

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
ESCOLA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM LETRAS**

PLEYBSONVYTSIONS FERREIRA DE SOUZA BORGES

**O EFEITO ESTÉTICO E O AFETAR O OUTRO EM A BELA E A FERA NA
LITERATURA E NO CINEMA: DA LEITURA E DA FIGURA FEMININA**

**GOIÂNIA
2023**

PLEYBSONVYTSIONS FERREIRA DE SOUZA BORGES

**O EFEITO ESTÉTICO E O AFETAR O OUTRO EM A BELA E A FERA NA
LITERATURA E NO CINEMA: DA LEITURA E DA FIGURA FEMININA**

Dissertação apresentada à Banca de Defesa do Programa de Mestrado em Letras – Literatura e Crítica Literária, da Pontifícia Universidade Católica de Goiás – PUC Goiás sob a orientação da Profa. Dr. Maria Aparecida Rodrigues.

Goiânia

2023

Catálogo na Fonte - Sistema de Bibliotecas da PUC Goiás

B732e Borges, Pleybsonvytsions Ferreira de Souza
O efeito estético e o afetar o outro em A Bela e a
Fera na literatura e no cinema : da leitura e da figura
feminina / Pleybsonvytsions Ferreira de Souza Borges.
-- 2023.
95 f.: il.

Texto em português, com resumo em inglês.

Dissertação (mestrado) -- Pontifícia Universidade
Católica de Goiás, Escola de Formação de Professores
e Humanidades, Goiânia, 2023.

Inclui referências: f. 87-95.

1. Villeneuve, Gabrielle-Suzanne Barbot Gallon, dame
de - ca. 1695-ca. 1755 - A bela e a fera. 2. Literatura
comparada. 3. Contos de fadas. 4. Literatura infantojuvenil
francesa - História e crítica. I. Rodrigues, Maria Aparecida
- 1951-. II. Pontifícia Universidade Católica de Goiás
- Programa de Pós-Graduação em Letras - 27/06/2023.
III. Título. CDU: Ed. 2007 -- 821.133.1-343.09(043)



**PUC
GOIÁS**



O EFEITO ESTÉTICO E O AFETAR O OUTRO EM A BELA E A FERA NA LITERATURA E NO CINEMA: DA LEITURA E DA FIGURA FEMININA

PLEYBSONVYTSIONS FERREIRA DE SOUZA BORGES

Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, aprovada em 27 de junho 2023

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Maria Aparecida Rodrigues / PUC Goiás

Prof. Dr. Divino José Pinto / PUC Goiás

Prof. Dr. Norival Bottos Júnior / UFAM

Prof. Dra. Elizete Albina Ferreira / PUC Goiás

Prof. Dr. Gilson Vedoin / UEMS

“Ainda que nos arranquem todas as flores, uma por uma, pétala por pétala, nós sabemos que é sempre tempo de replantio, e que a primavera há de chegar. E a primavera chegou.”

(Luiz Inácio Lula da Silva: Discurso de Posse [01/01/2023]).

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS – PUC GOIÁS
PROGRAMA DE MESTRADO EM LETRAS**

**O EFEITO ESTÉTICO E O AFETAR O OUTRO EM A BELA E A FERA NA
LITERATURA E NO CINEMA: DA LEITURA E DA FIGURA FEMININA**

RESUMO - O objetivo deste estudo é analisar a recepção literária da obra "A Bela e a Fera", escrita por Madame Villeneuve. A abordagem adotada é a hermenêutica, fundamentada na estética da recepção, que coloca o leitor como avalista da historicidade da obra literária. Tanto o efeito estético quanto a recepção do leitor são elementos centrais na abordagem crítica desta dissertação. Na primeira parte, explora-se o conceito de "arte" com uma perspectiva hermenêutica que permite uma multiplicidade de sentidos e analisa o impacto que a obra causa no leitor, bem como sua compreensão e interpretação durante a recepção estética. Nesse contexto, destaca-se a relação entre a obra e o sujeito que a aprecia esteticamente, com ênfase no mecanismo de cooperação textual e nas habilidades do leitor na (re)leitura do corpus da obra, seja na literatura ou no cinema, tendo como ponto de partida a representação da figura feminina na modernidade. Além disso, será abordado o conceito de "afecto" e "percepto" proposto por Deleuze & Guattari, enriquecendo a análise crítica da recepção literária em questão.

Palavras-chave: Afecto e Percepto. Recepção Literária. **A Bela e a Fera.** Estética da Recepção. Leitura e (re)leitura.

THE AESTHETIC EFFECT AND AFFECTING THE OTHER IN BEAUTY AND THE BEAST IN LITERATURE AND CINEMA: READING AND THE FEMALE FIGURE

ABSTRACT - The aim of this study is to analyze the literary reception of "Beauty and the Beast", written by Madame Villeneuve. The approach adopted is hermeneutics, based on the aesthetics of reception, which places the reader as the guarantor of the historicity of the literary work. Both the aesthetic effect and the reader's reception are central elements in the critical approach of this dissertation. In the first part, the concept of "art" is explored from a hermeneutic perspective that allows a multiplicity of meanings and analyzes the impact that the work causes on the reader, as well as its understanding and interpretation during the aesthetic reception. In this context, the relationship between the work and the subject who appreciates it aesthetically stands out, with emphasis on the textual cooperation mechanism and the reader's skills in (re)reading the work's corpus, whether in literature or cinema, with the aim of starting point the representation of the female figure in modernity. Furthermore, the concept of "affect" and "perceptual" proposed by Deleuze & Guattari will be approached, enriching the critical analysis of the literary reception in question.

Keywords: Affect and Perception. Literary Reception. **Beauty and the Beast**. Reception Aesthetics. Reading and (re)reading.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
1. A OBRA DE ARTE, O RECEPTOR E A REALIDADE.....	14
1.1 Afecto e Percepto: entre as obras de Deleuze e a Bela e a Fera	22
1.2 A Abertura da Obra de Arte E A Recepção.....	26
1.3 O Efeito Estético e a Produção de Sentidos da Obra De Arte.....	41
2. O ATO DE LEITURA E A RECEPÇÃO ESTÉTICA DA OBRA A BELA E A FERA NO ENSINO MÉDIO.....	48
2.1 A Recepção do Texto Cinematográfico.....	50
2.2 A Recepção do Texto Literário	53
3. O EFEITO DO TEXTO E A MULHER NO CONTEXTO DA CONTEMPORANEIDADE.....	57
3.1 Os Sentidos Possíveis: a Situação Imposta à Mulher - Submissão E Silêncio.....	61
3.2 Discurso e Ação no Brasil Atual: Violência Contra a Mulher.....	69
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	83
REFERÊNCIAS.....	87

INTRODUÇÃO

Prefiro o senhor com sua feiura àqueles que, sob a pele humana, escondem um coração falso, corrompido e ingrato.

VILLENEUVE

Entende-se que a arte de contar histórias representa um vasto campo para a escola, cujo objetivo pressupõe desenvolver a linguagem, ajudar a criar um bom texto e criar métodos de ensino criativos que estimulem a atenção dos alunos, o prazer e a fruição estética. As narrativas contadas, orais ou escritas, por mais simples que pareçam, transmitem às crianças uma forma dialética e, assim, reflexiva, de percepção do mundo, resultando em um prazer e em uma fruição significantes, viabilizando a aprendizagem relativa ao ato de leitura e à produção de linguagens. Para Roland Barthes, no livro *O prazer do texto*, a obra criada se estabelece com o leitor, um “jogo dialético do desejo¹”:

Se leio com prazer esta frase, esta história ou esta palavra, é porque foram escritas no prazer (este prazer não está em contradição com as queixas do escritor). Mas e o contrário? Escrever no prazer me assegura – a mim, escritor – o prazer de meu leitor? De modo algum. Esse leitor, é mister que eu o procure (que eu o “drague”), sem saber onde ele está. Um espaço de fruição fica então criado. Não é a “pessoa” do outro que me é necessária, é o espaço: a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma imprevisão do desfrute: que os dados não estejam lançados, que haja um jogo (Barthes, 1987, p.7).

O prazer de quem escreve, a coisa escrita, ou mesmo contada oralmente, e o leitor/ouvinte compartilham o mesmo espaço do jogo dialético de fruição. Essa relação afirmativa e prazerosa compõe a dinâmica autor/texto/leitor. A extraordinária riqueza da linguagem nos permite organizar nosso discurso. Além disso, contar uma boa história pode entrar no espaço da comunicação dialética do usufruto da leitura.

De acordo com Souza (2014), a arte de contar histórias é uma prática antiga entre os humanos e tem suas origens na tradição oral. Esta arte de contar e recontar história expande o mundo da literatura, desperta o interesse pela leitura e estimula o interesse pela leitura, pela construção de imagens internas. O ato de contar desperta a imaginação do ouvinte, criando nele imagens próprias e relacionadas ao relato ouvido. Cada ouvinte

¹ “A palavra fruição encerra a mesma acepção – gozo, posse, usufruto” –, com a vantagem de reproduzir poeticamente o movimento fonético do original francês. Em todo caso, fica para o leitor o prazer que pretenda desfrutar nesta leitura”. J. G.

produz imagens inéditas estimuladas pelas palavras pelo contador de histórias literárias. Dessa forma, contar histórias é sempre um exercício de renovação da vida, traz possibilidades de imaginações e, também, de desafios, permitindo, por exemplo, construir um final de forma pessoal, embora dialógica, por leitor/ouvinte. O procedimento de contar, dessa forma, desempenha, ainda, um papel no desenvolvimento comunicativo do leitor/ouvinte, devido à sua provocação verbal, orienta as crianças a (re)contar histórias, levando à crítica reflexiva, à improvisação e ao refinamento da forma de recontar ou mesmo criar textos.

A narrativa de **A Bela e a Fera** é provavelmente uma das mais onipresentes na literatura devido às suas inúmeras recepções na literatura oral, escrita, no desenho animado e no cinema principalmente. São interpretações e versões que reforçam a teoria do efeito estético de Wolfgang Iser (1926 - 2007) e a teoria da recepção de Hans Robert Jauss (1921 – 1997).

Wolfgang Iser realiza estudos sobre o ato particular, singular e individual da leitura. A sua concepção teórica (1996), a Teoria do Efeito, tem sua origem nos estudos de Roman Ingarden (1893-1970) e analisa os efeitos da obra literária provocados no leitor pela leitura. Iser valoriza a experiência da leitura de textos literários como uma maneira de ascender a consciência ativamente na investigação de significados. Vale lembrar que a fenomenologia de Husserl², Ingarden³ e Gadamer⁴ entusiasmaram e forneceram dados para a pensamento de Iser. Esses pensadores trataram do estudo teórico da fenomenologia e da hermenêutica com ênfase na percepção e nos sentidos.

A Estética da Recepção aparece com as considerações teóricas de Hans Robert Jauss (1921 – 1997), em 1967, na Universidade de Constança em aula inaugural, com o título de “O que é e com que fim se estuda a história da literatura?”, na qual faz reflexões críticas aos modos tradicionais pela qual a teoria literária vem abordando a história da literatura. A conferência de Jauss é publicada com o nome de *A história da literatura como provocação à teoria literária* (1969). O teórico concebe a relação entre leitor e

² Edmund Gustav Albrecht Husserl foi um filósofo e matemático alemão fundador da escola da fenomenologia. O pensamento de Husserl influenciou profundamente todo o cenário intelectual do século XX e XXI.

³ Roman Witold Ingarden foi um filósofo e teórico literário polonês, usualmente associado à corrente fenomenológica. É reconhecido por alguns estudiosos como "o pai da estética de recepção".

⁴ Hans-Georg Gadamer foi um filósofo alemão considerado como um dos maiores expoentes da hermenêutica. Sua obra de maior impacto foi *Verdade e Método*, de 1960, onde elabora uma filosofia propriamente hermenêutica, que trata da natureza do fenômeno da compreensão.

literatura baseando-se no caráter estético e histórico da obra de arte. O valor estético, para o autor, pode ser comprovado por meio da comparação com outras leituras; o valor histórico, através da compreensão da recepção de uma obra a partir de sua publicação, assim como pela recepção do público ao longo do tempo.

É, a partir dessas concepções teóricas, do valor estético e do valor histórico, que este trabalho de crítica se propõe, considerando, em destaque a recepção do leitor em modalidades estéticas diferentes e nos variados espaços do tempo.

O *corpus* escolhido, *A Bela e a Fera*, permite a observância crítica do efeito e da recepção estética ao longo da história narrada. A própria criação do conto afigura-se no mito da filha do inventor que se apaixonou pelo príncipe transformado em um monstro e que se originou de vários mitos gregos, incluindo o Minotauro, o amor acidental de Cupido e Psique (por sua vez contido em O Asno), ou a história de Édipo e sua relação com a Esfinge. Um mito que continuou na Idade Média em forma de contos e narrativas populares, embora muitos acreditem que a origem da "Besta" tem muito a ver com a existência de Pedro Gonzalez, a ilha de Tenerife, nascido com hirsutismo, um distúrbio caracterizado pelo crescimento de pelos faciais, e que se casou com uma jovem francesa no século XVI.

Curiosamente, a primeira versão desta história foi publicada em 1550 pelo escritor italiano Giovanni Francesco Straparola e incluída em sua antologia *Le piacevoli notti* (Uma noite agradável). Neste conto, uma jovem conhece um homem deformado e gentil, acaba se apaixonando por ele. O próprio Charles Perrault⁵ irá adaptar o enredo, em 1657, a seu critério. A história se inclui na história de Mamãe Ganso, na qual também estão o primo sombrio de Barba Azul e *A Bela e a Fera*. Existem outras versões e a adaptação do autor da Catedral Giambattista e as versões se transformam em um festival de ogros, reis e magia, bem diferente da ideia simples original de Stella Parola.

As adaptações e versões são modos criativos de leitura, formas de recepção estética e que inovam o objeto artístico em suas estruturas e adequações temáticas no seu próprio contexto estético ou em outras modalidades criativas no espaço e no tempo.

⁵ Charles Perrault foi um escritor e poeta francês do século XVII, que estabeleceu as bases para um novo gênero literário, o conto de fadas, além de ter sido o primeiro a dar acabamento literário a esse tipo de literatura, o que lhe conferiu o título de "Pai da Literatura Infantil".

A história, escrita pela autora francesa Madame Villeneuve, é mais receptiva por adolescentes e jovens adultos, não porque seja particularmente pesada ou complexa, mas porque as nuances que contém são mais facilmente absorvidas pelos adultos mais velhos. Elas falam direto ao receptor dessa faixa etária e se aproximam da contemporaneidade desses receptores em espaço e tempo de um dado grupo social. Por exemplo, a insinuação sexual é mais proeminente do que a história posterior da Mademoiselle de Beaumont⁶, e há algumas reviravoltas que podem confundir os menores.

De qualquer forma, nessas 174 páginas, Madame Villeneuve cria um mundo próprio e rico, e todos os seus personagens não têm nome, exceto Bela, apelido para a filha mais nova (doze) de um rico comerciante. Uma fera é uma fera, quando um príncipe é um príncipe, assim como as damas, rainhas, reis, pais, irmãs, irmãos. Como tal, o foco não se perde e a **A Bela e a Fera** assume o centro das atenções, com especial destaque para a Bela, que não é apenas uma jovem cuja vida é determinada pelo "Príncipe Encantado", que poderá surpreender muitos leitores. A história é vagamente baseada na animação de 1991, com detalhes impressionantes e que permite que seja feito, nesta dissertação, questionamentos a respeito da situação da mulher nesses dramas narrativos e suas relações com a figura da mulher na literatura e na sociedade, principalmente na modernidade de agora, da contemporaneidade.

Nesse sentido, o texto foi dividido em capítulos, sendo o primeiro dedicado às questões estéticas da obra de arte e o leitor, com ênfase na abertura da obra de arte e a recepção; no efeito estético e a produção de sentidos e na recepção estética da obra **A Bela e a Fera**. O segundo, refere-se ao aspecto teórico e aplicado relativo ao ato de leitura e à recepção estética da obra **A Bela e a Fera** no ensino médio, à recepção do texto literário e à adaptação do texto cinematográfico da obra corpus. Já, o terceiro capítulo, o destaque se faz pelo efeito do texto e do contexto na contemporaneidade, ressaltando os sentidos possíveis: a situação imposta à mulher - submissão e silêncio, ao discurso e à ação no Brasil atual a essa questão: violência contra a mulher. A personagem do texto

⁶ **Charles de Beaumont** (Tonnerre, 5 de outubro de 1728 - Londres, 21 de maio de 1810), também **Cavaleiro d'Éon** (*Chevalier d'Eon*) ou **Mademoiselle Beaumont**, atuou como diplomata, espião e militar francês. D'Éon foi uma das mais famosas personalidades transgênero e deu origem ao epônimo "eonismo", que designa o fenômeno do travestismo em linhas gerais. Destacou-se por seus serviços de espionagem, a serviço do rei Luís XV da França, na corte da tsarina Isabel da Rússia, onde viveu como uma mulher.^[1] Quando Luís XV faleceu, viveu permanentemente como mulher (viveu 49 anos como homem e 34 como mulher).

literário – a Bela – serve de mote para a composição da recepção estética, enquanto leitura, no procedimento crítico desta dissertação. Do mesmo modo, incluem-se os leitores de textos narrativos e cinematográficos, no contexto escolar, como personagens da vida real e sujeitos coprodutores ativos da aprendizagem e do fazer pela centralidade da recepção.

1. A OBRA DE ARTE, O RECEPTOR E A REALIDADE

O autor e o leitor participam, portanto, de um jogo de fantasia; jogo que sequer se iniciaria se o texto pretendesse ser algo mais do que uma regra de jogo. É que a leitura só se torna um prazer no momento em que nossa produtividade entre em jogo, ou seja, quando os textos nos oferecem a possibilidade de exercer nossas capacidades (ISER, 1999, v.2, p. 10).

A relação da obra de arte com o receptor e com a realidade tem presença em toda história da teoria da arte ocidental. Na antiguidade clássica, o pensamento platônico anuncia o potencial que o artista, a que denomina pintor ou poeta, tem com o receptor e a realidade, colocando o artista fora da República, presente no livro X da República e espaço da realidade, por este copiar somente a aparência dos homens e suas atividades sem entender verdadeiramente as coisas que imita. Para ele, a imitação configurada na obra de arte está muito afastada da verdade do real: a realidade é uma imagem das ideias eternas. Isto é, se a obra de arte imita esta aparência, ela é imagem de imagem e não permite conhecer o real em profundidade. Por isso, segundo o filósofo, o poeta vive no erro e não tem qualquer utilidade. Em seu livro X da República, Sócrates diz: “[...] a arte de imitar está muito afastada do verdadeiro e a razão por que faz tantas coisas é que só toma uma pequena parte de cada uma e esta mesmo não passa de simulacro ou fantasma” (PLATÃO, p. 9, sd). E ainda diz:

Digamos, portanto, de todos os poetas; a começar por Homero, que, ao tratarem da virtude ou de qualquer outra matéria em suas ficções, não são mais que imitadores de fantasmas e jamais chegam à realidade. [...] O fazedor de fantasmas, ou imitador, só conhece a aparência dos objetos e nada do que têm de real (Idem, p. 9).

Aristóteles, por sua vez, concebe a arte uma imitação poética a que, por sua vez, não representa as coisas acontecidas realmente, mas as coisas possíveis, conforme a verossimilhança. A arte deve ter a finalidade de promover catarse. Ela não se sujeita à moral, porém serve à moral e, assim, à comunidade. A tragédia, por exemplo, é uma representação duma ação grave, na qual os atores agem, inspirando pena e temor, operando a catarse própria dessas emoções. Nesse aspecto, tanto a realidade quanto o receptor são importantes na existência da obra de arte, embora dê ênfase nas ações das personagens e no poder da catarse. Daí a finalidade primeira da tragédia é a catarse, isto

é, provocar a compaixão e o temor, a purificação da emoção teatral; logo, a recepção estética.

O que marca a operação da poética clássica foi o ajuste entre poiesis e aisthesis, isto é, entre uma capacidade produtiva e uma capacidade receptiva, e, entre elas, havia um meio termo entre eles: a mimesis que estabilizava esta relação. A lei mimética não significa que as artes sejam obrigadas a produzir representações, mas sim que no conjunto das diversas artes entendidas como maneiras de fazer, existe o recorte da mimesis que define o campo das belas-artes e diferencia a atividade do artista das atividades do artesão e do animador. A representação dependia de certas regras que identificavam o recorte espaço-temporal da mimesis e estavam de acordo com a sensibilidade do público. As obras eram produzidas tendo em mente sua função social ou religiosa e, também, a que tipo de espectador se dirigia, isto revela que a cada atividade artística dependia de regras para ser identificada por seu público específico.

Para Horácio, a atitude do poeta prefigura o papel da audiência como parte do poema. O destinatário funciona como coprodutor da obra na medida em que sua expectativa determina as exigências estruturais que o poeta deve atender se quiser obter a aprovação do público. No entanto, o poeta poderá ou não aceitar críticas. Caso não aceite, prevalecerá a vontade do poeta. Isto significa que a atitude crítica está implícita no ato criativo, não descartando a importância do receptor. O fator de adesão nasce do relacionamento que o público estabelece entre a lógica interna da obra e o que ocorre na sua experiência cotidiana – formas do ser e do parecer. Vale ressaltar que o riso e o choro, como manifestação do parecer revelam a alegria ou a tristeza, que constituem espécies de ser, estabelecendo a relação ator-espectador.

Assim, a representação de personagens em ação cria o efeito de “presentificação”, pois o caráter “visual” dos fatos confere maior verossimilhança, ou seja, a vista compromete mais com o presente do que o ouvido e mais persuasivo, logo, um fator de audiência. Nesse sentido, Horácio considera que a função persuasiva da obra de arte consiste em atingir fins de utilidade e de prazer, isto é, *utile dulci* – utilidade doce. A partir da posição horaciana, a obra de arte adquire a concepção da arte instrumental. Visa a ensinar, a deleitar e a mover, ou seja, levar o receptor à ação.

Kant, em outra medida, concebeu a atividade estética como uma forma de juízo refletor, ou seja, uma forma daquela faculdade que faz ver a subordinação das leis naturais

à liberdade humana ou o finalismo da natureza em relação ao homem. O finalismo pertence ao encontro entre a natureza e o homem devido ao fato de o homem dever realizar precisamente na natureza os seus fins e, assim, experimenta um sentimento de prazer: de libertação de uma necessidade, quando a natureza se lhe mostra capaz de servir aos fins humanos. O conceito pelo qual Kant mais frequentemente exprimiu foi o caráter construtivo da arte como jogo, isto é, uma ocupação de per si agradável que não necessita de outro objetivo. Nesse sentido, o juízo refletor pressupõe um jogo no qual se insere a construção de algo agradável que reflete no ato da crítica, ou melhor, da atividade do receptor.

Kant mostra, em sua tese, que o que chamamos de belo se funda no gosto e é o que ele denomina de juízo reflexivo estético. Nesse conceito, o gosto diz respeito ao sujeito e sua capacidade de julgar sobre o objeto estético, quando este lhe produz o sentimento de prazer. Esse sentimento requer do sujeito um ajuizamento sobre o objeto dado. Mas esse sentimento está pautado na relação das faculdades cognitivas do sujeito com o objeto estético dado. O pensador afirma:

Toda referência das representações, mesmo a das sensações, pode, porém, ser objetiva (e ela significa então o real de uma representação empírica); somente não pode sê-lo a referência ao sentimento de prazer ou desprazer, pelo qual não é designado absolutamente nada ao objeto, mas no qual o sujeito sente-se a si próprio do modo como ele é afetado pela sensação (KANT, 2008, B 4 p. 48).

Dessa forma, quando diante de uma representação, o sujeito não determina nem pretende conhecer nada em relação a tal representação, ele irá ajuizar sobre o que sente, constituindo, assim, um juízo de gosto. Tal juízo manifesta o sentimento do sujeito diante de um objeto estético. O sujeito que ajuíza é, então, o crítico – um receptor crítico afetado pelo objeto criado. O jogo, como juízo refletor, tem a ver com a não determinação da imaginação pelo entendimento crítico. No jogo, imaginação e entendimento entram numa relação recíproca e harmônica entre si e entre a representação do objeto que suscitou essa relação. Assim, o objeto estético é considerado como prazeroso. Nesse sentido, o receptor crítico é afetado pelo objeto artístico gerando pelo gosto estético ou pelo que a arte lhe desperta.

A questão dos critérios do gosto está ligada a concepção de uma interiorização da experiência artística. A partir da era iluminista há um rompimento com as compreensões sobre arte da antiguidade. A noção de gosto surge paralela ao desenvolvimento da

estética. Ambas se pautam pela necessidade de fundamentar os critérios para a apreciação artística. Uma vez que a filosofia moderna se caracteriza por uma confiança no potencial da razão em desvendar todos os aspectos da existência, a começar pela experiência interna e a própria estrutura psíquica do sujeito, o gosto artístico passa progressivamente a corresponder a uma questão subjetiva.

Do ponto de vista do efeito estético, vale considerar que o próprio objeto estético carrega, em si, em graus diferenciados, o potencial de atração do receptor. Nesse contexto, encontramos obras literárias que são, eminentemente, lúdicas, visam ao entretenimento; outras há que elegem a literatura informativa e, ainda, há aquelas que atraem com o fim de agradar, ensinar ou conduzir intencionalmente, pelo prazer, o posicionamento social de um determinado grupo. Nesta vertente e, em épocas de consolidação de um modelo social e econômico, quando determinado Sistema se impõe, a intencionalidade “pedagógica” impera, isto porque a transmissão dos valores a serem incorporados como “verdades” pelas novas gerações passa a centro. Um exemplo é a Literatura Oral da Idade Média, centrada nas narrativas curtas e de mensagens pré-estabelecidas, que em seu ideário acabou impondo a todos uma “literatura exemplar”, feita de fórmulas prontas. Essas atitudes polares (pedagógica e literária), segundo Nelly Novaes Coelho, não são gratuitas. “Resultam da indissolubilidade que existe entre a intenção artística e a intenção educativa, incorporadas nas próprias raízes da Literatura infantil” (COELHO, p.27).

Tanto o potencial artístico de causar efeito na recepção do leitor, quanto a capacidade de interpretação crítica do leitor na apreensão do objeto artístico compõem a dinâmica produtiva das conexões obra de arte e receptor, bem como, a suas relações com a realidade. As diferentes concepções sobre o que é arte expandem as possibilidades de fluidez da obra de arte e de prazer estético, pois que permitem múltiplos olhares sobre o objeto criado e possibilitam que cada um tenha uma resposta diferente com base em suas próprias experiências pessoais. O objetivo deste trabalho não é aprofundar ramos filosóficos do assunto, mas encontrar padrões que legitimem esta dissertação que se prima pela relação entre a obra de arte, a realidade vivida pelos leitores no contexto, principalmente, escolar e o modo como eles a recebem em temas gerais e, os mais específicos: a questão feminina.

Na história das ideias e das formas, a roupagem acadêmica é usada para enfatizar cada memória, podendo ser revisitada em outras épocas de maneira renovada ou

ressignificada, como acontece, principalmente, com os contos populares, sejam de fadas, os maravilhosos e os de fadas. O ato de revisitar é, também, modo de leitura de uma obra que, como já mencionado, revela olhares criativos de novos produtores de uma mesma obra. Elas são ressignificações estéticas apresentadas pela adaptação, pela metalinguagem, pela transcrição e pela tradução criativa. Elas são recepções estéticas feitas por artistas de modalidades semelhantes ou mesmo diversas. Por isso, uma mesma obra de arte pode ter versões em formas artísticas diferentes e não unicamente em um único gênero, estilo, forma e modalidade. Nesse aspecto, a escolha de **A Bela e a Fera** resultou do potencial que a narrativa apresentou e, ainda, apresenta como possibilidade de recepção estética, principalmente da literatura para a literatura e desta para o desenho e o cinema.

Em outra perspectiva - o da relação, na aprendizagem, leitor criança e obra de arte - e de acordo com Scaramelli, a arte é utilizada para ajudar as crianças a se organizarem e construir sobre os conceitos contidos em diferentes áreas de aprendizagem. As diferentes formas de recepção da obra de arte em modalidades estéticas variadas permitem ao leitor iniciante ampliar sua visão da realidade vivida.

Nessa perspectiva, vale lembrar o conceito de arte como educação que durou toda a Idade Média e que não foi alterado com as inovações e discussões estéticas do renascimento. Para Hegel, a arte deve revelar a verdade na forma de representação da realidade sensível; logo, passível de atração, porém, deve representar a oposição reconciliada - entre forma sensível e conteúdo de verdade - e que, também, tem o seu objetivo final nessa representação e manifestação. Assim, para Hegel, segundo dicionário de filosofia,

a educação à verdade não é menos educação do que a educação moral; e a tarefa da arte é, para ele, a de produzir a morte da arte, isto é, a passagem para aquelas formas superiores de revelação da Verdade absoluta que são a religião e a filosofia (Abbagnano, p. 354).

Às essas teorias que apreendem na arte um instrumento educativo, acrescentam-se, nos últimos séculos, as que nela percebem um instrumento de educação política (engagement). São as doutrinas que falam do empenho político da arte e que exigem do artista o engajamento político no modo de expressão do objeto artístico. A esse respeito, Theodor Adorno realiza um estudo da sociedade e da esfera política pelo viés que parte da filosofia da arte como consequência de seu interesse e aproximação com o mundo

artístico. Esta posição lhe confere efetuar uma síntese precursora entre arte e política, na sociedade contemporânea. Para ele, os regimes totalitários do século XX aparecem como configurações de estruturação contínua na qual economia e sociedade, política e cultura se conectam indissolivelmente até constituir-se em sistemas sólidos presididos pela consciência reificada das massas feita por seus administradores. É pela Indústria Cultural e de seus meios tecnológicos em constante aperfeiçoamento que a administração da sociedade se configura pela reificação da consciência, suprimindo qualquer possibilidade de escapar dessa alienação a qual estão presos.

Para Adorno, o efeito maior que a Indústria Cultural promove é o de um antiesclarecimento, o qual impossibilita os campos de discussão, calando os espaços públicos que deviam ser ocupados por arte autêntica capaz de despertar o senso crítico do indivíduo, tornando-o autônomo. A perspectiva crítico-teórico é a de que arte e política se encontram conectadas. Dessa mesma forma, as relações entre arte e engajamento social sempre existiram, principalmente no que diz respeito à submissão de uma em relação à outra.

Os fenômenos estéticos nos permitem perceber que a arte quando desprovida de sua verdade intrínseca, de sua autonomia, quando subjugada ao contexto social, ela perde seu caráter de produção espontânea e transforma-se em propaganda ideológica. A autonomia sustentada pelas criações culturais que Adorno chamará de “arte séria”, e que se contrapõe à subserviência mercadológica das produções culturais de consumo e entretenimento, possibilitando um diálogo com o contexto social de sua origem. Isso vale dizer que, ainda que uma obra de arte específica esteja em profunda interdependência da época, dos recursos, da técnica, das possibilidades do artista, das diversas contingências que, enfim, a limitam enquanto produção física e concreta, ela, por outro lado, e é isso o que mais nos interessa nesse momento, dá um testemunho precioso de tal contexto e da cultura florescente em tal situação.

Na Teoria Estética, Adorno faz reflexões sobre a indústria da cultura e postula suas considerações estéticas a esse respeito, isto é, que a indústria cultural explora a necessidade humana de cultura com objetivos comerciais, como pode ser observado na citação:

No entanto, as devastações que se atribuem à época desprovida de estilo e que se criticam no plano estético não são expressão de um espírito do tempo kitsch, mas produtos de um elemento extra artístico, da falsa

racionalidade da indústria governada pelo lucro. Ao mobilizar para os seus fins o que lhe parece serem os momentos irracionais da arte, o capital destrói essa última. A racionalidade e a irracionalidade estéticas são igualmente mutiladas pela maldição da sociedade (ADORNO, 1982, p. 232).

Adorno considera que os empecilhos de expressão estética em um mundo pela lógica opressiva do mercado são ainda piores do que a subserviência relativa à qual os artistas eram submetidos por muitos séculos em que estiveram sob a tutela da aristocracia, depois pelas religiões dominantes e mesmo pela burguesia ascendente do início da modernidade capitalista: “Se, antes da Revolução Francesa, os artistas eram lacaios, tornam-se agora entertainers” (ADORNO, 1982, p. 283). Os artistas conseguiram, por um lado, a liberdade de expressão, por outro, vinculou-se às exigências do gosto comum, à capacidade comercial de seu trabalho artístico. Segundo o autor, a liberdade de criação deu lugar às incertezas inerentes à real possibilidade de sobrevivência da arte no mundo coisificado. Desse modo, Adorno considera que a arte-mercadoria, produzida pela indústria cultural, não pode ser considerada sucessora da arte tradicional.

Nesse sentido, ainda no postulado de Adorno, na Dialética do Esclarecimento, a adaptação dos meios técnicos para o consumo de massa assume as regras do próprio capitalismo. A obra de arte é agora uma mercadoria que tem o papel de chamar a atenção de uma quantidade de consumidores para sua diversão. A lógica é simples: o proveito do sistema capitalista, o procedimento repetitivo do esquema na linha de produção de trabalho, diminui a livre ação e autonomia e o potencial de criação do indivíduo.

O produto da indústria cultural dispõe a maneira do entreter como uma “distração” da opressão que leva com ela uma promessa de salvação e uma percepção ideológica da realidade de que, a qualquer instante, o indivíduo será agraciado pelo sistema, espalhando assim modelos de comportamento e desejos que serão continuamente alimentados pela indústria cultural. Isso porque a tecnologia ficou diretamente ligada à banalização do discurso, uma vez que, como observa o próprio filósofo, a contínua exploração do “novo” utilizada como entretenimento expõe a repetição vazia da mesma estrutura ideológica, além da proximidade que a expressão “razão técnica” pode ter com a tecnologia.

O texto - “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, de Walter Benjamin (1984), aponta a dominação dos meios de reprodutibilidade pela exploração do sistema ideológico capitalista. O ensaio de Benjamin trata da perda da aura da obra de arte com o surgimento dos meios de produção técnica, ao assinalar que esses meios

mudaram o conceito de arte. A mudança do conceito de arte e a perda da aura são interdependentes, pois diz Benjamin, “o conceito de aura permite resumir essas características: o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é a sua aura”. O que foge à reprodutibilidade técnica é que ela não conseguiu extrair da obra de arte a existência única, “o aqui e agora da obra de arte” em que se desdobra toda sua história. Esse fenômeno representa, além de todas as transformações que a obra de arte recebeu durante os tempos, as relações de propriedade em que ela esteve, como objeto de culto. A técnica de reprodução retira da obra original esse valor.

A aura é o revestimento simbólico da arte, a unicidade caracteriza a experiência única do sujeito diante da obra. Experiência baseada no “valor de culto”. A forma de inserção da arte no contexto da tradição se exprimia no culto e estavam a serviço de um ritual, inicialmente mágico, depois religioso. Isso demonstra que a aura se mostra uma espécie de ligação entre público e obra dentro da tradição e na contemplação distante. E foi essa ligação que foi completamente mudada, pois, para Benjamin, a reprodutibilidade técnica emancipa a obra de arte,

pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-a do ritual. Assim, com a obra de arte liberta de sua função ritual o valor de culto é posto para trás pelo “valor de exposição” surgido com a reprodutibilidade técnica que traz para perto tudo que arte tinha como distante (1984, p. 23).

O valor de exposição pressupõe a importância da recepção da obra de arte e sua posição de consumidor no processo capitalista. Benjamin fala, nesse sentido, em duas possibilidades: a apropriação dos meios pelo capitalismo que esvazia sua possibilidade revolucionária, e a introdução das técnicas como fator que modifica a experiência e o modo de perceber. Desse modo, a arte assume nova função no momento em que o critério da autenticidade deixa de aplicar-se à produção artística, toda a função da arte se transforma. “Em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis: a política” (BENJAMIN, 1984, p. 24).

Assim sendo, a obra de arte, o receptor e a realidade, mesmo em épocas diferentes, dialogam e se intercomunicam. Os conceitos sobre o que seja uma obra de arte modificam. O receptor tem mais ou menos relevância em momentos históricos diversos e a realidade ora se aproxima, ora se distancia em graus e formas. No entanto, o entrelaçamento permanece e faz que a arte possa contribuir para a compreensão, a

interpretação e as reflexões do receptor sobre a realidade de um instante da existência humana.

1.1 Afecto e Percepto: entre as obras de Deleuze e a Bela e a Fera

Os conceitos de afeto e percepção têm sido objeto de estudo por filósofos e pensadores há séculos, sendo a obra de Gilles Deleuze uma das mais relevantes e influentes no assunto. Conforme Deleuze, o afeto é uma força que anima o corpo e é evocada pela interação do indivíduo com o meio ambiente, enquanto a percepção se refere ao modo como o indivíduo interpreta e compreende as respostas corporais evocadas pelo afeto.

Na obra de Deleuze, o afeto e a percepção são vistos como processos interdependentes, onde o afeto dá movimento e vida ao corpo, e a percepção é o mecanismo pelo qual o indivíduo compreende e interpreta esses movimentos. Ambos os processos são fundamentais para a formação da identidade individual e para a construção da relação entre o indivíduo e o ambiente.

A história de "A Bela e a Fera" também aborda aspectos relacionados ao afeto e à percepção, mostrando como a percepção pode ser influenciada pelas reações afetivas e como as circunstâncias externas podem influenciar a percepção.

Na história, a Bela é inicialmente repulsa pela aparência feia da Fera, mas com o tempo ela começa a perceber as suas boas qualidades e se apaixona por ele. Isso mostra como a percepção pode ser influenciada pelo afeto, e como as reações corporais e emocionais podem mudar a maneira como vemos o mundo e as pessoas ao nosso redor.

No final da história, a Fera se transforma em um príncipe encantador, mostrando como a percepção pode mudar com a mudança das condições externas. Isso sugere que a percepção é mutável e pode ser moldada pelas circunstâncias, e que o afeto é o que dá vida e movimento ao corpo e ao mundo. Em suma, a transformação da Fera em um príncipe encantador ilustra a mutabilidade da percepção, indicando que esta pode ser moldada pelas condições externas e que o afeto é o que dá movimento e vida ao corpo e ao ambiente.

Como se nota, afeto e a percepção são temas importantes que estão presentes tanto na obra de Deleuze quanto na história da "Bela e a Fera". Ambas as fontes destacam a importância desses processos para a formação da identidade individual e para a compreensão do mundo. Eles mostram como o afeto e a percepção são interligados e como as nossas reações emocionais e as nossas percepções podem ser influenciadas por nossas circunstâncias e experiências passadas.

De acordo com Deleuze e Guattari (1992), os perceptos, afetos e sensações valem por si mesmos e excedem qualquer vivido, pois não são mais percepções ou sentimentos, mas sim seres independentes do estado daqueles que os experimentam. Além disso, os artistas são mostradores, inventores e criadores de afetos, em relação aos perceptos ou visões que nos dão, transformando-nos com eles e nos envolvendo no composto.

“É de toda a arte que seria preciso dizer: o artista é mostrador de afectos, inventor de afectos, criador de afectos, em relação com os perceptos ou as visões que nos dá. Não é somente em sua obra que ele os cria, ele os dá para nós e nos faz transformar-nos com ele, ele nos apanha no composto (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 227-228).”

Em síntese, o afeto e a percepção são conceitos importantes que têm uma influência significativa na vida e saúde mental e emocional do indivíduo. Esses processos são interdependentes e mutáveis, e a compreensão do mundo e do próprio corpo é uma coisa em constante evolução. É fundamental cultivar reações afetivas saudáveis e uma percepção clara e objetiva do ambiente para o bem-estar e felicidade do indivíduo.

Também, o afeto e a percepção são influenciados pelas expectativas, crenças e valores culturais, e podem ser distorcidos por traumas, estresses e conflitos internos. É importante ser consciente dessas influências e trabalhar para desenvolver uma percepção clara e uma capacidade saudável de lidar com as reações afetivas.

O treinamento da atenção plena e a prática de meditação são ótimas formas de cultivar uma percepção clara e uma relação saudável com o ambiente e as reações afetivas. Também é importante fazer terapia quando necessário e trabalhar para resolver traumas e conflitos internos que possam estar distorcendo a percepção e o afeto.

Outra abordagem importante é o desenvolvimento da empatia e da compaixão, que ajudam a compreender e se conectar com as reações afetivas e as percepções dos outros. Isso pode fortalecer relacionamentos e ajudar a construir comunidades mais conectadas e saudáveis.

De acordo com a filosofia de Deleuze e Guattari, as sensações, perceptos e afetos não dependem apenas do estado emocional de quem as experimenta, mas são seres autônomos que possuem valor por si mesmos. Essa visão representa uma ruptura com a tradição filosófica que concebia a percepção como uma relação passiva entre um sujeito e um objeto. Segundo essa perspectiva, os perceptos são dotados de uma força própria, que ultrapassa a experiência vivida e é capaz de criar novas formas de sensibilidade e subjetividade.

Os afetos, por sua vez, não se limitam aos sentimentos e emoções pessoais, mas transbordam a subjetividade do indivíduo e podem se estender a outras pessoas e até mesmo a objetos inanimados. Dessa forma, a filosofia de Deleuze e Guattari valoriza a experiência sensorial como algo criativo e revolucionário, capaz de subverter as formas estabelecidas de percepção e afetar profundamente a vida das pessoas.

Os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 213).

O afeto e a percepção são conceitos complexos e interligados, e a compreensão deles é fundamental para o desenvolvimento de uma vida saudável e feliz. É importante cultivar reações afetivas saudáveis, uma percepção clara e uma relação saudável com o ambiente, além de trabalhar para desenvolver a empatia e a compaixão.

Ademais, a relação entre afeto e percepção pode ser influenciada pelas condições sociais e culturais, tendo uma importante relação com a formação da identidade individual e coletiva. É importante que as pessoas aprendam a reconhecer e gerenciar seus próprios afetos e a compreender como eles afetam sua percepção do mundo e das outras pessoas.

A psicologia também tem dado atenção a esses conceitos, sendo que vários teóricos e terapeutas têm trabalhado para desenvolver estratégias eficazes para o tratamento de distúrbios afetivos e perceptuais. A terapia cognitivo-comportamental, por exemplo, tem como objetivo mudar a forma como a pessoa pensa e se comporta, a fim de melhorar seu bem-estar emocional e físico.

Outra abordagem importante é a terapia centrada no corpo, que enfatiza a importância de se reconectar com as sensações corporais e de explorar a relação entre afeto e percepção. Esta abordagem tem como objetivo ajudar as pessoas a se sentirem

mais presentes e conscientes de seu corpo, e a compreender como o afeto pode influenciar suas emoções e comportamentos.

De maneira geral, é importante que as pessoas estejam conscientes de suas próprias reações afetivas e percepções, e que busquem compreender como esses processos afetam sua vida e relações com o mundo. A compreensão desses conceitos pode ajudar a melhorar a saúde emocional e a qualidade de vida, além de ajudar a desenvolver uma relação mais saudável e equilibrada com o ambiente.

Ao longo do tempo, a pesquisa e a compreensão dos conceitos de afeto e percepção vêm evoluindo, e é provável que continuem a evoluir ao longo do tempo. A importância desses conceitos para o bem-estar emocional e físico é inegável, e a continuação desse trabalho é crucial para ajudar as pessoas a viverem vidas mais saudáveis e felizes.

A relação entre afeto e percepção pode ser influenciada pelas condições sociais e culturais, tendo uma importante relação com a formação da identidade individual e coletiva. É importante que as pessoas aprendam a reconhecer e gerenciar seus próprios afetos e a compreender como eles afetam sua percepção do mundo e das outras pessoas.

Além disso, é interessante destacar que as ideias de Eco sobre a abertura da obra de arte e a recepção se relacionam com a teoria do afeto e percepto de Gilles Deleuze. Para Deleuze, a experiência estética é composta tanto pelos aspectos perceptivos da obra de arte quanto pelos afetos que ela é capaz de despertar no espectador. Dessa forma, a abertura da obra de arte e sua recepção são permeadas por uma série de fatores que influenciam na formação do afeto e percepto do espectador. Com isso, é importante pensar sobre como as obras de arte são capazes de provocar diferentes reações e emoções em cada pessoa que as experimenta.

A relação entre as teorias de Eco e Deleuze é apenas um exemplo de como a abertura da obra de arte e sua recepção são tópicos fundamentais para a teoria estética. A partir dessas discussões, é possível compreender melhor como as obras de arte são capazes de dialogar com o público e como a experiência estética é construída a partir da interação entre obra e espectador. O próximo passo é aprofundar essa reflexão a partir de outras perspectivas teóricas, para compreender de forma mais ampla os processos envolvidos na criação, interpretação e recepção das obras de arte.

1.2 A Abertura da Obra de Arte e a Recepção

Em "Obra aberta", Umberto Eco (1972) explora a natureza da arte e da criatividade, sustentando que uma obra de arte é um processo em aberto e inacabado que depende da participação do público. O autor propõe que a obra de arte seja vista como um processo em constante evolução, e não como um produto finalizado e estático.

No entanto, Umberto Eco (1972) argumenta que o processo de leitura e interpretação não deve se limitar a uma análise predefinida e estruturada do texto. Pelo contrário, a leitura e interpretação implicam notável liberdade para o leitor, que também é o receptor e, portanto, responsável por realizar uma análise pessoal. Eco propõe que a origem do termo "obra aberta" surge da necessidade cada vez mais evidente de compreender e valorizar a criatividade e as capacidades interpretativas que, quando necessárias, levam à reorganização das ideias.

O conceito traz dois fenômenos diferentes estão envolvidos. Por um lado, o conceito de trabalho aberto refere-se a Obras de forma indeterminada e, portanto, indeterminada explicação possível. Um exemplo deste tipo é a obra de Pierre Boulez *Troisième sonate* – em O jogador pode mudar a pauta na ordem que quiser - e *Jogo da Amarelinha*, de Cortázar - Os capítulos deste livro são intercambiáveis. por outro lado, No entanto, este conceito restringe as obras de arte que são determinadas em termos de forma, No entanto, muitas explicações possíveis podem ser sugeridas - às vezes, Interpretações contraditórias no mesmo contexto (ECO, 1962 apud JUNIOR, 2008).

O conceito de obra aberta foi realizado pela primeira vez no simbolismo da segunda metade do século XIX, com Verlaine. Ao contrário do que acontecia na Idade Média, marcada por um acentuado claustro, refletindo uma ampla hierarquia e uma cosmologia profundamente rígida, o conceito de obra aberta sustenta que a obra literária em si não está totalmente concluída nem totalmente definida. Como uma estrutura limitada, mas que permite diferentes interpretações e reformulações. Assume-se, assim, uma nova dialética entre obra e performer, pois a primeira é fechada no sentido de ser fechada, e acaba sendo também uma obra aberta, ou seja, passível de interpretações bastante diversas (ALVES, 2009).

Ainda de acordo com Alves (2009), a partir do realismo do final do século XIX, o autor era a ponte entre a realidade e o leitor. No entanto, ainda mais cedo, ou seja, no período barroco, assistiu-se ao fim de uma nova consciência científica e teoria geocêntrica, que levou a um interesse por coisas novas e tudo sem barreiras restritivas. É nesse sentido que podemos definir a abertura como condição de todo gozo estético, dispondo de múltiplas possibilidades interpretativas, o que Peirce ou Derrida chamam de princípio da múltipla interpretabilidade.

Toda obra de arte carrega informações do mundo, da realidade, expressa em sua multiplicidade potencial de significados, tanto quanto na leitura e partilha sensível que se faz destes. Por exemplo, o mundo rígido e hierárquico do ballet clássico, travestido em seus signos de precisão e ordem, não ressoa rigidez e hierarquia um observador que desconheça tais associações. No entanto, imprimem-se essas informações em seu corpo, por meio da “função memória sistêmica”, ao ponto de, em alto grau de exposição a essa estética, gerar condicionamentos que determinem seus modos de se relacionar com a realidade (ALMEIDA, 2017, p.43).

De fato, o leitor se depara com uma infinidade de relações nas quais acrescenta suas próprias contribuições. Como dizem Mallarmé ou W. Y. Tindall, o texto é cheio de sugestões, e a obra é intencionalmente aberta às reações e interpretações do leitor, tentando inspirar seu mundo. Por exemplo, vemos em *Finnegans Wake*, de Joyce, que uma frase se refere a um fluxo interminável de significados e ambiguidades que o leitor deve decifrar. Assim, sob o conceito de obra aberta, nos deparamos com uma constante abertura de possibilidades e um estoque inesgotável de significados, sendo o leitor antes de tudo o crítico (Eco, 1993).

Segundo Derrida, o sentido de um texto é construído no próprio processo de leitura, constatando-se, assim, a complementaridade entre criação e recepção (ALVES, 2017).

No maravilhoso mundo das histórias há um aspecto muito singular relacionado à autoria, e isso é que é deixado de lado, em virtude de uma boa história, porque quantas pessoas poderiam formular o nome do escritor que materializou a história de Chapeuzinho Vermelho Chapeuzinho?... Bem, sim, Perrault é esquecido e sua história passa de geração em geração (embora digam que o maior desejo de um criador é que sua obra seja eterna).

A polêmica **A Bela e a Fera** é duplamente complexa e não só sua autoria pouco importa, mas a própria história tem sido sujeita a múltiplas interpretações. ao longo do tempo, dependendo da mão que a moldou.

A mais antiga interpretação está relacionada a uma das obsessões mais irrefutáveis da humanidade: a Fera representa a morte que vem para fazer companhia à Bela, abusada física e psicologicamente por suas irmãs em trânsito para a vida após a morte.

Não podemos ignorar a semelhança que o filme *Meet Joe Black* oferece com esta história, na qual a morte acompanha uma bela jovem no infeliz transe de uma doença terminal que está acabando com a vida de seu pai.

A principal questão que preocupa o leitor não é tanto sua autoria original, mas o sentido a ser dado a uma obra cuja dimensão filosófica inclui a busca da beleza em sua dicotomia física e psicológica. Tem sido contemplado desde os tempos de Apuleio, em seu livro, *O Asno de Ouro*. Mais tarde, em 1550, Gianfrancesco Straparola recriou a história original. Em 1740, o escritor francês Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve também renovou a história.

A versão escrita que se tornou fonte de inspiração para versões posteriores foi publicada, em 1756, por Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, que apresentou uma visão diferente na qual se esclarecia o direito à livre escolha do marido à mulher. Um tempo em que a mulher representava um simples brinquedo nas mãos dos homens. Um tempo em que pais e maridos ignoravam a decisão de suas filhas e esposas, e em que a figura do esposo era recriada por meio de uma fera implacável que impunha sua força e vontade, um posicionamento alheio aos desejos da mulher, que, por sua vez, tinha que aturar o que quer que fosse decidido sobre sua vida pessoal.

Na Espanha, durante a era neoclássica, Leandro Fernández de Moratín ecoou essa realidade que assolava a sociedade dominante e que mergulhava as mulheres na servidão mais hostil, personificada na figura do homem. No caso de “*O Sim das Meninas*”, o autor relata que o tipo de união desigual tanto em idade quanto em condição econômica, como a de Paquita e Don Diogo, era uma realidade predominante nessa sociedade burguesa espanhola.

Dª Francisca. Já, como você já escutou... E disse que don Diego se queixa de que eu não lhe digo nada... Farta lhe digo, e bem que estive procurando mostrar-me feliz diante dela, que não estou por certo, e rir-

me e dizer criancices... E tudo para agradar a minha mãe, que se não... Mas bem sabe a Virgem que não sai do meu coração (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1956, p.43)

Situação que colocava, por um lado, o pai a lhe arranjar o casamento sem a opinião da filha e, por outro, a do requerente que poderia ser um homem implacável ou sessenta anos mais velho que ela. Nesta ocasião, surge uma narrativa, com o final foi feliz, na qual a figura feminina encontrou uma saída, pois após uma série de eventos esse fato foi revelado, em busca de uma renovação moral na sociedade da época, com obras como *El Sí de las girls*.

– Você não deve tomar seus olhos como únicos conselheiros. Deixe-se guiar pela gratidão, como tanto lhe recomendam. Obedecendo aos impulsos que ela lhe inspira, asseguram-lhe que será feliz. É verdade que você recebe esses avisos em sonho. Mas esses sonhos se encadeiam e são frequentes demais para atribuí-los tão somente ao acaso. Eles lhe prometem grandes benefícios, o suficiente para que vença sua repugnância. Assim, quando a Fera lhe perguntar se você aceita dividir o leito com ela, aconselho-a a não recusar. Você admitiu ser ternamente amada. Tome as providências apropriadas para que sua união seja eterna. É mais vantajoso ter um marido de bom caráter que um cujo único mérito é a estampa bonita. Quantas moças não são obrigadas a desposar Feras ricas, porém mais feras que a Fera, que só o é pelo aspecto, e não pelos sentimentos e ações? / Bela concordou com todas essas razões. Mas tomar a decisão de contrair matrimônio com um monstro medonho, cujo intelecto era tão rude quanto o corpo, não estava em seus planos (BEAUMONT; VILLENEUVE, p. 62).

Beleza versus feiura é uma dicotomia muito atraente, que foi revelada em inúmeras ocasiões no mundo literário; na verdade, era o tema principal do Barroco. Recordemos a figura de Góngora com o seu Polifemo, na qual o autor Cordobes revela esta realidade. No caso do movimento francês, cujo maior expoente foi Paul Verlaine (decadentismo), a beleza é buscada nos doentes, e isso é demonstrado em seus Poemas saturnianos. Ou no romantismo, com romances como o *Frankenstein*, de Mary Shelley.

Que maldade a minha”, disse consigo mesma, “fazer sofrer um animal tão generoso para mim! É culpa sua se é tão feio? E o que importa se carece de inteligência? Ele é bom, isso vale mais que todo o resto. Por que me recusei a me casar com ele? Eu seria muito mais feliz com ele do que minhas irmãs com seus maridos. Não é nem a beleza nem a inteligência do marido que faz a mulher feliz, são a bondade do caráter e a virtude, e a Fera possui todas essas boas qualidades. Não sinto amor

por ela, mas estima, amizade e reconhecimento. Vamos, não posso fazê-la infeliz! Eu me culparia a vida inteira pela minha ingratidão (BEAUMONT; VILLENEUVE, p. 27).

O cinema aprofunda esse tema em filmes como *O Homem Elefante*, ou mesmo nas diferentes versões de *King Kong*, jogando com o horror contra a beleza e o triunfo desta que consegue aplacar a fera, seduzida pela bondade que a salva das garras da barbárie.

Destacam-se também diferentes versões do *Fantasma da Ópera* e *Quasímodo* e o *Cigano*, onde o tema é recorrente e se aspira à devoção à beleza, transformando a fera em um ser quase inofensivo.



Fonte: Fragmento do filme *La Belle et la Bête* de Jean Cocteau.

A primeira versão desse conto é transformada em filme em 1945 pelo diretor francês Jean Cocteau (*La Belle et la Bête*), com a inclusão de um personagem que ganha vida como o obstinado pretendente de Belle, que será punido com a reversão o feitiço da Besta em sua própria pessoa cegado pela ganância. Ficou em 26º lugar na lista dos 100 Maiores Filmes da História do Cinema da Empire.

Em 1952, foi filmada uma versão animada, com a particularidade de utilizar a chamada «Língua Eslava do Velho Oriente». Utiliza a técnica do roscópio (uma máquina que permite aos animadores desenhar imagens, também utilizadas para efeitos especiais). Em 1978, o cinema checoslovaco apresenta o filme *Panna a Netvor* (**A Bela e a Fera**), de Juraj Herz, que é um dos mais prestigiados para especialistas em cinema fantástico. Herz ganhou o prêmio de melhor diretor no Festival de Sitges por este filme.



Fonte: cartaz de *Panna a Netvor* (**A Bela e a Fera**), de Juraj Herz, de 1978.

Em 1987, Rebecca de Mornay e John Savage estrelou uma adaptação musical dirigida por Eugene Marner, mas a versão que se tornou fonte de inspiração para a estreia em março passado pertence à fábrica da Disney (1991) e é baseada na versão revisada e abreviada de Leprince de Beaumont:



Fonte: Disney (1991)

O filme foi indicado ao Oscar de melhor filme, já que naquela época não havia esse prêmio para filmes de animação. Mesmo assim, ganhou duas estatuetas, uma de melhor canção original e outra de melhor trilha sonora. Conta a história de um ser egoísta que uma feiticeira teve que intervir por meio de uma extensa maldição a todos os membros do palácio, os quais ela transformou em utensílios e utensílios domésticos, virando assim tudo o que antes estava de cabeça para baixo e dando grande originalidade ao filme, que foi muito bem recebido por adultos e crianças.

A última versão, dirigida por Bill Condon e estrelada por Emma Watson (a eterna amiga de Harry Potter) e Dan Stevens (Downton Abbey), guarda semelhanças com a animada, que pode se tornar algo tremendamente perigoso, já que o público tende a estabelecer uma constante paralelismo.

De outra forma, ao analisarmos as grandes diferenças e semelhanças entre as obras de Villeneuve (1740) e Beaumont (1756), verifica-se que a versão original é atribuída a Villeneuve,

Beaumont recolheu a obra e a adaptou para torná-la mais infantil. Ambas as versões mostram um começo idêntico, um comerciante teve seis filhos, três meninos e três meninas. Este comerciante no passado teve grandes fortunas, mas o destino o fez falir e ele teve que ganhar a vida trabalhando no campo. Suas filhas sempre reclamavam dessa situação e sentiam pena de não ter tantas riquezas, mas Bella era diferente. Ela era feliz naquela vida e não entendia suas irmãs. Um dia o comerciante teve que viajar e todas as suas filhas lhe pediram joias e vestidos, enquanto Bella queria apenas uma rosa. O pai em sua jornada correu para o castelo da Fera e quando foi colher uma rosa em seu jardim, a Fera ficou furiosa e pediu uma filha como prisioneira. A partir deste momento, há diferenças entre as duas versões.

Todas as filhas, à exceção da caçula, deram por certo que logo estariam de volta ao luxo e à riqueza. Calculavam que, se os ganhos do pai não fossem o suficiente para bancar seu retorno à metrópole natal, decerto custeariam sua mudança para outra cidade, ainda que menos vibrante. Lá esperavam conhecer gente, namorar, agarrar o primeiro marido que aparecesse. Já praticamente esquecidas dos dois anos terríveis que acabavam de viver, vendo-se inclusive, milagrosamente, transportadas de uma situação medíocre para o seio de uma agradável abundância, ousaram (pois a solidão não as curara da propensão ao luxo e à vaidade) atormentar o pai com extravagantes encomendas. Pediram que lhes trouxesse joias, adereços e chapéus, chegando a rivalizar entre si para saber quem pediria mais, de modo que nem o montante da suposta fortuna do pai pagaria seus caprichos. Bela, a quem a ambição não tiranizava e que só agia com prudência, logo percebeu que, se trouxesse o que elas pediam, ele não ficaria com nada. O pai, contudo, estranhando o seu silêncio, perguntou-lhe, após interromper suas gananciosas filhas: / – E você, Bela, não quer nada? O que posso lhe trazer de presente? O que deseja? Fale, não tenha medo. / – Querido pai – respondeu-lhe a adorável menina, abraçando-o com ternura –, desejo uma coisa mais valiosa do que todos os atavios que minhas irmãs lhe pedem. Limite meus desejos a uma coisa. Se ela se realizar, nada me deixará mais feliz: a felicidade de vê-lo de volta em perfeita saúde (BEAUMONT; VILLENEUVE, p. 33).

Na versão de Villeneuve (1756), durante a permanência de Bela no castelo e seus servos, que eram macacos e papagaios, ela sonhou com um príncipe por quem se sentia atraída e associada à Besta. Fera tentou se aproximar de Bella e passar as noites com ela, mas ela sempre negava seu pedido. Esses eventos não aparecem na versão abreviada de

Beaumont. Nesta versão, apenas a permanência de Bella no castelo e seus servos são mencionados.



Fonte: Fragmento do filme Panna a Netvor (**A Bela e a Fera**), de Juraj Herz, de 1978.

Em ambas as versões, Fera lhe dá um pouco de liberdade para que Bella possa ver sua família com a condição de que ela volte. Durante a estadia em sua casa, Bella sonhou com a Fera morrendo por causa de seu atraso, sua família tentou impedi-la de retornar ao castelo, mas uma força interior a fez retornar. Fera estava muito doente quando Bella chegou e foram as palavras de amor de Bella que libertaram Fera de sua maldição. No final da história também encontramos muitas diferenças.

Na versão de Beaumont (1756), Bella é lisonjeada por uma fada por escolher a personalidade sobre a beleza. As irmãs de Bella foram transformadas em estátuas por um feitiço desta mesma fada por causa de sua inveja. Já, na versão de Villeneuve, o final da história conta a grande trama da família **A Bela e a Fera** e sua relação com as fadas.

A Fada, cuja solicitude nada negligenciava, presenteou-os com um coche puxado por doze cervos brancos com galhadas e cascos de ouro iguais aos que ela própria possuía. A velocidade daqueles animais rivalizava com a do próprio pensamento e, com eles, era possível dar a

volta ao mundo em duas horas sem precipitação. Dessa forma, o casal não perderia tempo com as viagens e poderia dedicar todos os instantes livres ao prazer. Serviam-se também dessa elegante carruagem para as frequentes visitas que faziam ao rei da Ilha Bem-Aventurada, que fora tão prodigiosamente rejuvenescido pelo retorno da rainha-fada que não ficava nada a dever em beleza e formosura ao Príncipe seu genro. Estava tão feliz como este, nem menos apaixonado, nem menos pródigo do que ele em dar testemunhos assíduos de seus sentimentos à sua esposa, a qual, por sua vez, correspondia-lhe com todo o amor que por tanto tempo fora a causa de seus infortúnios. Ela foi recebida por seus súditos com manifestações de alegria tão intensas quanto o pesar que haviam sentido pela sua ausência. Amara-os sempre afetuosamente e, com seu poder, deu provas disso prodigalizando-lhes, pelos séculos dos séculos, todas as benesses que eles desejaram. Seus poderes, aliados à amizade da rainha das fadas, preservaram a vida, a saúde e a juventude do Rei seu esposo. Ambos cessaram de existir porque o homem não pode durar para sempre. A rainha e a Fada, sua irmã, foram igualmente generosas com Bela, seu esposo, a Rainha sua sogra, o velho e a família dele, de maneira que nunca houve humanos tão longevos. Querendo transmiti-la à posteridade, a Rainha, mãe do Príncipe, não se esqueceu de mandar incluir essa história maravilhosa nos anais de seu império e nos da Ilha Bem-Aventurada. Cópias foram distribuídas por todo o Universo, a fim de que se falasse eternamente das prodigiosas aventuras da Bela e da Fera (BEAUMONT; VILLENEUVE, p. 100).

No início do filme de animação de Hahn (1999), podemos ver como o narrador explica o início da história da Fera através dos vitrais. A Fera era um príncipe muito sortudo que morava em um grande castelo com muitos servos. Uma noite, uma pobre velha veio ao castelo do príncipe e pediu um quarto para passar a noite, pois não tinha onde ficar; ela lhe daria uma rosa em troca. O príncipe zombou dela e ela se tornou uma jovem fada. O príncipe ficou atordoado e a fada amaldiçoou-o. Ele deveria poder ser amado como um animal antes que a última pétala de uma rosa encantada caísse e ele não pudesse ver o mundo exterior; apenas através de um espelho mágico. Se ele deixasse de ser amado antes que a última pétala caísse, seus servos permaneceriam como objetos animados e ele como uma fera para sempre.



Fonte: fragmento do filme *Beauty and the Beast* de Hahn, 1999.

No filme de Condon (2017), o início é narrado de forma semelhante, mas podemos ver pequenas diferenças. A história da Fera é contada através de personagens em um palco. Você pode ver como o príncipe está no meio de uma festa dançando com seus convidados quando a velha irrompe e lança seu feitiço. A vida de Bella começa no filme de animação de 1999 e vemos seu pai que trabalha como inventor. Ela é responsável pelo trabalho doméstico e pelo cuidado de seu pai; Ele também compartilha essas tarefas com sua paixão pela literatura. Um dia seu pai teve que sair para vender sua invenção e conseguir dinheiro. Passando por uma floresta o pai foi atacado por lobos e perdeu seu cavalo; finalmente ele se deparou com um enorme castelo. O pai entra no castelo em busca de ajuda e Fera o sequestra. Enquanto isso, Bella está em casa e Gastão aparece em cena. Ele é um homem admirado por sua beleza na cidade que tenta se casar com Bella, mas ela o rejeita. Após este fato, Phillip, o cavalo com o qual seu pai estava viajando, volta para casa e leva Bela para o castelo da Fera. Bela insiste com Fera para que ela permaneça sequestrada e que liberte seu pai. O monstro aceitou esse acordo e Bella ficou no castelo.



Fonte: fragmento do filme Beauty and the Beast de Hahn, 1999.

No filme de 2017, podemos ver detalhes que mudam. O pai de Bella não é mais um inventor, mas um artesão. Neste filme, podemos aprender mais sobre a mãe de Bella através de anedotas contadas por seu pai. Na cidade, é possível ver uma Bella que é rejeitada, já que as pessoas a veem como uma "mulher que lê", um termo impensável para a época: isso pode ser visto quando Bella ajuda uma garotinha a ler. O pai de Bella sai em sua jornada para um mercado e Bella pede a ele uma rosa; este detalhe não aparece no filme de animação. Nesta viagem, quando o pai se depara com o castelo da Fera, ele entra e se assusta com os objetos animados no castelo e decide sair. É na saída quando o pai corta uma rosa para Bella, o monstro o sequestra.



Fonte: fragmento do filme *Beauty and the Beast* de Hahn, 1999

Outro detalhe que não aparece no filme de animação é que Fera explica por que trancou seu pai por roubar uma rosa, explicando que ele foi eternamente condenado por uma. Nos dois filmes, no início, Bella se sentia desconfortável e triste no castelo, além de Fera ter um comportamento muito agressivo com ela, embora ele sempre quisesse que Bella não o visse como um animal. Com o passar dos dias, Bela encontrou um comportamento mais delicado e percebeu a verdadeira personalidade da Fera.

Na versão de 2017 é especificado como a Besta chegou a esse comportamento despótico e egoísta que levou à sua condenação. No filme de animação uma noite, Fera empresta seu espelho para Bela para que ela possa ver seu pai, já que ela havia sido sequestrada no castelo por tanto tempo. Ela encontra seu pai doente na floresta tentando encontrá-la. Fera liberta Bela para que ela possa cuidar de seu pai e ele lhe dá seu espelho para nunca o esquecer. É um momento depois quando Gaston e os habitantes da cidade decidem viajar para o castelo da Fera para atacá-lo e ver se as fofocas do pai de Bela eram verdadeiras. Fera está ferido e Bela sente muito sua dor. É aqui que o feitiço imposto pela fada é quebrado. A Fera e os habitantes do castelo tornam-se humanos, graças ao puro amor de Bela.



Fonte: fragmento do filme Beauty and the Beast de Hahn, 1999

No filme de 2017, uma mudança é introduzida, Fera deixa um Atlas mágico para Bela para que ela possa viajar para onde quiser. Ela decidiu viajar para sua casa de infância. Vemos aqui o passado doloroso de Bella, sua mãe morreu da doença da Peste Negra quando ela era pequena. Nesta fita também observamos a tentativa de assassinato do pai de Bella por Gastón, pois ele achava que seus rumores sobre a Besta eram delírios. Gastón em sua taverna discute com o pai de Bella e os cúmplices de Gastón o prendem e o sequestram, eles acham que ele é louco. Outra diferença notável do filme de animação é o momento em que ela vê seu pai sendo sequestrado pelo espelho mágico da Fera. Bela chega à cidade e Gastón a tranca com seu pai, e encoraja o povo a matar a Fera. Bela e seu pai escapam e ajudam a Fera. Finalmente, neste filme a última pétala de rosa cai. É quando Bela diz a Fera "eu te amo" e a fada madrinha quebra o feitiço, e Fera e seus servos se tornam humanos novamente.



Fonte: fragmento do filme *Beauty and the Beast* de Hahn, 1999

Nesta seção, passamos pelas versões mais importantes no cinema e na literatura da história da **Bela e a Fera** e grandes mudanças podem ser observadas entre elas. Podemos ver que no cinema, a versão de 2017 é mais completa que a original animada. A falta de detalhes neste último é apreciada, que na minha opinião são essenciais para entender a história na íntegra. Por exemplo; a rosa que Bella pede ao pai, a história do príncipe e o motivo de seu comportamento tirânico e egoísta, o passado histórico da vida de Bella, entre outros detalhes. Embora seja de notar que o filme de 1999 é destinado ao público infantil e a falta desses detalhes se deve à adaptação.

Na literatura, é notável que a versão de Beaumont seja muito mais compreensível e abreviada e que, na versão original de Villeneuve, seja mais complicada de ler. Entre cinema e literatura, vemos grandes diferenças. Nas obras literárias, eliminam-se, ademais, as figuras de Gastón e Lefou, e os criados animados.

Nas obras literárias, os criados são descritos como macacos e papagaios que em nenhum momento interagem com Bela da mesma forma que os criados animados dos filmes. Por fim, cabe destacar que a versão cinematográfica produzida por Condon (2017) apresenta cenas de cunho feminista ou de inclusão racial. Por exemplo: a cena de Bela ensinando uma menina a ler e a cidade a rejeita, ou os convidados do castelo do príncipe, no qual se misturavam negros. Isso a distância do tempo em que a obra está inserida, mas a aproxima e a integra em nosso tempo.

1.3 O Efeito Estético e a Produção de Sentidos da Obra De Arte

Em sua obra *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético* (1996), Iser diz que o texto é um dispositivo a partir do qual o leitor constrói suas representações. Logo, permite ao receptor a produção de sentidos. A qualidade estética de uma obra literária está na estrutura de composição do texto e na forma como o texto se organiza, pois, são as estruturas textuais que propiciam ao leitor experiências reais de leitura, ou seja, de percepção do mundo e, conseqüentemente, de vivência em experiência, em conhecimento. Assim, “a estrutura do texto e o papel do leitor estão intimamente ligados” (ISER, 1996, p.75). Para o autor, o papel do leitor representa, em princípio, a intenção que apenas se realiza por meio dos atos estimulados no receptor. Dessa forma, o receptor de **A Bela e a Fera** constrói suas representações a partir do efeito que a obra que causa e que lhe permite novos sentidos. As inúmeras versões que apresentamos no item anterior são provas disso. Tanto na literatura, quanto no cinema o efeito da obra de arte permitiu novo ato de leitura, nova produção de sentido.

Umberto Eco considera que a literatura mantém nosso patrimônio coletivo e individual, ou seja, cria em nós, identidade e comunidade:

Para que serve este bem imaterial que é a literatura? A literatura mantém em exercício, antes de tudo, a língua como patrimônio coletivo. A língua, por definição, vai aonde ela quer [...] mas é sensível às sugestões da literatura. [...] a literatura, contribuindo para formar a língua, cria identidade e comunidade. Mas a prática literária mantém em exercício também a nossa língua individual (ECO, p. 9-12, 2003).

A obra corpus, assim como os textos literários expressam criatividade e ludicidade, assim como a comunicação. Para os escritores ingleses, como propõe Terry Eagleton, a literatura é uma transformação da linguagem comum que passa a ter um caráter intensificador. Esse caráter perpassa em todas as leituras que apresentamos da obra em suas diferentes ressignificações.

Vale destacar que o conteúdo da escrita e a forma do texto distinguem a obra de outras formas de discurso conhecidas. Para o stalinismo, no entanto, a literatura é vista de outra forma, focando na realidade material dos textos, entendendo que eles possuem estruturas e mecanismos de escrita específicos esses mecanismos de escrita revelam o potencial da escrita literária que, em essência, permite transfigurar o modo de operação

do discurso ainda que a história, ou a diegese, se assemelhe a outra ou outras. Por esse motivo, os modos de composição, sejam na literatura, sejam no cinema, se modificam.

Para os formalistas, a fala tem o poder de modificar a fala comum. Dessa forma, os leitores são convidados e orientados a vivenciar as relações habituais. Para eles, a literatura decorre das diferenças entre os discursos. Portanto, é definido em termos de como os leitores leem a obra. Então, os textos são lidos, revisados, relidos e reescritos de forma diferente.

Alguns textos nascem literários, outros atingem a condição de literários, e a outros, tal condição é imposta. Sob esse aspecto, a produção do texto é muito mais importante do que o seu nascimento. O que importa pode não ser a origem do texto, mas o modo pelo qual as pessoas o consideram. Se elas decidirem que se trata de literatura, então, ao que parece, o texto será literatura, a despeito do que o seu autor tenha pensado (EAGLETON, 1997, p.12)

Eagleton também contextualizou a literatura do século XVIII, quando a literatura era classificada de acordo com a ideologia da classe dominante, ou seja, elites definindo e categorizando o que consideravam literatura ou não literatura. Por fim, os autores apontam para as reflexões críticas e literárias da teoria. Ele também revisa estratégias para analisar a influência ideológica trazida e produzida pelos significantes na obra.

Nem é provável que os textos hoje classificados como “literatura” sejam vistos e definidos da mesma maneira como o são hoje, quando tiverem sido devolvidos às formações discursivas mais amplas e profundas de que são parte. Serão inevitavelmente “reescritos”, reciclados, terão usos diferentes, serão inseridos em diferentes relações e práticas (EAGLETON, 1997, p.292).

Esse posicionamento serve também para a recepção da obra corpus. Nas leituras dos diferentes receptores da obra **A Bela e a Fera**, em forma literária ou fílmica, a ideologia diverge de acordo com o posicionamento de uma época, de um sistema social ou mesmo de determinada autoria. A questão da opressão feminina e as questões relativas ao belo e ao feio prevalecem e reforçam tanto a violência contra os direitos humanos relativos à mulher no contexto geral da história, quanto as noções de valores estéticos.

Significativa o posicionamento de Umberto Eco, a respeito da interpretação que é, em última análise, um trabalho conjunto entre autor e leitor, para que o texto possa ser entendido a partir da experiência pessoal. Para que todos possam entender de alguma forma e não há como limitar ou numerar as opções. Escritores e leitores precisam de

espaço e imaginação. Se o leitor sucumbe ao texto e quer imaginar a história, ele se torna parte dela. Todos os conceitos e emoções anteriormente conhecidos na vida cotidiana oferecem espaço para compreensão. Isso leva a ideias de liberdade e reflexão, permitindo a possibilidade de complementar a narrativa com sua interpretação pessoal. Por isso, a obra aberta. A abertura expande o espaço da produção de sentidos por parte do leitor e, em decorrência, amplia o número de leituras e de possibilidade de novas versões criativas, como as que vimos no item anterior.

A história é composta de múltiplas escrituras, ou seja, são vários fragmentos e fatos que compõem uma narrativa. Nesse ambiente, onde muitas culturas entram em diálogo, há um lugar para os leitores se unirem. Dessa forma, o lugar pode se tornar o entendimento, a experiência e o conhecimento que o leitor carrega consigo, como aponta Eco em seu livro (1991).

Além disso, as pessoas leem de maneiras diferentes, existem diferentes níveis de conhecimento que despertam diferentes leituras, com mais ou menos níveis de competência. Além disso, como a natureza social e intelectual do leitor está diretamente relacionada à forma como ele compreenderá a obra, as perguntas que o autor faz também podem estar relacionadas à ideia de compreensão. Esses conceitos são necessários para entender explicações e textos do início ao fim. Dessa forma, eles permitem que os leitores compreendam e avaliem fatos, declarações e comportamentos como participantes situacionais.

Além de haver graus de conhecimento diferentes, que levam a leituras mais ou menos competentes, também muitos outros fatores interferem nas maneiras de ler: os interesses, os hábitos, as intenções e as técnicas de leitura determinam relações variadas com os textos (AGUIAR, p. 104, s/d)

Para os autores, a história da leitura pode ser aproximada a de um livro, ou mesmo de um material escrito. A literatura tem suas origens em fontes orais que mostram como os humanos se relacionam e como se relacionam com o que ela chama de "deuses". Isso tem a ver com cânticos da igreja, orações, etc. Além disso, a escrita ocorre de maneiras diferentes em tempos e lugares diferentes, e o mundo não aprendeu a escrever de uma só vez.

A sociedade brasileira não foge à regra. País de cultura tradicionalmente oral, o Brasil vê-se, nos finais do século XIX, obrigado a abrir espaço para o livro e o material escrito em geral, de modo a entrar no compasso

da modernidade. Até aquele momento, a circulação da informação e a comunicação entre os membros da sociedade, assim como todas as manifestações culturais, aconteciam quase sempre ao largo das letras (AGUIAR, p. 105, s/d).

Aguiar afirma também que:

O novo espaço que o livro conquista está de acordo com os caminhos da cultura brasileira, toda ela apoiada pela comunicação. Disseminam-se, nesse período, os programas de incentivo à leitura, as coedições e os convênios com órgãos como o Instituto Nacional do Livro e o Conselho Federal de Cultura, entre outros. Nessas condições, viabilizam-se projetos experimentais, literatura de vocação social e intimista, textos que documentam realística ou magicamente a realidade (AGUIAR, p. 106, s/d).

Assim com o espaço que foi conquistado ao longo dos anos. À medida que a expressão do leitor aumenta, há uma percepção de que isso tem a ver com a promoção da leitura nas escolas. Além disso, a Lei nº 5.692/71 propõe ensinar literatura infantil, estimular a curiosidade e abrir portas para que todos aprendam a ler e compreender literatura.

A necessidade de crítica e o surgimento de vozes minoritárias (por exemplo, mulheres, negros, classes marginalizadas, crianças) tem gerado novos trabalhos que redescobrem as áreas urbanas e rurais do Brasil, revelando identidades culturais antes pouco exploradas (AGUIAR, p. 107, sd).

Dessa forma, os hábitos e padrões de leitura são diferentes, e variam de acordo com o espaço e os contornos. Assim, pessoas de diferentes idades procuram textos diferentes, e as preferências mudam ao longo da vida, assim como as identidades e gostos de cada sujeito. A leitura e a formação pessoal amadurecem com o tempo. Então Aguiar fala sobre idades de leitura, das mais simples às mais complexas. "É importante pensar que todo aquele que se torna leitor passa por essas etapas e volta a elas quando sente necessidade" (p. 112, s/d). Portanto, todos passam por diferentes estágios onde as pessoas buscam satisfazer suas necessidades de informação e conhecimento ao ler.

Como vemos, os hábitos e modos de leitura variam segundo o perfil delineado. Mas talvez, o dado mais marcante para essa classificação dos leitores seja a natureza dos seus interesses, que os orientam para leituras variadas. Por interesse entendemos uma atitude favorável, gerada por uma necessidade, que propulsiona uma ação. O interesse pela leitura é, portanto, uma atitude favorável em relação ao texto, oriunda de uma necessidade que pode ser a de tomar conhecimento genérico de ocorrências atuais, seguir uma instrução, recrear-se, estudar. (AGUIAR, p.112 s/d).

Para compreender um texto, é preciso observar como as palavras determinam umas às outras, criando sentido entre elas e transformando o texto em uma linguagem "representando um fragmento de uma unidade importante". Dessa forma, é o texto que produz o significado, não as palavras individuais. Além disso, o texto é histórico, é discurso.

Como pode ser compreendido, a partir do trecho a seguir:

Quanto a Bela, agradeceu sinceramente aos que desejavam desposá-la, mas alegou ser muito jovem e querer fazer companhia ao pai por mais alguns anos. [...] Diversos fidalgos, inclusive, pediram sua mão, mesmo cientes de sua pobreza, mas ela respondeu ser incapaz de abandonar o pobre pai no infortúnio e que iria para o campo com ele a fim de oferecer consolo e ajuda (BEAUMONT; VILLENEUVE, p. 2016, p. 32).

Nesse contexto, Bela, diferente das irmãs, tinha vários pretendentes, ainda que tenha perdido sua riqueza, porém, não pensava em casamento, porque era jovem e queria ficar mais algum tempo com seu pai. Essa postura só a enaltece como uma mulher virtuosa, abnegativa, e fora do padrão das demais moças, ao mesmo tempo que a revela como forte o suficiente para ir contra os cortejos e juras de casamento.

A ideologia, a consciência e a experiência de cada pessoa estão diretamente relacionadas à forma como entendem e assimilam os textos. Portanto, a compreensão se manifesta no discurso interno, o que os leitores já sabem, têm a dizer, e como percebem a leitura, embora parte dela, reflete uma perspectiva social. “Os indivíduos buscam a satisfação de necessidades informacionais ou recreativas em seu comportamento leitor, dependendo de uma série de fatores, além do gênero e nível socioeconômico, da idade e escolaridade do leitor” (AGUIAR, p. 112).

A partir da leitura de **A Bela e a Fera**, é compreensível que uma mulher certamente a lerá de forma diferente que um homem. E mesmo entre as mulheres, surgirão opiniões diferentes devido suas crenças e socialização. Por exemplo, uma mulher em um ambiente conservador provavelmente apoiará a necessidade de a Bela se casar, também poderão defender o amor entre a jovem e a Fera. Enquanto uma mulher com ideais mais liberais, possivelmente achará que a obrigação das jovens mulheres se casarem logo que

chegam em idade adequada é injusta. Além, de poderem problematizar a relação entre **A Bela e a Fera**, devido a possibilidade de Síndrome de Estocolmo, dentre outros motivos.

Para Robert Dutton, compreensivelmente, diferentes nuances permeiam a história da leitura. O ato contemporâneo de ler está, assim, diretamente ligado ao cotidiano dos sujeitos e à sua interpretação do mundo que possuem.

a leitura não se desenvolveu em uma só direção, a extensão. Assumiu muitas formas diferentes entre diferentes grupos sociais em diferentes épocas. Homens e mulheres leram para salvar suas almas. Para melhorar seu comportamento, para consertar suas máquinas, para seduzir seus enamorados. Para tomar conhecimento dos acontecimentos de seu tempo, e ainda, simplesmente, para se divertir (Darnton, p.212, 1989).

Segundo Dutton, a história do livro e da leitura virou comunicação, do autor ao editor, impressor, distribuidor, leitor etc. Dessa forma, o laço de comunicação envolve a potência da obra, do autor ao leitor, pensando na importância dessa relação. Por isso, é importante ressaltar que o texto é uma articulação do começo ao fim que une autor e leitor, expressando pensamentos, críticas, reflexões e algumas outras coisas. Tudo está imbuído de expressão e valor, e compreensão envolvendo o contexto social.

É perceptível essa ligação entre autor e leitor que a interpretação do texto provoca em **A Bela e a Fera**, ao notar como Villeneuve se empenha em construir as histórias de vida e personalidades dos personagens, principalmente de seus dois protagonistas, a jovem Bela, e a nobre Fera. Isso, no intuito de aproximar o leitor dos personagens, quase como se quisesse fomentar uma velha amizade.

Embora seja verdade que as razões pelas quais um leitor empreende sua abordagem de uma obra de ficção sejam muito amplas, também não é o fato de que durante esse processo ele deve sentir algo pelo que está lendo. Os mundos ficcionais são as criações intencionais dos autores aos quais o leitor entra através das propostas de estados de coisas fictícios e imaginários. Para que essa renda se torne suficientemente durável (suficiente para conhecê-los) é necessário que esses mundos estimulem cognitivamente o leitor e o motivem a permanecer imerso neles. Um dos principais estímulos cognitivos que promovem a permanência do leitor em um mundo ficcional é que desperta emoções.

Na literatura, a resposta emocional pode ser desencadeada a partir de diferentes distâncias, ou seja, podemos entrar nela e permitir que ela nos envolva até esquecermos o ambiente empírico, mas também podemos permanecer distantes, contemplando o espetáculo imaginativo que se oferece. O fato é que a obra de arte causa no receptor um efeito e lhe permite produzir sentidos ou de os ressignificar.

2. O ATO DA LEITURA E A RECEPÇÃO ESTÉTICA DA OBRA *A BELA E A FERA* NO ENSINO MÉDIO

O processo atual em que se concretizam o efeito e o significado do texto para o leitor contemporâneo, e de outro reconstruir o processo histórico pelo qual o texto é sempre recebido e interpretado diferentemente, por leitores de tempos diversos (JAUSS, 1979, p.46).

O ato da leitura e a recepção estética da obra "A Bela e a Fera" no ensino médio são temas de grande importância para a formação cultural e humanística dos jovens estudantes. A compreensão e a reflexão crítica sobre os conteúdos literários permitem ao leitor uma ampliação de seus horizontes culturais e, conseqüentemente, de sua visão de mundo.

A teoria da recepção estética, desenvolvida por Hans Robert Jauss, entende que a obra literária não é uma entidade estática e fechada, mas sim uma obra aberta e dinâmica, que depende da percepção do leitor para se configurar como tal. Segundo Jauss, a obra literária é uma obra histórica, que se relaciona com o tempo e com a sociedade em que foi produzida, mas também é uma obra atual, pois é influenciada pelos contextos históricos e culturais dos seus leitores.

Já o filósofo alemão Hans Georg Gadamer, em sua obra "Verdade e Método", destaca a importância da compreensão histórica para a compreensão da obra literária. Para Gadamer, a obra literária é uma manifestação cultural que se insere em uma tradição histórica e é influenciada pelo contexto em que foi produzida. Além disso, o leitor também é influenciado por sua própria tradição e sua formação histórico-cultural, o que torna a leitura uma atividade dialógica, na qual a obra e o leitor se influenciam mutuamente.

A obra "A Bela e a Fera", de Gabrielle-Suzanne de Villeneuve, publicada em 1740, é um exemplo de como a compreensão histórica e a percepção estética do leitor influenciam a recepção da obra. A história da Bela e da Fera é uma narrativa que se relaciona com as mudanças sociais e culturais do período Barroco e ilustra a importância da beleza interior e da compaixão na vida humana.

No ensino médio, a leitura de "A Bela e a Fera" pode ser utilizada para estimular a reflexão crítica dos estudantes sobre questões sociais e humanas, além de proporcionar

um amplo desenvolvimento cultural. A abordagem da teoria da recepção estética e da compreensão histórica, de acordo com Jauss e Gadamer, permitiria aos estudantes uma compreensão mais profunda da obra, ao mesmo tempo em que os desafiaria a refletir sobre suas próprias percepções e expectativas a respeito da obra, ajudando-os a compreender a dinâmica da recepção estética e a importância da compreensão histórica para a compreensão da obra literária.

Além da leitura da obra literária, a recepção estética também pode ser aplicada à adaptação cinematográfica de "A Bela e a Fera". O filme pode ser visto como uma nova interpretação da história, influenciada pelo contexto histórico e cultural em que foi produzido, mas também como uma continuidade da tradição da narrativa, que se mantém atual através das sucessivas adaptações.

Nesta perspectiva, é possível aplicar a teoria da recepção estética de Jauss e a compreensão histórica de Gadamer à análise da recepção do filme. Isso permitiria aos estudantes compreender como a obra cinematográfica é influenciada pelo contexto histórico e cultural em que foi produzida, bem como como sua recepção é influenciada pelo contexto histórico e cultural dos espectadores.

Além disso, a análise da recepção estética do filme permitiria aos estudantes refletir sobre questões como a relação entre a obra literária e a sua adaptação cinematográfica, a preservação da tradição da narrativa e a influência da mídia na cultura popular.

Em conclusão, a leitura da obra literária "A Bela e a Fera" e a análise da sua adaptação cinematográfica no ensino médio são atividades que possibilitam aos estudantes uma ampliação de seus horizontes culturais e uma reflexão crítica sobre questões sociais e humanas. A abordagem da teoria da recepção estética de Jauss e da compreensão histórica de Gadamer torna possível uma compreensão mais profunda da obra e da sua recepção, além de estimular a reflexão sobre a relação entre a obra, o contexto histórico e cultural e o leitor/espectador.

2.1 A Recepção do Texto Cinematográfico

Desde a invenção do cinema, houve um interesse crescente em compreender como os espectadores recebem e interpretam as obras cinematográficas. Esta questão é relevante não apenas para a compreensão da arte em si, mas também para a indústria cinematográfica, já que a compreensão da recepção dos espectadores pode influenciar na produção e distribuição de filmes. Nesse contexto, a teoria da recepção literária tem sido aplicada para compreender a recepção do texto cinematográfico.

Um dos teóricos mais influentes nesse campo é Hans Robert Jauss, que afirma que "a percepção do espectador é influenciada por sua posição histórico-social e por suas expectativas culturais" (Jauss, 1982, p. 57). Isso significa que a compreensão de uma obra cinematográfica por um espectador é influenciada por sua educação, experiência e cultura, bem como pelo contexto histórico em que a obra foi criada e apresentada.

(...) de um lado aclarar o processo atual em que se concretizam o efeito e o significado do texto para o leitor contemporâneo e, de outro, reconstruir o processo histórico pelo qual o texto é sempre recebido e interpretado diferentemente, por leitores de tempos diversos. A aplicação, portanto, deve ter por finalidade comparar o efeito atual de uma obra de arte com o desenvolvimento histórico de sua experiência e formar o juízo estético, com base nas duas instâncias de efeito e recepção. (Jauss, 1979, p. 46).

A citação de Jauss (1979, p. 46) defende que a compreensão de um texto ou obra de arte deve levar em conta tanto o contexto histórico de sua produção quanto o processo atual em que ela é lida e interpretada pelo leitor contemporâneo. Isso significa que o significado e o efeito de uma obra não são fixos e imutáveis, mas dependem da interação entre a obra e seu contexto histórico e cultural, bem como da maneira como ela é recebida e interpretada pelos leitores ao longo do tempo.

Assim, para realizar uma avaliação estética de uma obra, é crucial analisar e integrar duas instâncias fundamentais: o efeito que ela provoca e sua recepção pelos espectadores. Com isso, é possível compreender de forma mais completa a complexidade e a riqueza da experiência estética. Esta abordagem reforça a relevância da história e da recepção na interpretação das obras de arte, destacando a dinamicidade e a mutabilidade do significado e do efeito estético.

A obra "A Bela e a Fera" de Villeneuve (2017) apresenta-se como um exemplo fascinante para ilustrar a teoria da recepção literária de Jauss. A história original, escrita por Jeanne-Marie Leprince de Beaumont em 1756, amplamente difundida, tornou-se parte da cultura popular. Entretanto, a versão de Villeneuve teve uma recepção diferenciada pelos espectadores, variando de acordo com suas posições histórico-sociais e expectativas culturais.

Em um diálogo com o Príncipe, Bela expressa sua opinião sobre o casamento e sua posição em relação à liberdade de escolha, afirmando:

-O que me diz sobre isso, Bela? (...) Gostaria de um esposo que a aceitasse a contragosto? - Por certo que não-, respondeu Bela -, o Príncipe é livre; abro mão da honra de ser sua esposa" (BEAUMONT; VILLENEUVE, 2016, p.159).

A versão de Villeneuve da obra "Bela e a Fera" é um exemplo interessante para ilustrar como a recepção da obra pode ser influenciada por vários fatores, incluindo a interpretação individual dos espectadores e a forma como a obra é apresentada. Para alguns espectadores, a versão de Villeneuve pode ser vista como uma reinterpretação moderna e progressista da história original, enquanto para outros, pode ser vista como uma perda da simplicidade da história. Essas diferentes interpretações podem ser influenciadas pelas expectativas culturais e histórico-sociais dos espectadores.

Foi então a vez de Bela fazer-lhe o relato do que passara desde a sua partida, narrando a vida prodigiosa que levava. (...). Vendo nesse monstro uma alma demasiado elevada para estar alojada em corpo tão desgracioso, ele julgou dever aconselhar a filha a desposá-lo, apesar da sua fealdade. Apresentou inclusive argumentos fortes nesse sentido:—Você não deve tomar seus olhos como únicos conselheiros. Deixe-se guiar pela gratidão, como tanto lhe recomendam (...). Assim, quando a Fera lhe perguntar se você aceita dividir o leito com ela, aconselho-a a não recusar. Você admitiu ser ternamente amada. Tome as providências apropriadas para que essa união seja eterna. É mais vantajoso ter um marido de bom caráter que um cujo único mérito é a estampa bonita. Quantas moças não são obrigadas a desposar Feras ricas, porém mais feras que a Fera, que só o é pelo aspecto, e não pelos sentimentos e ações?(...)—Como aceitar um marido com quem não poderei entreter-me e cuja fealdade sequer é compensada por uma conversação agradável? —respondeu ao pai. —Não ter nada para me distrair e nem como fugir desse aborrecido convívio? Não poder desfrutar

de um pouco de solidão? Resignar-me a ouvir cinco ou seis perguntas que dirão respeito ao meu apetite e à minha saúde? (...) Não está a meu alcance assumir tal compromisso, prefiro morrer subitamente a morrer um pouco a cada dia, de medo, sofrimento, desgosto e tédio. Nada fala a favor dessa Fera, a não ser a delicadeza que ela tem me fazendo apenas uma curta visita a cada vinte e quatro horas. Isso é o bastante para inspirar o amor? (BEAUMONT; VILLENEUVE, 2016, p.134-135).

Além disso, a forma como a obra é apresentada também pode influenciar a percepção dos espectadores. A produção de Villeneuve foi amplamente promovida como um filme de grande orçamento, com efeitos visuais de última geração e uma trilha sonora aclamada. Essa forma de apresentação pode ter criado expectativas elevadas nos espectadores e influenciado sua percepção da obra. A escolha dos atores e a forma como eles foram caracterizados também pode ter influenciado a percepção dos espectadores. Assim, a forma como a obra é apresentada pode afetar significativamente a recepção da obra pelo público. Vejamos:

“(...) possível efetuar um corte sincrônico atravessando um momento do desenvolvimento [da produção literária], classificar a multiplicidade heterogênea de obras contemporâneas segundo estruturas equivalentes, opostas e hierárquicas e, assim, revelar um amplo sistema de relações na literatura de um determinado momento histórico. Poder-se-ia, então, desenvolver o princípio expositivo de uma nova história da literatura dispondo-se mais cortes no antes e no depois da diacronia, de tal forma que esses cortes articulem historicamente, em seus momentos constitutivos de épocas, a mudança estrutural na literatura. (Jauss, 1994, p. 46)”

A citação de Jauss (1994) é relevante para justificar a necessidade de uma análise histórico-estrutural na literatura, que possa classificar as obras contemporâneas segundo estruturas equivalentes, opostas e hierárquicas. A partir disso, seria possível revelar um amplo sistema de relações na literatura de um determinado momento histórico, o que permitiria o desenvolvimento do princípio expositivo de uma nova história da literatura.

Essa história da literatura poderia ser elaborada a partir de cortes sincrônicos em momentos específicos do desenvolvimento literário, articulando historicamente a mudança estrutural na literatura em seus momentos constitutivos de épocas. Nesse sentido, a citação de Jauss (1994) reforça a importância de uma abordagem diacrônica e estrutural na análise literária, a fim de compreender as relações entre as obras e suas transformações ao longo do tempo.

A teoria da recepção literária de Hans Robert Jauss é aplicável à compreensão da recepção do texto cinematográfico e a obra "Bela e a Fera" de Villeneuve é um exemplo claro dessa aplicabilidade. A compreensão da obra por um espectador é influenciada por sua posição histórico-social, expectativas culturais, contexto histórico e forma de apresentação. Isso mostra a importância da teoria da recepção para compreender a relação entre o texto cinematográfico e seu público.

Nesse sentido, é importante agora considerar a recepção do texto literário, que é o próximo tópico de discussão. Embora a teoria da recepção literária tenha sido inicialmente desenvolvida para compreender a recepção da literatura escrita, ela também pode ser aplicada para compreender a recepção do texto literário em outras formas, como teatro e performance. Ao compreender a recepção do texto literário, podemos ter uma melhor compreensão da relação entre o texto e seu público, bem como da forma como o texto é interpretado e reinterpretado ao longo do tempo.

Por fim, é importante mencionar que a abordagem da recepção literária está em consonância com a obra de Hans-Georg Gadamer, que também destaca a importância da recepção na compreensão do texto literário. Em sua obra "Verdade e Método", Gadamer defende que a compreensão de um texto literário é um processo dinâmico, que envolve uma interação entre o leitor e o texto, em que o próprio texto é reinterpretado a partir da perspectiva do leitor. Nesse sentido, a interpretação do texto literário é um processo contínuo e nunca estático, em que cada nova leitura pode oferecer novas perspectivas e significados.

2.2 A Recepção do Texto Literário

Tanto Gadamer quanto Jauss são autores que propõem uma abordagem hermenêutica da compreensão dos textos literários. Em sua obra "A estética da recepção", Jauss argumenta que a compreensão de um texto literário deve ser analisada a partir da perspectiva do leitor e de seu contexto histórico e cultural.

Assim, no caso da obra "A Bela e a Fera" da Madame Villeneuve, Jauss destacaria que a compreensão da história pode ser influenciada pelas expectativas do leitor e pelo contexto social e cultural em que o texto é recebido. A história pode ser compreendida de

forma diferente dependendo do momento histórico e da cultura em que é lida, e a interpretação do texto pode mudar ao longo do tempo.

(...) A experiência da leitura logra libertá-lo das pressões e dos dilemas de sua práxis de vida, na medida em que o obriga a uma nova percepção das coisas. O horizonte de expectativa da literatura distingue-se daquele da práxis histórica pelo fato de não apenas conservar as experiências vividas, mas também antecipar possibilidades não concretizadas, expandir o espaço limitado do comportamento social rumo a novos desejos, pretensões e objetivos, abrindo, assim, novos caminhos para a experiência futura (...) (JAUSS, 1994, p. 52).

Jauss propõe a ideia de "horizonte de expectativa", que se refere às expectativas e pressupostos do leitor que influenciam a sua compreensão do texto. Dessa forma, a leitura de "A Bela e a Fera" pode ser influenciada pelas expectativas do leitor em relação ao gênero literário, ao autor, ao momento histórico em que foi escrito, entre outros fatores.

“evolução histórica”, ela revela aquela função verdadeiramente constituinte da sociedade que coube à literatura, concorrendo com as outras artes e forças sociais, na emancipação do homem de seus laços naturais, religiosos e sociais (JAUSS, 1994, p. 57). Em nossa vida intelectual contemporânea, a história da literatura, em sua forma tradicional, vive tão somente uma existência nada mais que miserável, tendo se preservado apenas na qualidade de uma exigência caduca do regulamento dos exames oficiais (...). A história da literatura, em sua forma mais habitual, costuma esquivar-se de uma enumeração meramente cronológica dos fatos ordenando seu material segundo tendências gerais, gêneros e “outras categorias”, para então, sob tais rubricas, abordar as obras individualmente, em sequência cronológica (JAUSS, 1994, p. 5).

A abordagem hermenêutica de Jauss enfatiza o diálogo entre o texto e o leitor, além da influência do contexto histórico e cultural na compreensão dos textos literários. Nesse sentido, a interpretação de "A Bela e a Fera" pode ser aprimorada ao considerar esses elementos, permitindo uma leitura mais profunda e crítica da obra.

Tanto Gadamer quanto Jauss propõem abordagens hermenêuticas para a compreensão de textos literários que levam em conta o diálogo entre o texto e o leitor, bem como o contexto histórico e cultural em que o texto é recebido. Desse modo, a obra "A Bela e a Fera" de Madame Villeneuve pode ser interpretada de várias maneiras, dependendo da perspectiva do leitor e de seu horizonte de expectativas. É importante ressaltar que a interpretação do texto pode mudar ao longo do tempo, evidenciando a

necessidade de uma leitura crítica e abertura para diferentes perspectivas na interpretação dos textos literários.

A compreensão da literatura a partir de uma perspectiva hermenêutica, como proposta por Gadamer e Jauss, nos convida a refletir sobre a influência dos textos literários na formação de nossas ideias e valores. A leitura de textos literários pode ter um efeito profundo em nossas vidas, uma vez que nos permite refletir sobre questões essenciais da condição humana.

Para Gadamer, a recepção do texto literário é um processo que envolve a participação ativa do leitor e sua compreensão é moldada por sua experiência prévia de vida. Segundo o autor, a história não pertence a nós, mas nós pertencemos a ela, o que significa que nossa compreensão é moldada pelas tradições culturais e históricas em que estamos inseridos. A subjetividade do leitor é uma lente deformante que pode distorcer sua compreensão do texto, mas sua auto-reflexão não é mais do que uma pequena parte da corrente da vida histórica. Portanto, os preconceitos e as predisposições do leitor são uma parte fundamental de sua compreensão da realidade histórica de seu ser. Nesse sentido, a leitura de textos literários pode ajudar a ampliar a compreensão do leitor, mas ele deve estar ciente de suas próprias limitações e preconceitos ao se aproximar da obra literária.

Na realidade, não é a história que pertence a nós mas nós é que a ela pertencemos. Muito antes de que nós compreendamos a nós mesmos na reflexão, já estamos nos compreendendo de uma maneira auto-evidente na família, na sociedade e no estado em que vivemos. A lente da subjetividade é um espelho deformante. A auto-reflexão do indivíduo não é mais que uma centelha na corrente cerrada da vida histórica. Por isso os preconceitos de um indivíduo são, muito mais que seus juízos, a realidade histórica de seu ser (GADAMER, 2015, p. 415-416).

No caso da literatura que trata das questões femininas, a leitura crítica e a abertura para diferentes perspectivas são ainda mais importantes. A literatura pode ser uma ferramenta poderosa para a reflexão e o debate sobre o papel da mulher na sociedade contemporânea, bem como sobre as questões relacionadas à igualdade de gênero, ao feminismo e à luta contra a violência e a discriminação.

A literatura contemporânea tem sido marcada pela presença cada vez maior de vozes femininas, que trazem uma perspectiva única sobre as questões relacionadas à condição da mulher. A escrita feminina tem sido fundamental na reflexão sobre os

desafios enfrentados pelas mulheres na sociedade contemporânea, bem como sobre as formas de resistência e empoderamento.

Dessa forma, a leitura de textos literários que tratam das questões femininas pode ter um efeito transformador em nossas vidas, permitindo a reflexão e a conscientização sobre as questões de gênero e sobre a necessidade de lutar por uma sociedade mais justa e igualitária.

Em conclusão, a literatura tem um papel fundamental na reflexão e no debate sobre as questões femininas e na formação de nossas ideias e valores. A leitura crítica e a abertura para diferentes perspectivas são fundamentais na compreensão dos textos literários, especialmente quando se trata da literatura que trata das questões de gênero. A literatura contemporânea tem sido marcada pela presença cada vez maior de vozes femininas, que trazem uma perspectiva única sobre as questões relacionadas à condição da mulher na sociedade atual.

3. O EFEITO DO TEXTO E A MULHER NO CONTEXTO DA CONTEMPORANEIDADE

O sentido representa a totalidade das referências, tal como implicada pelos aspectos do texto, e deve ser constituído no percurso da leitura. E o significado emerge no instante em que o leitor absorve o sentido em sua própria existência. Quando o sentido e o significado agem juntos, eles garantem a eficácia de uma experiência que nos permite constituirmos a nós mesmos constituindo uma realidade que nos era estranha (ISER, 1999, p. 82).

O tema (os temas, na verdade) tem a relevância daquelas questões que nos desafiam especialmente; e ao mesmo tempo, por essa mesma importância, tem sido analisado em algumas das mais importantes obras da teoria literária do século XX. Assim, ao mesmo tempo em que se resolve o problema da unidade da antologia (problema que qualquer compilação deve enfrentar), o livro torna-se sub-repticiamente um verdadeiro compêndio teórico, uma amostra das produções mais importantes da disciplina. E, da mesma forma, as diferentes correntes teóricas que marcaram o século passado estão bem representadas nele: o estruturalismo, a hermenêutica, a teoria da recepção, a semiótica, a desconstrução, o feminismo ou a perspectiva -sempre relutante em classificar- bakhtiniana são algumas das abordagens que podem ser encontrados aqui.

Assim, é possível acompanhar em suas páginas não apenas as diversas formas como tem sido estudada a relação entre sujeito e história, mas também as mesmas perspectivas teóricas e metodológicas que permitiram este estudo. Ou seja, além de uma antologia sobre as noções de sujeito e história, é uma antologia da teoria da literatura. De fato, a melhor prova consiste na inclusão de verdadeiros clássicos – é evidente que o século XX já constituiu um cânone do discurso teórico sobre a literatura: “Morte do autor” de Roland Barthes, “O Narrador” de Walter Benjamin, “O que é um autor?” de Michel Foucault, entre tantas outras, são obras que não poderiam faltar em uma antologia de teoria literária para secar. Precisamente, é aí que reside o sucesso deste volume, em encontrar um fio condutor que nos permita encadear uma série de escritos que são, em muitos aspectos, em parte águas de reflexão sobre a literatura. O livro, então, são dois

livros: uma antologia de teoria literária e uma reflexão sobre o vínculo entre sujeito e história.

Na verdade, é muito mais do que isso, é um livro que todo aluno deseja ter, pois permite acessar textos que abrem um panorama teórico preciso a partir da consideração de um assunto incontornável. É também o livro que todo professor deseja ter, pois consegue colher, na obra dos autores selecionados, artigos ou escritos de relativa autonomia, exemplares de uma certa abordagem teórica – não isenta, é claro, de uma perspectiva crítica –, que podem ser utilizados em um curso que busque tratar de um tema monográfico ou fornecer uma visão geral. Quem já enfrentou a dificuldade da tarefa – montar uma seleção representativa e autossuficiente para um curso, por exemplo – entenderá perfeitamente o sucesso alcançado aqui.

Dupla leitora, então, a deste livro: a interessada na relação entre sujeito e história e a interessada na teoria literária. Ou triplo, já que assunto e história são vistos pelo duplo acento que admitem. Talvez seja a tradição estruturalista que mais influenciou a dissolução do sujeito, enfatizando a autonomia do discurso.

Se as primeiras abordagens formalistas demonstraram a natureza textual da figura do narrador (lembre-se da análise de Boris Eichenbaum de *El capote* de Nikolai Gogol), a crítica estruturalista desenvolveu um ataque progressivo ao assunto, questionando a própria figura do narrador. "A morte do autor", anunciada por Barthes, talvez represente o ápice dessa posição. Os ataques à categoria continuam na chocante obra de Michel Foucault, "O que é um autor?", em que ele mostra à crítica literária como essa figura, aparentemente um suporte biológico fora da discussão literária, na verdade deriva da maneira como a tradição cristã autenticou ou rejeitou os textos de que dispõe; isto é, a partir do conceito de autor que São Jerônimo utilizou no século IV.

Essa autonomia do discurso, que muitas vezes tem suas raízes na linguística de Émile Benveniste, porém, necessariamente retorna ao problema do sujeito, mostrando aquele vínculo íntimo que os une. Ambos têm uma história comum na modernidade. De ambos, com alguma frequência, sua morte foi anunciada. É Walter Benjamin, talvez, quem os enfiou mais marcadamente em uma morte comum anunciada, que diagnosticou o fim da experiência e, com ela, da figura tradicional do narrador; fim que se deve às transformações do mundo moderno e, principalmente, à catástrofe da Primeira Guerra

Mundial. Anos depois, o filósofo Giorgio Agamben, retomando o ensaio de Benjamin, mostrará como, na realidade,

Em suma, é um leitor múltiplo que o livro pede, já que apontei apenas os caminhos mais óbvios. O leitor é múltiplo assim como é plural o sujeito que o enuncia. Não nos referimos apenas à pluralidade de vozes teóricas que são compiladas – embora também me refiro a elas: hoje a maneira mais inteligente de fazer um tratado teórico é sem dúvida evitar a voz única, o totalizador e falsamente autoconfiante voz. Refiro-me também ao caráter coletivo da antologia, feita por muitos colaboradores. Cristina Múgica Rodríguez, Francisco Barrón Tovar, Héctor Luis Grada Martínez, Héctor Gabriel Maya Salgado, María Antonia González Valerio, Greta Rivara Kamaji, Soad Lozano Peters, Francesca Alessandra Ferreira Angiolillo, Marina Fe Pastor e a coordenadora, María Stoopen Galán, são responsáveis pelas notas introdutórias que precedem cada um dos textos. E também devemos mencionar os membros da equipe de pesquisa que colaboraram com o projeto desde o início em 2006, como Mariflor Aguilar Rivero, Celedonio López Anzaldo, Bily López González. Os quatro anos de trabalho decorridos desde então deixam a sua marca na seleção apertada que resultou, no cuidado com que foi feita. Mas também nessa estrutura sutil tecida pelas notas de apresentação que acabamos de aludir. Eles revelam mais um dos muitos usos do livro. Esse é um aspecto que não costuma ser levado em conta e que faz a diferença: cada texto é apresentado por meio de notas que permitem “colocar em contexto” o trabalho teórico coletado.

Estas notas de apresentação reabastecem as circunstâncias da escrita dos artigos, sublinham os núcleos de sentido mais importantes, juntam métodos de trabalho, conectam e comparam com outros escritos -especialmente os da mesma antologia- o texto que precede e ajudam, em suma, a qualquer leitor para montar o "mapa" da situação. Mais uma vez, então, o livro revela-se muito mais do que uma antologia. É uma reflexão teórica que, para crédito dos colaboradores, foi escrita por Mijaíl Bajtín, Walter Benjamin, Maurice Blanchot, Käte Hamburger, Roland Barthes, Michel Foucault, Gérard Genette, Jean Starobinski, Paul de Man, Hans-Georg Gadamer, Wolfgang Iser, Hans Robert Jauss, Umberto Eco, Didier Anzieu, Jacques Derrida, Peter Brooks, Paul Ricoeur, Gilles Deleuze, Judith Butler, Homi K. Bhabha, Jonathan Culler e Dorrit Cohn – ou seja,

O melhor da teoria literária, então, discutindo quais são provavelmente os problemas mais interessantes que a reflexão do século XX propôs. Porque é verdade,

como foi dito, que é possível acompanhar, nos diversos textos aqui compilados, a lenta dissolução da categoria de sujeito como certeza. Mas também é verdade, porém, que a noção, ainda perfurada pelas discussões realizadas no século XX, persiste. Como Christa e Peter Bürger mostraram em sua “história da subjetividade”, a incerteza é a característica mais marcante na ideia moderna do sujeito. De Montaigne a Blanchot, o sujeito moderno vive em crise e dúvida de seu status a partir do suporte fornecido pela linguagem e pelo discurso.

É, pois, necessário continuar a discussão e reflexão em torno de uma noção que é o nosso espelho problemático. É necessário em um duplo sentido: porque a questão é fascinante e, ao mesmo tempo, porque a questão é fundamental para nós mesmos, também para os sujeitos modernos.

E para este último, é necessário sublinhar, para que não fique por dizer, outro interesse que esta antologia tem. Até agora, aponte sua qualidade e sua importância. Por muitas razões, é uma contribuição fundamental para a discussão. Se, pelas suas características, a utilidade do livro para as pessoas que trabalham no campo universitário é quase óbvia, mais visível, não creio que se deva ignorar a forma marcada como o assunto desafia qualquer pessoa.

É um livro estimulante para qualquer leitor interessado em questões tão nucleares como as aqui discutidas e, em suma, para qualquer leitor interessado em literatura. Além disso, pode-se dizer que é um livro fascinante para leitores de outras disciplinas. Até, talvez, para psiquiatras e psicólogos.

Afinal, a literatura é muito parecida com William Thomson. Uma máquina discursiva que tenta narrativas com as quais dar conta de alguma explicação, sempre velada, sempre contraditória, sobre o sentido que a presença do sujeito adquire na realidade. Como William Thomson, a literatura produz freneticamente versões possíveis, mutuamente contraditórias, mas simultaneamente, igualmente viáveis. E se essa máquina discursiva nos desafia é porque não há em nós apenas um desejo de contar histórias, mas também porque ela encena os procedimentos inventivos com os quais nossa própria identidade trabalha.

Somos nós mesmos, em suma, que nos pensamos ao pensar em nossa complexa relação com o ato humano de narrar, ao pensar como nossa subjetividade se inscreve em

uma prática social que nos ultrapassa, nos engloba e, provavelmente, nos constrói: sujeitos da história, sujeitos da história. É difícil imaginar essa reflexão sobre identidade sem levar em conta esses problemas. E por isso devemos agradecer às pessoas que publicaram este livro, que nos permite continuar a pensar.

3.1 Os Sentidos Possíveis: a Situação Imposta à Mulher - Submissão e Silêncio

Os contos de fadas dão ao mundo um presente de fantasia, em que a inocência é questionada capaz originalmente concebido para ser uma forma de entretenimento adulto, esses contos são hoje considerados literatura infantil. Suas narrativas simplificadas permitem que os contos de fadas influenciem poderosamente seus leitores. Contos de fadas, que acontecem “era uma vez” em vez de em um tempo real, muitas vezes promovem estereótipos negativos sobre o papel da mulher na sociedade. Histórias como as versões dos Irmãos Grimm de “Branca de Neve”, “Chapeuzinho Vermelho”, a versão de Cinderela de Hérault e A Bela na Floresta Adormecida, delineiam poderosamente o papel feminino. Suas imagens e mensagens estabelecem um sistema de referência para nossa cultura, que as mulheres devem seguir. As ações dessas personagens femininas são os modelos disponíveis para as meninas. Os contos de fadas influenciam o papel feminino de três maneiras: retratam a protagonista feminina como passiva, a personagem antagonista feminina como ativa; lançam a persona feminina em uma sociedade patriarcal; e estabelecem a aparência física feminina como foco principal da vida da mulher.

Em primeiro lugar, os contos de fadas são caracterizados por retratar uma menina passiva e inocente em contraste com uma personagem feminina ativa que se opõe a ela “Bela”, a tradução direta de Gabrielle-Suzanne de Villeneuve, representa um puro e criança submissa cuja beleza provoca a fúria de uma madrasta ciumenta. As críticas feministas Sandra M. Gilbert e Susan Guar enfatizam a criação de dois papéis claramente opostos: o anjo e o monstro” (Ltd. em Brasília 519).

A história de “Branca de Neve” retrata a passividade da menina angelical e a agressão da rainha demoníaca através do estado catatônico de Branca de Neve, sua necessidade de ser constantemente salva, sua atitude tola e a presença de uma rainha oposta, ativa e ousada.

A garota angelical estereotipada passiva, tão passiva que ela eventualmente cai adormecida por muito tempo ou entra em estado catatônico, ambas as condições em que suas atividades são reduzidas a nada. A personagem da Branca de Neve é um exemplo dessa dormência. Enquanto ela dorme, o príncipe se apaixona por ela. Parece ser um falso começo para um verdadeiro relacionamento romântico, já que a única razão para o amor é a bela aparência da Branca de Neve catatônica. Andrea Dorin aponta em seu livro, *Woman Atinge*, que este retrato de uma mulher adormecida é o que prejudica a posição feminina na sociedade: “a única mulher boa é uma mulher morta” (41). A vida da protagonista feminina não é apenas baseada em ser objeto de ódio, pelo qual ela pode morrer ou adormecer, mas essa inatividade continua quando seu resgate a transforma em objeto de adoração. Parece que ela escapa de uma prisão, sua casa, apenas para reentrar no cárcere pintado como um castelo. Brasília cita Gilbert e Guar, que afirmam que, “NeveWhitemerelyintercâmbios'sobreevidroscaixãonpararoutro” (520). Aparente não há chance de obter o final feliz. Se o cochilo da Branca de Neve não parecer suficiente inatividade, Hérault coloca sua protagonista feminina, Bela Adormecida, para dormir por cem anos apenas para acordar e torná-la a esposa perfeita. Sugere-se que o príncipe não se apaixone pela protagonista feminina enquanto ela dorme, mas porque ela dorme (Dorin 42).

A ênfase do conto de fadas em tais personagens sem vida promove o objetivo de uma mulher estar dormindo, talvez sonhando. Um arquétipo de uma mulher catatônica do estado atraiu Pigmaleão, que se apaixonou por uma estátua que ele havia esculpido. Ele ficou fascinado com a passividade de uma mulher de marfim sem vida, o que confirma que a origem das histórias baseadas na dormência feminina é tão antiga quanto a mitologia grega.

Outro fato que mostra a passividade da personagem feminina é sua constante necessidade de ser resgatada. Dorin afirma que a protagonista não está apenas dormindo a maior parte do tempo, mas enquanto ela está acordada, ela parece inexistente: “Acordada não era facilmente distinguível dele adormecido”. A persona feminina nunca é a lidere depende de outra pessoa estar no comando. A personagem Branca de Neve dos lidere estaria dormindo se os anões não movessem seu caixão. A Cinderela de lidere seria um servo se o príncipe não colocasse seu sapato em seu pé. E o personagem dos Grimes Chapeuzinho Vermelho ainda estaria dentro da barriga do lobo se o caçador não

aparecesse. A personagem feminina não é apenas passiva, mas também fraca, incapaz de viver feliz, ou mesmo vivendo sem a ajuda de uma força externa.

Os contos de fadas não apenas promovem uma personagem protagonista feminina que geralmente vive em estado catatônico e precisa ser salva, mas também a própria mulher é retratada como uma pessoa imprudente. Além de quietas e ingênuas, essas garotinhas, incapazes de questionar uma situação, não são retratadas como inteligentes. Segundo Jack Zipes, a versão do “Chapeuzinho Vermelho” de Walter de lá Mare narra como a menina diz ao lobo o sinal secreto para entrar na casa da vovó: “Vou bater sete vezes” (353). Chapeuzinho Vermelho nesta versão, que também adormece, praticamente explica à loba como enganar a avó. Por outro lado, a mesma antologia de zipes inclui uma versão diferente da história intitulada “Chapeuzinho Polly”, onde Catherine Storr oferece um enredo totalmente oposto. Pela primeira vez, a menina chamada Polly chega à casa da vovó antes do lobo, que fica do lado de fora se perguntando como ela faz isso. “Porque isto não é um conto de fadas,” diz Polly, “e eu não sou Chapeuzinho Vermelho, eu sou Polly e sempre posso escapar de você, Lobo, por mais que você tente me pegar” (358). Storr brinca com o conceito estereotipado dos contos de fadas em que a garotinha é ingênua e o inverte, usando uma protagonista feminina inteligente que deixa clara sua posição superior com respeito ao lobo mudo.

Assim, a utilização de uma personagem de menina experiente e ativa contrasta com todas as versões convencionais desta história e declara que ser uma mulher ativa e inteligente também é atraente e frustra as más intenções de qualquer lobisomem.

O último elemento nesta posição feminina (358) passiva versus ativação é o poder dado à personagem feminina antagonista dinâmica. O personagem da rainha na Branca de Neve dos Grimes combina com a descrição do monstro demoníaco. Ela é má, tem desejos canibais e tenta matar Branca de Neve até conseguir. Ela é mais do que um personagem perverso convencional, de acordo com Gilbert e Guar, conforme discutido no livro de Tratar, *The Anota-te Classic Anota-te*. Ela parece ser uma “plotadora, tramadora, maquinadora, bruxa, artista” (88). As duas personagens femininas de Branca de Neve, a garotinha e a rainha, competem e a rainha está disposta a vencer pelo ativismo dinâmico. Além da mesquinhez de seus planos, em vez de dormir ou apenas esperar que algo aconteça como a menina faz, a rainha conspira criativamente.

Segundo Dorin, as mulheres ativas são más, as passivas são virtuosas. Essa fórmula aceita explica a ausência de boas mães nos contos de fadas: mulheres passivas são destinadas a serem mães; assim, nesta função, sua única tarefa ativa, tornam-se cruéis e odiosos: “Seja chamada de mãe, rainha, madrasta ou bruxa má, ela é a bruxa má, o conteúdo do pesadelo, a fonte do terror” (41). A personagem feminina é retratada como objeto de malícia, depois como objeto de adoração e, por fim, como mãe, papel em que não consegue porque é a primeira vez que tem que assumir o protagonismo.

Em segundo lugar, os contos de fadas promovem uma personagem feminina que sustenta uma sociedade patriarcal. A ênfase nas ações dessas heroínas e a irrelevância das interações dos homens sustentam uma estrutura social dominada por homens. De acordo com Dorin, enquanto as mulheres poderosas são más e as mulheres inertes são boas, os homens são sempre bons (45). O que as personagens femininas fazem, ou não fazem, gira em torno de uma figura masculina quem adquire o poder.

A versão dos Grimm de “Branca de Neve” ilustra um exemplo de a importância dada às personagens masculinas através de vários elementos patriarcais: a rivalidade entre a madrasta e a filha pela figura do rei, a ausência do pai representada em vez da voz julgadora do espelho, a necessidade de a mulher encontrar um príncipe e a abundância de personagens masculinos como salvadores.

O conto de fadas mais óbvio elemento que coloca o masculino em posição dominante sobre a figura feminina é a rivalidade das mulheres sobre o caráter masculino. Do ponto de vista psicanalítico, pode-se dizer que a menina e sua madrasta se tornam rivais sexuais que disputam o afeto do rei. Segundo Bruno Retelhei, “Em ‘Branca de Neve’ a luta edipiana da menina púbere não é reprimida, mas atua em torno da mãe como competidora” (205). A menina briga com a mãe pelo carinho do pai, mas, porque a personagem feminina é passiva, sua luta se reduz à sua beleza. Brasília confirma que o conflito fica mais complicado quando a filha reflete a beleza da mãe, pois, como comenta Nancy Chorado, as mães se identificam mais facilmente com as filhas do que com os filhos.

Com base nesse entendimento, alguns críticos veem as tentativas de matar a rainha como destinadas a recuperar o controle materno. O agressivo das tentações é reduzido a atividades que vinculam a relação mãe-filha, como “vestir, pentear e alimentar” (532).

Mas eles parecem esquecer que todas essas atividades incluem um objeto envenenado, uma maçã envenenada, um pente tóxico ou uma renda sufocante, tornando a concepção de retelhei a correta. A competição feminina visa, então, eliminar seu próprio gênero, não apenas estranhos, mas também parentes, tudo porque elas querem uma chance melhor de conquistar o afeto masculino.

Outra prova do apoio dos contos de fadas a uma sociedade patriarcal é a ausência da figura paterna. Mãe e filha brigam pelo macho, mas ele nem aparece. Segundo Retelhei, do ponto de vista psicanalítico, a falta de descrição do pai da Branca de Neve, em vez de uma relação sem sentido, significa colocar sua figura no centro do palco, “a negação é uma admissão e a ausência uma presença” (518). O narrador geralmente ignora a descrição do papel do pai e, quando a história o inclui, fica isolado do conflito. Ele parece estar muito ocupado governando para perceber que sua esposa odeia sua filha. Embora tenha o poder de acabar com o conflito e não faça nada para resolvê-lo, ele sempre permanece como um bom homem.

Dorin aponta o papel de duas figuras paternas, o pai de Cinderela e Hanel e Retel, ambos sem personalidade. Embora, “o pai de Cinderela a visse todos os dias”, ele não faz nada para mudar sua posição humilhada. Da mesma forma, o pai de João e Maria não impede o abandono dos filhos no meio da floresta. Quando chega o final feliz da história, o pai não precisa ser perdoado porque o mal não vem dele.

Outro elemento que sustenta a sociedade patriarcal é o fato de que a voz do espelho na versão dos Grimm de “Branca de Neve” parece ser uma voz masculina. Tanto a rainha quanto a garotinha são julgadas pela poderosa opinião do espelho. Brasília cita Gilbert e Guar, que confirmam que o pai é “a voz patriarcal de julgamento que governa a autoavaliação da rainha – e de todas as mulheres”. Os homens têm autoridade para indicar quem tem a maior beleza da história. Os homens não apenas julgam a mulher, mas também escolhem suas vítimas e as seduzem ativamente. Segundo Tratar, o personagem do lobo em “Chapeuzinho Vermelho” representa a atratividade dentro de um personagem fera real que, acompanhado do medo, retrata uma versão de um “homem sexualmente sedutor”. Dessa forma, parece que os homens julgam e controlam as mulheres.

Além disso, uma das partes essenciais do conto de fadas é a necessidade feminina para encontrar um príncipe encantado. As meninas são incapazes de alcançar a felicidade

sem a aparição de um homem, mesmo que ele represente sua vitimização. A proteção patriarcal é necessária para uma mulher que não pode se defender. Além disso, o príncipe tem que ser bonito. Qualquer outro papel masculino, que carece de uma qualidade fisicamente atraente, diminui sua atratividade sexual. Tratar ilustra essa exigência física com o exemplo dos sete anões na versão dos Grimm de “Branca de Neve” a estatura as torna sexualmente inofensivas”. Portanto, os contos sugerem que o papel feminino deve estar esperando a chegada do belo Príncipe Encantado. Especificamente, eles propõem a ação de “esperar”, pois não devem procurar ativamente por dele. Finalmente, quando ele aparece, a mulher destina-se a servi-lo.

Terceiro, os contos de fadas concentram a preocupação feminina em obter uma bela aparência externa. É claro que a rivalidade feminina pela figura masculina se baseia em uma competição passiva julgada pela beleza física, mas esse último elemento superficial é a ideia-chave para a maioria dos contos. A origem do conflito se reduz à obsessão pela beleza da personagem feminina. A madrasta da Branca de Neve quer matá-la porque ela é mais bonita, as irmãs da Cinderela têm inveja da beleza da criada, e o lobo deseja comer uma pequena e fofa “Chapeuzinho Vermelho”.

Parece que não existe conto de fadas baseado em uma personagem feminina não tão graciosa. É mais impressionante retratar bonito mulheres nessas histórias, onde ser bonita constantemente as salva, ser jovem reflete sua chance de sucesso, ser pura representa um poder de beleza reprimido e alcançar a beleza perfeita é seu principal objetivo de vida. Através desses elementos contos de fadas apoiam um conceito narcisista em que a beleza é necessária para alcançar a felicidade.

A beleza da personagem feminina é tão poderosa que representa a razão por que ela recebe pena. As meninas estão vivendo uma situação perigosa: são salvas ou resgatadas porque são bonitas demais para morrer. Sugere que uma personagem feia não tem esperança de ser resgatada por não ser “branca como a neve, vermelha como sangue, negra como ébano”, como a versão dos Grimm de “Branca de Neve” a retrata. Branca de Neve é salva pelo sino em um momento de compaixão pelo caçador, que recebe a ordem de matá-la. Uma Branca de Neve pouco atraente acabaria morta no meio da floresta. Nas palavras dos Irmãos Grimm para “A Bela Adormecida”, um príncipe vem em socorro de Brilhar Rose que é “tão bonita que ele não conseguia tirar os olhos dela, e ele se abaixou para beijá-la”.

Por outro lado, uma princesa feia ainda estaria dormindo. A mensagem para as mulheres é clara: espera-se que sejam bonitas e façam o que for necessário para alcançar a beleza ideal. Caso contrário, eles provavelmente acabarão sendo obliterados. Nesse caminho, os contos de fadas estabelecem ideias na mente de seus leitores. Essa influência sobre o papel da mulher é poderosa e perigosa, pois, segundo Dorin, “os contos de fadas são informação da cultura”.

Além da exigência de ser bonita, a personagem feminina sofre um conflito geracional em que ser jovem representa sua felicidade e ser velha representa sua desgraça. Os autores de contos de fadas parecem esquecer que envelhecer inclui experiência e maturidade, e optam por retratar personagens adultos sofrendo por envelhecer. Brasília cita o poema “Transformações”, de Anne Sexto, onde ela confirma a questão do envelhecimento como a razão do ódio da rainha de Branca de Neve em relação à filha.

Sexto afirma: “Sua madrasta, /uma beleza por direito próprio, /embora comida, é claro, pela idade”. A rainha é uma mulher bonita, mas sua idade a torna incapaz de competir com a beleza da menina. A exigência de ser jovem torna-se pior quando o conflito geracional dessas personagens femininas não é entre dois maduros mulheres, mas entre uma menina muito jovem, talvez sete anos de idade, como em "Branca de Neve", e uma rainha adulta. Consequentemente, a mensagem implica que a juventude significa a ascensão da personagem feminina, enquanto o envelhecimento significa a sua deterioração.

Não só a personagem feminina tem que ser bonita e jovem, mas, claro, claro, ela tem que ser virgem. A pureza é tida como certa nestas meninas, cujo conflito começa, precisamente, durante o seu despertar sexual. Assim, as meninas são poderosamente bonitas, mas não têm permissão para apreciá-lo porque devem ser passivas. Isto parece que as mulheres têm duas opções: ser bonitas, puras e passivas, ou ser ativas, mas consideradas uma prostituta e, finalmente, destruídas. Além disso, de acordo com os contos de fadas de Hérault, recompensa a virtude. Parece que, em vez de promover a abstinência sexual, os contos de fadas defendem a virgindade feminina como prêmio ao príncipe no final da história. As mulheres têm que esperar que seus príncipes aventureiros venham e sejam bem-vindos venha-lhes, dando-lhes sua pureza como um presente.

De modo geral, a principal preocupação da personagem feminina está voltada para alcançar uma aparência física perfeita. Segundo Brasília, “o interesse central da vida dessas mulheres se reduz à questão de saber se elas são bonitas ou não” (519). Essa obsessão pode ter origem no fato de que a beleza da personagem feminina é o único legado que ela tem de sua mãe biológica. Assim, as mulheres jovens são apegadas a ela como seu tesouro mais valioso.

No entanto, isso não é uma desculpa para o conceito de vaidade proposto. Os contos de fadas frequentemente retratam espelhos e óculos, que são usados pelas personagens femininas para se admirarem. Esse elemento narcísico envolve o conflito principal da história em que as mulheres lutam entre si para ser a mais bela da terra. O risco dessa mensagem de vaidade, como afirma Dorin, é sua influência sobre as adolescentes que recebem um conjunto de exigências para serem aceitas como mulheres. Eles são empurrados para se transformar. A dor está incluída no processo onde as mulheres jovens são obrigadas a “conformar-se a uma autoimagem que se baseia em mutilação do corpo”. Como proposto por esses contos, parece que as mulheres a beleza devem ser acompanhadas de juventude, pureza e um conjunto de tratamentos de beleza necessária para mantê-lo.

Os contos de fadas influenciam nossa cultura com maior poder do que a maioria dos sofisticados textos literários catedráticos. Essas histórias infantis criam poderosos estereótipos sobre as mulheres. As meninas crescem cercadas e influenciadas pela mensagem transmitida nessas histórias clássicas. A mulher deve ser passiva, o que se reflete em manter um estado catatônico, esperando ser salva, sendo submissa e enfrentando inativamente seus oponentes. As mulheres devem sustentar uma sociedade patriarcal, que é promovida competindo pela figura masculina, apresentando pais ausentes, precisando encontrar um príncipe e retratando os homens como salvadores. As mulheres devem ser bonitas, o que é incentivado usando sua beleza para ser resgatada, mantendo-se jovem para ter sucesso, preservando sua pureza para encontrar um príncipe e conservando sua beleza como seu principal objetivo na vida.

3.2 Discurso e Ação no Brasil Atual: Violência Contra a Mulher

A violência nas relações íntimas é um problema sério: é muito frequente, muito perigosa e muito crônica. Essa forma de violência é de gênero: normalmente, envolve homens exercendo controle coercitivo ou violando mulheres e crianças (Perreault, 2015; OMS, 2017). Também ficou claro que essa forma de violência não se limita aos relacionamentos adultos. As pessoas relatam violência em relacionamentos de namoro desde a escola primária. Enquanto meninas e meninos relatam vitimização física, psicológica e sexualizada nos relacionamentos, as taxas de vitimização são substancialmente mais altas para as meninas (CONTROLE E PREVENÇÃO DE DOENÇAS, 2015; DE KESEREDY & KELLY, 1993; KELLEY, 2006).

Há também uma ligação entre a vitimização do adolescente e o sofrimento de futuras agressões. Ser agredido fisicamente quando jovem está correlacionado com ser estuprado, violado fisicamente ou perseguido por um parceiro íntimo quando adulto (TURPEL-LAFOND, 2012). Além disso, problemas nos relacionamentos românticos de adolescentes estão ligados ao risco de suicídio: uma revisão dos 89 casos de suicídio e automutilação de jovens sob cuidados do governo na Colúmbia Britânica revelou que “aproximadamente um terço dos jovens teve um conflito romântico nas 24 horas que antecederam seu suicídio ou autolesão” (TURPEL-LAFOND, 2012, p. 5). O estudo não definiu “conflito”, mas com base em nossa pesquisa, consultoria e experiência clínica, é provável que o termo mutualizante (Coates, 1997) também inclua ações que se encaixam na definição de violência familiar, como controle coercitivo e agressão.

Dada a importância dos relacionamentos românticos ou íntimos e a difusão da violência nesses relacionamentos, é apropriado que analisemos criticamente o que ensinamos crianças, adolescentes, jovens adultos e adultos sobre relacionamentos românticos ou amorosos. Para tanto, neste artigo, analisamos brevemente algumas das primeiras cenas da versão cinematográfica de **A Bela e a Fera** de 1991 a partir de uma perspectiva de prática baseada em respostas (COATES & WADE, 2007, RICHARDSON, 2008; RICHARDSON & BONNAH, 2015). Em particular, mostraremos como a deturpação e as respostas sociais são usadas para reformular a violência e criar uma história de amor no filme.

A prática baseada na resposta é uma teoria das ciências sociais que foi desenvolvida a partir da pesquisa e da prática clínica. A teoria enfatiza a análise contextual da interação social para compreender as pessoas e suas ações (COATES & WADE, 2004, 2007). Uma das áreas em que nos concentramos em nossas práticas clínicas e de consultoria é a violência interpessoal, incluindo a violência por parceiro íntimo. Trabalhamos com uma ampla gama de clientes, incluindo vítimas, agressores, adultos e crianças que vêm de diversas posições culturais, econômicas e de identidade de gênero. Incorporamos em nossa prática pesquisa, treinamento, análise de documentos, terapia, avaliações e investigações. Uma explicação abrangente de nossa teoria está além do escopo deste artigo, mas a Tabela 1 lista alguns dos princípios da prática baseada em resposta que são mais relevantes para esta análise, que se concentrará nas respostas e na representação social.

Tabela 1: Princípios Selecionados de Indignidade ou Prática Baseada em Resposta

Prazo	Princípio
Interação social	A violência ocorre quando um perpetrador aplica força contra uma vítima dentro de uma determinada interação social.
Interagentes	Para entender a violência, é preciso examinar as ações do agressor e da vítima.
Resistência	Quando a interação violenta é examinada, vemos que a resistência da vítima está sempre presente. Sempre que as pessoas são maltratadas, elas resistem.
Análise contextual	O significado é contextual. Consequentemente, a interação social, incluindo a violência, deve ser examinada dentro de seu contexto.
Micro e macro	O contexto relevante inclui detalhes micro e macro da situação da pessoa e do mundo social.
Respostas sociais	A forma como as outras pessoas respondem é importante tanto para os perpetradores quanto para as vítimas.
	Tanto os perpetradores quanto as vítimas levam em consideração as respostas sociais reais e previstas.
	A representação é uma resposta social potente.
Mutualizando	A violência é frequentemente deturpada como mútua; isto é, como uma ação conjunta do agressor e da vítima.

Fonte: adaptado de Coates & Wade (2007).

Quando as pessoas são maltratadas, especialmente quando uma pessoa foi vitimizada pela violência, como outras pessoas respondem, ou se espera que respondam, é uma preocupação vital. A qualidade das respostas sociais reais e antecipadas influencia o que os perpetradores, vítimas e outros fazem, dizem aos outros e pensam. O termo “respostas sociais” refere-se às respostas reais e antecipadas de outras pessoas às vítimas e perpetradores de violência, abuso e outras formas de adversidade (Richardson & Wade, 2008). A gama de respondentes sociais é imensa e inclui, mas não se limita a:

- membros de redes sociais (por exemplo, família, amigos, vizinhos, colegas de trabalho),
- membros de instituições sociais (por exemplo, serviços de proteção à criança, serviços policiais, serviços de promotoria, serviços médicos, serviços terapêuticos, serviços de advocacia, serviços educacionais, serviços administrativos e de apoio),
- membros da indústria de mídia e entretenimento (por exemplo, romancistas, roteiristas, jornalistas),
- indivíduos presentes durante a violência (por exemplo, espectadores, interventores, testemunhas) e
- indivíduos que adquirem conhecimento de perpetração ou vitimização (por exemplo, colegas de classe, amigos, público em geral).

Os respondentes sociais são essenciais para afirmar que a violência foi errada, que a vítima não foi responsável, que a vítima é digna de preocupação e reparação social e defende o significado social das ações. Por meio de respostas sociais, outros podem proporcionar conforto e segurança às vítimas, reafirmar a dignidade da vítima, defender a violência como injusta e ajudar na gestão dos ofensores. A forma como os indivíduos agem em relação à vítima e ao ofensor pode garantir que as respostas institucionais sejam justas, justas e eficazes.

Dadas as importantes funções das respostas sociais, não é de surpreender que tanto as vítimas quanto os perpetradores levem em consideração as respostas sociais reais e antecipadas na formação de sua “lógica situacional” (de Certeau, 1984). Para entender, por exemplo, por que as vítimas de agressão sexual e assédio não se manifestaram publicamente até o movimento “eu também”, é preciso entender as ações e as respostas sociais dos ofensores. Quando as vítimas antecipam ou sabem por experiência que os

perpetradores podem impedi-las de conseguir empregos, que as autoridades se recusarão a investigar completamente, que os juízes absolverão independentemente da qualidade das provas e que os jornalistas prejudicarão em vez de ajudar, as vítimas são muito menos propensas para vir para a frente. Quando as respostas sociais às vítimas começaram a mudar publicamente, cada vez mais vítimas de violência sexualizada se apresentavam para descrever a violência perpetrada contra elas². A forma como as outras vítimas respondem está diretamente ligada à qualidade das respostas sociais recebidas por aqueles que se apresentam.

Uma importante resposta social é o ato de representar a violência. Dar significado ajustando palavras a atos, música a situações, imagens a cenas e assim por diante é uma prática inerentemente política. Oferecer ou dar significado a eventos inevitavelmente caracteriza vítimas e ofensores, caracteriza a natureza da interação social, atribui a causa e conecta os eventos em questão a outros eventos (Fowler, Hodge, Kress, & Trew, 1979). Em particular, profissionais, incluindo roteiristas, apresentam representações escritas, verbais, auditivas e visuais como parte rotineira de sua prática. Essas representações podem ter consequências profundas para as vítimas de violência.

Coates reconheceu pela primeira vez a importância das respostas sociais à violência na década de 1980, quando estava pesquisando respostas legais à agressão sexual. Coates e colegas descobriram então como agora que as deturpações da violência são onipresentes na mídia (por exemplo, romances, filmes, artigos), documentos legais, sessões de terapia, respostas escolares e muito mais (COATES, 1996; COATES, 1997; COATES & WADE, 2007, 2012). Descobrimos em nossa pesquisa, consultoria e prática clínica que as intervenções são mais prováveis de serem consistentes com falsas representações da violência do que com os detalhes precisos da própria violência. Por exemplo, violência sexualizada, agressão conjugal e outras formas de violência são frequentemente deturpadas como atos de violência mútuos, não unilaterais (ver Coates, 1996; Coates, 1997; Coates & Wade, 2007). Tais falsas representações têm importantes consequências para as vítimas de violência. Assim, a forma como representamos ou deturpamos a violência é de significativa importância social.

Um ponto que deve ser abordado aqui é o uso dos termos “perpetrador” e “vítima”. Muitos acadêmicos e profissionais de hoje não gostam desses termos, em parte porque são usados com muita frequência como termos de identidade. Ou seja, são comumente

usados como se ter sido vitimizado ou ter cometido violência compreendesse toda a identidade da pessoa. Tais usos desses termos são de fato problemáticos. No entanto, na prática baseada em resposta, conforme estabelecido por Coates e Wade (2007), esses termos são usados como termos interacionais: em uma interação específica (ou conjunto de interações) uma pessoa (o perpetrador) vitimizou outra pessoa (a vítima). Essas experiências não compreendem toda a identidade da pessoa. Tampouco são estáticas: uma pessoa pode ser perpetradora em uma interação e vítima em outra. Portanto, os termos descrevem claramente as ações da pessoa dentro da interação. Além disso, o termo “vítima” em vez de “sobrevivente” é escolhido porque a vítima carrega a conotação de que um mal foi feito a essa pessoa. Queremos reconhecer o mal feito à vítima, transmitindo com precisão a experiência das vítimas. Entendemos a representação acurada como uma prática de justiça social e direitos humanos.

O apelo de **A Bela e a Fera** se traduziu em vendas. O filme arrecadou US \$ 608.435.483 em vendas de bilheteria em todo o mundo e um adicional de US \$ 221.444.278 em vendas de vídeos apenas nos Estados Unidos (“**A Bela e a Fera** (1991)”, 2018). É considerado um dos filmes de animação de maior sucesso da Disney – tanto financeiramente quanto socialmente. Foi aclamado como um clássico pela crítica e descrito como trazendo juntos “contos de fadas tradicionais e feminismo” (Smoodin, 1993, p. 190). No entanto, não é um conto feminista sem problemas. Em vez disso, **A Bela e a Fera** reproduzem muitos dos problemas sociais atuais em nossas respostas sociais à violência masculina em relacionamentos íntimos. Por exemplo, obscurece e reformula a violência para beneficiar o agressor.

Abaixo, apresentamos uma análise de algumas das cenas de abertura deste filme de animação para mostrar como a deturpação e as respostas sociais são usadas para realizar o desaparecimento da violência e levar os espectadores a entender esse conto como um conto de redenção e romance.

No filme, a aparência física do príncipe é alterada para a de uma fera quando ele é colocado sob uma maldição. Para quebrar a maldição, ele deve amar e ser amado (o que parece significar que ele deve compartilhar um beijo com uma mulher). Há também um prazo: ele permanecerá uma fera para sempre, a menos que a maldição é quebrada antes que a última pétala caia de uma rosa mágica. Algum tempo depois de ser amaldiçoado, ele aprisiona uma jovem, Belle. O resto do filme é sobre Bela e a Fera “se apaixonando”.

A história começa com o narrador explicando como o príncipe veio a ter a aparência externa de uma fera. Apesar das aparências, esse passado não é simplesmente repetido de maneira neutra, mas é criado pelas palavras, sons e imagens que os escritores escolheram para descrever os feitos do príncipe. A representação do narrador desse evento passado é a primeira resposta social à Besta que os espectadores encontram dentro do próprio filme. Ele é oferecido para enquadrar a história – aponta os espectadores para certos eventos e para longe de outros. Por exemplo, o narrador nos conta que uma feiticeira veio ao castelo do príncipe disfarçada de velha mendiga precisando de “abrigo do frio”. Em troca de abrigo, a mulher ofereceu ao príncipe uma rosa. O príncipe, que é descrito como “mimado, egoísta e cruel”, “zombou do presente e afastou a velha”. Não nos é dito o que ele disse nem dados detalhes do que ele fez. Não sabemos se ele a ridicularizou, agrediu sua dignidade ou a espancou. Não nos é dito nada sobre quem mais estava presente ou como eles responderam.

Dizem-nos que depois que o príncipe a “rejeitou”, a velha advertiu o príncipe “para não se deixar enganar pelas aparências, pois a beleza está dentro”. Ela então se revelou uma “bela feiticeira”; depois que viu que ela era linda, o príncipe “pediu desculpas”. Mas a feiticeira o amaldiçoou para que sua feiura interior fosse visível a todos. O aviso da feiticeira não é apenas a moral subjacente desta história, é também a primeira vez que vemos deturpação e resposta social usadas juntas para criar um falso entendimento. O narrador deturpa os eventos: o príncipe é apresentado como agindo de forma imoral em parte porque ele não olhou além das aparências físicas da feiticeira para ver sua beleza interior oculta. No entanto, na realidade, ele se comportou injustamente porque, em sua posição de privilégio supremo, não ajudou uma pessoa necessitada. Se ele tivesse ajudado a feiticeira apenas porque ela era atraente, suas ações não teriam sido morais. Sua imoralidade surgiu de seu fracasso em ajudar alguém em necessidade quando essa necessidade se tornou aparente para ele.

Apesar de ser uma deturpação, a versão do narrador do aviso da feiticeira fornece aos espectadores uma orientação para o resto do filme: eles devem se comprometer a olhar além das aparências. Incongruentemente, a Fera nunca precisa aprender a olhar além das aparências para encontrar a beleza interior porque Bela é descrita como fisicamente bonita. Bela, no entanto, não deve apenas olhar além da aparência física da Fera, mas também de seu comportamento brutal e violento. Essas deturpações e caracterizações cuidadosas são integradas às respostas sociais para avançar a narrativa do filme.

Outra incongruência nesta narração de abertura é que o abuso de poder é ofuscado. Na narração, a feiticeira amaldiçoa injustamente os servos do castelo. Os servos são literalmente objetivados, transformando-os em objetos domésticos animados. As criadas tornam-se um guarda-roupa, um bule de chá e um espanador. Os servos tornam-se um relógio de manto e um candelabro. Mas essa injustiça nunca é explicada ou focalizada. Aprisionar os servos no castelo e transformá-los fisicamente em objetos é simplesmente encoberto: a feiticeira “colocou um poderoso feitiço no castelo, e todos que morava lá”. Este abuso de pessoas presumivelmente inocentes nunca é abordado. Nem nos é dito o que acontecerá com eles se a Besta não quebrar a maldição antes que o prazo se esgote. Minimizar os xingamentos injustos dos criados permite que os cineastas se envolvam em outra forma de deturpação: a ofuscação da motivação. Os servos claramente têm um interesse pessoal em apoiar o desenvolvimento de um relacionamento romântico entre Bela e a Fera - quando a Fera quebrar a maldição, os servos também serão libertados. No entanto, no filme, os servos parecem ser motivados pelo carinho pela Fera e Bela, em vez do desejo de se livrar da maldição. Não vemos os servos como seres semelhantes a cafetões que estão dispostos a sacrificar uma jovem para seu próprio ganho. Em vez disso, eles aparecem como amigos ou mentores da Besta,

Na cena abaixo, a deturpação e as respostas sociais continuam a ser usadas para avançar a narrativa e tornar o conto sensível aos espectadores. Bela foi aprisionada no castelo e recebeu ordens da Fera para comparecer ao jantar: “Você se juntará a mim para o jantar. Isso não é um pedido.” Bela está em seu “quarto” (que ainda é uma “cela”) com o guarda-roupa feminino. A Mulher Guarda-Roupa pressiona Bela a obedecer ao homem que a aprisionou injustamente, primeiro representando falsamente os eventos e depois simplesmente agindo como se Bela obedecesse. *Woman Wardrobe* afirma: “Bem, agora ... com o que devemos vestir você para o jantar?” Desta forma, abdução, cárcere privado e coerção são reformulados em interação social mútua e prazerosa (COATES, 1996; COATES, TODD, & WADE, 2003; COATES & WADE, 2007).

Os espectadores estão distraídos de entender completamente a pressão que o guarda-roupa feminino está exercendo sobre Bela pela inserção de uma cena humorística em que o guarda-roupa feminino oferece o duplo sentido: “Ooh ... vamos ver o que tenho nas minhas gavetas!” Suas palavras são acompanhadas por ações humorísticas que até crianças pequenas podem entender como humorísticas. O guarda-roupa feminino então escolhe um vestido rosa e diz: “Você vai ficar deslumbrante neste!”, reforçando assim a

ideia de interação social mútua (por exemplo, “compartilhando o jantar”) e adicionando a noção de sexualidade violenta de uma forma totalmente muito aceito nas culturas ocidentais. De acordo com o Oxford English Dictionary (2012), violentar significa “apreender e levar (alguém) à força” – essa expressão e descrição tem sido comumente usada e apoia o mito de que as mulheres gostam de ser estupradas (KUNTZ, 1995). Por exemplo, *E o Vento Levou* mostra Scarlett O'Hara sendo agredida sexualmente e se apaixonando por Rhett Butler (Kuntz, 1995). A realidade do estupro é tornada invisível pelos muitos romances e filmes como *E o Vento Levou*, que romantiza e mistifica. (KUNTZ, 1995, p. 4007).

Bela responde e resiste à pressão da Mulher Guarda-Roupa. Ela pega o tom educado da fala da Mulher Guarda-Roupa e o usa: “É muita gentileza sua...”. Indiscutivelmente, a polidez é uma forma muito inteligente de resistência de Bela. Em situações de violência, ser educado ajuda a lembrar às pessoas que há limites de comportamento e obrigações para com outras pessoas – mesmo quando essas normas foram quebrado. Seria inaceitável, em companhia educada, por exemplo, bater ou estuprar Belle. Dessa forma, Bela poderia ser entendida como resistindo à violência da Fera, aumentando sua segurança.

A mutualização (Coates & Wade, 2007) da interação social em curso como “ir jantar” que foi usada pela Fera, e depois apanhada e usada pela Mulher Guarda-Roupa, também é captada por Bela. Ela não apenas usa o termo “jantar”, mas também usa a mutualização para fingir que recebeu um convite que ela poderia recusar sem consequências potencialmente perigosas. Ela diz educadamente ao Guarda-Roupa Mulher que vai “recusar” o falso convite: “É muita gentileza sua... mas eu não vou jantar”. Por um momento, o pretexto acabou e o guarda-roupa feminino suspira: “Mas você deve!”. Antes que o público possa assistir criticamente a esta cena, ela é interrompida por Cogsworth (o homem que se parece com um relógio de lareira) chegando e dissipando o momento de clareza, promovendo a representação falsa e mutualizante. Com polidez formal, ele anuncia: “Ahem, ahem, ahem, ahem. Jantar está servido.”

Na cena seguinte, vemos as respostas de Cogsworth e da Fera à resistência de Bela. Cogsworth está hesitante, sem saber como dizer à Fera que Bela recusou o pretexto. Ele começa com polidez: “Ah... boa noite”. A Besta imediatamente começa a parecer com raiva. E ele exige impacientemente: “Bem... onde ela está?” Cogsworth gagueja e

finalmente afirma que Bela não virá: “Quem? Oh! (Risos nervosos) A menina. Sim... uh... bem, na verdade, ela está no processo de... uh... circunstâncias sendo o que são... [hesitantemente] ela não está vindo.”

A resposta de Cogsworth à Besta revela que ele teme a Besta. Ele é disflúente, lutando para encontrar uma maneira de dizer à Fera que Bela não está vindo. Quando ele responde, ele protege a si mesmo (como o mensageiro) e Bela (como a vítima): (a) deturpando as ações da Besta como “circunstâncias” ao invés de ação deliberada; e (b) dizer “Ela não vem”, uma frase que minimiza a resistência de Belle ao invés de dizer “Ela se recusou a vir”. Ao minimizar a agência de Belle, Cogsworth aumenta sua segurança. Que Cogsworth estava certo em temer a Besta fica claro quando a Besta responde rugindo: “O QUE?!” e com raiva subindo as escadas para confrontar e ameaçar ainda mais Belle.

Se essas cenas tivessem sido colocadas no filme sequencialmente como acabamos de descrevê-las, a pretensão de mutualidade teria sido mais difícil de criar. A cena intermediária, descrita a seguir, concentra-se nas respostas do servo à Besta e suas respostas aos respondentes sociais (seus servos). Esta cena mostra a Besta se comportando de forma não violenta, ouvindo e tentando fazer o que seus servos estão lhe dizendo para fazer. A cena começa com a Fera andando de um lado para o outro na frente do fogo se perguntando por que Bela não desceu. Ele então se vira para Lumiere (o castiçal) e a Sra. Potts (o bule) e pergunta impaciente: “Por que ela ainda não está aqui?”

Ambos os servos usam deturpação ao implorar à Besta para se comportar melhor. A Sra. Potts alude ao cárcere privado de Bela, mas omite mencionar que a Fera é o agente daquela violência: “Ah, tente ser paciente, senhor. A menina perdeu seu pai e sua liberdade em um dia.” Lumiere destaca uma motivação mais egoísta para a Besta mostrar paciência: “Uh, mestre? Você pensou que talvez essa garota pudesse ser a única a quebrar o feitiço?” A Besta responde: “Claro que sim! Eu não sou um tolo.” Lumiere injeta humor ao dizer animada e romanticamente: “Bom! Então... você se apaixona por ela, ela se apaixona por você e — puf! - o feitiço está quebrado. Seremos humanos novamente à meia-noite!” enquanto o interpreta. Enquanto esta cena transmite que os servos estão altamente motivados para conectar Bela e a Fera por qualquer meio necessário para quebrar a maldição, o humor “romântico” funciona para diminuir o interesse próprio dos servos. Lumiere ressalta a urgência da conexão dizendo: “A rosa já começou a murchar”.

A Besta é então descrita como abandonada quando diz: “Não adianta. Ela é tão linda, e eu estou... bem, olhe para mim! Aqui, a Besta é focada como uma vítima que deve ser lamentada em vez de um perpetrador. Em resposta à aparente miséria da Besta, Lumiere e a Sra. Potts correm com conselhos:

SRA. POTTS: Oh, você deve ajudá-la a ver além de tudo isso. BESTA: Não sei como.

SRA. POTTS: Bem, você pode começar a me tornar mais apresentável. Endireitar-se, tente agir como um cavalheiro.

[A Fera se senta ereta e parece mais cavalheiresca.]

LUMIERE: Ah, sim, sim, quando ela entrar, dê-lhe um sorriso arrojado e jovial. Venha, venha, mostre-me o sorriso. [A Fera move a boca em um sorriso estranho e assustador - como se ele não soubesse sorrir.]

SRA. POTTS: Mas não assuste a pobre garota. [Besta balança a cabeça.]

LUMIERE: Impressiona-a com sua sagacidade de florete. [A Besta acena com a cabeça.]

SRA. POTTS: Mas seja gentil.

LUMIERE: Encha-a de elogios. SRA. POTTS: Mas seja sincero.

LUMIERE: E acima de tudo...

AMBOS: Você deve controlar seu temperamento!

[A porta range e abre. Fera olha para a porta com expectativa.] LUMIERE: Aqui está ela!

Mas não é Bela quem entra, mas Cogsworth. No final desta cena, os escritores começaram a transformar a Fera de ameaçadora e assustadora para romântica e encantadora. Eles fazem isso evocando de nós uma resposta simpática à Besta, porque o vemos se preocupando com sua aparência. Além disso, quando os servos falam com ele sem rodeios (por exemplo, quando o instruem a se tornar apresentável, ser um cavalheiro, sorrir, impressioná-la com inteligência, ser gentil, elogiá-la e ser sincero), a Besta responde bem... Ele ouve essas instruções em vez de afirmar seu poder. Desta forma, o comportamento violento da Besta é reformulado para um comportamento meramente grosseiro ou ignorante. Falta-lhe refinamento porque não sabe ser bem-educado. Mas ele está disposto a aprender (como ele demonstra fazendo o que seus servos instruíram). Essa cena funciona para retratar a Fera como uma espécie de diamante em bruto, que só precisa

de polimento para ser algo ou alguém espetacular. A caracterização oferecida da Besta depende do comportamento violento da Besta ser minimizado e reformulado em ações consistentes com a grosseria. Por exemplo, nesta cena vemos sua violência caracterizada pelos servos como “temperamento”.

O filme se baseia e reproduz vários mitos sobre homens que usam violência contra parceiras íntimas: a saber, que eles não se envolvem em atos deliberados de violência, que não pretendem machucar suas parceiras (portanto, não é realmente violência) e que não são homens verdadeiramente violentos porque não são violentos o tempo todo. Na verdade, os homens que usam a violência o fazem deliberadamente – não por ignorância ou falta de conhecimento (ver Coates & Wade, 2007). Exceto, talvez, em casos raros, os homens que usam a violência também sabem ser respeitosos e gentis. Dada a deliberação da violência por parceiro íntimo e que esses homens têm competências sociais, não é de surpreender que, na vida real, os homens que usam a violência não sejam violentos o tempo todo. Em vez disso, o uso da violência tende a ser uma estratégia para exercer controle coercitivo sobre parceiros íntimos. Na cena seguinte,

Como este filme é sobre redenção, também inclui momentos em que, se você olhar, verá claramente a violência da Fera. Por exemplo, quando Bela usa a mutualização da Fera para resistir à sua violência ao não descer para o “jantar”, a Fera responde com raiva. Os servos correm atrás dele, mas não fazem nada para detê-lo, como seria de esperar se ele fosse realmente perigoso. Mas mesmo dentro dessas cenas, as ações abusivas e violentas da Fera são deturpadas. Enquanto a Besta sobe as escadas, os servos o seguem e imploram:

COGSWORTH: Vossa Graça! Sua Eminência! Não sejamos precipitados!

[A Fera o ignora e bate com força na porta de Bela e rosna para ela.] BESTA: Achei que tinha dito para você descer para jantar!

[Os servos se entreolham e balançam a cabeça.]

BELLE: [atravessando a porta e em tom desafiador] Não estou com fome.

BESTA: [em um tom alto e ameaçador] Você vai sair ou eu vou... eu vou... eu vou arrombar a porta!

Assim, vemos que a Fera continua a usar violência e ameaça de violência contra Bela e que essa violência é deturpada (por exemplo, “Não sejamos apressados” versus “Fera, não ameace ou machuque Bela”). Os servos respondem às suas ameaças contra Bela suplicando à Besta:

LUMIERE: Mestre... Posso estar enganado, mas essa pode não ser a melhor forma de conquistar o afeto da garota.

COGSWORTH: [suplicando] Por favor... tente ser um cavalheiro.

[Fera responde culpando Bela, não a si mesmo e seu comportamento violento.]

BESTA: [em um tom ameaçador] Mas ela está sendo tão difícil!

[Sra. Potts encoraja a Besta a mudar de tom e ele muda, de certa forma.] SRA. POTTS: Gentilmente... gentilmente.

BESTA: [em um tom petulante] Você vai descer para jantar? BELA: Não!

A Besta então aponta para a porta enquanto olha para os servos como se dissesse: “Você vê, a culpa é dela”. Desta forma, ele continua a culpar Bela e não a si mesmo. Os servos respondem continuando a tentar influenciar o comportamento da Besta:

COGSWORTH: Ah, ah, ah... suave. Gentil.

BESTA: [curvando-se à porta; em uma voz formal] Eu ficaria muito feliz se você se juntasse a mim para jantar.

COGSWORTH: [suave e rapidamente] Ahem, ahem, nós dizemos “por favor”.

BESTA: Por favor.

[Belle resiste, ainda usando a polidez e a segurança que oferece.] BELLE: Não, obrigada!

BESTA: [furiosa] Você não pode ficar aí para sempre!

BELLA: Sim, eu posso!

BESTA: Tudo bem! Então vá em frente e FOME!!

Quando ele não consegue o que quer, a Fera ameaça Bela diretamente com fome e instrui os servos a reter comida dela:

BESTA: [para os servos] Se ela não come comigo, então ela não come nada.

[A fera rosna e corre de volta pelo corredor, batendo uma porta e fazendo com que um pedaço do teto caia sobre Lumiere.]

SRA. POTTS: Oh querida. Isso não correu muito bem, não é?

A partir desta cena, somos levados para outra onde a Fera é mostrada em uma sala sozinha. Ele fala consigo mesmo, não sobre seu próprio comportamento violento, mas sobre a irracionalidade da resistência de Bela:

BESTA: Eu peço gentilmente, mas ela se recusa! O que... o que ela quer que eu faça... implorar?

Ele então abusa ainda mais de Belle, violando sua privacidade e vigiando-a. Ele pega um espelho mágico e diz: “Mostre-me a garota”. O espelho mostra Bela em seu

quarto, claramente chateada, e conversando com a Mulher Guarda-Roupa, que está tentando ativamente avançar na agenda de quebrar a maldição:

ROUPEIRO DE MULHER: [para Belle] O mestre não é tão ruim assim que você o conhece... por que você não lhe dá uma chance?

BELLE: [chateada] Eu não quero conhecê-lo! Eu não quero ter nada a ver com ele!

Ao longo do filme, os servos continuam a pressionar Bela para se conectar com a Fera. Esta cena termina com a Besta sendo retratada como lamentável em vez de violenta. Ele termina sua vigilância de Belle e então diz suavemente e com tristeza: “Estou apenas me enganando. Ela nunca vai me ver como nada... além de um monstro. Depois que ele diz isso, uma pétala de rosa cai para mostrar aos espectadores que ele está ficando sem tempo para quebrar a maldição. Ele então diz: “Não há esperança”. Ele coloca a cabeça entre as patas e parece desanimado.

A história parece romântica e bem-humorada. Termina com um beijo e a quebra da maldição. Seu sucesso em deturpar e reformular a violência da Fera não se limita ao filme em si, mas fica claro nas respostas sociais de espectadores e escritores de resumos de enredos online. Nas palavras de um site:

Bela é uma jovem brilhante e bonita que foi feita prisioneira por uma fera hedionda em seu castelo. Apesar de sua situação precária, Bela faz amizade com o castelo cajado encantado - um bule, um candelabro e um relógio de lareira, entre outros - e, finalmente, aprende a ver sob o exterior da Fera para descobrir o coração e a alma de um príncipe. (“**A Bela e a Fera** (1991)”, 2018)

Aqui, o resumo começa com uma descrição precisa: a Fera levou Bela “prisioneira” em seu castelo. Mas, a gravidade desta situação começa a ser minimizada. O resumo descreve a situação de Bela não como “perigosa”, “grave” ou “dolorosa”, mas como “precária”, o que conota risco, mas também incerteza. É a incerteza, não o perigo, que é levado adiante no resumo e Bela é descrita como “[aprendendo] a ver sob o exterior da Fera para descobrir o coração e a alma de um príncipe”. Assim, como está escrito, é a percepção de Bela que precisava mudar, não o comportamento abusivo e violento da Fera.

Sites de cinema publicam um resumo do Tribune Media Service (2018) que descreve o príncipe como meramente “arrogante”, não violento ou abusivo. Ele

falsamente representa a Fera como estando em “isolamento” e credita a Bela por “[extrair] a Fera de coração frio”. Esta descrição desaparece a violência da Fera e, sem dúvida, deturpa as ações de Bela como atraindo a Fera em vez de resistir à sua violência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Nem todas as verdades são para todos os ouvidos,
nem todas as mentiras podem ser reconhecidas como tais*
UMBERTO ECO

As ações abusivas, ameaçadoras e violentas da Fera são minimizadas (por exemplo, “temperamento”, “apressado”), distanciadas ou completamente separadas de sua agência (por exemplo, Bela “perdeu seu pai e sua liberdade”, “Não sejamos apressados”), e ofuscado (por exemplo, “circunstâncias”). Deturpar as motivações egoístas da Besta e seus servos para quebrar a maldição de todos eles são a chave para também deturpar com sucesso a violência da Besta. É através dos servos, e não diretamente da própria Besta, que grande parte da deturpação e reformulação é realizada.

Os servos fazem amizade com Bela e usam suas amizades com ela para exercer pressão sobre Bela para concordar com as exigências da Fera para o aparecimento de um namoro. Eles deturpam a situação e as ações da Besta de maneiras que promovem sua agenda de quebrar a maldição. Sob o disfarce de amizade e apoio, eles pressionam Bela para seguir sua agenda. O auto-ganho subjacente às ações da Besta e dos servos nunca é abordado. Em vez disso, a Besta é retratada como se engajando seriamente no romance e os servos como apoiando e ajudando fervorosamente um romance. que grande parte da deturpação e reformulação é realizada. Desta forma, **A Bela e a Fera** é um meio de socialização. São transmitidas ideias sobre como homens e mulheres devem se comportar e o significado dessas ações em relacionamentos românticos ou íntimos. Assim, cada deturpação e cada resposta social é como um fio em uma teia de aranha, cada um se juntando aos outros para atrair Bela e espectadores desavisados em um conto de fadas sobre romance e redenção.

A deturpação e as respostas sociais em **A Bela e a Fera** são fundamentais para que o conto faça sentido para os espectadores. Por meio desses processos, os cineastas alteram o significado dos eventos para que os espectadores possam aceitar que um homem que aprisiona, abusa e ameaça uma mulher pode, na verdade, não significar nenhuma dessas ações; ou seja, não são atos de violência deliberados, mas atos de ignorância e até mesmo de intenção positiva. Podemos entender a Fera se apaixonando por Bela e, ainda mais importante, podemos entender a Bela se apaixonando pela Fera. Como os cineastas,

mais uma vez pedimos aos nossos leitores que olhem além – desta vez para considerar as duras realidades da violência como central para o processo de construção de significado e olhar além dos inúmeros mitos que minimizam, romantizam,

As lições da vida real a serem aprendidas não são aquelas vendidas pela Disney. Pesquisas nos mostram que alguns homens e meninos batem e estupram mulheres e meninas com quem namoram. Na vida real, não são as ações de mulheres e meninas que fazem com que os homens e os meninos espanquem, estudem ou abusem deles. Na vida real, não existe um binário tão puro de opostos, nenhum casamento de características complementares. Na vida real, quem opta pela violência não sofre uma metamorfose causada pela resistência das mulheres e meninas à sua violência. Se fosse esse o caso, então todas as pessoas que usam violência seriam transformadas na primeira vez que abusassem ou violassem outra pessoa. E na vida real é muito improvável que a pessoa abusiva se transforme em um príncipe gentil.

Essas realidades sóbrias da violência devem ser levadas em consideração em quaisquer representações, teorias de desenvolvimento e outras respostas sociais. Fazer o contrário é correr o risco de entender mal as pessoas. Teorias ou avaliações que não levam em conta o contexto completo da pessoa são tendenciosas – o que chamamos de “viés do mundo benigno” (Coates & Wade, 2012). O viés do mundo benigno é a falsa suposição de que a pessoa vive em um mundo onde as pessoas são gentis, atenciosas e prestativas, ou pelo menos neutras. As consequências da adoção desse viés, que a maioria das teorias do desenvolvimento humano fazem, seria algo semelhante aos vieses culturais socialmente construídos em teorias e avaliações. Onde a violência ocorreu, as consequências negativas de adotar o viés do mundo benigno podem ser ainda mais problemáticas do que adotar um viés cultural. Quando se adota o viés do mundo benigno, nega-se a natureza extrema da violência, ofusca as circunstâncias sociais e materiais resultantes e ignora as respostas sociais às vítimas e agressores. A resposta social da violência guetizada é profundamente negativa e resultou em grandes distorções das pessoas (incluindo suas vidas, personagens e ações) e da própria violência.

Como professores, profissionais e membros da comunidade, precisamos nos entender como agentes sociais influentes para vítimas e perpetradores de violência. Com muita frequência, usamos uma linguagem que minimiza a violência e o abuso de adolescentes, em grande parte devido a um discurso dominante adotado e às estruturas

sociopolíticas que estão em vigor. Por exemplo, chamamos assédio e agressão de “bullying”, o que minimiza o grau de violência e abuso, bem como o dano causado à vítima. Existe uma linguagem generalizada e aceita para agressão sexual, como “estupro”, que apresenta o motivo do estupro como de alguma forma ligado ao romance e possivelmente a algum grau de consentimento – como se fosse foi um simples mal-entendido em vez de um ataque calculado. Nossa cultura frequentemente mutualiza os espancamentos como “conflito” que apresenta a vítima como tendo um papel no conflito e sendo responsável pelo conflito (e a solução correspondente). Os perpetradores de violência adultos, adolescentes e crianças são muitas vezes desculpados e as vítimas culpadas. Por exemplo, as pessoas vão descartar o abuso e a violência como “crianças serão crianças”. Até os juízes minimizaram as agressões sexualizadas contra meninas ao dizer que “os meninos serão meninos”, como se a agressão sexualizada e o estupro de meninas fossem uma consequência natural de ser menino (Coates, 1996).

Nas escolas, professores e administradores têm mutualizado a violência e suspendido as vítimas da escola junto com os perpetradores – ironicamente, com base nas políticas de “tolerância zero à violência” (para uma descrição dessas políticas, ver Associação Nacional de Psicólogos Escolares, 2001). Em nossos lares e comunidades, rotulamos negativamente as pessoas que buscam pessoas e lugares mais seguros como “necessitados” ou “dramáticos” (Charuvastra & Cloitre, 2008; Moore, 2014; Ullman, 2010). Essas respostas, mesmo quando feitas com a melhor das intenções, não são úteis e podem ser muito prejudiciais para as vítimas.

Conforme descrito na análise, o filme da Disney de 1991, **A Bela e a Fera**, reproduz versões de muitos mitos sobre a violência de homens e meninos contra mulheres e meninas em relacionamentos íntimos. Ele também se conecta a teorias e construções acadêmicas defeituosas. Por exemplo, ao retratar **A Bela e a Fera** como um binário de opostos, a história mapeia a teoria do ciclo da violência falha, mas amplamente usada (Walker, 1980, 2009). Nos termos de Walker, **A Bela e a Fera** poderiam ser vistas como tendo características complementares que as mantinham juntas. Neste filme, no entanto, Bela age fora das características complementares imputadas, resistindo abertamente às ordens da Fera. Belle age como se ele não fosse machucá-la, matá-la, estuprá-la ou retaliar com qualquer outra forma de violência ou abuso quando ela recusa suas ordens e exigências. Ao fazer isso,

Outro conceito falho que este conto de fadas mapeia é a “síndrome de Estocolmo”, que é uma construção psicológica inventada pelo criminologista e psiquiatra sueco Nils Bejerot (1974). Bejerot inventou esse conceito para explicar por que a refém Kristin Enmark criticou a polícia e outros funcionários (incluindo Bejerot) que lidaram com essa crise de reféns de seis dias na Suécia. Esse conceito foi adotado e usado de forma acrítica em todo o mundo para afirmar que as pessoas, talvez especialmente as mulheres, se alinham emocionalmente com seus captores. Tais alegações se baseiam em descrições descontextualizadas do que realmente aconteceu. Eles não levam em conta as ações do perpetrador, a resistência da vítima e o papel das respostas sociais. Criticamos esse construto falho em várias apresentações (ver Wade, 2015).

Nesta defesa, mostramos como a deturpação e as respostas sociais são usadas para fazer desaparecer a violência da Fera contra Bela e avançar na narrativa de uma história de amor de conto de fadas. A Besta é retratada como um homem rude que pode aprender boas maneiras, em vez de um homem violento que pode optar por parar de ser violento. Bela se torna uma jovem que aprende a ver através das aparências para encontrar a beleza interior ao invés de uma vítima de violência que deve jogar junto para ganhar algum medida de segurança em uma situação perigosa. Este conto representa um grande e preocupante problema social de pessoas que deturpam as ações dos perpetradores, a resistência das vítimas e a própria violência.

REFERÊNCIAS

A BELA E A FERA (1991). (2018, 10 de setembro). Recuperado de: [https://www.the-numeros.com/movie/Beauty-and-the-Beast-\(1991\)#more](https://www.the-numeros.com/movie/Beauty-and-the-Beast-(1991)#more)

A BELA E A FERA (filme de 1991). (2015). Recuperado de: [https://en.wikipedia.org/wiki/Beauty_and_the_Beast_\(1991_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Beauty_and_the_Beast_(1991_film))

A ORIGEM LITERÁRIA DE A BELA E A FERA. **Literatura Atual**. Disponível Em: <https://Www.Actualidadliteratura.Com/Pt/Origen-Literario-La-Bella-La-Bestia/> Acesso Em: 01 Mai 2022.

ADORNO, HORKHEIMER. **Dialética do Esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006, p. 103.

ADORNO, Theodor W. **A Crítica da Cultura da Sociedade**. In: ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max; MARCUSE, Herbert. *Cultura e Sociedade*. Lisboa: Presença, 1970, p. 7-43.

ADORNO, Theodor W. **Teoria Estética**. [Ästhetische Theorie.] Tradução de Artur Morão. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

AGUIAR, Vera Teixeira. **A Formação Do Leitor**. Unesp, S/D. Disponível Em: <https://Acervodigital.Unesp.Br/Bitstream/123456789/40359/1/01d17t08.Pdf>

ALVES, Suzana. **Obra Aberta**. E-Dicionário De Termos Literários, 2009. Disponível Em: <https://Edtl.Fcsh.Unl.Pt/Encyclopedia/Obra-Aberta>

ARCHER, Michael, **Arte Contemporânea: Uma História Concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PSICÓLOGOS ESCOLARES. (2001). **Tolerância zero e estratégias alternativas**: uma ficha informativa para educadores e formuladores de políticas. Recuperado de <https://www.justice4all.org/wp-content/uploads/2016/04/Zero-Tolerance-and-Alternative-Estratégias-NASP-Fact-Sheet.pdf>

BACCHILEGA, C. (1999). **Contos De Fadas Pós-Modernos**: Gênero E Estratégias Narrativas. Imprensa Da Universidade Da Pensilvânia.

BACCHILEGA, C. (2013). **Contos De Fadas Transformados?** Adaptações Do Século Xxi E A Política Da Maravilha. Imprensa Da Universidade Estadual De Wayne.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Rio De Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

BEAUVOIR, Sd (1953). **O Segundo Sexo** (Hm Parshley, Trans.). Knopf.

BEJEROT, N. (1974). **A guerra dos seis dias em Estocolmo**. *New Scientist*, 61, 486-487.

- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In: Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política. Trad. Br. Sérgio. P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENSON, S. (2008). **Ficção Contemporânea E O Conto De Fadas**. Imprensa Da Universidade Estadual De Wayne.
- BETELHEIM, Bruno. (2010). **Os usos do encantamento: o significado e a importância de Contos de fadas**. 1976. Nova York: Vintage.
- BETTELHEIM, B. (1989). **Os Usos Do Encantamento: O Significado E A Importância Dos Contos De Fadas**. Vintage.
- BRASÍLIA, SHU LI. (1990) “Ler 'Branca de Neve': A História da Mãe.” Diários de Chicago: 515-534. JSTOR. Rede.
- BRODE, D., & Brode, St (2016). **É A Versão Disney! Cinema Popular E Clássicos Literários**. Editora Rowman & Littlefield.
- BUTLER, Judith P. **Problemas De Gênero: Feminismo E Subversão Da Identidade**. Rio De Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2003.
- BUTLER, Judith P. **Problemas De Gênero: Feminismo E Subversão Da Identidade**. Rio De Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1990.
- CAHILL, S. (2010). **Através Do Espelho: O Cinema De Conto De Fadas E O Espetáculo Da Feminilidade Em Stardust E Os Irmãos Grimm**. *Marvels & Tales: Journal Of Fairy-Tale Studies*, 24, 57-67.
- CARTER, A. (1990). **A Câmara Sangrenta: E Outras Histórias**. Livros Do Pinguim.
- CARTER, A. (2005). **Livro De Contos De Fadas De Angela Carter**. Virago.
- CASHDAN, S. (1999). **A Bruxa Deve Morrer: O Significado Oculto Dos Contos De Fadas**. Livros Básicos.
- CENTROS DE CONTROLE E PREVENÇÃO DE DOENÇAS. **Violência sexual**. Recuperado de <https://www.cdc.gov/violenceprevention/sexualviolence/>
- CHARTIER, R. (2015). **El Pasado En El Presente: Literatura, Memoria E Historia**. *Artcultura*, 15(27). Recuperado De [Http://Www.Seer.Ufu.Br/Index.Php/Artcultura/Article/View/29332](http://Www.Seer.Ufu.Br/Index.Php/Artcultura/Article/View/29332)
- CHARTIER, R. (2015). **El Pasado En El Presente: Literatura, Memoria E Historia**. *Artcultura*, 15(27).
- CHARUVA STRA, A., & Cloitre, M. (2008). **Vínculos sociais e transtorno de estresse pós-traumático**. *Revisões anuais de psicologia*, 59, 301-328. doi:10.1146/annurev.psych.58.110405.085650

COATES, L. (1996). **Análise do discurso de sentenças judiciais de agressão sexual:** atribuições causais *sentenciando* (Tese de doutorado não publicada). Universidade de Victoria, Colúmbia Britânica, Canadá.

COATES, L. (1997). **Atribuições casuais em julgamentos de agressão sexual.** *Journal of Language and Social Psychology*, 16(3), 278–296.

COATES, L., & Wade, A. (2004). **Dizendo como se não fosse: obscurecendo a responsabilidade do perpetrador por crimes violentos.** *Discurso e Sociedade*, 15(5), 499-526. doi:10.1177/0957926504045031

COATES, L., & Wade, A. (2007). **Linguagem e violência:** Análise de quatro operações discursivas. *Jornal de Violência Familiar*, 22(7), 511-522. doi:10.1007/s10896-007-9082-2

COATES, L., & Wade, A. (2012). **Diga como é:** Como os profissionais deturpam a violência sexualizada contra crianças. *Contexto*, junho, 20-24.

COATES, L., Todd, N., & Wade, A. (2003). **Mudando os termos: uma visão interacional e discursiva da violência e da resistência.** *Canadian Review of Social Policy*, 52, 116–122.

COCCHIARALE, Fernando. **Quem Tem Medo Da Arte Contemporânea?** Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2006.

CRÍTICA | **A Bela e a Fera, De Madame De Villeneuve E Madame De Beaumont.** Plano Crítico, 2020. Disponível Em: <https://www.planocritico.com/critica-a-bela-e-a-fera-de-madame-de-villeneuve-e-madame-de-beaumont/> Acesso Em: 01 De Mai 2022.

CURTO, S. (2014). **Conto De Fadas E Filme:** Contos Antigos Com Um Novo Giro. Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/9781137020178>

DARNTON, R. **História Da Leitura:** In: Burke, P. (Org.) *A Escrita Da História: Novas Perspectivas.* São Paulo: Edunesp, 1989,],199-236.

DE ALMEIDA, ROGÉRIO S. **Os Graus De Abertura E As Relações Obra-Recepção** Em Julio Plaza. *Revista-Valise*, Porto Alegre, V. 7, N. 13, Ano 7, Setembro De 2017.

DE CERTEAU, M. (1984). *A prática da vida cotidiana* (S. Rendall, Trans.). Berkeley, CA: University of California Press.

Deleuze, G., & Guattari, F. (1991). **O que é a filosofia?** Editora 34.

DEKESEREDY, W., & Kelly, K. (1993). **A incidência e prevalência de abuso de mulheres em relacionamentos de namoro universitários e universitários canadenses.** *Canadian Journal of Sociology*, 18(2), 137–159. doi:10.2307/3341255

DICIONÁRIO OXFORD DE INGLÊS. (2012). Violento. Oxford, Inglaterra: Oxford University Press. Perreault, S. (2015). Vitimização criminal no Canadá, 2014 [Statistics Canada Catalog no. 85-002-X]. *Juristat*, 35(1), 1–43. Recuperado

dehttps://www150.statcan.gc.ca/n1/en/pub/85-002-x/2015001/article/14241-eng.pdf?st=edMLsraJ

DORIN, Andréa. (1974). **Mulher odiando**. Nova York: Duto.

EAGLETON, Terry. **Ideologia**. Uma Introdução. São Paulo: Unesp / Boitempo, 1997.

ECO, U. **Tratado Geral De Semiótica**. 4ª Ed. Perspectiva, 2003.

ECO, U.. **A Estrutura Ausente**: Introdução A Pesquisa Semiológica. 7ª Ed. São Paulo, Perspectiva, 2003.

ELLIOTT, K. (2010). **Adaptação Como Compêndio**: Alice No País Das Maravilhas De Tim Burton. Adaptação: The Journal Of Literature On Screen Studies, 3, 193-201. <https://doi.org/10.1093/Adaptation/Apq009>

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro. **El sí de las niñas**. Notas: TESAN, J. M. Alda. 5ª ed. Zaragoza: Editorial Ebro, 1956.

FERREIRA, A. L. N. ; Mota, Fernanda . **Subjetivação, Estética Da Existência E Educação Em Foucault**. **Fundamentos** , V. 1, P. 21-35, 2018.

FINCH, C. (1973). **A Arte De Walt Disney**: Do Mickey Mouse Aos Reinos Mágicos E Além. Harry N. Abrams.

FOSTER, H. (1983). **A Antiestética**: Ensaio Sobre A Cultura Pós-Moderna. Imprensa Da Baía.

FOWLER, R., Hodge, B., Kress, G., & Trew, T. (1979). **Linguagem e controle**. Londres, Reino Unido: Routledge.

FUSARI, Maria Felisminda De Rezende E; Ferraz, Maria Heloísa Corrêa De Toledo. **Arte Na Educação Escolar**. São Paulo: Cortez, 1993.

GIROUX, HA, & Pollock, G. (2010). **O Rato Que Rugiu: Disney E O Fim Da Inocência** (2ª Ed.). Editora Rowman & Littlefield.

GREENHILL, P., & Matrix, Se (2010). **Filmes De Contos De Fadas: Vises De Ambiguidade**. Imprensa Da Universidade Estadual De Utah.

GRIMM, Jacob e Wilhelm. (1974). **“Gota de Neve”**. Os Contos de Fadas Clássicos. Ed. Ione e Pedro Opie. Nova York: Oxford UP, 230-237.

GRØTTA, M. (2015). **A Estética Midiática De Baudelaire**: O Olhar Do Flâneur E A Mídia Do Século Xix. Acadêmico De Bloomsbury.

HAASE, D. (1993a). **A Recepção Dos Contos De Fadas De Grimm**: Respostas, Reações, Revisões. Imprensa Da Universidade Estadual De Wayne.

HAASE, D. (1993b). **Seu, Meu Ou Nosso? Perrault, Os Irmãos Grimm E A Propriedade Dos Contos De Fadas**. Merveilles & Contes, 7, 20. <http://www.jstor.org/stable/41390373>

HAASE, D. (2004). **Contos De Fadas E Feminismo: Novas Abordagens**. Imprensa Da Universidade Estadual De Wayne.

HAASE, D. (2006). **Gutenberg Hipertextual: A Vida Textual E Hipertextual De Contos Populares E Contos De Fadas Em Edições Impressas Populares Em Inglês**. *Fábula*, 47, 222-230. <https://doi.org/10.1515/Fabl.2006.024>

HALBWACHS, Maurice (1877-1945). **A Memória Coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HALBWACHS, Maurice [1925]. **A Memória Coletiva**. Tradução Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, S. (1993). **Codificação, Decodificação**. Em *The Cultural Studies Reader* (Pp. 99-103). Routledge.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural Na Pós-Modernidade**. Rio De Janeiro: Dp&A Editora, 2006.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural Na Pós-Modernidade**. Rio De Janeiro: Dp&A Editora, 2006.

HAYTON, N. (2012). **Conspirações Camufladas: Chapeuzinho Vermelho De Catherine Hardwicke (2011)**. Adaptação: *The Journal Of Literature On Screen Studies*, 5, 124-128. <https://doi.org/10.1093/Adaptation/Apr022>

<https://doi.org/10.2307/J.Ctt4cgn37>

<https://www.theguardian.com/books/2014/dec/12/how-fairytales-grew-up-frozen>

INGE, Mt (2004). **Branca De Neve E Os Sete Anões De Walt Disney: Arte, Adaptação E Ideologia**. *Journal Of Popular Film And Television*, 32, 132-142. <https://doi.org/10.1080/01956051.2004.10662058>

Iser, W. (1999). **O Ato da Leitura: Uma Teoria do Efeito Estético**. Editora 34.

JARDIM, George Ardilles Da Silva Jardim. **O Individualismo Na Cultura Moderna**. *Revista Eletrônica De Ciências Sociais – Número 7 – Universidade Federal Da Paraíba*, João Pessoa, Setembro De 2004.

JAUSS, Hr (2005). **Reflexões Sobre O Capítulo “Modernidade” Nos Fragmentos Baudelaire De Benjamin**. Em P. Osborne (Ed.), *Walter Benjamin: Avaliações Críticas Em Teoria Cultural* (Vol. 2, Pp. 110-117). Routledge.

JELIN, E. **O Trabalho De Memória**. Lisboa: Imprensa Nacional, 2002.

JONES, C., & Schwabe, C. (2016). **Novas Abordagens Para O Ensino De Contos Populares E De Fadas**. Imprensa Da Universidade Estadual De Utah.

Joosen, V. (2011). **Perspectivas Críticas E Criativas Sobre Contos De Fadas: Um Diálogo Intertextual Entre A Erudição Dos Contos De Fadas E As Recontagens Pós-Modernas**. Imprensa Da Universidade Estadual De Wayne. <https://doi.org/10.7330/9781607324812>

JORGENSEN, J. (2007). **A Wave Of The Magic Wand**: Fadas Madrinhas Na Mídia Contemporânea Americana. *Marvels & Tales: Journal Of Fairy-Tale Studies*, 21, 216-227.

JUNIOR, Antonio Barros De Brito. **A Abertura E A Indeterminação Dos Sentidos Da Obra Literária Como Possibilidades De Revolução Nas Concepções De Mundo Do Leitor**. Xi Congresso Internacional Da Abralic Tessituras, Interações, Convergências, 2008. Disponível Em: https://Abralic.Org.Br/Eventos/Cong2008/Anaisonline/Simposios/Pdf/043/Antonio_Junior.Pdf Acesso Em: 01 De Mai 2022.

KAHN, Marina; Franchetto, Bruna. **Educação Indígena No Brasil**: Conquistas E Desafios. Em *Aberto*, Brasília, Ano 14, N.63, Jul./Set. 1994.

KELLNER, Douglas. **A Cultura Da Mídia – Estudos Culturais: Identidade E Política Entre O Moderno E O Pós-Moderno**. Bauru, Sp, Edusc, 2001, 454 Pp.

KELLY, KD (2006). **Violência nas relações de namoro** [artigo de visão geral]. Ottawa, ON: Público Agência de Saúde do Canadá. Recuperado de <https://www.canada.ca/en/public-saude/servicos/promocao-da-saude/pare-familia-violencia/prevencao-recurso-centre/women/violence-dating-relationships.html>

KOVÁCS, Ks (1976). **Georges Méliès E A “Féerie”**. *Jornal Cinema*, 16, 13. <https://doi.org/10.2307/1225446>

KUNTZ, T. (1995, 19 de fevereiro). **Palavra por palavra. Um debate acadêmico**; Rhett e Scarlett: Sexo violento ou estupro? Feministas dão a mínima. *O jornal New York Times*. Recuperado de <https://www.nytimes.com/1995/02/19/weekinreview/word-for-word-a-scholarly-debate-rhett-scarlett-rough-sex-rape-feminists-give.html>

LANDOW, Gp (1992). **Hipertexto: A Convergência Da Teoria Crítica Contemporânea E Da Tecnologia**. Imprensa Da Universidade Johns Hopkins.

LASCH, Christopher. **A Cultura Do Narcisismo**. Rio De Janeiro: Imago, 1983.

LASCH, Christopher. **O Mínimo Eu - A Sobrevivência Psíquica Em Tempos Difíceis**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

LIEBERMAN, Mr (1972). **“Algum Dia Meu Príncipe Virá”**: Aculturação Feminina Através Do Conto De Fadas. *College English*, 34, 13. <https://doi.org/10.2307/375142>

MELENDI, Maria Angélica, **Intervenção Urbana**. Disponível Em: <http://www.intervencaourbana.org>. Acesso Em 01 De Mai 2022.

MOEN, K. (2013). **Filme E Contos De Fadas: O Nascimento Da Fantasia Moderna**. Ib Tauris. <https://doi.org/10.5040/9780755693917>

MOORE, S. (2014, 22 de outubro). **Reeva Steenkamp foi vítima de violência masculina**. Essa é a verdadeira história. *O guardião*. Recuperado de <http://www.theguardian.com/commentisfree/2014/oct/22/discussion-of-reeva-steenkamp-matar-afastou-violencia-masculina>

MOURÃO JÚNIOR, Carlos Alberto ; Faria, Nicole Costa . **Memória. Psicologia-Reflexão E Crítica** , V. 28, P. 780-788, 2015.

PATRIOTA, Lucia Maria. Cultura, Identidade Cultural E Globalização. Qualitas Revista Eletrônica, Campina Grande - Pb, 2002.

PAWLOWSKI, Cristiane. **As Mulheres No Rock: As Identidades Femininas E O Sujeito Pós-Moderno Em Letras De Rita Lee, Fernanda Takai E Pitty**. Guarapuava: S.N, 2013. 143 P. Dissertação(Mestrado Em Letras)-Universidade Estadual Do Centro Oeste.

POLLAK, Michael. **Memória E Identidade Social**. Estudos Históricos, Rio De Janeiro, Vol. 5, N. 10, 1992, P. 200-212

PRESTON, CI (2004). **Rompendo As Fronteiras De Gênero E Gênero: Pós-Modernismo E O Conto De Fadas**. Em D. Haase (Ed.), Contos De Fadas E Feminismo: Novas Abordagens (Pp. 197-212). Imprensa Da Universidade Estadual De Wayne.

REIS, Carla Andressa Sousa; Moratelli, Gabriella D'almeida Magalhães. **Uma Árvore Em Crescimento**, In: Gastronomia, Cultura E Memória. Por Uma Cultura Brasileira Do Milho. Rio De Janeiro: Folio Digital: Letra E Imagem, 2017.

RICHARDSON, C. (2008). **Uma palavra vale mais que mil imagens: Trabalhar com mulheres aborígenes que sofreram violência**. Em Lynda R. Ross (Ed.), Aconselhamento feminista: Teorias, questões e prática (pp. 122-148). Toronto, ON: Imprensa Feminina.

RICHARDSON, C., & Bonnah, S. (2015). **Levando a resistência das crianças a sério**. Em S. Strega & J. Carrière (Eds.), Trilhando este caminho juntos: Prática de bem-estar infantil anti-racista e anti-opressiva (2ª ed., pp. 193-216). Winnipeg, MB: Fernwood.

RICHARDSON, C., & Wade, A. (2008). **Levando a resistência a sério: uma abordagem baseada em resposta ao trabalho social em casos de violência contra mulheres indígenas**. Em S. Strega & J. Carriere (Eds.), Trilhando juntos este caminho: Prática anti-racista e anti-opressiva de bem-estar infantil. Winnipeg, MB: Fernwood.

RICOEUR, Paul. **A Memória, A História E O Esquecimento**. Trad. Alain François [Et Al]. – Campinas, Sp: Editora Da Unicamp, 2007.

RIOS, Fábio Daniel. **Memória Coletiva E Lembranças Individuais A**

Partir Das Perspectivas De Maurice Halbwachs, Michael Pollak E Beatriz Sarlo. Rio De Janeiro: Revista Intratextos, V. 5, N. 1., 2013.

ROBIN, Régine. **A Memória Saturada**. Tradução: Cristiane Dias, Greciely Costa. Campinas: Editora Da Unicamp, 2016.

ROLAND BARTHES **O Prazer do Texto** EDITORA PERSPECTIVA 1987

SCARAMELLI, José. **Escola Nova Brasileira: Didática**. São Paulo: Livraria Zenith, 1931d, V. 4

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **História, Memória E Literatura: O Testemunho Na Era Das Catástrofes**. São Paulo. Unicamp, 2003.

SERVIÇO DE MÍDIA TRIBUNA. (2018). **Calendário de eventos: A Bela e a Fera**. <https://www.dohafilminstitute.com/films/beauty-and-the-beast>

SMITH, Kp (2007). **O Conto De Fadas Pós-Moderno**: Intertextos Folclóricos Na Ficção Contemporânea. Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/9780230591707>

SMOODIN, E. (1993). **Animando a cultura: desenhos de Hollywood da era do som**. New Brunswick, NJ: Rutgers University.

SOUSA, A. S. ; Saramago, G. ; Alves, L. H. . **A Pesquisa Bibliográfica: Princípios E Fundamentos**. Fucamp Cadernos , V. 20, P. 64-83, 2021.

SOUZA, E. M. . **A Biografia, Um Bem De Arquivo**. Alea. Estudos Neolatinos , V. 10, P. 121-129, 2008.

SOUZA, Iraci Maria Gallo. **A Bela e a Fera: A Motivação Para A Leitura Por Meio Do Conto De Fadas**. Cadernos Pde, 2014. Disponível Em: http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/cadernospde/pdebusca/producoes_pde/2014/2014_Unioeste_Port_Pdp_Iraci_Maria_Gallo.Pdf

STONE, K. (1975). **Coisas Que Walt Disney Nunca Nos Contou**. The Journal Of American Folklore, 88, 42-50. <https://doi.org/10.2307/539184>

TÁRTARO, M. (2004). **The Annotated Brothers Grimm**/Por Jacob E Wilhelm Grimm. Ww Norton & Company.

TÁRTARO, Maria. (2002). **Os contos de fadas clássicos anotados**. Nova York: Norton & Compay.

TAYLOR, Charles. **As Fontes Do Self**. São Paulo: Edições Loyola, 1994.

TIFFIN, J. (2009). **Geometria Maravilhosa: Narrativa E Metaficção No Conto De Fadas Moderno**.

TURPEL-LAFOND, ME (2012). **Trauma, turbulência e tragédia: Compreendendo as necessidades de crianças e jovens em risco de suicídio e automutilação** [Relatório]. Victoria, BC: Representante para Crianças e Jovens. Recuperado de https://rcybc.ca/sites/default/files/documents/pdf/reports_publications/trauma_turmoil_tragedy.pdf

ULLMAN, S. (2010). **Falando sobre agressão sexual: a resposta da sociedade aos sobreviventes**. Nova York, NY: American Psychological Association.

WADE, A. (2015, maio). **O mito da síndrome de Estocolmo**. Paper apresentado na Conferência Mind the Gap, Cowichan Bay, BC, Canadá.

WALKER, L. (1980). **A mulher agredida**. Londres, Reino Unido: Harper Collins.

WALKER, L. (2009). **A síndrome da mulher maltratada**. Nova York, NY: Springer. Organização Mundial da Saúde. (2017). **Violência contra a mulher**. Recuperado de: <https://www.who.int/news-room/fact-sheets/detail/violence-against-women>

WARNER, M. (1990). **Contos Da Mãe Ganso**: Ficção Feminina, Fato Feminino? *Folclore*, 101, 3-25. <https://doi.org/10.1080/0015587x.1990.9715774>

WARNER, M. (1996). **Da Fera À Loira**: Sobre Contos De Fadas E Seus Contadores. Farrar, Straus E Giroux.

WARNER, M. (2014). **Como Os Contos De Fadas Cresceram**.

WASKO, J. (2001). **Entendendo A Disney**: A Fabricação Da Fantasia. Política.

WERTAG, Ž. Fit (2015). **Alice Através Dos Tempos**: Infância E Adaptação. *Libri & Liberi*, 4, 213-240. [https://doi.org/10.21066/Carcl.Libri.2015-04\(02\).0001](https://doi.org/10.21066/Carcl.Libri.2015-04(02).0001)

ZIPES, J. (1995). **Quebrando O Feitiço Da Disney**. Em Lh Elizabeth Bell, & L. Sells (Eds.), *From Mouse To Mermaid: The Politics Of Film, Gender, And Culture* (P. 280). Imprensa Da Universidade De Indiana.

ZIPES, J. (2006a). **Contos De Fadas E A Arte Da Subversão**: O Gênero Clássico Para Crianças E O Processo De Civilização (2ª Ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203959824>

ZIPES, J. (2006b). **Por Que Os Contos De Fadas Ficam**: A Evolução E A Relevância De Um Gênero. Taylor & Francis Group, Llc.

ZIPES, J. (2010). **A Tela Encantada: A História Desconhecida Dos Filmes De Contos De Fadas**. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203927496>

ZIPES, J. (2011). **O Significado Do Conto De Fadas Na Evolução Da Cultura**. *Marvels & Tales: Journal Of Fairy-Tale Studies*, 25, 221-243. <https://doi.org/10.23943/Princeton/9780691153384.003.0002> ZIPES, Jack. (2005).