renegociado, de acordo com os critérios ideológicos, políticos e as relações de poder”, em que ninguém nasce mulher, e sim, torna-se mulher a partir dos discursos sociais de um ideal identitário. A identidade é resultante da construção coletiva em determinado contexto histórico e cultural em consonância com o que o sujeito internaliza (GOMES, 1995), cujos discursos, práticas e posições podem se cruzar ou ser antagônicas, mas vão constituindo a identidade ao longo do tempo (HALL, 2000). Nesse sentido, percebe-se que os contos de fadas disseminam estereótipos de gênero que podem afetar a constituição da identidade dos integrantes da sociedade. Dessa forma, o sujeito é constituído no gênero matizados pelos códigos linguísticos, representações culturais e hierarquias sociais (SOARES; CARVALHO, 2015; VIDAL, 2008).

Tomaz Tadeu da Silva (2003), afirma:

fixar uma determinada identidade como a norma é uma das formas privilegiadas de hierarquização das identidades e das diferenças. A normalização é um dos processos mais sutis pelos quais o poder se manifesta no campo da identidade e da diferença. Normalizar significa eleger – arbitrariamente – uma identidade específica como o parâmetro em relação ao qual as outras identidades são avaliadas e hierarquizadas. Normalizar significa atribuir a essa identidade todas as características positivas possíveis, em relação às quais as outras identidades só podem ser avaliadas de forma negativa. A identidade normal é “natural” [ênfase do autor], desejável, única. A força da identidade normal é tal que ela nem sequer é vista como *uma* [itálico do autor] identidade, mas simplesmente como a identidade. Paradoxalmente, são as outras identidades que são marcadas como tais. ... A força homogeneizadora da identidade normal é diretamente proporcional à sua invisibilidade. (p. 83)

Nesse sentido, qual o normal da identidade feminina e masculina? Qual a norma predominante em cada período histórico? Quais as representações que

legitimam essas identidades? E principalmente para esse trabalho, aproximando-se do foco em questão, quais as representações identitárias de gênero – masculino e feminino – estão retratadas nas animações cinematográficas dos contos de fadas?

Entende-se que a representação é o significado atribuído àquilo representado e tais significados são determinados pela linguagem – discurso – e pela cultura (ARGÜELLO, 2004). Os indivíduos que vivem numa comunidade, compartilham sua cultura, possuem princípios de visão comum e cultivam interesses semelhantes. Essas identidades adquirem sentido por meio da linguagem e dos sentidos e significados dos sistemas simbólicos das quais são representadas (HALL, 2005). Ou seja, a cultura molda a identidade; e a identidade é uma construção simbólica – representação –, social e historicamente (BARBOSA, 2009).

Cada sociedade imprime seus códigos de gênero com determinações sociais, culturalmente constituídas. Nesse sentido, há condicionamentos femininos sociais diretamente voltados à reprodução (ALMEIDA, 2010). Desde o início da vida, há modelos comportamentais ligados ao gênero, tais como: “os meninos não choram”; “as meninas não brincam com armas”; “essa menina não me agrada, pois se comporta como um menino”; é comum às meninas praticarem balé, patinação, dança e brinquem de boneca, enquanto os meninos praticam esportes como o futebol, possuem uniforme da seleção brasileira e brincam com carrinhos e bola. Há incentivos sociais que os meninos demonstrem suas habilidades de masculinidade desde cedo (SANTOS, 2005). No contexto patriarcal, o ser masculino é produto de uma construção social que exige constantes provas de poder – virilidade, masculinidade (PIÑON, 2004).

Conforme Louro (1997a), a construção de identidades masculinas e femininas referem-se a padrões e regras arbitrárias que uma sociedade atribui em relação aos membros, comportamentos, roupas, modos de relacionar-se. Entretanto, tais desigualdades estabelecem complexas redes de poder e produzem hierarquias entre os gêneros.

Observa-se que há naturalizações das supostas características femininas e masculinas imersos nas relações de poder. No campo social, torna-se relevante compreender as relações de poder que sustentam a construção de papéis femininos e masculinos; em que há uma desejabilidade do homem de dominar e manter o controle familiar – reprodução do padrão sexista. Nesse sentido, a violência faz parte das estruturas de poder e opressão de gênero, cujos aparelhos ideológicos

valorizam a força masculina com o intuito de manutenção de poder (PASINATO, 2011). O controle do corpo feminino também é parte das ideologias dominantes de variadas instituições sociais: família, igreja, escola, Estado (BOURDEIU, 1999).

Trata-se de uma violência simbólica, imperceptível, que é naturalizada como regras do matrimônio e demais normas impostas ao feminino (BOURDIEU, 1999). A crítica feminista vem ao encontro da postura de autonomia que a mulher assume diante as relações de gênero, rompendo com o padrão imposto pelo sistema patriarcal e resistindo à dominação masculina. Hoje, destaca-se a lei 11.340, conhecida como Lei Maria da Penha, que tem o intuito de coibir diversas formas de violência contra a mulher, bem como defende que a mulher goza dos direitos fundamentais à pessoa humana (BRASIL, 2006). A lei sustenta a valorização de outros referenciais no cotidiano do indivíduo, desnaturalizando os padrões até então estabelecidos.

A história feminina é permeada por uma trajetória de preconceitos, discriminação e paternalismo; entretanto, apesar dos avanços dos anos, ainda se encontra associada ao poder patriarcal e sexista, vivendo na atmosfera de subordinação associada às funções de maternidade e “do lar” (BASTOS; NOGUEIRA, 2016; MACHADO, 2016). A mulher é caracterizada pelo “segundo sexo” ou “sexo frágil” por excelência; em que o movimento feminista reivindica a participação política, econômica e cultural. Postula-se que as mulheres foram submetidas a uma ordem dominante masculina de opressão milenar e ao tomar consciência defende-se contra a discriminação social (FRANCHETTO, 1981). As representações do gênero feminino constituem tarefas e qualidades socialmente mais desvalorizadas, imputando a inferioridade; caso o indivíduo não correspondesse a esse perfil, gerava-se constante estranhamento e situações conflituosas (AMARAL, 2004; SOBRAL; BERALDO, 2015). Segundo Bourdieu (1999), o sexismo discrimina o homem da mulher e atribui diferentes papéis e funções socialmente construídos, cuja visão natural da condição feminina denuncia o lugar de inferioridade atribuído socialmente.

Entre o final do século XX e início do século XXI houve tais movimentos feministas e reformulações quanto a sua concepção que preconizavam a ampliação dos direitos civis e políticos das mulheres em relação a prática social e aos termos legais (SOARES; CARVALHO, 2015). A partir das lutas libertárias da década de 1960 reivindica-se uma vida igualitária no mercado de trabalho, nos salários, no



plano educacional, na divisão das tarefas domésticas, no *status* públicos e no poder feminino. Dessa forma, os estudos de gênero estavam cada vez mais enfatizados e na década de 1970, o gênero destaca que os papéis sociais atribuídos as mulheres e aos homens provem de construções socioculturais assumidas historicamente (LOURO, 1997a; TEDESCHI, 2012).

Nesse sentido, os discursos de gênero são expostos por mecanismos diversos, sendo o conto de fadas uma das maneiras, promovendo a difusão de um determinado imaginário social, constituindo estereótipos e promovendo significações à realidade. Dessa forma, os as animações cinematográficas dos contos de fadas estão impregnados de discursos que produzem saber e poder sobre a sociedade.

Conforme Gomes (2013), é imprescindível problematizar as questões de gênero em textos literários, questionando a legitimidade das representações hegemônicas masculinas sobre a mulher, uma vez que naturaliza a violência. Para o autor há uma normatização de gênero inerentes à violência contra a mulher. Pois, segundo Louro (2001, p. 16), “as identidades sociais e culturais são políticas. As formas como elas se representam e são representadas, os significados que atribuem às suas experiência e práticas é sempre, atravessado e marcado por relações de poder”. Assim, a opressão feminina é representada como parte de uma cultura com padrões sociais disciplinadores que aprisiona a mulher às representações patriarcais de submissão.

As narrativas, seja por filme ou literatura, articulam as produções discursivas sobre gênero a respeito das relações de poder e divulgam e reproduzem estereótipos femininos e masculinos – representações – constituídas pelo imaginário social. Elas são capazes de legitimar a construção de papéis sociais de gênero e seus estereótipos (BASTOS; NOGUEIRA, 2016). Nesse sentido, considera-se que o cinema é formador de representações sociais e de subjetivação dos gêneros, em que atinge públicos cada vez maiores e diversificados (MAIA; MAIA, 2014). As animações cinematográficas inserem-se nesses discursos construindo representações sobre o feminino e o masculino que institucionalizam a lógica binária, os códigos de conduta, as identidades, os valores e as hierarquias, os mecanismos de exclusão (MAIA; MAIA, 2014, 2015), padrões morais de comportamento, conduta e beleza que procuram tornar os sujeitos governáveis, agindo no disciplinamento e controle da sociedade como um todo (HILLESHEIM; GUARESCHI, 2006).

O cinema é considerado uma ferramenta utilizada para compreender representações culturais, já que promove um incitamento de discursos (DIAS, 2006). Na perspectiva dos Estudos Culturais, o cinema é considerado “um artefato cultural que ensina, educa e produz sujeitos (PARAÍSO, 2010, p. 11). Ainda, as animações cinematográficas expressam uma mútua influência na sociedade, bem como a sociedade influencia tais produções (DUARTE, 2002), o qual as representações de gênero são legitimadas ou marginalizadas, produzindo um repertório de modelos e padrões naturalizados na sociedade (LOURO, 2000). Segunda Fabris (2010), a indústria cinematográfica de Hollywood produz significados sociais.

Nesse sentido torna-se relevante pensar como tais representações são abordadas nas animações cinematográficas dos contos de fadas ao longo da história, quais as modificações ocorreram até a contemporaneidade. A utilização de filmes torna-se válida pois são produtos inseridos em determinada cultura, e, dessa forma, são difusores de valores. Ao reconhecer o cinema como experiência cultural, reconhece-se que ele influencia e afeta a formação da identidade do espectador, geralmente permeados por ideais sociais sobre o que é ser homem e o que é ser mulher, que acabam sendo internalizadas e naturalizadas. Sendo assim, a discussão é necessária para desvencilhar as implicações do cinema no seu comportamento. Através do questionamento dos binarismos sociais, há possibilidade de uma construção de uma identidade individual, pois o sujeito passa a identificar-se com identidades mutáveis. Faz-se relevante questionar e desconstruir a história, compreender a constituição de discursos e os mecanismos de exclusão, para então provocar o rompimento dessa visão binária.

### 3 METODOLOGIA

Os artefatos culturais a serem analisados são as animações cinematográficas dos contos de fadas, já que contribuem na construção de discursos e representações que auxiliam na constituição da identidade de gênero, forjando subjetividades e disseminando os valores hegemônicos. Portanto, compreender tais animações e os paradigmas que estão inseridos constituem um importante objeto de reflexão.

O procedimento metodológico consiste em pesquisa bibliográfica sobre os contos de fadas. Para o desenvolvimento desse trabalho foi utilizada como metodologia a revisão bibliográfica e a análise fílmica, em que o foco de análise são as representações sociais que operam na constituição das questões das identidades de gênero centrada nos enredos das animações cinematográficas.

A escolha do material empírico baseou-se na seleção das animações cinematográficas dos contos de fadas dos estúdios *Walt Disney Pictures* (*Pixar Animation Studios*) e *DreamWorks Animation* do século XX e do início do século XXI (Tabela 1). A busca das animações se deu nos sites das respectivas produtoras, delimitando as obras que possuíam a existência da família real, típico dos contos de fadas, cuja personagem principal era a princesa ou uma plebeia que se casa com um príncipe, totalizando 26 obras. No Anexo A estão as capas dos respectivos DVDs das animações cinematográficas das obras utilizadas neste trabalho.

Tabela 1: Obras selecionadas na pesquisa.

Ano de Produção	Obra	Estúdio
1938	<i>A Branca de Neve e os Sete Anões</i>	<i>Walt Disney Pictures</i>
1950	<i>Cinderela</i>	<i>Walt Disney Pictures</i>
1959	<i>A Bela Adormecida</i>	<i>Walt Disney Pictures</i>
1989	<i>A Pequena Sereia</i>	<i>Walt Disney Pictures</i>
1991	<i>A Bela e a Fera</i>	<i>Walt Disney Pictures</i>
1992	<i>Alladin</i>	<i>Walt Disney Pictures</i>
1994	<i>Alladin 2: O Retorno de Jafar</i>	<i>Walt Disney Pictures</i>
1995	<i>Pocahontas</i>	<i>Walt Disney Pictures</i>
1996	<i>Alladin e os 40 ladrões</i>	<i>Walt Disney Pictures</i>
1998	<i>Mulan</i>	<i>Walt Disney Pictures</i>
1998	<i>Pocahontas II: Viagem a um Novo Mundo</i>	<i>Walt Disney Pictures</i>
2000	<i>A Pequena Sereia II: O Retorno para o Mar</i>	<i>Walt Disney Pictures</i>
2001	<i>Shrek</i>	<i>DreamWorks Animation</i>
2002	<i>Cinderela 2: Os sonhos se realizam</i>	<i>Walt Disney Pictures</i>
2004	<i>Shrek 2</i>	<i>DreamWorks Animation</i>
2004	<i>Mulan 2: A Lenda Continua</i>	<i>Walt Disney Pictures</i>
2007	<i>Shrek Terceiro</i>	<i>DreamWorks Animation</i>
2007	<i>Cinderela 3: Uma Volta no Tempo</i>	<i>Walt Disney Pictures</i>

<b>2008</b>	<i>A Pequena Sereia 3: A história de Ariel</i>	<i>Walt Disney Pictures</i>
<b>2009</b>	<i>A Princesa e o Sapo</i>	<i>Walt Disney Pictures</i>
<b>2010</b>	<i>Enrolados</i>	<i>Walt Disney Pictures</i>
<b>2010</b>	<i>Shrek para Sempre</i>	<i>DreamWorks Animation</i>
<b>2012</b>	<i>Valente</i>	<i>Walt Disney Pictures</i>
<b>2013</b>	<i>Frozen, Uma Aventura Congelante</i>	<i>Walt Disney Pictures</i>
<b>2016</b>	<i>Moana: Um Mar de Aventuras</i>	<i>Walt Disney Pictures</i>

Fonte: elaborada pela autora.

Em seguida, as obras foram assistidas sob a perspectiva observacional das representações de gênero estabelecidas nos enredos. Diante disso, foi possível conceber três núcleos temáticos principais para a problematização da questão de pesquisa descritos abaixo. Tais núcleos temáticos aproximam-se dos objetivos específicos desse trabalho. Certamente os conteúdos dos núcleos temáticos se complementam, dessa forma, em alguns aspectos os assuntos se repetem em mais de um núcleo visto a impossibilidade de uma rígida fragmentação.

- Núcleo Temático 1: afirmação do estereótipo feminino e masculino, cuja lógica do patriarcado está em decadência nos últimos anos devido aos movimentos feministas;
- Núcleo Temático 2: afirmação do ideal de beleza como objeto de desejo;
- Núcleo Temático 3: valorização do amor romântico X amor fraternal como determinantes da felicidade feminina.

#### 4 ENREDOS DAS PRODUÇÕES CINEMATOGRAFICAS

Diversos contos de fadas foram produzidos no cinema com o pioneirismo dos estúdios *Walt Disney*, em 1938, baseados na coletânea de Perrault e principalmente na coletânea dos irmãos Grimm (MAIA; MAIA, 2015). No decorrer, em 2001, houve o lançamento da produtora *DreamWorks Animation* que foi determinante no lançamento de animações mais próximas dos valores da contemporaneidade – empoderamento e emancipação feminina.

Optou-se por apresentar os enredos das histórias em forma cronológica, mas agrupando-se as obras que se tratam da mesma personagem e dividido pelas produtoras cinematográficas. Os enredos estão apresentados na Tabela 2, são descrições retiradas dos materiais de publicidade das obras complementados pela autora. Ainda, cada uma das obras foi analisada conforme os núcleos temáticos elencados anteriormente.

Tabela 2: Enredos das obras selecionadas conforme núcleos temáticos.

Obra	Enredo	Núcleos temáticos
<b><i>A Branca de Neve e os Sete Anões</i> (WALT DISNEY PICTURES, 1938)</b>	Retrata a história de uma jovem princesa órfã considerada a mais bela do reino, o que provoca inveja na madrasta, dessa forma condena-a à morte. Branca de Neve livra-se do algoz e passa a viver na casa dos anões cuidando dos afazeres domésticos, até que a madrasta descobre e disfarçada oferece uma maçã envenenada provocando o sono profundo da princesa que só será despertada novamente à vida com o beijo do príncipe. Em seguida há o casamento com o príncipe e eles vivem felizes para sempre.	<b>Núcleo Temático 1:</b> lógica do patriarcado com superioridade da figura de autoridade (madrasta) frente à jovem indefesa (Branca de Neve); na casa dos anões, Branca realiza atividades domésticas; <b>Núcleo Temático 2:</b> disputa pela beleza feminina: Branca de Neve x madrasta; <b>Núcleo Temático 3:</b> valorização do amor romântico em que o príncipe é determinante na felicidade feminina.
<b><i>Cinderela</i> (WALT DISNEY PICTURES, 1950)</b>	Em um reino na França vive Cinderela, única filha de um viúvo fidalgo. Este, preocupado com a falta de referência feminina à filha, casa-se novamente; entretanto, morre de repente e Cinderela é deixada aos cuidados da madrasta, Madame Tremaine. A madrasta transforma Cinderela na criada da casa, enquanto as demais filhas da madrasta, Anastácia e Drizella, são mimadas e vivem no luxo. No decorrer dos anos, Cinderela torna-se uma bela e bondosa mulher. Um dia, o rei convida todas as moças solteiras para um baile para que o príncipe escolha uma noiva. A madrasta não permite que Cinderela vá. Entretanto, a fada madrinha auxilia-a com vestido e transporte, mas a magia acabaria à meia-noite. Cinderela e o Príncipe Encantado apaixonam-se; mas antes que ela lhe diga seu	<b>Núcleo Temático 1:</b> lógica do patriarcado (Cinderela subjugada pelas irmãs, realiza atividades domésticas); madrasta malvada; jovem indefesa; Fada Madrinha auxilia magicamente; <b>Núcleo Temático 2:</b> beleza e bondade são valorizadas e idealizadas em Cinderela; beleza do príncipe; <b>Núcleo Temático 3:</b> valorização do amor romântico em que o príncipe é determinante na felicidade feminina.

	nome, à meia-noite, Cinderela sai correndo do palácio e perde um dos sapatinhos na escada. O príncipe fica desesperado a procura da amada com o sapatinho de cristal. Quando encontra Cinderela, a contragosto da madrasta, ela casa-se com o príncipe.	
<b><i>Cinderela 2: Os sonhos se realizam</i></b> <b>(WALT DISNEY PICTURES, 2002)</b>	A narrativa baseia-se nos fatos que aconteceram depois da lua de mel de Cinderela e o Príncipe. Após casar-se, Cinderela passa a viver no castelo e possui dificuldades de adapta-se a nova realidade; enfrenta a difícil tarefa de ser a anfitriã do local, precisando receber as pessoas, escolher a decoração e os banquetes e mandar nos criados. Com tantas tarefas, não consegue dar atenção a seus amigos ratinhos. Preocupados com Cinderela, os ratinhos e a Fada Madrinha, unem-se para mostrar que viver o sonho pode ser mais fácil que ela imagina: basta ser você mesmo.	<b>Núcleo Temático 1:</b> lógica do patriarcado, em que se reserva a mulher as atividades domésticas (Cinderela anfitriã); Fada Madrinha auxilia magicamente; <b>Núcleo Temático 2:</b> beleza feminina idealizada; beleza do príncipe; <b>Núcleo Temático 3:</b> valorização do amor romântico e amor fraternal (ratinhos e Fada Madrinha).
<b><i>Cinderela 3: Uma volta no tempo</i></b> <b>(WALT DISNEY PICTURES, 2007)</b>	A malvada madrasta consegue se apoderar da varinha mágica da Fada Madrinha, fazendo com que o tempo volte ao passado até o momento em que o Príncipe estava à procura da donzela dona do sapatinho de cristal. Lady Tremaine faz com que o sapatinho sirva em Anastácia, assim a família vai morar no castelo e deixa Cinderela na mansão do pai. Os ratinhos e a Cinderela vão ao castelo, mas a madrasta exila-a e os ratinhos contam ao Príncipe todo acontecido. Este vai salvar a amada e casa-se com Cinderela e a Fada Madrinha aparece e cria um deslumbrante casamento. Assim a Cinderela e o Príncipe vivem felizes para sempre... outra vez.	<b>Núcleo Temático 1:</b> lógica do patriarcado; madrasta malvada; jovem indefesa; Fada Madrinha auxilia magicamente; <b>Núcleo Temático 2:</b> beleza feminina da Cinderela; beleza do príncipe; <b>Núcleo Temático 3:</b> valorização do amor romântico em que o príncipe é determinante na felicidade feminina.
<b><i>A Bela Adormecida</i></b> <b>(WALT DISNEY PICTURES, 1959)</b>	<i>A Bela Adormecida</i> foi amaldiçoada pela bruxa Malévola na cerimônia de batismo, lança uma maldição sobre a princesa: ela morreria no aniversário de 16 anos ao furar seu dedo em uma roca. As demais fadas amenizam o feitiço evitando a morte em troca de um sono profundo provocado pela agulha de uma roca até a libertação pelo beijo do príncipe. Como tentativa de proteger a princesa, o rei ordena que queimasse todas as rocas e que a filha fosse criada pelas fadas no meio da floresta. Aurora passa a chamar-se Rosa e cresce sem saber que é princesa e que as tias são fadas. No dia do seu aniversário, retornam ao castelo. Lá, Malévola a conduz Aurora um antigo quarto onde havia uma roca. Aurora espeta o dedo e adormece até que o príncipe Philip derrota Malévola e quebra o feitiço com um beijo.	<b>Núcleo Temático 1:</b> lógica do patriarcado; jovem indefesa; Fada Madrinhas boazinhas e bruxa malvada; <b>Núcleo Temático 2:</b> beleza feminina da Aurora idealizada; beleza do príncipe; <b>Núcleo Temático 3:</b> valorização do amor romântico como determinantes da felicidade feminina.
<b><i>A Pequena Sereia</i></b> <b>(WALT DISNEY PICTURES, 1989)</b>	Ariel é uma sereia de 16 anos que está insatisfeita com a vida no mar e curiosa a respeito do mundo humano. Indo a superfície do oceano, ignorando os avisos do grande Rei Tritão, seu pai, observa a celebração de aniversário do Príncipe Eric em um navio,	<b>Núcleo Temático 1:</b> lógica do patriarcado com submissão da figura feminina questionada pela desobediência de Ariel, mas devidamente punida por isso; bruxa malvada;

	apaixonando-se. Ela encanta-se pelo mundo dos humanos e visita Úrsula, a bruxa do mar, que a transforma em humana durante três dias, em troca de sua voz, bem como se dentro de três dias ela não receber o beijo do amor verdadeiro de Eric, Ariel transformaria-se novamente em sereia e pertenceria a ela. No mundo dos seres humanos, Ariel encontra Eric e conquista-o, mas ao beijá-la o sol do terceiro já havia se posto e ela transforma-se em sereia. Tritão passa a ser prisioneiro de Úrsula no lugar de Ariel e perde a autoridade de Atlântida. Eric mata a bruxa e Tritão volta a seu posto e abençoa o casamento da filha.	<b>Núcleo Temático 2:</b> beleza feminina de Ariel; feiura da bruxa; beleza do príncipe; Rei másculo e forte; <b>Núcleo Temático 3:</b> valorização do amor romântico. Ariel acaba casando-se com amor romântico idealizado;
<b>A Pequena Sereia II: O Retorno para o Mar</b> (WALT DISNEY PICTURES, 2000)	A história retrata anos depois do casamento de Ariel e Eric, cujo casal agora possui uma filha, Melody. Entretanto, Ariel não conta a Melody sobre o seu passado como sereia e proíbe a filha em nadar além do muro em volta do castelo, pois a malvada Morgana, irmã de Úrsula, que almeja o tridente do Rei Tritão, promete vingança ao rei em função de impedir que ela se tonar uma poderosa com a posse do tridente; assim promete sequestrar Melody. No aniversário de 12 anos de Melody, a menina encontra um colar com o seu nome gravado e com referência à Atlântida, mas Ariel recusa lhe dar respostas, dessa forma a filha foge. Melody cai nos braços de Morgana que a engana e convence-a a lhe trazer o tridente. Ariel vai salvar a filha e Melody arrepende-se do que fez. Morgana é derrotada e tudo volta ao normal e o muro que divide os humanos do oceano é destruído.	<b>Núcleo Temático 1:</b> Melody revolta-se à submissão e foge, porém, tal atitude é desvalorizada; <b>Núcleo Temático 2:</b> beleza feminina de Melody e Ariel; feiura da bruxa; Rei másculo e forte; <b>Núcleo Temático 3:</b> amor fraternal como determinantes da felicidade.
<b>A Pequena Sereia 3: A história de Ariel</b> (WALT DISNEY PICTURES, 2008)	A obra volta no tempo e aborda a história passado do Rei Tritão. Ele era casado com a Rainha Athena, que adorava música. Então o rei presenteia a esposa com uma caixinha de música. Após ser morta por piratas, o rei proibiu a música no reino submarino de Atlântida, pois cada nota fazia doer o seu coração. Dez anos depois, suas filhas haviam crescido e sempre eram obedientes às ordens do severo pai e da governanta invejosa Marina. Ariel, a mais nova de seis irmãs, nunca entendeu porque a música era proibida. Então ela descobre um clube secreto subterrâneo que tocava música todas as noites e ela e suas irmãs começam a frequentá-lo. Quando Rei descobre, manda que todos os desobedientes fossem presos, entretanto Ariel não permite isto. Com ajuda de seus amigos, Sebastião e Linguado, Ariel restabelece a ordem do reino e a música passa a ser permitida.	<b>Núcleo Temático 1:</b> lógica do patriarcado com submissão das figuras femininas – filhas de Tritão; <b>Núcleo Temático 2:</b> beleza feminina da rainha e filhas; Rei másculo e forte; <b>Núcleo Temático 3:</b> não abordado.
<b>A Bela e a Fera</b> (WALT DISNEY PICTURES, 1991)	Na França, no século XVIII, um príncipe transformado em fera devido a recusa de abrigar uma senhora em seu castelo durante uma noite por achá-la feia, porém mesmo por implorar perdão a feiticeira, todo castelo é	<b>Núcleo Temático 1:</b> lógica do patriarcado; poder feminino com a punição de mal tratamento transformando o príncipe em Fera;

	<p>transformado. O feitiço só poderia ser quebrado quando o príncipe aprendesse a amar alguém e a ser amado. Assim, para tonar-se príncipe novamente, deve ser amado. Enquanto isso, na aldeia, Bela é considerada estranha, pois é uma mulher que adorava livros e não aprecia o Gastão, diferente das demais mulheres. Bela é cortejada por Gastão, que acredita as mulheres não deve ler e pensar, mas sim só servir ao marido e gerar filhos. Bela recusa suas tentativas de cortejo, pois ele não aceita as ideias do pai, o inventor Maurice. Esse inventor, a caminho da feira de invenções, perde-se na floresta devido aos lobos e acaba prisioneiro de Fera. Bela foi confinada a viver no castelo da Fera para poupar a vida do pai, permanece vários dias no local e acaba convivendo com a Fera. Em uma invasão da aldeia chefiada por Gastão para libertar Bela, Fera é atingida e morre. Nesse momento, Bela chora e confessa seu amor à Fera; assim o feitiço é quebrado e Fera retorna a ser um príncipe. Faz-se um baile e todos vivem felizes.</p>	<p><b>Núcleo Temático 2:</b> beleza feminina questionada na aldeia; feiura de Fera; idealização de Gastão;  <b>Núcleo Temático 3:</b> valorização do amor romântico como determinantes da felicidade masculina.</p>
<p><b>Alladin</b>  <b>(WALT DISNEY PICTURES, 1992)</b></p>	<p>Baseado na história chinesa de “Alladin e sua Lâmpada Maravilhosa” de “1001 Noites”. Retrata a história da princesa Jasmine no Oriente Médio, no século IX, que foge para o mercado devido a vida monótona no palácio. Lá conhece Alladin e seu mascote Abu, que é detido pelos guardas por roubar. Jasmine ordena sua libertação, mas Jafar, o vizir do sultão, inventa mentiras e culpa-o pelo crime. Jafar solta Alladin levando-o à Caverna das Maravilhas para que pegue a lâmpada mágica, já que somente uma pessoa generosa poderia ter acesso ao tesouro. Na caverna, Alladin e Abu encontram o tapete mágico que auxiliam-os a encontrar a lâmpada mágica e a sair da caverna. O gênio da lâmpada lhe oferece três desejos, o qual planeja usá-los para conquistar Jasmine: torna-se príncipe para conquistar a filha do sultão, apresentando-se como Príncipe Ali, porém Jasmine o rejeita devido a mentira inventada no fato de ser príncipe. No decorrer da história Jafar conquista a lâmpada, aprisiona Jasmine e torna-se o sultão. Alladin salva Jasmine, recupera a lâmpada e percebe que não pode fingir ser alguém que não é. O sultão, por sua vez, concede a Jasmine a concessão de casar-se com quem desejar e ela escolhe Alladin.</p>	<p><b>Núcleo Temático 1:</b> lógica do patriarcado questionada, em que Jasmine foge contrariando a autoridade do rei; poder é idealizado pelos homens;  <b>Núcleo Temático 2:</b> beleza feminina idealizada conforme padrões do Oriente Médio;  <b>Núcleo Temático 3:</b> valorização do amor romântico entre Jasmine e Alladin, porém Jasmine só aceita o casamento sem haver mentiras.</p>
<p><b>Alladin 2: O Retorno de Jafar</b>  <b>(WALT DISNEY PICTURES, 1994)</b></p>	<p>O cruel feiticeiro Jafar se torna o gênio mais poderoso do mundo. Ele consegue escapar da lâmpada em que era prisioneiro e quer vingarse. O gênio acaba de retornar de sua viagem ao redor do mundo. Alladin e os seus amigos conseguem salvar novamente o reino.</p>	<p><b>Núcleo Temático 1:</b> lógica do patriarcado valorizado pelo poder masculino;  <b>Núcleo Temático 2:</b> beleza feminina idealizada de Jasmine conforme padrões do Oriente Médio;</p>



		<b>Núcleo Temático 3:</b> não abordado.
<b>Alladin e os 40 ladrões</b> (WALT DISNEY PICTURES, 1996)	Jasmine e Alladin decidem casar-se, mas antes precisam evitar que os 40 ladrões roubem um oráculo, que podem levar às riquezas maravilhosas, presente de casamento. No decorrer da história, Alladin encontra-se em um impasse ao descobrir que o rei dos ladrões é seu pai desaparecido, Cassin. Ele está à procura da mão de midas, que transforma tudo que toca em ouro. Alladin, ajudado pelo gênio, salva seu pai quando ele corre perigo.	<b>Núcleo Temático 1:</b> lógica do patriarcado valorizado pelo poder masculino e posse de riquezas; <b>Núcleo Temático 2:</b> beleza feminina de Jasmine conforme padrões do Oriente Médio; <b>Núcleo Temático 3:</b> amor romântico idealizado entre Jasmine e Alladin; amor fraternal entre Alladin e Cassin.
<b>Pocahontas</b> (WALT DISNEY PICTURES, 1995)	Em uma aldeia indígena, a princesa índia <i>Pocahontas</i> , filha do Chefe Powhatan, discute a possibilidade de casar-se com Kocoum, um bravo guerreiro. Nesse meio tempo, a chegada de um misterioso navio de colonos ingleses comandados pelo valente Capitão John Smith assusta o povo indígena. O capitão acredita que os nativos americanos estão escondendo uma vasta mina de ouro, assim sai para explorar as terras e, eventualmente, encontra a índia. Pocahontas e Smith fascinam-se um pelo outro, apaixonam-se. Entretanto, o Chefe ordena que todos mantem-se longe dos ingleses, o que faz o casal encontram-se escondidos. Eles são descobertos e Kocoum, por ciúmes ataca Smith, mas é morto; dessa forma, é declara guerra aos tripulantes e Pocahontas salva Smith da execução fatal e Smith protege o Chefe de uma bala de revólver. Ferido, Smith retorna à Inglaterra para tratar-se e tem a bênção do Chefe para retornar.	<b>Núcleo Temático 1:</b> lógica do patriarcado imposta pelo Chefe, mas Pocahontas desobedece-a e há conflito entre índios e ingleses; <b>Núcleo Temático 2:</b> beleza feminina idealizada pelos padrões indígenas; beleza do índio Kocoum másculo e forte; beleza de Smith aos padrões ingleses; <b>Núcleo Temático 3:</b> valorização do amor romântico idealizado entre Pocahontas e Smith. Há um conflito amoroso entre dois pretendentes à Pocahontas.
<b>Pocahontas II: Viagem a um Novo Mundo</b> (WALT DISNEY PICTURES, 1998)	Pocahontas torna-se embaixadora da paz e viaja para a Inglaterra para reunir-se com o rei Jaime com o intuito de provar ao rei que os índios são civilizados e convencê-lo a interromper a expedição enviada à sua terra. Entretanto, o rei apesar de concordar em parar o ataque, descobre que a Armada já havia partido. Na Inglaterra, a princesa encanta-se com tantas novidades e participa de eventos da alta sociedade burguesa. No transcorrer da história, Pocahontas deve escolher entre John Rolfe, que acolhe-a preparando-a para o Baile da Caça e John Smith, seu antigo amor que descobre que está vivo. Ou seja, deverá escolher entre o grande amor do seu passado ou o futuro do seu povo. Pocahontas recusa Smith alegando ter seus próprios caminhos.	<b>Núcleo Temático 1:</b> lógica do patriarcado, mas com empoderamento de Pocahontas (embaixadora da paz); <b>Núcleo Temático 2:</b> beleza feminina idealizada nos padrões indígenas e nos padrões ingleses; beleza de Smith e John aos padrões ingleses; <b>Núcleo Temático 3:</b> valorização do amor romântico. Conflito amoroso entre dois pretendentes repete-se com Pocahontas.
<b>Mulan</b> (WALT DISNEY PICTURES, 1998)	Baseia-se em uma das lendas mais populares da China e ambientada na vasta e poética paisagem do país. Relata a história da invasão dos mongóis à China; com isso, o imperador decreta que cada família ceda um homem para o exército imperial. A jovem Mulan, então, fica angustiada ao ver seu velho e doente pai ser convocado por ser o único	<b>Núcleo Temático 1:</b> lógica do patriarcado, cuja proteção do país só se dá por homens. Mulan rebelar-se contra a sociedade tradicional e machista da cultura chinesa; Mulan reprova no teste de boa esposa; empoderamento da

	<p>homem da família e então decide colocar em risco a sua vida para salvar seu pai e sua Pátria; bem como foge de casa ao reprovar no teste para ser uma boa esposa. Ela disfarça-se de homem e treina para se tornar um bom soldado no exército chinês. É acompanhada por um dragão, Mushu, um guardião enviado por seus antepassados que procura protegê-la. Porém, ao ser ferida, acaba sendo revelada sua sexualidade e é deixada para trás. Nessa ocasião, com auxílio de Mushu, consegue matar mais um inimigo que havia capturado o Imperador. Depois disso é reconhecida como salvadora da China, então volta para casa, onde reconcilia-se com o pai. Ao final, Mulan convida Shang para jantar.</p>	<p>figura feminina;  <b>Núcleo Temático 2:</b> beleza feminina idealizada nos padrões asiáticos;  <b>Núcleo Temático 3:</b> amor fraternal entre pai e filha; amor romântico entre Mulan e Shang.</p>
<p><b>Mulan 2: A Lenda Continua (WALT DISNEY PICTURES, 2004)</b></p>	<p>Mulan e seu novo noivo, o General Lee Shang possui a missão de escoltar três filhas do imperador pelo país para encontrar seus futuros noivos do reino de Qui Gong, também com o intuito de formar uma aliança e proteger a China. Entretanto, Mulan revolta-se contra os casamentos arranjados, e após a morte de Shang em batalha contra ladrões, Mulan oferece-se a se casar com um dos filhos do governante. Porém, Mulan não sabe que Shang sobreviveu e este tenta impedi-la de entregar-se. Com auxílio de Mushu, Mulan e Shang casam-se e as princesas são libertadas de seus votos e vivem felizes para sempre.</p>	<p><b>Núcleo Temático 1:</b> lógica do patriarcado com submissão da figura feminina aos casamentos arranjados; empoderamento da mulher (Mulan);  <b>Núcleo Temático 2:</b> beleza feminina aos padrões asiáticos das filhas e de Mulan;  <b>Núcleo Temático 3:</b> valorização do amor romântico entre Mulan e Shang.</p>
<p><b>A Princesa e o Sapo (WALT DISNEY PICTURES, 2009)</b></p>	<p>Tiana, uma plebeia negra de origem humilde, almeja a independência financeira com a abertura de um restaurante próprio nos anos 1920 em Nova Orleans. Ela abre mão da sua vida, dedicando-se ao trabalho arduamente; o que preocupa sua mãe Eudora. Um dia, trabalhou na festa realizada por sua amiga de infância, Charlotte, que estava interessada no príncipe Naveen, recém chegado do país africano de Maldonia. O jovem era atraente, porém foi deserdado pelos pais em função de sua vida boêmia. Dessa forma, o bruxo Dr. Facilier oferece a ele um estilo de vida luxuoso, mas acaba transformando-o em sapo e para desfazer o feitiço, o príncipe precisaria convencer uma princesa a lhe dar um beijo. Naveen pensa que Tiana fosse princesa, já que estava no quarto de Charlotte. Ele identifica-se ser um príncipe e pede a Tiana que lhe conceda um beijo. Ela aceita ao receber a promessa do príncipe de que conseguirá para ela a quantia necessária para concretizar o seu sonho. Entretanto, ao beijá-lo, ao invés dele se tornar humano novamente, é Tiana quem se transforma em sapo. Juntos vão em busca da fada madrinha baiana Mama Odie que vive nas profundezas de Lousiana. Ao final Naveen aprende que o dinheiro não é tudo na vida e precisa de amor e de amigos, acaba apaixonando-se por Tiana; eles beijam-</p>	<p><b>Núcleo Temático 1:</b> empoderamento da figura feminina com sonho de independência;  <b>Núcleo Temático 2:</b> beleza feminina aos padrões negros; beleza do príncipe idealizada por Charlotte;  <b>Núcleo Temático 3:</b> valorização do amor romântico de Naveen e Tiana, em que Naveen idealiza o beijo como salvação do feitiço e Tiana como oportunidade de conquistar seu restaurante.</p>

	se e transformam-se novamente em humanos, já que amam-se de verdade, e casam-se.	
<b>Enrolados</b> (WALT DISNEY PICTURES, 2010)	Rapunzel, uma jovem de 17 anos bastante ativa e independente, vive trancada em uma torre por uma bruxa que se interessou pelo poder de seus cabelos de cura e rejuvenescimento. A bruxa, a vaidosa mamãe Gothel, almejava beleza eterna. Rapunzel deseja deixar seu confinamento na torre para ver as luzes que sempre surgem no dia de seu aniversário no horizonte. Nesse momento, o bandido mais procurado e encantador do reino, Flynn Rider, se esconde na torre de Rapunzel. Ela faz um acordo com Flynn: ele a ajuda a fugir e ela lhe devolve a valiosa tiara que tinha roubado. Ele é salvo diversas vezes pela princesa no decorrer da história. Ao final, Rapunzel encontra os pais verdadeiros, os reis.	<b>Núcleo Temático 1:</b> empoderamento feminino; jovem ativa e independente; <b>Núcleo Temático 2:</b> beleza feminina idealizada; bruxa malvada e vaidosa; beleza do “príncipe idealizada”; <b>Núcleo Temático 3:</b> amor fraternal entre pais e Rapunzel; acordo com Flynn com o intuito de salvação e felicidade.
<b>Valente</b> (WALT DISNEY PICTURES, 2012)	Em um reino entre as montanhas, em Gales na Escócia, vivia Merida, filha da rainha Elionor. A mãe começou a obriga-la a casar-se, devido a um ancestral costume para herdeiros do trono. Merida era muito habilidosa com o arco e flecha, outra característica que contrariava o desejado pela mãe. A rainha não concordava com a paixão da filha por práticas masculinas e tentava transformá-la em uma dama com deveres, responsabilidades e expectativas. Um dia, após discussões no palácio, Merida cavalga até uma bruxa com o propósito de uma poção que mude a cabeça da mãe. Entretanto, Elionor transforma-se em um urso, que é o animal mais odiado pelo pai; assim, a rainha vai morar longe do castelo. A filha chora arrependida e passa os dias ao lado da mãe na floresta. Ela retorna ao covil da bruxa, que nega a fornecer o antídoto, assim Merida ameaça queimá-la. A bruxa, em desespero, diz a fórmula básica e informa que só funcionará com o sentimento verdadeiro de amor. Merida consegue transformar sua mãe em humana novamente. A rainha tornou-se mais flexível observando que os costumes mudaram.	<b>Núcleo Temático 1:</b> empoderamento de Merida; princesa rebelde-se contra os costumes e a tradição; <b>Núcleo Temático 2:</b> beleza feminina de Merida distoia dos padrões tradicionais das princesas; práticas masculinas de Merida; <b>Núcleo Temático 3:</b> amor maternal.
<b>Frozen, Uma Aventura Congelante</b> (WALT DISNEY PICTURES, 2013)	Elsa, filha do rei de Arendelle, tem a magia de controlar o frio e a neve. Porém, fere acidentalmente a sua irmã Anna com a magia e a partir desse momento, a princesa é ensinada a ocultar seus poderes para que não ocorram demais fatalidades. Elsa, então procura reprimi-los e não compreendê-los. E Anna, irmã de Elsa, também tem um caminho particular a seguir: ferida no coração pela magia de Elsa, ela deve se deparar com uma ação de amor verdadeiro para não sofrer o congelamento por toda a vida. Com a morte dos pais, Elsa é coroada se transformando em rainha e em um momento acidental demonstra	<b>Núcleo Temático 1:</b> empoderamento feminino com a coroação de Elsa, não foi necessário o casamento para que a coroação fosse consumada; tensão no drama é o confronto de Elsa e Anna consigo mesmas, não há um vilão externo; os personagens masculinos são coadjuvantes. <b>Núcleo Temático 2:</b> beleza feminina de Elsa e Anna idealizadas; <b>Núcleo Temático 3:</b> amor

	seus poderes, ocasionando grande alvoroço entre as pessoas da região. Elsa torna-se uma fugitiva, mas deixa a região com muita neve. Nesse momento, a princesa Anna dá início a uma aventura para achá-la e tentar desfazer a magia. Elsa busca autoconhecimento que leva-a a reconciliação com a irmã e tudo resolve-se.	fraternal salva Anna e Elsa.
<b>Moana: Um Mar de Aventuras (WALT DISNEY PICTURES, 2016)</b>	A princesa Moana Waiialiki, uma adolescente polinésia de 16 anos, filha do chefe da tribo na Oceania, aventura-se pelo Oceano Pacífico com o intuito de descobrir mais sobre o seu passado e ajudar a família. Sua jornada tem como destino a mítica ilha, que todos desconhecem onde fica. Moana, em meio ao caminho, encontra o lendário semideus Maui, que junto enfrentam os obstáculos. Ao final, Moana percebe quem ela pretende ser dentro de si mesma e o que a define, torna-se a chefe de sua tribo.	<b>Núcleo Temático 1:</b> empoderamento da figura feminina que quer escolher seu destino; Moana torna-se chefe da tribo; semideus Maui é um coadjuvante que auxilia a princesa; <b>Núcleo Temático 2:</b> beleza feminina distoia dos padrões tradicionais das princesas; Maui é másculo e forte; <b>Núcleo Temático 3:</b> não abordado, é uma busca pessoal.
<b>Shrek (DREAMWORKS ANIMATION, 2001)</b>	Shrek, um ogro do pântano, foi convocado pelo duque para salvar a princesa Fiona na torre; assim ao casar com a princesa, se tornaria rei. O Shrek aceita, já que o duque invadiu seu silencioso e tranquilo pântano. Todas as noites a princesa transforma-se em ogra e somente se libertará da maldição com o beijo de amor verdadeiro – ideal romântico. Entretanto, no final, a forma que a princesa escolhe continuar a ser ogra em detrimento a forma humana de donzela, casando-se com o Shrek, abandonando o duque no altar e vivem “felizes para sempre”.	<b>Núcleo Temático 1:</b> submissão feminina x empoderamento e independência de Fiona; <b>Núcleo Temático 2:</b> padrões de beleza questionados pela forma “ogro”; <b>Núcleo Temático 3:</b> valorização do amor romântico em que o príncipe é determinante na felicidade feminina; duque busca casar-se com uma princesa.
<b>Shrek 2 (DREAMWORKS ANIMATION, 2004)</b>	Os ogros recém-casados retornam da lua de mel e vivem felizes em sua casa no pântano. Então, o casal recebe o convite dos reis, pais de Fiona, para um jantar no castelo para que conhecessem o verdadeiro amor de sua filha. Porém, eles não sabiam que se referia a um ogro mal-educado e gordo. Assim Harold e Lilian ficam abismados. A Fada Madrinha e o Príncipe Encantado visitam o castelo na tentativa de acabar com o casamento e fazer Fiona casar-se com Encantado. O rei decide contratar o Gato de Botas para matar Shrek. Entretanto, o gato derrotado alia-se ao Shrek e ao Burro e vão à fábrica de poções da Fada Madrinha, infiltrando-se para roubar a “Poção Felizes para Sempre”, pois o ogro sentia-se inseguro no casamento. Shrek então transforma-se em um homem elegante e o Burro em um lindo alazão branco ao tomarem a poção. A Fada toma conhecimento e tenta fazer com que Fiona beba uma poção para apaixonar-se por Encantado, mas o rei Harold impede e é transformado em sapo no momento que protege Shrek dos feitiços da Fada. Shrek e Fiona se reconciliam e Harold	<b>Núcleo Temático 1:</b> submissão do rei à Fada Madrinha; Fada Madrinha malvada; empoderamento da figura feminina; <b>Núcleo Temático 2:</b> beleza feminina e masculina questionados pela forma “ogros” e busca por perfeição na aparência com a Poção; Príncipe Encantado vaidoso e belo; <b>Núcleo Temático 3:</b> valorização do amor romântico; Príncipe encantado busca casar-se com Fiona.

	reconhece Shrek como seu filho. Assim, o casal volta a forma original – ogros – à meia-noite.	
<b>Shrek Terceiro (DREAMWORKS ANIMATION, 2007)</b>	O rei Harold está em estado terminal de saúde e acaba falecendo, deixando a sucessão do trono e o futuro do povo de Tão Tão Distante à Shrek. Entretanto, o genro se recusa a assumir o trono, pois prefere viver no pântano. Dessa forma, vai atrás do segundo sucessor, o primo Arthur, que estuda em Worcestershire e sofre <i>bullying</i> pelos colegas. Nesse meio tempo, o Príncipe Encantado domina o reino e aprisiona as princesas, que resistem arduamente em vão. Ainda, Encantado prepara uma peça teatral para que, quando Shrek chegasse, ele realizasse a performance teatral e matasse o ogro. Porém, com a ajuda de Arthur esse destino fatal não é consumado e Encantado é derrotado. Após o reino voltar ao normal, Arthur é coroado rei e Shrek retorna ao pântano onde nascem seus três filhos ogros: Flatus, Fergus e Felicia.	<b>Núcleo Temático 1:</b> sucessão do trono a figura masculina: Shrek ou Arthur; empoderamento feminino com resistência à Encantado; <b>Núcleo Temático 2:</b> beleza feminina e masculina questionados pela forma “ogros”; Arthur sofre <i>bullying</i> por não ser másculo e forte; <b>Núcleo Temático 3:</b> amor fraternal (filhos) são conflito para Shrek.
<b>Shrek para Sempre (DREAMWORKS ANIMATION, 2010)</b>	Shrek sente falta da adrenalina do passado e possui lembranças de quando era um “ogro de verdade”, pois está entediado com rotina familiar. Assim, em uma discussão com Fiona ele admite que era mais feliz antes de conhecê-la. Nesse momento, um duende que almejava que Shrek nunca tivesse existido, pois queria ter se tornado rei de Tão Tão Distante, estava observando a situação e planeja um encontro acidental com o ogro no meio da floresta. O duende oferece a ele um dia para viver como um ogro de verdade em troca de um dia de sua infância que ele não iria se lembrar de ser apagado. Shrek firma um pacto com Rumpelstiltskin. Entretanto, o duende retira o dia do seu nascimento, fazendo com que ele não existisse mais e ninguém o reconheceria. Em seguida, Rumpel faz um acordo com Fiona, assim, com o desaparecimento de ambos ele acaba tornando-se o rei. O acordo de Shrek seria desfeito se ele beijasse a princesa Fiona, porém ela ainda não o conhecia. No decorrer da história, tanto Fiona como Shrek foram capturados pelo rei e presos. Fiona começa a amar o Shrek e com o seu beijo o contrato é anulado e tudo é restaurado. Shrek então, aprecia tudo o que tem, vivendo feliz para sempre com sua família.	<b>Núcleo Temático 1:</b> lógica do patriarcado na maternidade; <b>Núcleo Temático 2:</b> beleza feminina e masculina questionados pela forma “ogros”; <b>Núcleo Temático 3:</b> valorização do amor romântico como salvação do pacto com o duende.

Fonte: elaborada pela autora.

Os filmes demonstraram que as representações de feminilidade e masculinidade se modificaram no decorrer das décadas sintonizando-se aos ideais contemporâneos – empoderamento e emancipação feminina, desvalorização do amor romântico como salvação da mulher, desidealização de características

femininas de doçura e submissão e masculinas de homem forte e heroico. As transformações são inerentes à cultura e produzem novos estilos de vida e formas de relacionamento; bem como a cultura produz as obras cinematográficas. Tais representações são construções históricas que definem posições normativas produtoras de consenso. Neste caso destaca-se as obras inspiradas nos contos de fadas, já que esse gênero literário existe há séculos, produzindo e sendo produzido pela sociedade; e ainda hoje é uma referência cultural.

## 5 ANÁLISES

Como um dos principais “achados” dos enredos dos contos de fadas (contos de fadas ou animações??) analisados, verifica-se a diversidade dos perfis de personagens femininos: da mulher mais submissa e delicadas à mulher independente e corajosa, desempenhando papéis que eram postos ao masculino. E dos personagens masculinos: do homem herói e salvador ao homem mais dócil e vaidoso.

Em relação as princesas *Disney*, Lopes (2015), sugere uma divisão das personagens em três categorias: princesas clássicas, princesas rebeldes e as princesas contemporâneas. Cada um desses grupos reúne características semelhantes, além da produção ser lançada aproximadamente no mesmo período de tempo.

As princesas clássicas referem-se àquelas produzidas entre 1937 e 1959. São a “personificação” da beleza, delicadeza e feminilidade, não possuem defeitos, são submissas ao homem. São idealizadas por homens e para homens. Foram criadas conforme uma sociedade tradicionalista baseadas no perfil esposa-mãe-dona de casa, cujos únicos objetivos são o encontro com o príncipe encantado e o cuidado familiar. Elas sonham com o amor verdadeiro encontrado na troca de um olhar, uma canção ou uma dança, que resgatarão das adversidades para a felicidade. A imagem de donzela caracteriza-se como exaltação da beleza, cuja noção de beleza e feminilidade costumam estar associadas. Além disso, a feminilidade é associada a um caráter de fragilidade e conseqüentemente, de inferioridade, que aguardam um homem – caçador, pai, príncipe – para salvá-las. A princesa mais fácil de identificar é Branca de Neve, pois preocupa-se em manter a casa limpa e organizada aos anões. Também se enquadra Cinderela e Aurora, ainda que se caracterizando com menos intensidade a exaltação do modelo da mulher do lar.

As rebeldes dizem respeito ao período entre 1989-1998. Elas quebram as regras impostas, buscam independência e algo novo, há um empoderamento feminino um pouco tímido. Libertam-se do conformismo, tais como a chinesa Mulan, que foge de casa e vai para a guerra travestida de homem no lugar do pai; Ariel que cultivou a curiosidade e a paixão pelo mundo dos humanos e vai contra as ordens do pai; Bela era conhecida como uma “garota estranha” pois apreciava a leitura e

almeja conhecer o mundo, diferente das demais garotas que idolatram Gastão, ao passo que Bela desprezava-o; Jasmine contrariou o pai quando desprezou todos pretendentes ricos ao casamento e apaixonou-se por um ladrão, contra as convenções; Pocahontas contrariou as vontades do pai e tradições da aldeia e apaixonou-se por um “homem branco”. Tais mudanças refletem a mudança cultural que preza a felicidade individual, cuja mulher passa a ser protagonista de sua própria vida. Há atos de coragem, força e independência. Também se observa uma diversidade étnica nos estereótipos das princesas em Jasmine, Pocahontas e Mulan, exibindo belezas árabe, índia e chinesa, respectivamente, que se afastam da norma ocidental.

E por fim nas princesas contemporâneas, produzidas a partir de 2009, há uma busca por equilíbrio entre sua individualidade já conquistada e a tentativa de revisitar alguns valores tradicionais. Essas princesas são independentes, sabem quem são e quais seus objetivos. Buscam relações de cumplicidade, em que o amor verdadeiro nem sempre é o amor romântico. Estreando essa fase foi Tiana, que demonstrou ser esforçada na realização de seu sonho. Em seguida foi lançado Merida, que rompe com a norma estética de princesa, luta pelo seu direito de liberdade na escolha do seu futuro e estabelece uma relação de cumplicidade focada no amor fraternal. A princesa Anna demonstra independência e descobre o amor verdadeiro no amor de sua irmã, a princesa Elsa. E por fim Moana é autônoma e encontra as respostas dentro de si mesma para a superação das adversidades. O processo de emancipação da mulher é retratado nessas animações contemporâneas, demonstrando a conquista da individualidade e independência femininas.

Destaca-se que Lopes (2015) apenas trabalhou com as princesas da *Disney*, não se focando nos personagens masculinos e nas produções da *DreamWorks*, por exemplo. Dessa forma, observa-se que os príncipes também sofreram modificações com as mudanças femininas, tornando-se menos másculos e heroicos. Acredita-se que a princesa Fiona encaixa-se tanto na princesa clássica, já que permanece a espera do príncipe que vai salvá-la, da mesma forma que, no decorrer da história, aproxima-se das princesas rebeldes, pois Fiona contrariou o pai e permaneceu ogra e casou-se com um monstro. A saga *Shrek* é considerada uma sátira que busca denunciar os valores do patriarcado que predominavam nos contos clássicos da *Disney*, e que, a partir de 2001 com o seu lançamento, as produções de maneira geral partiram com um novo viés.



Diante desses três momentos, analisa-se os núcleos temáticos concebidos:

### 5.1 Afirmação do estereótipo feminino e masculino

As princesas *Disney*, princesas clássicas, reproduzem um discurso patriarcal e são caracterizadas como maternais, delicadas, obedientes, frágeis, sensíveis, incapazes de agir independentemente e submissas aos homens – assujeitamento e domesticidade da mulher. Os comportamentos esperados pelas mulheres concentravam-se na resignação, submissão e humildade; bem como predominavam os ideais burgueses de paternalismo e valorização do dinheiro. Prevaleceu-se durante o século XIX a representação de mulher reprodutora ou, ao ocupar outra posição social, era considerada prostituta ou transgressora da moral (MAIA; MAIA, 2014, 2015; MONTEIRO; ZANELLO, 2014; SILVEIRA, 2010). Já os homens são retratados naturalmente como “agressivos, independentes, orientados para o mundo e para a técnica, competitivos e seguro de si mesmos, pouco emotivos” (SILVEIRA, 2010, p.158).

A universalização e a naturalização dos papéis de gênero na cultura ocidental atribuíram às mulheres um lugar simbólico de resignação, responsabilidade sobre as estruturas ideais de família, incluindo a filiação e a maternidade, e de investimento permanente para se fazerem perceptíveis e atraentes ao olhar de um homem. A mulher, nessa cultura patriarcal ocidental, constitui-se pelo olhar do homem, sentindo-se profundamente desamparada quando não é notada... (TIMM; PEREIRA; GONTIJO, 2011, p. 254).

As tramas, nessa época, apresentam figuras femininas pouco participativas, embora os filmes intituam-se com seus nomes e são protagonistas das histórias. As personagens são dotadas de beleza, doçura, meiguice, gestos contidos, respeito aos pais, inocência sexual e habilidades de cozinhar, cantar, entre outras; para que conquistem um bom partido, que aguardam e idealizam. Tais características expressam um ideal de feminilidade predominante entre as mulheres da classe média, cuja felicidade dependia do seu esforço para manter a vida conjugal (marido satisfeito) e familiar. O destino social da mulher era o casamento, mesmo que significasse o abandono da vida anterior, sacrificando outras áreas da sua vida em detrimento da realização amorosa, como retratadas com a Ariel e a Bela (MAIA; MAIA, 2014, 2015; MONTEIRO; ZANELLO, 2014).

Particularmente, percebe-se que os modelos femininos são bem delimitados em que Cinderela é apresentada como submissa, dócil, virtuosa, prendada e obediente. No outro extremo, há a madrasta e suas irmãs que fazem de tudo para alcançar seus objetivos e reforçam a ideia de que a feiura física está diretamente associada à feiura de caráter. Entretanto, prevalece a representação de que a felicidade da mulher está associada à submissão, às ordens e imposições, esperando que forças mágicas exteriores auxiliem no encontro do príncipe, símbolo de salvação, libertação e felicidade. Destaca-se que a felicidade feminina reside no masculino (BASTOS; NOGUEIRA, 2016).

As animações *Disney*, no geral, possuem forte influência nas crianças, cujas meninas, na maioria das vezes, são ensinadas a desejar a realeza inquestionável do “ser princesa”. Entretanto, as últimas princesas trazem à tona questões pertinentes à subjetividade humana: padrões de beleza, estereótipos sexuais e a heterossexualidade compulsória. As narrativas contemporâneas invertem a lógica tradicional. Por exemplo, os ideais estéticos abordados nos filmes *Shrek* demonstram protagonistas distantes dos padrões construídos culturalmente e investidos de julgamentos morais e significativos sociais. Dessa forma, há a criação de estigmas sociais que definem as características das pessoas pela leitura social, assim a feiura é uma importante forma de agenciamento da subjetividade, presente na exclusão social (NOVAES; BARROS, 2013). A imagem de fragilidade e ternura feminina são marcas no corpo da mulher que cristalizam a identidade feminina refletida na subordinação (DEL PRIORE, 2000; MONTEIRO; ZANELLO, 2014). Quando se transcende esses estereótipos fenotípicos, como com Fiona em *Shrek* e com a Merida em *Valente*, possibilita-se novas formas de representação da identidade feminina.

Em *A Bela e a Fera*, já se inverte os papéis, em que a Fera quem precisa ser libertada. Nesse conto, a opressão e a violência confundem-se, já que a Fera elimina a liberdade de Bela, optando por mantê-la prisioneira. Nas relações familiares esse tipo de aprisionamento pode ser entendido como parte do matrimônio (SOARES; CARVALHO, 2015). Entretanto, aborda-se a libertação do feitiço por parte da figura feminina, que ao amar a Fera, o encantamento é quebrado. Por outro lado, demais características dos contos tradicionais continuam, tais como: biotipo de beleza, feitiço da bruxa, casamento no final com felicidade eterna.

Segundo Lopes (2015), as doces e ingênuas garotas à espera do amor verdadeiro passaram a ser representadas como independentes e buscam seus próprios sonhos – que são distantes do “príncipe encantado”. A primeira princesa criada foi Branca de Neve, o qual a *Disney* expos padrões de beleza e comportamento para a sua audiência; entretanto, a *Disney* adaptou-se à evolução social e lançou novas princesas: rebeldes e contemporâneas.

Pocahontas é considerada uma princesa da *Disney* apesar de não se casar ou de pertencer a monarquia. Ainda, é a primeira a retratar o conflito amoroso entre dois pretendentes. Tais características reforçam a mudança de um novo paradigma nas animações cinematográficas, que acabam consolidando-se com maior fervor nas produções subsequentes. Ainda, John Smith é o único príncipe *Disney* que não se casa com sua princesa, também devido a ele ser muito mais velho que Pocahontas. Há discussões a respeito da abordagem de pedofilia no filme, outro motivo para a imprecisão do matrimônio.

Ser mulher até a década de 60 era inexorável com o sonho de conquistar um bom partido, do casamento indissolúvel, da identificação com a maternidade e de atividades restritas ao lar (RAGO, 2004). A partir da década de 70, houve reivindicações da identidade da mulher pelo Movimento Feminista (TEDESCHI, 2012), cuja mulher contemporânea busca releituras dos valores tradicionais. Nessa época, houve inserção de heroínas nas animações cinematográficas da *Walt Disney*, as princesas rebeldes e as princesas contemporâneas. Observa-se que as protagonistas recentes da contemporaneidade são personagens complexas: heroínas, questionadoras, altivas, possuem sentimentos conflitantes genuínos da espécie humana; bem como os personagens masculinos não se caracterizam mais pelo homem perfeito e responsável pela felicidade da princesa (MAIA; MAIA, 2015; MACHADO, 2015). A representação do feminino não deve ser regulada a partir da ótica masculina (MONTEIRO; ZANELLO, 2014). Por exemplo, Mulan é apresentada como uma personagem destemida e corajosa que transcende a fragilidade feminina típica das narrativas tradicionais. Para Sobral e Beraldo (2015), o gelo em *Frozen* pode ser uma metáfora da repressão dos sentimentos por parte da mulher, em favor de um protagonismo masculino, bem como pode representar o consequente isolamento para então conquistar a liberdade almejada.

Em 2001, com o surgimento do estúdio da *DreamWorks Animation*, há uma nova concepção de conto de fadas, em que o filme *Shrek* rompe com os roteiros

tradicionais dos contos populares, a partir de novos ideais de beleza e comportamentos típicos de príncipes e princesas. As representações femininas dos filmes *Shrek* remetem a imagens tradicionais do feminino, por exemplo, a maternidade; com características diversas nos perfis das mães: Fiona sendo caracterizada como a mãe zelosa, Rainha Lílian como a mãe culpada, Fada Madrinha como a mãe superprotetora. Assim como, os filmes rompem com a representação tradicional apresentando mulheres mais autônomas e guerreiras, apesar de tentar encaixar-se aos moldes tradicionais (MAIA; MAIA, 2014).

Nos filmes de *Shrek* há uma sátira desses padrões tradicionais com personagens alegóricos (ogros, burro, dragão), demonstrando o inconveniente dos formalismos e a subversão às lógicas dos contos tradicionais; por exemplo: os elementos de força, coragem e liderança são atribuídos as personagens femininas; a figura de príncipe é desconstruída com o personagem Encantado que é demasiadamente vaidoso em detrimento a masculinidade, não possui boas intenções; inverte-se o papel do herói e do monstro. A personagem Fiona ocupa uma multiplicidade de papéis e modifica-se no decorrer dos filmes: princesa, guerreira, líder; caracterizando-se como uma típica mulher contemporânea, desvinculando-se do destino biológico e do espaço doméstico como únicos para a mulher. A princesa Fiona apesar de, no princípio, apresentar um discurso tradicional e idealizado a respeito do seu salvador e do momento sublime do encontro, mostra-se nas ocasiões seguintes como uma personagem independente com postura autosuficiente, uma mulher emancipada e livre em seus movimentos e condutas. Outras personagens do filme são: uma Fada-Madrinha ambiciosa, um príncipe vaidoso e artificial, um dragão feroz e valente caracterizado pelo gênero feminino; tais características reforçam a tentativa de rompimento dos contos tradicionais. O Shrek por sua vez é considerado um anti-herói por agir conforme seus próprios interesses, sem preocupação em adotar uma postura de bravura, não possui nenhuma preocupação com as convenções sociais de ter bons modos ou ser agradável (MAIA; MAIA, 2014). Bem como, outra perspectiva apontada nos filmes *Shrek* se refere ascensão de contradições da contemporaneidade, em que os valores culturais diferem, não há um padrão único a ser seguido (MELO, no prelo).

O *Shrek Terceiro* é uma referência ao Movimento Feminista, já que as princesas se unem para lutar contra o usurpador Príncipe Encantado. Na ocasião da invasão de Encantado, não havia uma figura masculina para defender as princesas,

elas rasgam mangas e barras de vestidos e queimam um sutiã como protesto antes de irem à luta. Rompe-se o estereótipo do imaginário social ao empregar os termos “velha” e “mostrengo de circo” referindo-se a rainha e a irmã feia da Cinderela: Dóris e Mabel. Nesse sentido, aborda-se o caso da personagem transgênera, uma questão da contemporaneidade, que conquista visibilidade.

Observa-se que a *Disney* não esteve imune aos questionamentos feministas sobre o padrão de feminilidade disseminado nas animações cinematográficas; sob essa perspectiva produziu *Frozen*, *Valente* e *Moana* (SOBRAL; BERALDO, 2015). A princesa Merida, caracterizada pela princesa contemporânea, não submetesse às exigências da mãe Elionor que lhe impõem disciplina e regras de etiqueta. A menina deseja ser livre para fazer suas próprias escolhas – empoderamento feminino. Conforme Pacheco, Vicente e Vidal (2014), *Valente* aborda as relações familiares entre mãe e filha, em que o foco se concentra no desejo de uma princesa valente em mudar o seu destino em detrimento à espera do príncipe encantado. A princesa Merida questiona os comportamentos culturalmente esperados para as princesas, pois estava sendo “moldada” para conseguir um bom casamento. Na narrativa, também não se tem a presença de um “príncipe encantado”, sua posição foi colocada em conflito.

Em *Moana*, além de colocar a mulher na posição de liderança da tribo, ainda aborda a transformação interna da personagem como o provocador da resolução dos conflitos e sucesso no final. *Moana* é representada como uma jovem forte e corajosa, que possui autonomia e liderança. Ao mesmo tempo, a figura masculina é idealizada, já que Maui é um semideus que acompanha a donzela, bem como a sua fisionomia é de um ser robusto, másculo e grosseiro que reforçam a masculinidade do personagem.

Já os personagens masculinos são retratados como heróis, um modelo de homem másculo, forte e dominador (FABRIS, 2010; MAIA; MAIA, 2015). Possuem protótipos de serem altos, elegantes, fortes, corpulentos (ABRAMOVICH, 2001). Agora nos contos contemporâneos, são príncipes desencantados característicos dos personagens como *Shrek*, o príncipe no conto *Valente*. Em *Frozen*, o príncipe é um personagem complementar para que o desfecho seja feliz em todos os aspectos, não sendo central para a resolução da conflitiva.

Os estúdios *Disney* e a *DreamWorks* têm feito o que por muitas décadas se recusou a concretizar: a indústria tem criado personagens femininas fortes e que

existem em tramas variadas, que não giram em torno de conseguir um homem. Pelo contrário, nos mais recentes filmes, as transformações das princesas *Disney* em mulheres mais independentes e fortes refletem uma necessidade da sociedade atual, já que a sociedade se modificou e precisa-se de novas heroínas. Esses novos personagens estão transitando pelas representações de gênero, em que as meninas podem lutar e os meninos viver momentos de delicadeza. Tais características encaixam-se no padrão vigente da sua época, há uma representação mais próxima da mulher contemporânea (PACHECO, VICENTE, VIDAL, 2014).

Ainda, outro fator relevante para a afirmação do estereótipo masculino e feminino nas animações cinematográficas refere-se à autoria dos contos, que é essencialmente masculina, o que pode ter provocado um viés diferente na descrição dos personagens e acontecimentos. A representação do feminino nos filmes analisados, em sua maioria, vem pelo olhar da cultura predominantemente masculina, considerando, muitas vezes o discurso feminino como menos importante (MALGALDI; MACHADO, 2016). Pelo contrário, a representação da mulher, a partir de uma narração feminina, é capaz de promover variadas reflexões sobre seu papel na sociedade e na cultura, também atrelados as hierarquias sociais (SOARES; CARVALHO, 2015). Dessa forma, tais modificações nos personagens podem ser em decorrência do movimento feminista, bem como devido a imersão das mulheres nas produções cinematográficas, às tentativas de ousar na caracterização dos personagens com o intuito de atingir diferentes públicos.

É importante considerar que a mudança de paradigma abordada nas animações cinematográficas dos contos de fadas é positiva para a sociedade, pois a partir do momento que as mulheres são enxergadas como seres humanos independentes e dotados de força, cria-se uma nova cultura. Esse aspecto auxilia uma formação menos machista e dominadora, que também abrirá espaço para que esses homens escapem dos rígidos padrões de masculinidade. Conforme Netto (2013), *Valente* foi escrito e dirigido por Brenda Chapman, tornando-se o primeiro filme a ser dirigido por uma mulher.

## **5.2 Afirmação do ideal de beleza como objeto de desejo**

Conforme Martins (2016), a beleza é a condição para a felicidade para a mulher, cujo ideal de beleza é mantido pelos produtos culturais tais como os contos

de fadas. Ela aponta, que indiretamente, a beleza feminina é uma forma de controle social, pois tais mulheres possuem gastos financeiros, de tempo e de energia com o intuito de manter-se bela.

Nas princesas *Disney*, colocam que a beleza física é uma das características enaltecidas pelas mulheres associadas a sedução e o sucesso, em que coloca a mulher em um lugar possível de ser objeto de desejo e escolhida dentre outras (MONTEIRO; ZANELLO, 2014). Tal forma física possui os marcadores de branquidade, magreza e juventude. O ideal de feminilidade está posto em vários discursos e instituições que disciplinam os corpos (FILHA, 2016). Todas as princesas conservam as mesmas características de magreza, curvas, estatura, cabelos fartos e penteados, que apontam como a beleza é um fator característico dessas personagens, bem como há vestimentas tradicionais (MAIA; MAIA, 2015). Ainda, observa-se que há uma ordem social bem específica nas obras, cujas ideias de bondade/juventude/fada/beleza e maldade/velhice/velha/feiura são configuradas claramente na lógica binária bem/mal.

Nos contos de fadas, o repertório predominante refere-se a referências brancas, com princesas protagonistas belas conforme o padrão de beleza capitalista que estão naturalizados na cultura ocidental (HONORATO; RAMOS, 2015). Tais aspectos corroboram os valores sociais dominantes, em que há a hegemonia dos atributos: sociedade “branca, masculina, heterossexual, cristã” (LOURO, 2004, p. 49-50). O silêncio e submissão impostos às personagens femininas reflete a sociedade da época, cujo papel era subalterno taxando-a como segundo sexo. As mulheres eram excluídas da representatividade política e legal e “da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante” (SPIVAK, 2010, p. 12).

Uma pesquisa que analisou as falas das crianças a respeito dos filmes da Barbie aproxima-se do trabalho em questão, já que as princesas dos filmes possuem o mesmo fenótipo da Barbie. Segundo Filha (2016), as figuras das princesas representam um padrão de normalização dominante na sociedade e há resistência às novas formas de feminino que divergem da norma – modelos idealizados. Conforme as crianças de 5º ano do Mato Grosso do Sul que participaram da pesquisa, as princesas foram descritas com características semelhantes: branca, loira, alta, magra, cabelo comprido liso ou levemente cacheado, cintura fina, vestido comprido, bonita, simpática, alegre, adora animais e deseja um príncipe encantado. O ideal de conduta feminina é ensinado social e culturalmente.

Percebe-se que a *Disney* começa a explorar diferentes contextos para as narrativas que fogem dos tradicionais castelos: Oriente Médio, aldeia indígena, China. A *Disney*, mesmo depois de romper diversos padrões, nesse aspecto continuam trazendo exclusivamente mulheres brancas e magras como heroínas, tais como Merida, Frozen; apesar de ter se arriscado com Pocahontas e a Tiana (A princesa e o Sapo), apresentando personagens fora dos padrões arianos (MARTINS, 2016). O filme *A Princesa e o Sapo* conta a história de uma negra, outra mudança contextual da *Disney*, já que Tiana não é uma princesa, pelo contrário, é uma plebeia sem muitas condições financeiras.

A primeira tentativa de romper com o ideal de beleza, foi com *A Bela e a Fera*, em que Bela irrompe com a expectativa do belo, já que aceita casar-se com o pretendente com aparência monstruosa e fora dos padrões estéticos normativos sociais. Isso, de certa forma, renuncia o paradigma convencional de beleza (MARTINS, 2016).

Mais tarde, arrisca com a mudança do convencional com a princesa Merida, que possui cabelos ruivos e cacheados, que fogem dos padrões de beleza das clássicas princesas. Assim como os príncipes são retratados como desengonçados. Ao contrário, a *DreamWorks*, surpreende nesse aspecto com protagonistas ogros, cujas características, definitivamente, fogem da norma. O Shrek possui um físico alegórico – ogro verde, gordo, plebeu, rude e grosseiro – em que o padrão estético difere-se do aceitável (MAIA; MAIA, 2014).

### **5.3 Valorização do amor romântico x amor fraternal como determinantes da felicidade feminina**

Os contos de fadas clássicos encorajam mulheres a internalizar concepções românticas do patriarcado: ideal de príncipe encantado, exaltação da aquiescência ao poder masculino e fazem do casamento o anseio de aspiração. Tais imperativos culturais são sutis, que atribuem a concepção de felicidade ao relacionamento amoroso com o outro. Observa-se que os desfechos clássicos envolvem um casamento feliz e esse ideal ainda é perseguido pelas mulheres, cujo casamento é o melhor caminho para a realização feminina e o único destino socialmente aceitável. Ainda, em uma sociedade patriarcal, o casamento concede *status* e determinado valor à mulher. As narrativas clássicas colocaram o casamento sob o ponto de vista



de uma salvação para a protagonista (MONTEIRO; ZANELLO, 2014). A representação de felicidade concentrava-se no casamento, em que era necessário adotar um comportamento passivo e submisso e manter o padrão estético idealizado do corpo: magro e belo.

As personagens como Aurora, Branca de Neve, Cinderela e Ariel reproduzem o ideal de felicidade feminina reduzida ao príncipe encantado perfeito, em que se apresentam como pacientes e recadas, vítimas de vilãs invejosas, seja por sua beleza ou inocência (BASTOS; NOGUEIRA, 2016). Especificamente em Branca de Neve, estão retratadas tanto a inveja feminina, como coloca que a união conjugal legítima pode proteger a mulher dos perigos alheios, o que carrega as marcas do patriarcado (poder do homem sobre a mulher em troca da suposta proteção). Nesse sentido o casamento torna-se a única maneira de conquistar uma vida “decente”, apesar da conversão da diferença sexual em diferença política (PATEMAN, 1993). Observa-se um discurso da mulher como senhora do lar, sendo o casamento o único lugar seguro para a felicidade e realização feminina (MAIA; MAIA, 2015). Ainda, em *Mulan 2*, aborda-se a temática referente aos casamentos arranjados e o encontro do amor verdadeiro. A partir dessa obra a *Disney* quebra o padrão dos casamentos arranjados pelos pais com o intuito de benefício próprio em detrimento da felicidade das filhas.

A partir dos anos 2000, os estúdios *Disney* produziram filmes com abordagem mais cômica, bem como as personagens femininas assumiram posições de liderança. Em relação ao final do conto, os finais felizes afastaram-se do clássico casamento entre a princesa e o príncipe desconhecidos um do outro, rompendo com a tradição do casamento romântico (CARVALHO; RODRIGUES, 2015). O rompimento da lógica da donzela indefesa na busca de um príncipe – amor romântico – que a faça feliz vem ao encontro da idealização burguesa do projeto a longo prazo do ser amado. Entretanto, perde espaço para um contexto mais individualista, em que se busca a felicidade como uma realização individual ou mesmo encontra-a no amor fraternal (SOBRAL; BERALDO, 2015).

Essa corrente foi rompida, na *Disney*, com o lançamento de *Valente*, que além de caracteriza-se como uma princesa que rompe os padrões tradicionais, apresentou um relacionamento entre mãe e filha como foco do enredo. Particularmente, em *Frozen*, distinto dos contos clássicos em que as princesas só se tornam rainhas após o matrimônio com um príncipe, a princesa Elsa assume o

reinado ainda solteira; bem como questiona a ideia de casar-se com alguém que acabou de conhecer. O final clássico “felizes para sempre” condicionado ao casamento está sendo modificado pela busca da felicidade interior, encontradas tanto na relação fraternal ou maternal, no contexto profissional. Enfim, a narrativa concentra-se na amizade de duas irmãs, surpreendendo com uma das maiores quebras de paradigmas dos contos de fadas: o ato de amor verdadeiro para o fechamento da trama não era o beijo de nenhum dos galãs, mas sim a coragem de uma irmã se arriscar pela outra. As personagens como Merida e Frozen, mostram histórias em que amor verdadeiro existem entre mulheres, que não apenas mantêm relacionamentos únicos e profundos, mas ajudam e salvam umas às outras (PACHECO, VICENTE, VIDAL, 2014).

Entretanto, apesar das animações cinematográficas estarem retratando uma realidade pela busca do amor fraternal, uma pesquisa brasileira recente realizada pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA, 2014) demonstra outro ideal. Conforme a pesquisa, 78,7% das mulheres concordam, total ou parcialmente, que sonha em casar-se; ou seja, a idealização do casamento ainda é prevalente na sociedade contemporânea.

## 6 DISCUSSÃO

Entende-se o cinema como uma instância formativa de notável popularidade, cuja função principal é o entretenimento, mas concomitante também ensina concepções, maneiras de entender o mundo, transmite ideologias, cria modelos e modos de vida (MALGALDI; MACHADO, 2016). O cinema fornece modelos morais e auxilia a modelar a visão prevalente de mundo (LEITE, 2003; SOBRAL; BERALDO, 2015).

O gênero, portanto, é produzido e reproduzido pelas tecnologias sociais promovendo o engajamento em modelos de subjetividade socialmente desejáveis. Entretanto, observa-se que as ideias de homem e mulher começam a ser questionadas e modificadas com as recentes animações cinematográficas com a formatação dos contos de fadas tradicionais (MONTEIRO; ZANELLO, 2014), surgindo adaptações contemporâneas inspiradas nos clássicos, bem como sendo produzidas novas histórias baseadas no gênero literário dos contos de fadas.

Cada época histórica produz artefatos, como a literatura e filmes, que refletem a singularidade de cada momento, dessa forma é possível conhecer os ideais, valores e desvalores sobre cada sociedade analisando essas obras (COELHO, 2000). Nas obras cinematográficas selecionadas coexistem uma multiplicidade de discursos que legitimam os discursos patriarcais das representações identitárias de gênero. O repertório cinematográfico de determinada cultura, reproduz a percepção dos sujeitos interpelados nos diferentes artefatos e, portanto, produzem as identidades dos sujeitos (CUNHA, 2007). Para Larrosa (1996), a identidade cultural é um processo construído pelas narrativas dos sujeitos, permeadas por suas experiências e seus repertórios culturais. Discute-se como os contos de fadas articulam produções discursivas sobre o gênero, no sentido de tornar os corpos governáveis pelo disciplinamento e controle. O gênero é construído e reconstruído constantemente através das mais variadas tecnologias, cujos estereótipos estão baseados no sexo biológico.

Os contos de fadas tradicionais reforçam estereótipos de gênero e paradigmas femininos de dominação, além de reafirmarem que o modelo ideal de mulher é a submissão frente ao poder patriarcal, em que a mulher necessita de resgate, cujo homem possui a tarefa de herói salvador. As representações femininas que constituem essas histórias legitimam as desigualdades e definem papéis

sociais, já que estão repletos de preconceitos e inversões morais do tempo e espaço que foram produzidas. Dessa forma, os contos mais contemporâneos estão contribuindo para a formação e manutenção de relações de poder vigentes na atualidade, desconstruindo o *status* hegemônico dos discursos patriarcais (BASTOS; NOGUEIRA, 2016).

Para Guacira Louro, a indústria de Hollywood, conduzida desde o início por homens brancos ocidentais, constrói suas imagens a partir da ótica masculina, branca, heterossexual, de classe média e usualmente, judaico-cristã, que sempre se apresentou como universal. Ela acredita que os filmes produzidos desse modo ajudaram a construir concepções de gênero e sexualidade, classes sociais em diferentes sociedades, atuando como uma “pedagogia cultural” que ultrapassou fronteiras simbólicas e geográficas, mas que enfrentou a reação de políticas de identidades diferentes desta, que também se expressam por meio do cinema (DUARTE, 2009, p. 90).

Essa problematização da representação identitária de gênero nos contos de fadas refere-se ao revisionismo. Nesse sentido,

o processo revisionista dos contos de fadas move-se exatamente no sentido de expor a questionamento significados cristalizados dos contos de fadas, a fim de mimar o contexto discursivo dessas histórias e de provocar rupturas para que as mulheres possam, por exemplo, ganhar voz nos contextos em que, até então, estavam emudecidas. Essa é a chance do surgimento de uma outra história que conte tanto o que foi antes apagado, quanto o que sequer se ousava insinuar. Portanto, a tarefa de revisão, quando assim conduzida, é, em si, um ato político de rompimento, de transgressão e subversão da ordem patriarcal estabelecida nos textos tradicionais. Isso possibilita a emergência de outros significados que, de algum modo, possam contribuir para uma mudança efetiva tanto das práticas sociais vigentes quanto dos modelos de comportamento internalizados, muitas vezes responsáveis pela opressão e diminuição intelectual das mulheres (MARTINS, 2005, p. 41).

Dessa forma, o processo revisionista é um mecanismo de problematização das representações dos contos de fadas que estão naturalizadas e cristalizadas. Por exemplo, a submissão e subserviência do feminino são oriundas das bases patriarcais que, a partir dos contos, são disseminadas como forma de orientações reguladoras com a intenção de homogeneizar valores e condutas adequados àquele tempo e sociedade. Em contrapartida, o número de releituras está aumentando e reformulando as conotações ideológicas conservadoras a partir de confrontações ao discurso patriarcal. O revisionismo resgata narrativas do passado, mas direciona à uma nova concepção e perspectiva – novo paradigma.

Enquanto o modelo da modernidade era pautado no princípio do padrão e da norma e o modelo contemporâneo vincula-se ao princípio da diversidade (NOVAES; BARROS, 2013). A contemporaneidade é uma época que problematiza concepções e valores cristalizados, já que há queda das barreiras políticas e econômicas com a abertura de novas formas culturais, tais como há uma redefinição dos papéis femininos e masculinos (SOARES; CARVALHO, 2015). Observa-se que as adaptações de certas narrativas dos contos de fadas já têm uma moral mais modernizada.

A construção dos personagens das produções mais recentes, principalmente as femininas, expressam uma crítica em denúncia ao patriarcado e uma possível ruptura dos valores tradicionais, trazem representações que rompem com os padrões arquetípicos normatizados (MACHADO, 2016). É perceptível a construção de personagens que subvertem os artefatos construídos historicamente pelo patriarcado. Segunda Barbosa (2009), há uma nova perspectiva no que se refere as identidades de gênero com a emancipação feminina, nova perspectiva em relação ao matrimônio, a desmistificação do príncipe encantado e a reconstrução dos modelos de beleza.

A autora Amaral (2004) faz um contraponto entre as diferenças entre o paradigma tradicional e o paradigma emergente na literatura infantil. Apontou que as características do tradicional concentra-se em verdades absolutas que fundamentam o sistema, prevalecendo a obediência ao poder e à autoridade, já que o sistema social era baseado em hierarquias com autoridade familiar do homem. Enquanto no paradigma emergente há consciência de si e reponsabilidade com o outro, há um descrédito do poder absoluto, pelo contrário, há relatividade de valores e ideais. Também há degradação das antigas hierarquias do sistema social e com desequilíbrio das relações entre homem e mulher e ainda, a sociedade é alimentada pelo espetáculo.

Essas características apontam para as mudanças ideológicas da sociedade que repercutem na subjetivação dos sujeitos. Para Pierre Bourdieu (2003), a ordem estabelecida socialmente baseia-se nas relações de dominação do masculino ao feminino, tais esquemas agem de maneira inconsciente e classificam os sujeitos. Diante dessa dominação, o autor destaca a “violência simbólica” instituída, já que o homem reúne todas condições para exercer esse domínio sob as atividades produtivas e reprodutivas em que reduz a mulher à abnegação, resignação e o

silêncio. Tais características, tanto para o homem como para a mulher, aprisionam os sujeitos nessas representações.

Segundo Netto (2013), os filmes podem exercer uma grande influência sobre os espectadores, dessa forma, fazer as meninas acreditarem em príncipes encantados pode ser “bonitinho” a curto prazo, porém induzirá na mulher a procura ou espera por algo que não existe. Já as produções mais contemporâneas apontam aspectos de que não é necessário ser perfeito, que o casamento não é a única maneira de atingir a felicidade, entre outras. Assim, ao contato com tais histórias, as crianças vão constituindo-se e reproduzindo os modelos apresentados, cujas princesas *Disney* tornaram-se referência mundial (MONTEIRO; ZANELLO, 2014).

Observa-se que as convenções e normas sobre o feminino e o masculino já vem sendo questionadas por crianças: recusam-se a brincar com bonecas princesas (SOBRAL; BERALDO, 2015), não toleram a mudança do biotipo de Merida quando a *Disney* tentou a mudança (PACHECO, VICENTE, VIDAL, 2014). As discussões contribuem para a formação de uma cultura menos machista, de uma coletividade mais tolerante que se relaciona melhor com a ideia de diversas formas de ser e estar na sociedade.

Assim como, é relevante discutir que as produções tecnológicas midiáticas de entretenimento e informação se concentram sob o poder de poucas corporações privadas. Esses meios de comunicação em massa são agentes sociais que produzem determinados discursos, causam desigualdades sociais a partir de uma classe dominante, mas que procuram apenas com o lucro produzido – capitalismo. A *Disney*, primeiro lugar no *ranking*, possui créditos de banco, investidores, apoios políticos, o mercado (CAMPOS; LOSANO). Mas foi com a *DreamWorks Animation* que houve uma nova perspectiva sobre esses contos com novas sátiras e releituras de ampla difusão cultural, consagrando os contos nas mais altas categorias da cultura (CARVALHO; RODRIGUES, 2015).

Outra característica relevante, é que desde os anos 2000 os nomes dos filmes não mantêm mais os nomes originais dos contos, assim tornando-se mais difícil traçar um paralelo entre a animação e o original; além de que alguns são criações novas. Tais como: *A princesa e o Sapo* foi inspirado no conto *O príncipe sapo*; *Enrolados* é uma versão contemporânea de *Rapunzel*; *Frozen* retrata a história de Andersen *A rainha da neve*. Acredita-se que essas mudanças foram em decorrência do sucesso de bilheteria do concorrente estúdio da *DreamWorks*

*Animation* com a produção de *Shrek*. Tal filme fez sucesso em diferentes faixas etárias e propiciou uma nova abordagem para os contos de fadas (CARVALHO; RODRIGUES, 2015).

## 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pressupondo-se que os contos de fadas são obras frutos de determinado contexto histórico e ideológico, procurou-se apresentar as representações de gênero, assim como seus estereótipos impregnados pelos significados culturais constituídos na sociedade. As representações identitárias se processam e se expressam por meio da linguagem, sendo a produção literária e cinematográfica um campo fértil a respeito de um fenômeno social. Os valores e artefatos são transitórios e moldam as representações identitárias de gênero. Tais representações identitárias dos sujeitos estabelecem-se em meio às práticas coercitivas de instituições como família, escola, entre outras, a partir de discursos que normalizam condutas e legitimam o gênero.

Tais artefatos culturais são legitimadores de identidades sociais e de gênero que produzem sujeitos e são produzidos por eles, já que carregam ideologias, estruturas de relacionamentos, padrões de beleza e demais normas no geral. Este trabalho procurou compreender os discursos que (des)constroem os estereótipos e as representações identitárias de gênero a partir das animações cinematográficas dos contos de fadas como artefato cultural. Conclui-se que os “novos contos de fadas” – adaptações inspiradas nos clássicos e novas criações –, produzidos na representação das múltiplas representações masculinas e femininas, adaptaram-se à contemporaneidade.

O cinema adaptou-se às transformações da contemporaneidade atribuindo personagens mais sintonizados às características atuais do masculino e feminino, inaugurando um novo discurso e representações sociais de gênero variadas: mulheres autossuficientes, guerreiras, questionadoras. Observa-se que há uma transição do século XX para o século XXI, em que há um posicionamento mais crítico em relação aos valores patriarcais em decadência para a emergência de discursos que não podem mais permanecer obscuros.



## REFERÊNCIAS

- ABRAMOVICH, Fanny. *Literatura infantil*. 5ª ed. São Paulo: Scipione, 2001.
- ALMEIDA, Anailde. *A construção social do ser homem e ser mulher*. Salvador: EDUNEB, 2010.
- ALMEIDA, Edwrigens Aparecida Ribeiro Lopes de. Memórias de infância: o lugar da menina/mulher em A fada menina, de Lúcia Miguel Pereira. *Revista Araticum*, v. 14, n. 2, 2016.
- AMARAL, Celena Izabel do. *Representações do feminino e masculino nas estórias infantis*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós Graduação em Sociologia, Universidade Federal do Paraná, 2004.
- ARGÜELLO, Zandra Elisa. *Literatura infantil não sexista: um diálogo sobre gênero com crianças na Educação infantil*. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre: UFRGS, 2004.
- ARIES, Phillipe. *História social da criança e da família*. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.
- BARBOSA, Ângela Márcia Damasceno T. A literatura infantil e a construção de identidade feminina e masculina. Salvador: *V ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*, Faculdade de Comunicação, 2009.
- BARBOSA, Maria T. A. Por uma mitologia poética dos contos de fadas no Brasil. *Letras de Hoje*. Porto Alegre, v. 26, n.3, p. 1-167, set. 1991.
- BARRETO, Andreia; ARAUJO, Leila; PEREIRA, Maria Elisabete (org.). *Gênero e diversidade na escola: formação de professoras/es em gênero, orientação sexual e relações étnico-raciais*. Rio de Janeiro: CEPESC, 2009.
- BASTOS, Rodolpho Alexandre santos Melo; NOGUEIRA, Joanna Ribeiro. Estereótipos de gênero em contos de fadas: uma abordagem histórico-pedagógica. *Dimensões*, v. 36,0. 12-30, jan./jun. 2016.
- BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980. p. 11-28.
- BOURDEIU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1999.
- BOURDIEU, Pierre. *A Dominação Masculina*. Tradução Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- BRASIL. *Lei Maria da Penha, nº 11.340/2006*. Brasília, 2006.
- CAMPOS, Andréia Conceição de; LOSANO, Carmem Cristiane Borges. *Apropriações do conto “A Bela e a Fera” pela indústria cultural*. Minas Gerais.

CARVALHO, Thaís de; RODRIGUES, José Carlos. Quem conta o conto: os contos populares do Antigo Regime à mídia globalizada. *XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, Rio de Janeiro, 2015.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil: teoria, análise, didática*. São Paulo: Moderna, 2000.

COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas: símbolos, mitos, arquétipos*. São Paulo: Paulinas, 2008.

COUTO, Maria Elisabete Souza; CAMPOS, Gleisy Vieira. Os contos de fadas: A leitura e a construção do imaginário infantil. *I Congresso Nacional de Linguagens e Representações: Linguagens e Leituras*, UESC- Ilhéus, 2009.

CUNHA, Susana Rangel Vieira da. Pedagogias de imagens. In: DORNELLES, Leni Vieira (org.). *Produzindo pedagogias interculturais na infância*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

DEL PRIORE, Mary. *Corpo a corpo com a mulher: pequena história das transformações do corpo feminino no Brasil*. São Paulo: Editora Senac, 2000.

DIAS, Belidson. Acoitamentos: os locais da sexualidade e gênero na arte/educação contemporânea. *Revista Visualidades*, Goiânia, v. 4, n. 1 e 2, p. 101-132, 2006.

DREAMWORKS ANIMATION. *Shrek 2*. Produção: Aron Warner; John H. Williams; David Lipman. Direção: Andrew Adamson; Kelly Asbury; Conrad Vernon. Estados Unidos, 2004.

DREAMWORKS ANIMATION. *Shrek para Sempre*. Produção: Aron Warner; John H. Williams; Andrew Adamson. Direção: Mike Mitchell. Estados Unidos, 2010.

DREAMWORKS ANIMATION. *Shrek Terceiro*. Produção: Aron Warner. Direção: Chris Miller. Estados Unidos, 2007.

DREAMWORKS ANIMATION. *Shrek*. Produção: Aron Warner; John H. Williams; Jeffrey Katzenberg. Direção: Andrew Adamson; Vicky Jenson. Estados Unidos, 2001.

DUARTE, Rosália. *Cinema e Educação*. 3 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

DUARTE, Rosália. *Cinema e educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

FABRIS, Elí Terezinha Henn. A pedagogia do herói nos filmes Hollywoodianos. *Currículo sem Fronteiras*, v. 10, n. 1, pp. 232-245, Jan/Jun 2010.

FILHA, Constantina Xavier. Gênero e resistências em filmes de animação. *Proposições*, v. 27, n. 1(79), 2016.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. 4a ed. São Paulo: Edições Loyola, 1998.

FRAGA, Alex Branco. *Corpo, identidade e bom-mocismo: cotidiano de uma adolescência bem comportada*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

FRANCHETTO, Bruna, et al. Antropologia e feminismo. In: *Perspectivas antropológicas da mulher*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

FRANZ, Marie Louise von. *A interpretação dos contos de fadas*. Rio de Janeiro: Achiamé: 1981. p. 15-33.

FROMM, Erich. *A linguagem esquecida: uma introdução ao entendimento dos sonhos, contos e mitos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1973. p. 172-76.

GOMES, Carlos Magno. Literatura e direitos da mulher. *Itabaiana: Gepiadde*, ano 7, v. 13, 2013.

GOMES, Nilma Lino. *A mulher negra que vi de perto: o processo de construção da identidade racial de professoras negras*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1995.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença*. Petrópolis: Vozes, 2000.

HILLESHEIM, Betina; GUARESCHI, Neuza Maria de Fátima. Contos de Fadas e Infância(s). *Educação e Realidade*, 31 (1):107-126, jan/jun 2006.

HONORATO, Ivanize Christiane do Nascimento; RAMOS, Tanise Müller. Entre cinderelas negras, meninas bonitas e cabelos de LeLê: o papel da literatura infantil na implementação da lei 10.639/2003. *Textura*, v.17, n. 34, mai./ago. 2015.

IPEA – Instituto de pesquisa econômica aplicada. *Tolerância social à violência contra mulheres: SIPS – Sistema de indicadores de percepção social*, 2014.

LARROSA, Jorge. Literatura, experiência e formação: uma entrevista de Jorge Larrosa para Alfredo Veiga-Neto. In: COSTA, M. V. (org.). *Caminhos investigativos: novos olhares na pesquisa em educação*. Porto Alegre: Mediação, 1996.

LEITE, Sidney Ferreira. *O cinema manipula a realidade?* São Paulo: Paulus, 2003.

LOPES, Karine Elisa Luchtemberg dos Santos. *Análise da evolução do estereótipo das princesas Disney*. Trabalho de Conclusão do Curso de Bacharel em Comunicação Social: Publicidade e Propaganda, Centro Universitário de Brasília - UNICEUB. Orientadora: Úrsula Betina Diesel, Brasília, 2015.

LOUIS, Marie-Victoire. Diga-me: o que significa gênero? In: *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 21, n. 3, 2006.

LOURO, G. L. *Gênero, sexualidade e educação. Uma perspectiva pós-estruturalista*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997b.

LOURO, Guacira Lopes. Gênero e magistério: identidade, história e representação. In: CATTANI, Denise et al. (org.). *Docência, memória e gênero: estudos sobre formação*. São Paulo, Escrituras, 1997a.

LOURO, Guacira Lopes. O cinema como pedagogia. In: LOPES, Eliane; FARIA FILHO, Luciano; VEIGA, Cynthia. *500 anos de educação no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da sexualidade. In: LOURO, Guacira. *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Trad. De Tomaz Tadeu da Silva. 2. Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

MAIA, Cláudia; MAIA, Renata Santos. A (des)construção de gênero nos filmes Shrek. *História, histórias*. Brasília, v. 2, n. 4, 2014.

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

MARTINS, Maria Cristina. “E a Bela dançou...”: subvertendo o belo feminino dos contos de fadas. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 24(1):406, 2016.

MARTINS, Maria Cristina. “E foram (?) felizes para sempre...”: (Sub)Versões do feminino. Tese de doutorado em Letras: Estudos Literários. Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, BH, 2005.

MELO, Priscila Medeiros Varjal de. *Shrek e a dessacralização dos contos de fadas*. Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), no prelo.

MONTEIRO, Clara; ZANELLO, Valeska. Tecnologias de gênero e dispositivo amoroso nos filmes de animação da Disney. *Revista feminismo*, v. 2, n. 3, 2014.

MORAES, Maria Simone. *O conto de fadas na educação infantil: Em estudo o conto da Branca de Neve*. Trabalho de Conclusão do Curso, Universidade Estadual de Maringá, 2016.

MUNANGA, Kabengele. *Negritude usos e sentidos*. São Paulo: Ática, 2009.

NETTO, Jéssica Dombrowski. O papel da mulher nos filmes das princesas da Disney. *9º Ciclo de Debates sobre Jornalismo*. UniBrasil, 2013.

NICHOLSON, Linda. Interpretando o Gênero. *Estudos feministas*, ano 8, n. 2, 2000.

NOVAES, Joana de Vilhena; BARROS, Ricardo Mendes. Shrek no divã: Um outro corpo nos contos de fada? *Polêmica*, v. 12, n. 3, 2013.

OLIVEIRA, Patrícia Sueli Teles de. *A contribuição dos contos de fadas no processo de aprendizagem das crianças*. Monografia, Salvador: Universidade do Estado da Bahia – UNEB, Curso de Pedagogia, 2010.

PACHECO, Elisa Riffel; VICENTE, Patrícia de Andrade de Oliveira; VIDAL, Fernanda Fornari. A narrativa de uma princesa valente. Florianópolis: *X Anped Sul*, 2014.

PARÁISO, Marlucy Alves. Apresentação. In: PARÁISO, Marlucy Alves (Org.). *Pesquisas sobre currículos e culturas: temas, embates, problemas e possibilidades*. Curitiba: CRV, 2010.

PASINATO, Wânia. Feminicídios e as mortes de mulheres no Brasil. *Cadernos Pagu*, v. 37, p. 220-246, 2011.

PATEMAN, Carole. *O contrato sexual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

PEREIRA, Ivonete Sueli Segala; JULIANO, Dilma Beatriz Rocha. A literatura infantil e juvenil e a cultura contemporânea: Uma aproximação com os estudos culturais. *Anais V SIMFOP – Simpósio sobre Formação de Professores*. Campos Universitário de Tubarão, 2013.

PIÑON, Nélide. *Vozes do deserto*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

PROPP, Vladimir. *As raízes históricas do conto maravilhoso*. 2a ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

RAGO, Margareth. Ser mulher no século XXI: ou carta de alforria. In: VENTURINI, Gustavo et al. *A mulher brasileira nos espaços público e privado*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

SANTOS, Cecília MacDowell; IZUMINO, Wânia Pasinato. Violência contra a mulher e violência de Gênero: Notas sobre estudos feministas no Brasil. *Revista Estudos Interdisciplinários de América Latina y el Caribe*, v. 16, p. 147-167, 2005.

SANTOS, Cláudia Amaral dos. O discurso dos experts na constituição das identidades infantis e de gênero na mídia impressa brasileira. *Pro-Posições*, v. 16, n. 3 (48), 2005.

SCOTT, Joan. Gênero, uma categoria útil de análise histórica. *Educação e Realidade*, v. 20, 1995.

SILVA, T. T. da. A produção social da identidade e da diferença. In T. T. da Silva. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. (2a ed.). Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.

SILVEIRA, Rosa Maria Hessel. Livros perigosos para garotos e maravilhosos para meninas: O gênero social diferenciando o gênero discursivo. *Revista Signos*, Número Especial Monográfico, n. 1, p. 143-159, 2010.

SILVEIRA, Rosa Maria Hessel; BONIN, Iara Tatiana; RIPOLL, Daniela. Ensinando sobre a diferença na literatura para crianças: paratextos, discurso científico e discurso multicultural. *Revista Brasileira de Educação*, v. 15, n. 43, jan./abr. 2010.

SOARES, Livia Maria Rosa; CARVALHO, Diógenes Buenos Aires de. A representação da menina e da mulher no conto de fadas moderno: novos destinos em “Além do bastidor” e “A moça tecelã” de Marina Colasanti. *Signo*, v. 40, n. 68, p. 75-83, 2015.

SOBRAL, Jacqueline; BERALDO, Beatriz. Princesa congelada? Uma leitura feminista de Frozen – uma aventura congelante. Itajaí: *Vozes e Diálogos*, v. 14, n. 2, 2015.

SPIVAK, G. C. *Pode o subalterno falar?* 1. ed. Tradução Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; Andre Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

TEDESCHI, Losandro Antonio. As mulheres e a história: entre a invisibilidade e o protagonismo nas narrativas históricas. In: *Estudos Culturais e contemporaneidade: Literatura, história e memória*. Alexandra Santos Pinheiro e Paulo Bungart Neto (Org.). Dourados: Editora UFGD, 2012.

TEIXEIRA, Nincia Cecilia Ribas Borges. Confluências entre literatura e publicidade: No meio do caminho tinha tinha a paródia. *Cadernos do Tempo Presente*, n. 3, 2012.

TIMM, Flávia B.; PEREIRA, Ondina P.; GONTIJO, Daniela C. Psicologia, violência contra mulheres e feminismo: em defesa de uma clínica política. *Revista Psicologia Política*, v. 11, 2011.

VIDAL, Fernanda Fornari. Os “Novos contos de fadas” ensinando sobre relações de gênero e sexualidade. Florianópolis: *Fazendo Gênero 8 – Corpo, Violência e Poder*, 2008.

WALT DISNEY PICTURES. *A Bela Adormecida*. Produção: Ken Peterson. Direção: Les Clark; Eric Larson; Wolfgang Reitherman. Estados Unidos: Estúdios Disney, 1959.

WALT DISNEY PICTURES. *A Bela e a Fera*. Produção: Don Hahn. Direção: Gary Trousdale; Kirk Wise. Estados Unidos: Estúdios Disney, 1991.

WALT DISNEY PICTURES. *A Pequena Sereia 3: A história de Ariel*. Produção: Walt Disney. Direção: Peggy Holmes. Estados Unidos: Estúdios Disney, 2008.

WALT DISNEY PICTURES. *A Pequena Sereia II: O Retorno para o Mar*. Produção: Walt Disney. Direção: Jim Kammerud. Estados Unidos: Estúdios Disney, 2000.

WALT DISNEY PICTURES. *A Pequena Sereia*. Produção: John Musker; Howard Ashman. Direção: Ron Clements; John Musker. Estados Unidos: Estúdios Disney, 1989.

WALT DISNEY PICTURES. *A Princesa e o Sapo*. Produção: Peter Del Vecho; John Lasseter. Direção: Ron Clements; John Musker. Estados Unidos: Estúdios Disney, 2009.

WALT DISNEY PICTURES. *Alladin 2: O Retorno de Jafar*. Produção: Tad Stones; Alan Zaslove. Direção: Tad Stones; Alan Zaslove. Estados Unidos: Estúdios Disney, 1994.

WALT DISNEY PICTURES. *Alladin e os 40 ladrões*. Produção: Walt Disney. Direção: Tad Stones. Estados Unidos: Estúdios Disney, 1994.

WALT DISNEY PICTURES. *Alladin*. Produção: Ron Clements; John Musker. Direção: Ron Clements; John Musker. Estados Unidos: Estúdios Disney, 1992.

WALT DISNEY PICTURES. *Branca de Neve e os Sete Anões*. Produção: Walt Disney. Direção: David Hand. Estados Unidos: Estúdios Disney, 1938.

WALT DISNEY PICTURES. *Cinderela 2: Os sonhos se realizam*. Produção: Mary Thome; Mary Alice Drumm. Direção: John Kafka. Estados Unidos: Estúdios Disney, 2002.

WALT DISNEY PICTURES. *Cinderela 3: Uma Volta no Tempo*. Produção: Walt Disney. Direção: Frank Nissen. Estados Unidos: Estúdios Disney, 2007.

WALT DISNEY PICTURES. *Cinderela*. Produção: Walt Disney. Direção: Clyde Geronimi; Hamilton Luske; Wilfred Jackson. Estados Unidos: Estúdios Disney, 1950.

WALT DISNEY PICTURES. *Enrolados*. Produção: Roy Conli; John Lasseter; Glen Keane. Direção: Nathan Greno; Byrin Howard. Estados Unidos: Estúdios Disney, 2010.

WALT DISNEY PICTURES. *Frozen, uma Aventura Congelante*. Produção: Peter Del Vecho; John Lasseter. Direção: Chris Buck; Jennifer Lee. Estados Unidos: Estúdios Disney, 2013.

WALT DISNEY PICTURES. *Moana: Um mar de Aventuras*. Produção: Osnat Shurer. Direção: John Musker; Ron Clements. Estados Unidos: Estúdios Disney, 2016.

WALT DISNEY PICTURES. *Mulan 2: A Lenda Continua*. Produção: Walt Disney. Direção: Darrel Rooney. Estados Unidos: Estúdios Disney, 2004.

WALT DISNEY PICTURES. *Mulan*. Produção: Pam Coats. Direção: Jerry Goldsmith; Matthew Wilder. Estados Unidos: Estúdios Disney, 1998.

WALT DISNEY PICTURES. *Pocahontas II: Viagem a um Novo Mundo*. Produção: Walt Disney. Direção: Tom Ellery; Bradley Raymond. Estados Unidos: Estúdios Disney, 1998.

WALT DISNEY PICTURES. *Pocahontas*. Produção: James Pentencosr. Direção: Mike Gabriel; Eric Goldberg. Estados Unidos: Estúdios Disney, 1995.

WALT DISNEY PICTURES. *Valente*. Produção: Katherine Sarafian. Direção: Mark Andrews; Brenda Chapman. Estados Unidos: Estúdios Disney, 2012.

WARNER, Marina. *Da fera à loira. Sobre contos de fadas e seus narradores*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura infantil na escola*. São Paulo: Global, 1987.

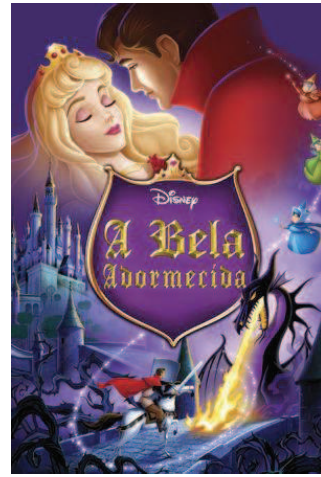
ANEXO A – CAPA DOS DVD'S DAS OBRAS CINEMATOGRAFICAS



A Branca de Neve e os Sete Anões  
1938



Cinderela  
1950



A Bela Adormecida  
1959



A Pequena Sereia  
1989



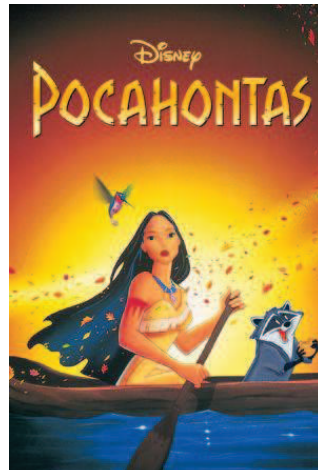
A Bela e a Fera  
1991



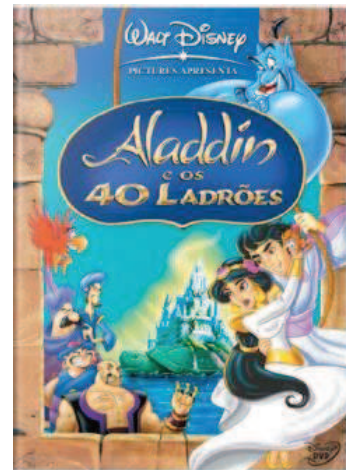
Alladin  
1992



Alladin 2: O Retorno de Jafar



Pocahontas  
1995



Alladin e os 40 ladrões  
1996



1994



*Mulan*  
1998



*Pocahontas II: Viagem  
a um Novo Mundo*  
1998



*A Pequena Sereia II: O  
Retorno para o Mar*  
2000



*Shrek*  
2001



*Cinderela 2: Os sonhos  
se realizam*  
2002



*Shrek 2*  
2004



*Mulan 2: A Lenda  
Continua*  
2004



*Shrek Terceiro*  
2007



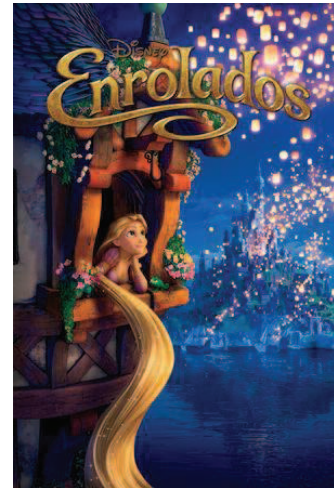
*Cinderela 3: Uma volta  
no Tempo*  
2007



*A Pequena Sereia 3: A História de Ariel*  
2008



*A Princesa e o Sapo*  
2009



*Enrolados*  
2010



*Shrek para Sempre*  
2010



*Valente*  
2012



*Frozen, Uma Aventura Congelante*  
2013



*Moana: Um Mar de Aventuras*  
2016