

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ

CAMILA AMANDA ROSSONI

**AS DUAS FACES DE UMA VILÃ: DESCONSTRUÇÃO E DIÁLOGOS ENTRE AS
MALÉVOLAS DO CINEMA E DA LITERATURA**

PATO BRANCO

2022

CAMILA AMANDA ROSSONI

**AS DUAS FACES DE UMA VILÃ: DESCONSTRUÇÃO E DIÁLOGOS ENTRE AS
MALÉVOLAS DO CINEMA E DA LITERATURA**

**The Two Faces of a Villain: Deconstruction and Dialogues between the Maleficents of
Cinema and Literature**

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), *Campus* Pato Branco.
Orientadora: Mariese Ribas Stankiewicz.

PATO BRANCO

2022



Esta licença permite remixe, adaptação e criação a partir do trabalho, para fins não comerciais, desde que sejam atribuídos créditos à autora e que licenciem as novas criações sob termos idênticos. Conteúdos elaborados por terceiros, citados e referenciados nesta obra não são cobertos pela licença.



**Ministério da Educação
Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Campus Pato Branco**



CAMILA AMANDA ROSSONI

AS DUAS FACES DE UMA VILÃ: DESCONSTRUÇÃO E DIÁLOGOS ENTRE AS MALÉVOLAS DO CINEMA E DA LITERATURA

Trabalho de pesquisa de mestrado apresentado como requisito para obtenção do título de Mestra Em Letras da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). Área de concentração: Linguagem, Cultura E Sociedade.

Data de aprovação: 30 de Junho de 2022

Dra. Mariese Ribas Stankiewicz, Doutorado - Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Dra. Mariana Bolfarine, Doutorado - Universidade Federal de Rondonópolis (Ufr)

Regina Helena Urias Cabreira, - Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Documento gerado pelo Sistema Acadêmico da UTFPR a partir dos dados da Ata de Defesa em 30/06/2022.

Dedico este trabalho às mulheres que lutaram
e almejaram a liberdade que temos hoje para
continuar desconstruindo arquétipos e
conquistando nossos direitos.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Profa. Dra. Mariese Ribas Stankiewicz por toda paciência e dedicação ao me guiar no desenvolvimento do trabalho compartilhando seus preciosos conhecimentos. Sem suas contribuições não seria possível a realização desta pesquisa.

Às professoras Profa. Dra. Mariana Bolfarine, Profa. Dra. Regina Helena Urias Cabreira e Profa. Dra. Marcia Regina Becker por aceitarem ler e fazer suas valiosas contribuições para esta dissertação.

Aos meus amigos e familiares por me incentivarem e darem todo o suporte que precisei durante a realização do mestrado.

“A humanidade sempre teve medo das mulheres que voam. Sejam elas bruxas, sejam elas livres.”
(DIOGO, 2019)

RESUMO

Inúmeras temáticas a respeito da representação da mulher têm sido desconstruídas nas últimas décadas, e algumas delas encontram-se nos contos de fadas, as vilãs. O protagonismo das mulheres em histórias infantojuvenis é evidente, seja como princesas ou como bruxas. Entretanto, estas últimas raramente tinham a oportunidade de contar ou mostrar suas próprias histórias, até o lançamento de *Malévola*, da roteirista da Disney, Linda Woolverton, em 2014. *Malévola* mostra o ponto de vista de um tipo de personagem recorrente em histórias infantojuvenis, mas que, até então, havia sido extremamente cerceada e banida das relações sociais em inúmeras sociedades, desde os tempos mais antigos até, mesmo, a nossa contemporaneidade. Contudo, atividades desconstrucionistas têm revelado a bruxa mais famosa de todos os tempos, Malévola, como uma protagonista capaz de desenvolver a sua voz e de ser o sujeito de sua própria história. Em vista disso, este trabalho de dissertação de mestrado apresenta um estudo do processo de apropriação da animação dos Disney Studios, *A Bela Adormecida* (1959), para a elaboração de *Malévola* (2014), por Woolverton. Verificamos que ao longo desse processo, a roteirista desconstrói a personagem da bruxa, fazendo com que duas características discordantes, a da vilã e a da heroína, coexistam indissociáveis em um mesmo personagem. Desse modo, fez-se necessário um estudo aprofundado acerca das mulheres, com Michelle Perrot (2005) (2017); Sandra Gilbert e Susan Gubar (2020); Simone de Beauvoir (2019a) (2019b); Gerda Lerner (2019); Pierre Bourdieu (2020); e Virginia Woolf (1997) (2019), entre outros. Além disso, consideramos importantes as leituras a respeito das histórias infantojuvenis: Tzvetan Todorov (2008); David Roas (2014); Bruno Bettelheim (2020); Walter Benjamin (2009); Mariza Mendes (2000); e Nelly Novaes Coelho (2012), essencialmente. Para entendermos o processo de apropriação e adaptação, verificamos os trabalhos de Thaïs Flores Nogueira Diniz (1998) (2011), de Julie Sanders (2006) e de Linda Hutcheon (2013), entre outros autores. Por fim, foram imprescindíveis as leituras dos escritos de Jacques Derrida (2001) (2005) para as nossas análises da desconstrução em *Malévola*. Este trabalho trouxe questões importantes para os estudos das mulheres ao longo da história e sobre a importância da desconstrução dos discursos patriarcais, para uma progressiva igualdade de direitos entre os gêneros.

Palavras-chave: *Malévola*; feminismo; textos infantojuvenis; apropriação; desconstrução.

ABSTRACT

A myriad of themes about the representation of women have been deconstructed in recent decades, and some of them are found in fairy tales, the villains. The role of women in children's stories is evident, whether as princesses or as witches. However, the latter rarely had the opportunity to tell or show their own stories, until the release of *Maleficent*, by Disney screenwriter, Linda Woolverton, in 2014. *Maleficent* shows the point of view of a type of character that is iterant in children's stories, but who, theretofore, had been extremely restricted and banned from social relations in countless societies, from the most ancient times to even our contemporaneity. However, deconstructionist activities have revealed the most famous witch of all times, Maleficent, as a protagonist capable of developing her voice and being the subject of her own story. In view of this, this master's thesis presents a study of the appropriation process of Disney Studios' animation, *Sleeping Beauty* (1959), for the elaboration of *Maleficent* (2014), by Woolverton. We have found that throughout this process, the screenwriter deconstructs the character of the witch, by making two dissimilar characteristics, the villain and the heroine, to coexist inseparably in the same character. Thus, an in-depth study about women has been necessary, with Michelle Perrot (2005) (2017); Sandra Gilbert and Susan Gubar (2020); Simone de Beauvoir (2019a) (2019b); Gerda Lerner (2019); Pierre Bourdieu (2020); and Virginia Woolf (1997) (2019), among others. In addition, we have considered important readings about children's stories: Tzvetan Todorov (2008); David Roas (2014); Bruno Bettelheim (2020); Walter Benjamin (2009); Mariza Mendes (2000); and Nelly Novaes Coelho (2012), essentially. To understand the process of appropriation and adaptation, we have searched at the works of Thaís Flores Nogueira Diniz (1998) (2011), Julie Sanders (2006), and Linda Hutcheon (2013), among other authors. Finally, readings of the writings by Jacques Derrida (2001) (2005) have been essential for our analysis of deconstruction in *Maleficent*. This research has raised important questions for women's studies throughout history and about the importance of deconstructing patriarchal discourses, for a progressive equality of rights among genders.

Keywords: *Maleficent*; feminism; children's literature; appropriation; deconstruction.

FIGURAS

Figura 1 – Malévola chega ao castelo e amaldiçoa Aurora, em <i>A Bela Adormecida</i>	54
Figura 2 – Malévola criança, em <i>Malévola</i>	54
Figura 3 – Malévola torna-se má, em <i>Malévola</i>	54
Figura 4 – Aurora fura o dedo na roca, em <i>A Bela Adormecida</i>	57
Figura 5 – Aurora fura o dedo na roca, em <i>Malévola</i>	57
Figura 6 – O corvo tenta impedir a fuga do príncipe, em <i>A Bela Adormecida</i>	59
Figura 7 – Diaval cuida de Aurora, em <i>Malévola</i>	59
Figura 8 – Diaval brinca com Aurora, em <i>Malévola</i>	59
Figura 9 – Malévola manda soldados procurarem Aurora, em <i>A Bela Adormecida</i>	61
Figura 10 – Malévola ri após prender Phillip, em <i>A Bela Adormecida</i>	61
Figura 11 – Malévola observa Aurora contemplando os Moors, em <i>Malévola</i>	62
Figura 12 – Phillip e Aurora voltam ao castelo, em <i>A Bela Adormecida</i>	63
Figuras 13 e 14 – Stefan mostra sua soberba, em <i>Malévola</i>	63
Figuras 15 e 16 – Amor entre Malévola e Stefan, em <i>Malévola</i>	64
Figura 17 – Encontro de Malévola e Stefan durante o roubo da pedra, em <i>Malévola</i>	66
Figura 18 – Malévola defende os Moors da ambição do Rei Henry, em <i>Malévola</i>	79
Figura 19 – Stefan corta as asas de Malévola, em <i>Malévola</i>	80
Figura 20 – Malévola sofre com a traição de Stefan e pela perda de suas asas, em <i>Malévola</i>	80
Figura 21 – Malévola com Diaval, suas novas asas, em <i>Malévola</i>	80
Figura 22 – Malévola amaldiçoa Aurora, em <i>A Bela Adormecida</i>	81
Figura 23 – Malévola amaldiçoa Aurora, em <i>Malévola</i>	82
Figura 24 – O rei e a rainha tristes com o afastamento de Aurora, em <i>A Bela Adormecida</i>	83
Figura 25 – Stefan entrega Aurora para as fadas, em <i>Malévola</i>	83

Figura 26 – Stefan reencontra Aurora, em <i>Malévola</i>	84
Figura 27 – Stefan encurrala Malévola no castelo, em <i>Malévola</i>	84
Figura 28 – Chegada de Malévola ao castelo, em <i>A Bela Adormecida</i>	85
Figura 29 – Phillip mata o dragão Malévola, em <i>A Bela Adormecida</i>	87
Figura 30 – Phillip quebra a maldição ao beijar Aurora, em <i>A Bela Adormecida</i>	87
Figura 31 – Phillip tenta quebrar a maldição com um beijo, em <i>Malévola</i>	88
Figura 32 – Malévola quebra a maldição ao beijar Aurora, em <i>Malévola</i>	88
Figuras 33 e 34 – Malévola captura Phillip, em <i>A Bela Adormecida</i>	89
Figura 35 – Malévola salva Aurora da queda do penhasco, em <i>Malévola</i>	90
Figura 36 – Malévola se encontra com Aurora, em <i>Malévola</i>	91
Figura 37 – Malévola redescobre a felicidade, em <i>Malévola</i>	91
Figura 38 – Malévola, Aurora e Diaval	92
Figura 39 – Momentos após a coroação de Aurora, em <i>Malévola</i>	92

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 ENTRE PRINCESAS E BRUXAS: A DIFÍCIL JORNADA DAS MULHERES DENTRO E FORA DOS TEXTOS.....	18
2.1 As Criaturas e as Donzelas dos Contos de Fadas	20
2.2 Bruxas e Fadas... Por Que Existem?	30
3 ERA UMA VEZ... O CONTO DE FADAS DE ONTEM E DE HOJE.....	36
3.1 Um Pouco sobre <i>Malévola</i> (2014)	37
3.2 Histórias Infantojuvenis: O Maravilhoso e Alguns Pontos Críticos.....	40
3.3 Contos de Fadas e Personagens Femininas	47
4 CONSIDERAÇÕES SOBRE ADAPTAÇÕES E TRANSPOSIÇÕES INTERMIDIÁTICAS.....	51
5 APROPRIANDO-SE DE UMA VILÃ: UMA MALÉVOLA MODERNA	66
5.1 Algumas Observações sobre a Desconstrução	68
5.2 Apropriando a Desconstrução em <i>Malévola</i> (2014).....	77
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	94
REFERÊNCIAS	97

1 INTRODUÇÃO

Os contos de fadas trazem, em sua gênese, símbolos tão remotos quanto à origem da humanidade, enquanto veiculam arquétipos¹ que refletem modelos e padrões sociais. Como Bruno Bettelheim (2020) argumenta, por meio dos contos de fadas, a criança pode começar a entender seus problemas interiores e a ordenar sua vida. No entanto, essas histórias buscam, também, manter tradições patriarcais, partindo de enredos que, geralmente, colocam as principais personagens femininas em dois extremos desconcertantes: ou como a princesa pura e casta, ou como a feiticeira má e cruel. Evidentemente, o perfil da princesa representa um aspecto positivo para o delineamento do ser mulher na sociedade patriarcal. Contudo, a construção do gênero feminino espelhado pelas princesas dos contos de fadas eterniza valores como o da fragilidade, da submissão, da castidade, da doçura e, também, o seu apagamento social e cerceamento de seus discursos, como acontece, por exemplo, em *A Bela Adormecida no Bosque*, de autoria atribuída ao escritor francês Charles Perrault, em 1697.²

Inúmeras adaptações desse conto foram realizadas ao longo dos anos, acompanhando modificações sociais e culturais em diversos países, sendo a mais conhecida a dos Irmãos Grimm, em 1812, no Condado de Hesse-Darmstadt, na atual Alemanha. Bem mais tarde, ao final da década de 1950, a história adentrou o cinema, como uma animação dos Disney Studios, e continuou sendo adaptada, relida, revisada, apropriada e reescrita, ainda que os valores moralizantes presentes em seu conteúdo, desde o original de Perrault, tenham permanecido praticamente inalterados. Contudo, a partir de significativas reivindicações pelos direitos das mulheres na sociedade ocidental durante o século XX, especialmente a partir da década de 1960, foram ocorrendo progressivas transformações no processo de representação da mulher em muitos textos literários, filmicos, pictóricos, dramáticos, entre outros gêneros. Neste sentido, podemos verificar *Malévola*, filme roteirizado por Linda Woolverton, em 2014, como um exemplo muito relevante da experiência de desconstrução de uma das mais conhecidas bruxas dos contos de fadas. Woolverton nos faz perceber que a história pode, realmente, ter outras perspectivas – cada personagem tem seu ponto de vista, tem sua voz clamando para ser ouvida.

¹ [...] se trata de formas cunhadas de um modo específico e transmitidas através de longos períodos de tempo (JUNG, p. 17, 2002).

² *A Bela Adormecida no Bosque* foi publicada pela primeira vez em uma coletânea de contos de fadas feitos por Perrault, intitulada *Histórias ou Contos do Tempo Passado com Moralidades*, em 1697. “Excetuando certos detalhes, [*A Bela Adormecida no Bosque*] figura na cópia manuscrita dos Contos (1695) sob a mesma forma que na edição de 1697. [...] Entretanto, uma primeira versão foi impressa em fevereiro de 1696 no *Mercúrio Galante* com algumas diferenças” (COLLOGNAT-BARÈS; BRUNET; DRONNE, 2016, p. 126).

Neste sentido, esta dissertação oferece um espaço de reflexão sobre a longa e tortuosa jornada da mulher em textos de autoria masculina e, também, de autoria feminina, ao longo dos tempos.

A Bela Adormecida no Bosque (1697) e algumas de suas adaptações têm sido verificadas de acordo com estudos voltados para o feminino. “‘A Bela Adormecida no Bosque’: Um Diálogo com o Feminino do Ser”, de Fábio Pratts e Regina Michelli (2009), é um exemplo disso. O artigo trata da questão da mulher, no conto de fadas, verificando como ela era vista na sociedade patriarcal. Outra pesquisa que aborda o feminino, especificamente os arquétipos da obra é o capítulo “O Feminino Arquetípico em ‘A Bela Adormecida no Bosque’, de Perrault”, de Fábio Pratts (2011). Além disso, há estudos que abordam a relação do conto com situações sociais relacionadas à cultura e à sua transmissão, como a dissertação de Luciana Oliveira Barbosa, *A Transmissão dos Valores Culturais em Versões do Conto de Fadas ‘A Bela Adormecida’ em Diferentes Contemporaneidades* (2008).

Assim como conto de Perrault, *A Bela Adormecida* (1959), da Disney, também, tem sido estudada pelo ângulo feminino, por conta das grandes modificações do papel da mulher na contemporaneidade. “A Influência das Princesas na Construção da Imagem do Feminino: Branca de Neve, Bela Adormecida e Cinderela, suas Estórias Originais, suas Representações nos Filmes da Disney e no Cinema Contemporâneo”, de Maria Geisiane Bezerra *et al* (2016), é um trabalho que aborda, além de *A Bela Adormecida*, outras princesas de contos que foram adaptados para o cinema e como elas têm ajudado a construir e a reconstruir a imagem da mulher, tanto no passado como no presente.

Por outro lado, *Malévola* (2014) tem sido analisada em conjunto com *A Bela Adormecida* (1959) e adaptações de *A Bela Adormecida no Bosque* (1697), buscando as semelhanças e divergências entre elas, aproximando o cinema da literatura. Maria Solange Silva Araújo, elaborou essas reflexões em “*A Bela Adormecida e Malévola: Uma Análise de Contos de Fadas Adaptados para o Cinema*” (2016). Ademais, *Malévola* também foi analisada como uma desconstrução do mal que existia em *A Bela Adormecida*, no artigo “A Desconstrução do Mal: A Relação entre ‘A Bela Adormecida’ e ‘Malévola’” (2015), escrito por Rosane Maria Cardoso e Viviane da Silva Dutra. Suas críticas fazem algumas colocações sobre como o amor em *Malévola* conseguiu tirar o mal do conto.

O olhar lançado por Woolverton sobre *Malévola* faz-nos perceber similaridades entre seu perfil e a árdua luta das mulheres para que suas vozes fossem ouvidas. Entendemos que *A Bela Adormecida* da Disney, reelaborada em meio aos ideais da família perfeita na América, embalados pelo “Sonho Americano”, representa um propício ponto de partida para a desconstrução de alguns valores vinculados às mulheres. Em nossas pesquisas, encontramos

poucos trabalhos acadêmicos – entre artigos e dissertações, majoritariamente – que procuram demonstrar essa desconstrução do conto de fadas em *Malévola*. Contudo, a partir deles, verificamos que falta profundidade de pesquisa exatamente na averiguação do processo de apropriação e, expressivamente, da sucessiva desconstrução feita por Woolverton em *Malévola*, o que nos incita a aprofundar e ampliar as leituras sobre esses pontos específicos. Em virtude disso, esta pesquisa objetiva analisar o processo de apropriação da animação *A Bela Adormecida* (1959) para o filme *Malévola* (2014), ambos da Disney, especialmente, no que diz respeito ao recurso desconstrutivo utilizado por Woolverton neste último.

Para que isso fosse possível, foi necessário compreender o contexto no qual a mulher viveu em seu passado de silenciamento e apagamento social e sua passagem à sociedade contemporânea. Desta maneira pudemos verificar algumas semelhanças e diferenças em seu desenvolvimento social em relação aos perfis delineados para Malévola e também para Aurora, no longa-metragem de 2014. Nesse sentido, foram importantes textos de estudiosos das mulheres, dos assuntos femininos e feministas, como *As Mulheres ou os Silêncios da História* (2005) e *Minha História das Mulheres* (2017), de Michelle Perrot; *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (2020), de Sandra Gilbert e Susan Gubar; *O Segundo Sexo: Fatos e Mitos* (2019a) e *O Segundo Sexo: Experiências Vividas* (2019b), de Simone de Beauvoir; *A Criação do Patriarcado: História da Opressão das Mulheres pelos Homens* (2019), de Gerda Lerner; *A Dominação Masculina* (2020), de Pierre Bourdieu; e “Profissões para Mulheres” (1997); e *Um Teto Todo Seu* (2019), de Virginia Woolf.

Além disto, como os dois textos filmicos pertencem ao gênero infantojuvenil, estudamos os aspectos críticos vinculados à literatura infantojuvenil. A questão do maravilhoso – ou do fantástico-maravilhoso – estudado por Tzvetan Todorov, em *Introdução à Literatura Fantástica* (2008), por Vladimir Propp em *Morfologia do Conto Maravilhoso* (2001), e por David Roas, em *A Ameaça do Fantástico* (2014), ajudaram-nos a explicar a construção de elementos muito próprios de textos feitos para crianças e adolescentes. Além disso, foram muito relevantes os textos *Psicanálise dos Contos de Fadas* (2020), de Bruno Bettelheim; *Reflexões sobre a Criança, o Brinquedo e a Educação* (2009), de Walter Benjamin; *Em Busca dos Contos Perdidos* (2000), de Mariza Mendes; e *Os Contos de Fadas: Símbolos – Mitos – Arquétipos* (2012), de Nelly Novaes Coelho, entre outros.

Também procuramos entender teorias que tratam dos diálogos entre os textos, especialmente o processo da apropriação. Sendo um estudo voltado à intermídia esse é um ponto muito relevante a ser considerado. Entre outras leituras, levamos em especial consideração os textos de Thaïs Flores Nogueira Diniz, “Tradução Intersemiótica: do Texto

para a Tela” (1998) e “A Tradução Intersemiótica e o Conceito de Equivalência” (2011); de Julie Sanders, *Adaptation and Appropriation* (2006); e de Linda Hutcheon, *Uma Teoria da Adaptação* (2013), entre outros. Para mais, as asserções de Bakhtin (2015) (2017) (2019) a respeito da renovação da linguagem, foram indispensáveis para esta pesquisa.

Finalmente, foi imprescindível que compreendêssemos a desconstrução como observada por Jacques Derrida, especialmente em *A Farmácia de Platão* (2005) e *Posições* (2001). Além disso, foram de grande ajuda os artigos de Ramiro Délio Borges de Meneses (2013) e de Neurivaldo Campos Pedroso Júnior (2010), entre outros, acerca de uma leitura da obra de Derrida. A análise, a partir deste viés, concentrou-se especificamente no teor feminista verificado em *Malévola*. Ademais, percebemos que a teoria feminista já é, ela própria, uma grande desconstrução dos textos patriarcais.

Consideramos que as questões trazidas ao longo desta pesquisa são de grande relevância para os estudos literários e sociais – no escopo das representações da mulher – os quais entrelaçam-se estreitamente com a proposta da linha de pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Letras, na qual este trabalho se insere. Além disso, reconhecemos a importância dos estudos das mulheres no *milieu* acadêmico contemporâneo, ao longo do enfoque desta dissertação que investiga os papéis da mulher em textos literários e filmicos.

Sendo assim, no primeiro capítulo, intitulado, “Entre Princesas e Bruxas: A Difícil Jornada das Mulheres Dentro e Fora dos Textos”, procura explorar pontos específicos da jornada da mulher, tanto como personagem em textos literários de autoria masculina, como autora de seus próprios textos. Observamos a questão da personagem feminina dos contos de fadas em paralelo com o desenvolvimento da mulher na sociedade ocidental e da perpetuação de costumes patriarcais por meio da contação de histórias. Também, procuramos analisar as figuras da princesa, da fada e da bruxa – personagens temáticos em *A Bela Adormecida* e em *Malévola* – e demonstrar como têm ganhado espaço em nossa contemporaneidade.

Em seguida, no segundo capítulo “Era Uma Vez... O Conto de Fadas de Ontem e de Hoje”, apresentamos um breve delineamento de *Malévola* (2014) e, em seguida, seguimos para uma análise do gênero infantojuvenil, com situações presentes no *corpus* deste trabalho, ou seja, em *A Bela Adormecida no Bosque* ([1697] 2005), de Charles Perrault, em *A Bela Adormecida* (1959), da Disney, e em *Malévola* (2014), com o roteiro de Linda Woolverton. Os textos são explicados de acordo com suas características de obras direcionadas a crianças e adolescentes a partir de críticas de vários estudiosos da literatura infantojuvenil. Explicamos como os textos maravilhosos – com sua naturalização do sobrenatural – além de encantar as crianças, servem como importantes veículos das construções de gênero na sociedade. Ademais,

também verificamos a representação feminina nos contos de fadas, na medida em que eles mostram padrões dos perfis “ideais” a serem assimilados pelas mulheres.

No terceiro capítulo, “Considerações sobre Adaptações Intermidiáticas”, ponderamos sobre a questão das adaptações de uma mídia para outra, uma vez que, principalmente, *A Bela Adormecida* (1959) e *Malévola* (2014) são textos adaptados – o primeiro a partir de *A Bela Adormecida no Bosque*, de Perrault, e o segundo, de uma interseção entre o conto de Perrault e *A Bela Adormecida* (1959), da Disney. Sabendo que adaptações e apropriações podem gerar sequências ou cadeias de intertextualidade, envolvendo vários processos que vão desde transferência cultural, tradução do texto original e uma gama de interpretações de valores tanto históricos como culturais, procuramos investigar o processo adaptativo por meio do qual o filme *Malévola* foi construído.

No quarto capítulo, intitulado “Apropriando uma Vilã: Uma Malévola Moderna”, encontra-se uma análise aprofundada do processo de apropriação feita por Woolverton para *Malévola*. Entendemos que ao longo desse processo de apropriação, a roteirista desconstruiu o perfil da vilã de *A Bela Adormecida* (1959), fazendo com que a personagem, a princípio, feroz e implacável, apresentasse sólidas razões para a sua fúria e, por fim, revelasse-se com um perfil ambíguo que mistura duas fortes características, a de vilã e a de heroína, sobre as quais o espectador jamais consegue se decidir, ou seja, a personagem apresenta características de ambos arquétipos, impossível de serem desvinculados entre si. A análise estruturou-se em leituras do processo de desconstrução de Derrida (2001) (2005) e da teoria de Bakhtin (2015) (2017) (2019) sobre como a linguagem e o discurso se renovam em novos textos, e de Sanders (2006) e Hutcheon (2013) sobre a apropriação. Ao longo desse capítulo, também pudemos entender que a desconstrução se tornou uma das principais características da pós-modernidade, incentivando o aparecimento e fortalecimento de teorias das minorias.

A luta das mulheres pelo desenvolvimento de sua voz e pela conquista de seu espaço nos diversos setores da sociedade e a maneira como essa questão ainda tem sido veiculada por meio dos contos de fadas e por animações e filmes infantojuvenis foi uma das principais razões para a realização deste trabalho. As relações entre homens e mulheres e a construção de seus gêneros em textos para crianças e adolescentes conduzem mensagens de maneira, por vezes, aberta e ampla e, por outras, sutil, que ajudam a construir suas personalidades, enquanto crescem e se desenvolvem de acordo com as características socioculturais de onde vivem. Por meio de atividades desconstrucionistas, muitos arquétipos têm sido transformados e ressignificados em nossa contemporaneidade. Essa atividade é muito relevante, pois personagens que antes viviam às margens têm, agora, sido ouvidos e suas diferenças têm sido

valorizadas e não apenas excluídas, descartadas ou aniquiladas como vemos em muitos contos de fadas.

2 ENTRE PRINCESAS E BRUXAS: A DIFÍCIL JORNADA DAS MULHERES DENTRO E FORA DOS TEXTOS

“Emblemas de materialidade imunda, comprometidas apenas com seus próprios fins particulares, essas mulheres são acidentes da natureza, deformidades destinadas a repelir, pois em sua própria aberração possuem energias doentias, artes poderosas e perigosas. Além disso, na medida em que encarnam o medo masculino de mulheres e, especificamente, o desprezo masculino pela criatividade feminina, tais personagens têm drasticamente afetado as auto-imagens das escritoras, reforçando negativamente essas mensagens de submissão transmitidas por suas irmãs angelicais”.^{3,4}

Sandra Gilbert e Susan Gubar
The Madwoman in the Attic – 1979

Em *The Madwoman in the Attic*, Sandra Gilbert e Susan Gubar (2020) argumentam sobre a longa e pedregosa jornada trilhada por escritoras ao longo da história, para que seus textos fossem lidos e valorizados. Além disto, as estudiosas fazem um estudo veemente e profundo das representações das mulheres por escritores da literatura ocidental e como isso densamente influenciou suas performances em vários setores da sociedade. No curso da literatura escrita por homens, a mulher foi idealizada como um ser casto, puro, inocente e dependente de uma voz superior e autoritária, capaz de mantê-la “na linha” perante todos. Ela realmente foi o anjo do lar, que Virginia Woolf ([1931] 1997, p. 45) dedicou-se a assassinar, arriscando-se a transformar-se em um monstro, uma megera, uma criatura desvirtuada capaz de corromper a sociedade.

Privada de um desenvolvimento social mais completo, subordinada ao espaço de confinamento de seus lares e aos seus afazeres domésticos, nos dias de hoje não conhecemos a verdadeira voz da maioria das mulheres do passado, pois escritores homens davam-lhe voz e imaginavam o interior de suas mentes. A atividade rotineira de ler a mulher em escritos masculinos tem modelado e construído o gênero feminino por muitos anos e têm sido muito fortes até os dias de hoje.

³ “Emblems of filthy materiality, committed only to their own private ends, these women are accidents of nature, deformities meant to repel, but in their very freakishness they possess unhealthy energies, powerful and dangerous arts. Moreover, to the extent that they incarnate male dread of women and, specifically, male scorn of female creativity, such characters have drastically affected the self-images of women writers, negatively reinforcing those messages of submissiveness conveyed by their angelic sisters” (GILBERT; GUBAR, 2020, p. 29-30).

⁴ Todas as traduções diretas feitas do inglês ao português, quando não referenciadas, foram feitas por nós.

De acordo com Gerda Lerner (2019, p. 18) “[o] patriarcado mantém e sustenta a dominação masculina, baseando-se em instituições como a família, as religiões, a escola e as leis. São ideologias que nos ensinam que as mulheres são naturalmente inferiores”. Por meio, da escrita e da história dos homens as mulheres são vistas dessa maneira. Lerner também afirma que é por meio do patriarcado que os afazeres domésticos ficam destinados às mulheres, não sendo remunerados ou reconhecidos como um trabalho. Quase sempre esses costumes estão tão enraizados socialmente que não são percebidos e continuam se perpetuando, ou seja, “[t]rata-se de algo visto de modo tão natural e instintivo, que muitas e muitos de nós sequer nos damos conta” (LERNER, 2019, p. 18).

Michelle Perrot, historiadora francesa, constatou, ao longo de suas pesquisas sobre o desenvolvimento social da mulher no passado, o quanto as mulheres foram silenciadas:

Porque são pouco vistas, pouco se fala delas. E esta é uma segunda razão de silêncio: *o silêncio das fontes*. As mulheres deixam poucos vestígios diretos, escritos ou materiais. Seu acesso à escrita foi tardio. Suas produções domésticas são rapidamente consumidas, ou mais facilmente dispersas. São elas mesmas que destroem, apagam esses vestígios porque os julgam sem interesse. Afinal, elas são apenas mulheres, cuja vida não conta muito. Existe até um pudor feminino que se estende à memória. Uma desvalorização das mulheres por si mesmas. Um silêncio consubstancial à noção de honra. (PERROT, 2017, p. 17; grifos da autora).

Essa desvalorização das mulheres por elas mesmas, demonstra a insegurança que tinham dentro de um mundo que apenas valorizava os feitos masculinos. Nesse sentido Gerda Lerner (2019, p. 26) argumenta que “[a]o mesmo tempo, ainda se vende a ideia de que o ambiente doméstico é onde a mulher está protegida”. Enquanto muitas mulheres tentavam afirmar que estar isoladas do mundo não era parte de suas vontades, ainda se afirmava que elas estavam seguras nesses ambientes. E quando elas tentavam mudar tal situação ouviam: “[...] lutar contra essa proteção só pode ser coisa de feministas, essas mulheres malamadas que querem acabar com a família tradicional e com o sistema patriarcal, tão benéfico para as mulheres” (LERNER, 2019, p. 18). Contudo, quase todas essas afirmações vêm de constructos sociais criados pelos homens para manter o patriarcado. Poucas mulheres que defendem esses preceitos estão tão acostumadas a não ter liberdade que têm medo dominar suas próprias vidas, de conseguir sair das regras criadas há séculos por uma sociedade machista.

Entretanto, “[o] sistema do patriarcado é um constructo histórico; tem um começo; terá um final. Seu tempo parece estar quase acabando – ele não atende mais às necessidades de homens e mulheres” (LERNER, 2019, p. 376). Lerner (2019, p. 311) ainda aponta que o

patriarcado é “[...] indissociável com militarismo, hierarquia e racismo, ameaça a própria existência de vida no planeta”. O histórico sempre muda e se transforma, e, assim, as desconstruções, reescritas e releituras de pensamentos, conceitos e culturas irão conseguir transformar esses pensamentos. É um trabalho árduo que as mulheres já estão há séculos fazendo.

Muita coisa mudou ao longo da história, mas, ainda assim, muitas mulheres vivem o apagamento social em inúmeras sociedades contemporâneas. Sobre esse assunto, existem lacunas profundas que, talvez, jamais sejam preenchidas completamente. Sendo assim, este capítulo traz algumas leituras sobre o desenvolvimento da mulher na história e, também, no âmbito literário e intelectual, especialmente, nas sociedades ocidentais. Compreendendo, também, o contexto em que a mulher viveu no seu passado e sua passagem à sociedade contemporânea.

2.1 As Criaturas e as Donzelas dos Contos de Fadas

“Ninguém nasce mulher: torna-se mulher” (BEAUVOIR, 2019b, p. 11). A máxima de Simone de Beauvoir em *O Segundo Sexo: Experiências Vividas* (2019b) tem sido a estrutura básica de muitos trabalhos com orientação feminista. A autora de *O Segundo Sexo* (2019a) (2019b) propõe uma série de reflexões a respeito das mulheres desde a pré-história até meados do século passado, procurando elucidar, assim, como o sexo feminino foi colocado em segundo plano ao longo de toda a história. Algumas de suas explicações permeiam os contos de fadas e principalmente a experiência familiar que era voltada à hierarquia e não à natureza. Após profundos estudos e análises historiográficas ela confirma:

Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino. Somente a mediação de outrem pode constituir um indivíduo como um *Outro*. Enquanto existe para si, a criança não pode apreender-se como sexualmente diferenciada. Entre meninas e meninos, o corpo é, primeiramente, a irradiação de uma subjetividade, o instrumento que efetua a compreensão do mundo: é através dos olhos, das mãos e não das partes sexuais que apreendem o Universo. (BEAUVOIR, 2019b, p. 11; grifo da autora).

Para uma criança pequena não existe uma distinção clara entre ser menino ou menina. Essas diferenças surgem com a educação que é delegada a cada uma delas e com a sociedade que as cerca, onde residem o sexismo, os preconceitos contra a mulher e as “regras” que devem seguir para não sofrer tantos males. O “destino” do menino ou da menina já é traçado com o

seu nascimento. Mesmo que, em nossa contemporaneidade, muito desses destinos já tenha sido redefinido, ainda existem fortes convicções de que o homem tem o perfil de desbravador, intelectual e curioso e, dessa forma, tornar-se-á um grande político, escritor, empresário ou o que ele desejar; já a mulher teria limitações, pois seu perfil muito se assemelha ao da dona de casa e ao da mãe, dedicando a vida a cuidar de seu marido e de seus filhos.

Judith Butler, em seu livro *Problemas de Gênero* (2003), trata, também, dessa questão de identidade de gênero definida. As próprias feministas, no início do movimento, não tinham grande conhecimento do assunto e acabavam compactuando com os acordos patriarcais. Butler nos mostra como o gênero é político e interfere em todas as relações sociais dos indivíduos, desde trabalho, estudos, relações interpessoais, entre outras. Dessa forma, a sistema jurídico que deveria facilitar a emancipação na verdade faz o contrário. Para que essa configuração fosse modificada, seria preciso que as identidades não continuassem fixas “[...] como premissas de um silogismo político, e se a política não fosse mais compreendida como um conjunto de práticas derivadas de supostos interesses de um conjunto de sujeitos prontos, uma nova configuração política surgiria nas ruínas da antiga” (BUTLER, 2003, p. 213). Beauvoir ainda comenta que, de acordo com Poulain de la Barre, “[o]s que fizeram e compilaram as leis, por serem homens, favoreceram seu próprio sexo, e os juriconsultos transformaram as leis em princípios” (BEAUVOIR, 2019a, p. 19). Não temos dúvidas que a grande maioria das culturas do mundo é extremamente patriarcal.

Alguns direitos só foram adquiridos depois de muitas manifestações e batalhas. Após sofrerem todas as restrições citadas, as mulheres resolveram lutar por direitos iguais. E, assim, esses mitos e arquétipos impostos para as mulheres começaram a ser desconstruídos. A historiadora Michelle Perrot, em seus livros *Mulheres ou os Silêncios da História* (2005) e *Minha História das Mulheres* (2017), nos mostra como essas lutas históricas se sucederam. Ela discorre também sobre o conceito de “feminismo”, criado a partir desses acontecimentos: “Em sentido muito amplo, ‘feminismo’, ‘feministas’ designam aqueles e aquelas que se pronunciam e lutam pela igualdade dos sexos” (PERROT, 2017, p. 154). Porém, essas atitudes ou “[...] [a] simples presença de mulheres na rua, agindo em causa própria, é subversiva e sentida como uma violência” (PERROT, 2017, p. 157). Desse modo, o movimento feminista sofreu e ainda sofre ao demonstrar suas reivindicações, pois grande parcela de homens e mulheres não quer desestabilizar o poder patriarcal e assumir que as mulheres podem – e devem – realizar as mesmas atividades desempenhadas por homens e ocupar espaços pensados como exclusivamente masculinos. No entanto, como a atividade social das construções de gêneros é complexa e tácita, muitas mulheres aprendem também a ser machistas. Por essa razão, é

importante que nos lembremos que “[...] foi o feminismo que constituiu as mulheres como atrizes na cena pública, que deu forma a suas aspirações, voz a seu desejo. Foi um agente decisivo de igualdade e de liberdade. Logo, de democracia [...]. De maneira geral, há aliança entre feminismo e modernidade, entre feminismo e democracia” (PERROT, 2007, p. 158, 162).

Apesar de pouco divulgada, a luta das mulheres por direitos iguais já acontece há séculos e, apenas depois do século XIX, é que ela tem ganhado mais espaço mundialmente. As adaptações contemporâneas dos contos de fadas é uma das consequências desse movimento. As crianças, a partir dessas adaptações, podem conhecer e conjuntamente ser a mulher ou o homem contemporâneo com cada vez mais igualdade de direitos, compreendendo que muitas tradições de orientação machista precisam ficar no passado como exemplo de algo que não deve ser seguido. Em uma parte muito importante de *O Segundo Sexo: Experiências Vividas*, chamada “A Caminho da Libertação”, Beauvoir propõe que, “[p]ara ser um indivíduo completo, igual ao homem, é preciso que a mulher tenha acesso ao mundo masculino assim como o homem tem acesso ao mundo feminino, que tenha acesso ao *outro*” (2019b, p. 508, grifo da autora).

Contudo, a grande luta ainda não terminou. O feminismo, apesar de ser um movimento que perpassa por décadas, não conseguiu conquistar toda a sociedade. Preceitos patriarcais ainda são fortes e avassaladores. Mas é imprescindível que compreendamos que “o fato histórico não pode ser considerado como definindo uma verdade eterna; traduz apenas uma situação, que se manifesta precisamente como histórica porque está mudando” (BEAUVOIR, 2019b, p. 539). Michelle Perrot (2017, p. 102) afirma que “é urgente que os autênticos mitos e arquétipos, criados na origem dos tempos, sejam redescobertos/reinventados para que a Grandeza inerente ao humano seja novamente o ideal a ser alcançado por todos os indivíduos”. Todos os contos de fadas, disseminadores de tradição e costumes, juntamente com suas personagens precisam adaptar-se à modernidade e ao outro.

Ao final de sua entrevista ao Austin Film Festival’s On Story, Woolverton cita Bruno Bettelheim, psicólogo austro-americano e escritor do famoso livro *A Psicanálise dos Contos de Fadas*, para falar sobre a importância dessas histórias ao longo de processos de desenvolvimento e amadurecimento infantil. Ao explicar a funcionalidade e a importância dos contos de fadas, Bettelheim nos lembra que essas histórias veiculam morais que efetivamente podem alcançar a mente inexperiente e fecunda de uma criança, fazendo com que esta possa “ordenar” sua vida interior, ao passo que “[n]ecessita de ideias sobre como colocar ordem na sua casa interior, e com base nisso poder criar ordem na sua vida” (BETTELHEIM, 2020, p. 12). Bettelheim (2020, p. 12) prossegue dizendo que a criança “[n]ecessita [...] de uma educação

moral que, de modo sutil e só implicitamente, a conduza às vantagens do comportamento moral, não por meio de conceitos éticos abstratos, mas daquilo que lhe parece tangivelmente correto e, portanto, significativo”. Nesse sentido, ao ler contos de fadas, a criança desperta o seu crescimento interior e o seu desenvolvimento social, o que a faz compreender seus dilemas e encontrar soluções a possíveis problemas que a aterrorizam na sociedade. Woolverton (ON STORY, 2019, 00:24:52-00:25:43) observa que

se você envolver isso em um conto de fadas, você na verdade dá [às crianças] uma oportunidade de ver como alguém enfrenta um desafio e sobrevive a ele, [ela poderá fazer um paralelo com] coisas reais que vão acontecer mesmo. [...] Vamos enfrentar essas coisas. Vamos pegar e mostrar como alguém as supera, aprende alguma coisa, cresce. Crescimento pós-traumático e, portanto, elas estão mais prontas ou mais preparadas quando essas coisas acontecerem com elas. [...] Eu acho que é uma educação moral e psicológica.⁵

Podemos inferir com isso que, além da perspectiva do maravilhoso que nos fala por meio de símbolos e figuras de linguagem, os contos de fadas carregam “verdades” universais intensamente enraizadas no “inconsciente coletivo” das pessoas, pedindo emprestada esta terminologia de Carl Gustav Jung quando teorizou sobre os arquétipos. No entanto, não podemos esquecer que esses contos escritos por homens têm constantemente sugerido que toda mocinha pura, inocente e casta – e, diga-se de passagem, possuidora de uma enorme beleza – deve ser torturada e amedrontada por uma louca perversa, para que assim, o leitor (a criança) consiga contrapor o “certo” e o “errado” e, ainda, para que (a menina, especialmente) fuja do destino trágico que toda vilã deve ter, ou seja, a morte, a aniquilação ou, na melhor das hipóteses, o exílio e o ostracismo. Gilbert e Gubar (2020, p. 28) colocam que

[...] para cada retrato brilhante de mulheres submissas consagradas na vida doméstica, existe uma imagem negativa igualmente importante que incorpora a monstruosidade sacrílega que William Blake chamou de ‘Vontade feminina’. Assim, embora escritores tradicionalmente elogiem a simplicidade da pomba, eles invariavelmente castigam a astúcia da serpente – pelo menos quando essa astúcia é exercida em seu próprio benefício. Da mesma forma, assertividade, agressividade – todas as características de uma vida masculina de ‘ação significativa’ – são ‘monstruosas’ nas mulheres precisamente porque

⁵ “[I]f you couch it in a fairytale story, you actually give them an opportunity to see how someone faces a challenge, and survives it, but these are real things that are really going to happen. [...] Let’s face these things. Let’s take it on and show how somebody overcomes it, learns something, grows. Post-traumatic growth, and therefore they’re more ready, or they’re more prepared when these things happen to them. [...] I think that’s a moral and psychological education” (ON STORY, 2019, 00:23:42-00:25:43).

são ‘não-femininas’ e, portanto, inadequadas para uma vida dócil e ‘pureza contemplativa’.⁶

Dessa maneira, mulheres que não se encaixassem em padrões estabelecidos no domínio patriarcal (megeiras, bruxas e loucas) seriam marginalizadas, enquanto aquelas que se encaixassem (mocinhas, donzelas e inocentes) deveriam ser apagadas e silenciadas. Em outras palavras, qualquer mulher não teria espaço na sociedade até muito recentemente – e, poderíamos dizer, até os dias de hoje, na verdade, se pensarmos que poucas mulheres foram capazes de uma real “libertação” das amarras patriarcais. Falar, pensar, agir, gritar e lutar por seus direitos não seriam características positivas a serem ensinadas às crianças de séculos passados, pois, assim como bem nos lembra Michelle Perrot (2005, p. 9),

[n]o início era o Verbo, mas o Verbo era Deus, e Homem. O silêncio é o comum das mulheres. Ele convém à sua posição secundária e subordinada. Ele cai bem em seus rostos, levemente sorridentes, não deformados pela impertinência do riso barulhento e viril. Bocas fechadas, lábios cerrados, pálpebras baixas, as mulheres só podem chorar, deixar as lágrimas correrem como a água de uma inesgotável dor [...].

A herança patriarcal que dita os comportamentos de todos os seres sociais é a “ordem” de todas as coisas e mexer com essa ordem é ativar o caos indesejado. Assim, ao lado do intenso brilho e energia de um conto de fadas, as elaborações de Bettelheim (2020) podem vir a se transformar, de acordo com a perspectiva feminista, no pesadelo de qualquer mulher que ousar desvirtuar o caminho apresentado à maioria das donzelas da literatura e das outras artes.

No entanto, podemos apreender muitas coisas positivas do que trata Bettelheim (2020) em seu livro, dentre elas, que os contos de fadas são realmente fontes importantes e consistentes para o entendimento da condição das pessoas na sociedade. Hoje, entendemos que podemos, a partir deles, desconstruir vilanias, loucuras, bruxarias e “megerices” de personagens que foram criadas para serem aniquiladas, desprezadas e silenciadas no mundo masculino. Ao lançarmos um segundo olhar sobre *A Bela Adormecida* (1959), sem julgarmos se Malévola poderia pertencer ou não à corte real, entendemos que ela enfrenta o rei e sua guarda porque luta por seu lugar no mundo e quer falar sobre a sua importância de existir – ações que lhe foram negadas

⁶ “[...] for every glowing portrait of submissive women enshrined in domesticity, there exists an equally important negative image that embodies the sacrilegious fiendishness of what William Blake called the ‘Female Will.’ Thus, while male writers traditionally praise the simplicity of the dove, they invariably castigate the cunning of the serpent – at least when that cunning is exercised in her own behalf. Similarly, assertiveness, aggressiveness – all characteristics of a male life of ‘significant action’ – are ‘monstrous’ in women precisely because ‘unfeminine’ and therefore unsuited to a gentle life of ‘contemplative purity’” (GILBERT; GUBAR, 2020, p. 28).

por medo e intolerância. Ao não ser entendida nem aceita, ela amaldiçoa o símbolo da mulher ideal que é fruto dos anseios masculinos: a donzela, a que crescerá dentro da ordem pública, a que não gritará por não ter, realmente, uma voz para isso; ela amaldiçoa Aurora. Metaforicamente, Malévola representa o que Woolf (1997, p. 45) explicou tão bem: “Matar o Anjo da Casa era parte das tarefas de uma escritora”, de uma intelectual, de uma filósofa ou de uma mulher independente.

Verificando os contos de fadas ainda pela perspectiva feminista, compreendemos que eles contribuem para a manutenção de uma hierarquia a ser seguida pelas meninas. Beauvoir (2019b, p. 23) observa que

[p]or meio de cumprimentos e censuras, de imagens e palavras, [a menina] descobre o sentido das palavras ‘bonita’ e ‘feia’; sabe, desde logo, que para agradar é preciso ser ‘bonita como uma imagem’; ela procura assemelhar-se a uma imagem, fantasia-se, olha-se no espelho, compara-se às princesas e às fadas dos contos.

Infelizmente, essa é uma prática difícil de ser superada, e raramente nos damos conta de que a “literatura infantil, a mitologia, contos, narrativas refletem os mitos criados pelo orgulho e os desejos dos homens: é através de olhos masculinos que a menina explora o mundo e nele decifra seu destino. A superioridade masculina é esmagadora” (BEAUVOIR, 2019b, p. 34). Essa ideia percebida pela filósofa há mais de setenta anos ainda é um fato nos dias de hoje. Ainda, em muitas casas, são lidos os mesmos contos de fadas, inspirando as crianças nas lindas princesas que ali se encontram e ensinamos os filhos a serem homens e mulheres dentro dos moldes patriarcais. Todavia, isso tem se modificado, pois

[o] fato histórico não pode ser considerado como definindo uma verdade eterna; traduz apenas uma situação, que se manifesta precisamente como histórica porque está mudando. [...] Não é certo que seus ‘mundos de ideias’ sejam diferentes dos mundos dos homens, posto que será *assimilando-se a eles* que ela se libertará; para saber em que medida ela permanecerá singular, em que medida tais singularidades terão importância, seria preciso aventurar-se a antecipações muito ousadas. O certo é que até aqui as possibilidades da mulher foram sufocadas e perdidas para a humanidade e que já é tempo, em seu interesse e no de todos, de deixá-la enfim correr todos os riscos, tentar a sorte. (BEAUVOIR, 2019b, p. 539-540; grifos nossos).

Beauvoir antecipa grandes transformações advindas com o pós-estruturalismo, fazendo essas colocações (e muitas outras), em 1949. Somente desconstruindo o mundo em que vivemos, a mulher poderá estar em condições de igualdade com os homens. Ao “assimilarmos” seus textos, temos a possibilidade de relê-los, revisá-los, reescrevê-los e desconstruí-los.

Outro estudo importante para verificarmos o papel da mulher na sociedade, e consequentemente, nos contos de fadas e em representações literárias, é a obra intitulada *A Dominação Masculina* (2020), publicada em 1998 pelo sociólogo Pierre Bourdieu. Ele utilizou o povo de Cabília para fazer uma pesquisa a respeito do assunto, pois essa população tinha uma organização androcêntrica, na qual o homem era o centro de tudo. Além disso, o país era localizado às margens do mar mediterrâneo e tinha relações com o Oriente Médio, com a Grécia e com a África, o que mostrava relações e culturas parecidas com outros povos. Dessa maneira, Bourdieu consegue identificar que a dominação masculina acontece de maneira simbólica e como uma violência silenciosa:

Também sempre vi na dominação masculina, e no modo como é imposta e vivenciada, o exemplo por excelência desta submissão paradoxal, resultante daquilo que eu chamo de violência simbólica, violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento. Essa relação social extraordinariamente ordinária oferece também uma ocasião única de apreender a lógica da dominação, exercida em nome de um princípio simbólico conhecido e reconhecido tanto pelo dominante quanto pelo dominado, de uma língua (ou uma maneira de falar), de um estilo de vida (ou uma maneira de pensar, de falar ou de agir) e, mais geralmente, de uma propriedade distintiva, emblema ou estigma, dos quais o mais eficiente simbolicamente é essa propriedade corporal inteiramente arbitrária [...] (BOURDIEU, 2020, p. 12).

A dominação está intrínseca nas relações sociais, de modo que muitas vezes nem é perceptível, até o momento em que as mulheres começam a lutar pela igualdade de direitos. Essa dominação está em todos os aspectos sociais, ou seja, no trabalho, no casamento e nas relações familiares e no que se fala ou escreve a respeito das mulheres. Pierre Bourdieu (2020, p. 65) constatou que “[...] as mulheres francesas, em sua grande maioria, declaram que elas desejariam ter um cônjuge mais velho e, também, de modo inteiramente coerente, mais alto que elas, dois terços delas chegando a recusar explicitamente um homem mais baixo”. Esse é outro exemplo de dominação velada – o homem tinha que ser mais alto, mais velho e mais bem sucedido que a mulher. Tristemente, ainda hoje encontramos mulheres em várias partes do mundo que desejam essas imagens.

Sendo assim, “[s]e as mulheres, submetidas a um trabalho de socialização que tende a diminuí-las, a negá-las, fazem a aprendizagem das virtudes negativas da abnegação, da resignação e do silêncio, os homens também estão prisioneiros e, sem se aperceberem, vítimas, da representação dominante” (BOURDIEU, 2020, p. 86). Nesse sentido, essa dominação é uma

prisão tanto para as mulheres como para os homens. O patriarcado exige que eles estejam sempre na posição superior, tendo honra e virilidade, seguindo as regras estabelecidas por essa ordem. Importante constatar que muito relacionado a esse aspecto da sociedade patriarcal tem mudado, mas, infelizmente, muito poucos tentam se desvencilhar dessas regras e imposições sociais, até porque estão em uma posição simbolicamente privilegiada de superioridade:

A força da ordem masculina se evidencia no fato de que ela dispensa justificção: a visão androcêntrica impõe-se como neutra e não tem necessidade de se enunciar em discursos que visem a legitimá-la. A ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça: é a divisão social do trabalho, distribuição bastante estrita das atividades atribuídas a cada um dos dois sexos, de seu local, seu momento, seus instrumentos; é a estrutura do espaço, opondo o lugar de assembleia ou de mercado, reservados aos homens, e a casa, reservada às mulheres; ou, no interior desta, entre a parte masculina, com o salão, e a parte feminina, com o estábulo, a água e os vegetais; é a estrutura do tempo, a jornada, o ano agrário, ou o ciclo de vida, com momentos de ruptura, masculinos, e longos períodos de gestação, femininos (BOURDIEU, 2020, p. 24).

Não era necessário justificar a superioridade dos homens. As mulheres não costumavam questionar, pois objetivavam manter a “paz” em seus lares. Assim, os homens trabalhavam em locais de maior prestígio ou em locais onde a força física era necessária, enquanto as mulheres estavam quase sempre confinadas ao ambiente doméstico, como argumenta também Perrot (2005) (2017). Os costumes da população de Cabília, refletem o machismo estrutural de grande parte do mundo, como encontramos em outras pesquisas abordadas neste trabalho. Bourdieu (2020) afirma que para terminar essa dominação masculina, entre outras coisas, seria necessário que as mulheres se comprometessem com ações políticas, pois a maioria das instituições públicas ajudam a manter a ordem patriarcal. Para o sociólogo é necessário “[...] que elas saibam trabalhar para inventar e impor – no seio mesmo do movimento social e apoiando-se em organizações nascidas da revolta contra a discriminação simbólica [...]” (BOURDIEU, 2020, p. 9-10), para que os símbolos construídos para distinguir as mulheres dos homens fossem sopesados. Assim, as mulheres deveriam “[...] inventar e impor [...] formas de organização e de ação coletivas e armas eficazes, simbólicas sobretudo, capazes de abalar as instituições, estatais e jurídicas, que contribuem para eternizar sua subordinação” (BOURDIEU, 2020, p. 9-10). Essas ações têm sido desenvolvidas por diversas mulheres modernas, em sociedades ocidentais contemporâneas e, por essa razão, muito das antigas relações entre homens e mulheres tem se transformado.

No entanto, ainda no século XX, a mulher precisou alcançar sua liberação a partir de árduos esforços. Falar sobre a autoria feminina, por exemplo, remonta cerca de aproximadamente um século. Virginia Woolf em *Um Teto Todo Seu* (2019), ao falar sobre o ato de escrever ficção, conta, também, sobre as limitações sociais, econômicas e políticas das mulheres, quando argumenta que, para poder ser escritora (ou para ter liberdade) uma escritora precisa de um lugar para si própria e, conseqüentemente, de independência financeira: “[...] a mulher precisa ter dinheiro e um teto todo dela se pretende mesmo escrever ficção; [...]” (WOOLF, 2019, p. 9). O livro configura-se no resultado de duas de suas palestras para universitárias britânicas que foram lapidadas e aumentadas na forma escrita para serem publicadas na forma de um livro. Seus textos contam sobre cenas hipotéticas na literatura relacionadas às várias situações vividas por escritoras predecessoras e contemporâneas suas: “E como o romance tem essa correspondência com a vida real, seus valores são, numa certa medida, os da vida real” (WOOLF, 2019, p. 71). A escritora conclui, dessa maneira que

[...] é óbvio que os valores das mulheres diferem, com frequência, dos que foram feitos pelo outro sexo; isso acontece, naturalmente. E, no entanto, são os valores masculinos que prevalecem. Falando cruamente, o futebol e o esporte são ‘importantes’; o culto da moda e a compra de roupas são ‘insignificantes’. E esses valores são inevitavelmente transferidos da vida para a ficção. Esse é um livro importante, pressupõe o crítico, porque lida com a guerra. Esse é um livro insignificante, pois lida com os sentimentos das mulheres numa sala de visitas. Uma cena de campo de batalha é mais importante do que uma cena de loja — em todos os lugares, e de modo muito mais sutil, a diferença de valores persiste. Assim, toda a estrutura do romance do início do século XIX era levantada, quando se era mulher, por uma mente ligeiramente tirada do prumo e forçada a alterar sua visão clara em deferência à autoridade externa. (WOOLF, p. 71, grifos da autora).

Tanto na literatura como em outros papéis sociais, as mulheres foram diminuídas, apesar de tais costumes terem sido impostos a elas. As mulheres eram consideradas menos importantes para sociedade dos homens e, por essa razão, deixadas de lado. Woolf procura mostrar nos capítulos de *Um Teto Todo Seu* que as repressões às mulheres nascem com a necessidade do sentimento de superioridade dos homens: “Possivelmente, quando o professor insistia com ênfase demais na inferioridade das mulheres, não estava preocupado com a inferioridade delas, mas com sua própria superioridade” (WOOLF, 2019, p. 44). Nessa cena da ficção ela consegue trazer traços do que estava acontecendo na realidade, naquele contexto, porém não deixaram de acontecer em outros momentos e locais no mundo com milhares de mulheres. Mesmo que elas fossem “privilegiadas”, por estarem em um ambiente de estudos, ainda eram subjugadas.

A escritora compara grandes homens da história com essas afirmações, como eles seriam tão grandes e tão vangloriados se suas mulheres também fossem? Por esses motivos, muitos deles insistem em inferiorizar as mulheres, para que elas não consigam atingir papéis como tão grandes como os deles. O homem deveria ser maior, tanto no aspecto físico quanto no intelectual e no social. Nos contos de fadas encontramos facilmente esses papéis – o rei constantemente é o mais poderoso, forte e vangloriado. Eles não poderiam ser criticados ou obrigados a desempenhar melhor suas funções por alguém considerada menor, sem credibilidade:

Em todos esses séculos, as mulheres têm servido de espelhos dotados do mágico e delicioso poder de refletir a figura do homem com o dobro de seu tamanho natural. [...] Eis porque tanto Mussolini quanto Napoleão insistem tão enfaticamente na inferioridade das mulheres, pois, não fossem elas inferiores, eles deixariam de engrandecer-se. Isso serve para explicar, em parte, a indispensável necessidade que as mulheres tão frequentemente representam para os homens. E serve para explicar o quanto se inquietam ante a crítica que elas lhes fazem, o quanto impossível é para a mulher dizer-lhes que este livro é ruim, este quadro é fraco, ou seja lá o que for, sem magoar muito mais e despertar muito mais raiva que um homem formulando a mesma crítica. É que, quando ela começa a falar a verdade, o vulto no espelho encolhe, sua aptidão para a vida diminui. Como pode ele continuar a proferir julgamentos, civilizar nativos, fazer leis, escrever livros, arrumar-se todo e deitar falação nos banquetes, se não puder se ver no café da manhã e ao jantar com pelo menos o dobro do seu tamanho real? (WOOLF, 2019, p. 38)

Sendo assim, na literatura, a mulher era descrita como bela, mas, na realidade, “[...] era escrava de qualquer rapazola cujos pais lhe enfiassem uma aliança no dedo” (WOOLF, 2019, p. 45). Nas histórias de ficção, saíam belas palavras de suas bocas, mas na vida real, elas não sabiam nem ler ou escrever, eram uma propriedade do marido, escravas do ambiente doméstico. Se os homens as representavam dessa maneira, não iriam querer que elas pudessem escrever suas próprias histórias, contar suas angústias e suas vivências. “A liberdade intelectual depende de coisas materiais. A poesia depende da liberdade intelectual. E as mulheres sempre foram pobres, não apenas nos últimos duzentos anos, mas desde o começo dos tempos” (WOOLF, 2019, p. 101).

As mulheres eram levadas a viver escondidas; então, não conseguiam estar presentes em diversos campos da vida social. Os próprios contos de fadas nos contam sobre isso: a princesa sempre está no castelo, no ambiente familiar. Ela não tem permissão para sair sozinha e, quando sai, é de maneira sorrateira e em fuga. Então, sobre quais experiências as princesas dos contos de fadas originais poderiam escrever (se isso lhes fosse permitido)? Sobre quais

ambientes? Como elas teriam oportunidade de participar da arte? O acordo tácito levado até os pequenos leitores é que elas devem permanecer assim – enleadas em suas limitações. “Ainda assim”, como nos lembra Lerner (2019, p. 308), “as vozes literárias de mulheres, marginalizadas e banalizadas com sucesso pelo *establishment* masculino dominante, sobreviveram”. Algumas delas conseguiram escrever, mesmo que fosse quase sempre anonimamente, e publicar suas obras, as quais têm sido reconhecidas apenas muito depois das mortes de suas autoras: “[...] As vozes de mulheres anônimas estavam presentes como uma tendência na tradição oral, música folclórica e nas cantigas de roda, nos contos de bruxas poderosas e fadas boas” (LERNER, 2019, p. 309). Dessa forma, essas obras foram se repercutindo e contadas ao longo do tempo.

2.2 Bruxas e Fadas... Por Que Existem?

A bruxa é uma personagem recorrente em diversos tipos de histórias. Embora seja frequentemente vista como um ser hediondo e terrível, ela reúne uma série de qualidades muito importantes para o desenvolvimento da mulher moderna. Seus significados e descrições variam dependendo da visão que cada sociedade tem delas. Russell e Alexander adicionam algumas visões e significados a respeito das bruxas no capítulo “Introdução: o que é uma bruxa?” do livro *História da Bruxaria*: “(1) a bruxa é o mesmo que feiticeira: esta é a abordagem antropológica; (2) a bruxa adora o Diabo: esta é a abordagem histórica para a bruxaria europeia; (3) a bruxa reverencia deuses e deusas e pratica a magia para boas causas: este é o enfoque adotado pela maior parte dos bruxos modernos (RUSSELL; ALEXANDER, 2008, p. 9).

Inúmeras crenças a respeito das bruxas não tinham fundamentos concretos, mas eram levados adiante, causando um dos maiores genocídios da história, a Santa Inquisição. Muitas atitudes e feitos são ligados às bruxas, dentre eles temos: mulheres que se reuniam à noite; algumas que se banhavam no mar; ou aquelas que se relacionavam de forma direta com a natureza criando e usando bálsamos, cremes entre outros medicamentos naturais. Bruxas, quase sempre, são mulheres e estão relacionadas à noite, a cores escuras e a imagens que podem representar a morte, a escuridão e o mal. As representações de Malévola, especialmente, em *A Bela Adormecida* e em *Malévola*, levam em conta algumas dessas características.

Quando se descobria que uma mulher era bruxa, acontecia o julgamento. “O julgamento era secreto: retirada do mundo exterior, a inculpada não sabia quem a havia denunciado e levado a brincar de ‘gato e rato’ com o juiz, que a confundia com perguntas embaraçosas para ao fim e ao cabo submetê-la à tortura” (HANCIAU, 2004, p. 64). As denúncias que ocorriam durante o período da Inquisição não passavam por uma avaliação nem por questionamentos para saber

se a acusação era realmente verdadeira ou era uma forma de vingança entre inimigos. Com isso muitas pessoas inocentes foram julgadas e mortas.

Carlo Ginzburg cita em *História Noturna* alguns critérios pelos quais as pessoas acusadas de bruxaria eram analisadas: “Na realidade, [o inquisidor] examinava a idade e o sexo dos acusados de bruxaria, motivos da acusação, suas relações com os vizinhos e a comunidade de modo geral [...]” (GINZBURG, 2012, p. 13). Porém, como se sabe, as mulheres denominadas bruxas tinham grande familiaridade com a natureza, costumavam viver isoladas e estes eram alguns dos fatos pelos quais muitas mulheres foram mortas. Além disso,

[a] capacidade das mulheres de prepararem poções e ervas passou a ser associada à sua capacidade de associar-se ao mal. Diante da figura da mulher, que o imaginário cristão considerava maléfica, foi relativamente fácil estabelecer a caça às bruxas e, neste sentido, a caça ao sexo feminino (LIMA, 2010, p. 5).

Mulheres que buscavam sua emancipação, as que procuravam fugir de casamentos combinados pelas famílias, as que retrucavam ordens ou leis ou que queriam contar inventar histórias e personagens eram constantemente comparadas a bruxas e feiticeiras:

Quando, porém, lemos sobre uma feiticeira atirada às águas, sobre uma mulher possuída por demônios, sobre uma bruxa que vendia ervas, ou até sobre um homem muito notável que tinha mãe, então penso estarmos na trilha de uma romancista perdida, uma poetisa reprimida, de alguma Jane Austen muda e inglória, alguma Emily Brontë que fazia saltar os miolos no pantanal ou careteava pelas estradas, enlouquecida pela tortura que seu talento lhe impunha. De fato, eu me arriscaria a supor que Anônimo, que escreveu tantos poemas sem assiná-los, foi muitas vezes uma mulher. [...] é que qualquer mulher nascida com um grande talento no século XVI teria certamente enlouquecido, teria se matado com um tiro, ou terminado seus dias em algum chalé isolado, fora da cidade, meio bruxa, meio feiticeira, temida e ridicularizada. Pois não é preciso muito conhecimento de psicologia para se ter certeza de que uma jovem altamente dotada que tentasse usar sua veia poética teria sido tão obstruída e contrariada pelos outros, tão torturada e dilacerada por seus próprios instintos conflitantes, que teria decerto perdido a saúde física e mental. (WOOLF, 2019, p. 49-50).

Woolf sentiu o grande peso da sociedade patriarcal exercido sobre as escritoras do início do século XX, as quais eram induzidas a pensarem-se subversivas do sistema de valores circundantes em sua época, e lança essa metáfora que é tão apropriada a tudo que fora descrito sobre a mulher em inúmeros textos literários de autoria masculina. Mulheres que tinham talento para as artes, literatura ou filosofia, as que faziam críticas ou que não aceitavam as pressões do

patriarcado poderiam ser equiparadas a bruxas. Dessa maneira, viveriam isoladas, sendo minimizadas e chamadas dessa forma para perderem a credibilidade, ou, então, enlouqueceriam e desistiriam de suas convicções em um mundo dominado pelo homem, no qual até mesmo outras mulheres mais acomodadas em seus papéis sociais poderiam hostilizá-las.

A observação do empoderamento feminino conjugada ao desejo masculino de controlar e subjugar a mulher foram alguns dos principais gatilhos da imagem da bruxa lançada sobre a mulher. A caça às bruxas não era apenas um medo das mulheres amaldiçoarem ou fazerem o mal, mas, também, um medo da liberdade feminina. Então, todas as histórias contribuem para a hierarquia a ser seguida pelas meninas. Como já observamos, “[a] literatura infantil, a mitologia, contos, narrativas, refletem os mitos criados pelo orgulho e os desejos dos homens: é através de olhos masculinos que a menina explora o mundo e nele decifra seu destino” (BEAUVOIR, 2019b p. 34). Todavia, nos mesmos contos, estão a fada e a bruxa, arquétipos que, em geral, representam forças benígnas e malignas e influenciam o desenrolar das tramas e a vida das princesas. De acordo com Bourdieu (2020, p. 59-60),

[...] [a]s próprias estratégias simbólicas que as mulheres usam contra os homens, como as da magia, continuam dominadas, pois o conjunto de símbolos e agentes míticos que elas põem em ação, ou os fins que elas buscam (como o amor, ou a impotência, do homem amado ou odiado), têm seu princípio em uma visão androcêntrica em nome da qual elas são dominadas. Insuficientes para subverter realmente a relação de dominação, tais estratégias acabam resultando em confirmação da representação dominante das mulheres como seres maléficos, cuja identidade, inteiramente negativa, é constituída essencialmente de proibições, que acabam gerando igualmente ocasiões de transgressão. É o caso, sobretudo, de todas as formas de violência não declarada, quase invisível por vezes, que as mulheres opõem à violência física ou simbólica exercida sobre elas pelos homens, e que vão da magia, da astúcia, da mentira ou da passividade [...].

Tanto a fada como a bruxa foram criadas por homens. Elas estão vinculadas a imagens construídas dentro do imaginário masculino que, em última instância, representam, por um lado, as mulheres dominadas e, por outro, as mulheres que questionam a dominação. As bruxas frequentemente são vistas como seres maus que subvertem regras e não aceitam proibições sociais, e, por essa razão, deveriam ser punidas por seus atos. Já as fadas têm poderes que encontram aceitação dentro do domínio patriarcal, em leituras mais contemporâneas.

No entanto, as fadas nem sempre foram consideradas seres bons e altruístas. Ainda que a origem das fadas no folclore celta não seja completamente conhecida, sabemos que esse ser tem participado de inúmeras histórias relacionada à natureza e ao espírito selvagem da flora e

da fauna nas florestas e mares. Existe muita discussão entre historiadores e escritores a respeito das fadas que recorrem nas artes e na literatura serem boas ou más. Sara Pettersson (2009, p. 10) comenta que “[...] [o]s aspectos mais sombrios do comportamento de uma fada eram constantemente destacados, frequentemente associados a travessuras, roubos, sequestros, etc.”⁷ A estudiosa ainda elabora sobre possíveis teorias sobre a sua origem:

Havia pelo menos três teorias principais sobre a origem das fadas. A primeira afirmava que as fadas tinham uma explicação religiosa. Elas eram consideradas seres espirituais. Muitos acreditavam que fossem anjos caídos presos na terra durante a queda de Lúcifer. [...] Outros acreditavam que as fadas tinham se originado em sociedades antigas e que o conhecimento sobre elas era um reflexo de suas ideias e costumes selvagens. [...] A terceira teoria foi apresentada por um ocultista da era vitoriana; eles alegavam que as tribos élficas evoluíram de gramíneas, répteis, pássaros, do mar e da fauna. Dizia-se que as fadas estavam em constante evolução, assim como os humanos continuam a dizer, e finalmente se tornaram anjos superiores⁸ (PETTERSSON, 2009, p. 11).

O que muito se relaciona ao assunto das fadas é a sua forte inserção na cultura celta e, posteriormente na sociedade vitoriana. As histórias nos contam que nem todas as fadas eram inofensivas no reino mágico ao qual elas pertencem. Como Pettersson lembra, uma das características mais obscuras das fadas seria sua tendência ao sequestro de seres humanos, a partir de sua sedução e encantamento. Contudo, ao longo da história, o fascínio pelas fadas aumentou significativamente, resultando em diversas representações artísticas, literárias ou, mais recentemente, filmicas. Pettersson (2009, p. 9) afirma que

[a] religião e a mitologia celta moldaram o mito das fadas moderno, e as raízes do fascínio vitoriano pelas fadas encontram-se no romantismo inglês, uma vez que os poetas e historiadores tentaram realizar estudos analíticos de seus tipos, características e origens. Eles começaram a explorar sua própria herança sobrenatural. ‘Havia uma ideia de que as fadas – utilizadas por Chaucer e redesenhadas por Shakespeare – faziam parte da preciosa herança da Inglaterra. A nostalgia por um passado decadente britânico foi outro fator’.⁹

⁷ “[...] The darker aspects of a fairy’s manner were often highlighted, they were frequently associated with mischief, thievery, kidnapping, etc.” (PETTERSSON, 2009, p. 10).

⁸ “There were at least three main theories about where the fairies came from. The first one claimed that fairies had a religious explanation. They were thought to be spiritual beings. Many believed them to be fallen angels trapped on earth during Lucifer’s fall. [...] Others believed that fairies had originated in ancient societies and that the lore concerning them was a reflection of their savage ideas and customs. [...] The third theory was presented by an occultist of the Victorian era; they claimed that elfin tribes evolved from grasses, reptiles, birds, the sea, and fauna. Fairies were said to be constantly evolving, just as humans continue to do, and ultimately they became higher-angels” (PETTERSSON, 2009, p. 11).

⁹ “The Celtic religion and mythology shaped the modern fairy myth and the roots of the Victorian fascination with fairies lies in English romanticism, as the poets and antiquaries even tried to conduct analytical studies of their types, traits, and origins. They began exploring their own supernatural heritage. ‘There was a sense that fairies –

O fascínio cultural pelas fadas, que aumentou ao longo do século XIX, desenvolveu-se para deixá-la mais inocente e terna, ou seja, para transformá-la em um ser que precisa ser mais protegido do que exterminado ou castigado. Nos dias de hoje, as crianças não têm medo de fadas, pois elas não conseguem enxergá-las como uma sequestradora, mas sim, como um ser encantador cheio de cuidados com a natureza onde vive. Sobre as fadas, Nelly Coelho (2020, p. 79) comenta:

Pertencente ao mundo dos mitos, a Fada ocupa um lugar privilegiado na aventura humana. Limitado pela materialidade de seu corpo e do mundo em que vive, é natural que o ser humano tenha precisado sempre de mediadores mágicos. Entre ele e a possível realização de seus sonhos, ideais, aspirações sempre existiram mediadores e opositores... os primeiros (fadas, talismãs, varinhas mágicas) para ajudar, os segundos (gigantes, bruxas, feiticeiros) para atrapalhar ou impedir seus desígnios. E hoje, quais são os nossos mediadores e opositores?

As fadas e as bruxas mostram dois lados do feminino inserido em contos de fadas. As fadas podem representar o lado bom; as bruxas, o lado mau. A princesa deveria buscar a realização por meio do casamento, sendo premiada, quando bem-comportada, com um príncipe protetor. Contudo, as que fugissem do padrão imposto pela sociedade seriam castigadas. Dessa forma, as histórias infantis transmitem lições de moral para mulheres e crianças, seu público principal. Essas assertivas expõem como a mulher é manipulada dentro do patriarcado:

Apresentando as fadas, mulheres divinas, boas ou más, como símbolo do poder feminino e as mulheres terrenas, premiadas ou castigadas, como símbolo da submissão ao poder masculino, os contos de Perrault cumprem uma dupla função: preservam os temas mitológicos da Antiguidade e transmitem a ideologia familista da classe burguesa que, no fim do século XVII, já se preparava para assumir o poder (MENDES, 2000, p. 105-106).

As bruxas ou feiticeiras não eram apenas personagens da ficção. Elas eram mulheres acusadas de inúmeros crimes. Perrot (2017, p. 89) elabora que, “[e]m primeiro lugar, elas ofendem a razão e a medicina moderna, por suas práticas mágicas. Têm a pretensão de curar os corpos, não somente com ervas, mas com elixires elaborados por elas e com fórmulas esotéricas”. Por terem o dom de utilizar ervas em suas receitas para curar doenças, e por morarem sozinhas sem marido ou filhos eram consideradas “bodes expiatórios da

utilized by Chaucer and redesigned by Shakespeare – were part of England’s precious heritage. Nostalgia for a fading British past was yet another factor’[...]” (PETTERSSON, 2009, p. 9).

modernidade” (PERROT, 2017, p. 141) e foram perseguidas e queimadas pela inquisição. Elas representavam a antítese de feminilidade, ou seja, da mulher tradicional. Em contrapartida:

A fada é a deusa-mãe-bondosa que protege e garante a felicidade para sempre. A bruxa é a deusa-madrasta-malvada que persegue e tenta impedir a realização da jovem. Ambas têm poder, mas o bem sempre é o vencedor, segundo a moral ingênua, por isso a felicidade está garantida. E a moral burguesa também (MENDES, 2000, p. 94).

Um exemplo disso é o conto *A Bela Adormecida no Bosque*, de Perrault, em que a bruxa representa o mal, em sua essência. Modernizada em *Malévola*, a bruxa/fada relata a versão de sua própria história. A trama demonstra como a fada que vivia livre no reino dos Moors se transforma em bruxa após a traição e a violência que sofre. Porém, após demonstrar o seu amor à sua filha adotiva, Aurora, a maldição se extingue e o amor verdadeiro revela-se como não sendo o do príncipe que beija a princesa adormecida, mas sim o da protetora com traços maternos que acompanha e intermedia todo o crescimento da princesa. Malévola é levada da inocência infantil à maturidade `vilipendiada´ por meio do ato de traição do aspecto masculino. Ela precisa passar por tal provação para experimentar sua natureza feminina completa, nem inocente, nem malévola, mas sim a unidade que é atingida por meio da realização e exteriorização de seu amor verdadeiro por Aurora.

Na nossa contemporaneidade, muitos dos arquétipos femininos construídos ao longo de séculos vão sendo desconstruídos pouco a pouco. As mulheres dos dias de hoje estão mostrando que podem ser o que almejam ser e que não serão capazes de permitir serem resumidas ou restringidas às imposições da sociedade. Então, quando Perrot (2017, p. 16) pontua que “escrever a história das mulheres é sair do silêncio em que elas estavam confinadas” percebemos que Malévola – ou personagens como ela – têm esse poder de desmistificar as lutas pelos direitos da mulher. Ao compreendermos o filme como uma desconstrução dos traços negativos da bruxa, construídos social e culturalmente, estaremos demonstrando a importância do papel das teorias feministas no século XXI.

3 ERA UMA VEZ... O CONTO DE FADAS DE ONTEM E DE HOJE

“Come away, O human child!
To the waters and the wild
With a faery hand in hand,
For the world’s fuller of weeping than you can understand”¹⁰

William Butler Yeats
“The Stolen Child” – 1886

Histórias infantojuvenis encantam pessoas de qualquer idade. Livros e filmes coloridos, cheios de personagens extraordinários e surreais nos envolvem intensamente. Nossa mente se entrega aos anseios do personagem que luta contra o mal e que deseja um final feliz. Diante das animações da Disney, assim como das de muitas outras grandes produtoras – Disney Pixar ou DreamWorks, por exemplo – crianças e adolescentes, principalmente, são enredados em um mundo de sonhos em que tudo pode realmente acontecer. Por outro lado, também somos todos enredados pelo apelo implícito das construções de gênero, há muito tempo dirigidas especialmente por escritores homens em construções patriarcais milenares.

Esse gênero literário, a literatura infantojuvenil, existe há muito tempo, como as fábulas, as quais apresentam mensagens morais e dos bons costumes em tempos antigos. Essa herança das histórias infantis antigas ainda hoje é muito intensa. Histórias para crianças e adolescentes frequentemente apresentam um forte apelo pedagógico, no sentido de ensinar o que é “certo” e “errado” na sociedade em que vivemos. Essas “lições” geralmente utilizam-se do recurso do maravilhoso, gênero próximo ao do fantástico, que apresenta a naturalização do estranho, do sobrenatural ou do “impossível”, e têm evoluído dentro de estudos de diversas áreas, tais como a da crítica literária, psicanalítica, pedagógica ou antropológica, entre tantas outras, uma vez que apresentam extrema complexidade em suas narrativas.

Neste sentido, este capítulo faz uma apresentação de *Malévola* (2014) e, em seguida, traz um estudo sobre histórias infantojuvenis, a partir de teorias e críticas de diversos autores, entre eles, Todorov (2008), Roas (2014), Bettelheim (2020), Benjamin (2009), Mendes (2000), Novaes Coelho (2012), entre outros. Além disso, procuramos verificar as características de obras infantojuvenis, como um todo, em *A Bela Adormecida no Bosque* ([1697] 2005), *A Bela Adormecida* (1959), da Disney, e em *Malévola* (2014). Logo em seguida, fazemos algumas considerações sobre a representação das mulheres em histórias infantojuvenis.

¹⁰ “Vamos embora, ó criança humana! / Para as águas e ao selvagem / De mãos dadas com uma fada, / Pois o mundo é mais cheio de sofrimento do que você consegue entender” (YEATS, 1996, p. 18).

3.1 Um Pouco sobre *Malévola* (2014)

Malévola é uma *fada* do Reino dos Moors, o qual se localiza em uma floresta vizinha a um reino humano. Quando criança, ela conhece Stefan, um menino humano com quem faz amizade e por quem se apaixona. No entanto, os anseios de Stefan o atraem às tentações da cidade e os dois amigos se afastam. Enquanto ele vai se tornando cada vez mais ambicioso à medida em que cresce, Malévola se fortalece e dedica-se a cuidar dos seres e das coisas de seu reino. Quando o Rei Henrique ataca os Moors, Malévola o deixa extremamente ferido e, em seu leito de morte, ele anuncia que entregará o trono a quem matar Malévola. Vendo surgir uma grande oportunidade nisso, Stefan encontra-se com a fada, mas sem coragem de matá-la, dá a ela uma droga para deixá-la desacordada e corta suas asas, em um golpe de traição. Stefan torna-se rei e assim inicia-se a grande desavença entre os dois.

Nos primeiros trinta minutos do filme, muito distinto da animação, trata de uma parte do passado de Malévola, importante o suficiente para entendermos sua ira em relação a Stefan. Após conhecermos seu passado doce e gentil, Malévola amaldiçoa a princesa Aurora, filha de Stefan, em uma atitude de vingança por ele ter cortado suas asas para se tornar rei, revelando-se uma terrível criatura rancorosa e cruel. Neste ponto, sua imagem vai se mesclar com a que temos da personagem em *A Bela Adormecida*. Esse misto de características de vilã e de mocinha reunidos em Malévola faz com que o espectador não consiga decidir se Malévola é boa ou má, uma vez que ela assume os dois perfis simultaneamente, o que a aproxima da instabilidade a que todos os seres humanos estão sujeitos – todos nós podemos ser bons, em alguns momentos, e maus, em outros. A narradora, em *voice-over*, que, apenas ao final do filme, entendemos ser Aurora, já sugere a possibilidade de a vilã vir a ser, também, a heroína da história. Ainda que seja Aurora quem nos conta essa história, a maior parte do filme se passa a partir do ponto de vista de Malévola, a protagonista – e esta é a característica extraordinária da personagem que, assim como outras situações discursivas que ocorrem no filme, foi desconstruída por Woolverton como uma resposta a *A Bela Adormecida* (1959).

Em uma entrevista concedida ao Austin Film Festival's On Story, Woolverton conta que, ao ser convidada a fazer o roteiro de *A Bela e a Fera* (1991) – o primeiro de animação da Disney a ser escrito por uma mulher – ela pensou que essa seria uma “oportunidade de mudar a percepção da heroína vítima da Disney”¹¹ (ON STORY, 2019, 00:03:07-00:03:14), trazendo uma personagem que não se representasse tanto pela beleza, mas sim por sua determinação e

¹¹ “[N]ow here’s my opportunity to change the perception of the Disney victim heroine” (ON STORY, 2019, 00:03:07-00:03:14).

inteligência. Depois dessa mudança de valores, que podemos notar entre os contos de *A Bela e a Fera* de Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve ([1740] 2016) e de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont ([1756] 2016) e o desenho da Disney, Woolverton prosseguiu escrevendo roteiros de contos de fadas com perfil mais tradicional, como observamos em *O Rei Leão* (1994), ou mesmo com características historicizadas, como acontece em *Alice no País das Maravilhas* (2010), quando traz uma Alice mais velha e muito mais ousada e determinada que a de Lewis Carroll ([1865] 1982).

No entanto, foi somente em 2014, com *Malévola*, que a roteirista desconstruiu uma vilã da Disney, ou seja, fez com que uma das bruxas mais populares de todos os tempos se transformasse em uma protagonista e tivesse razão para vingar-se daqueles que a traíram. Assim, como já comentado, *Malévola* reúne tanto as características de vilã como as de heroína, fazendo com que o espectador, sempre que olhe para seus chifres inusitados e suas roupas escuras, lembre-se da feiticeira da Disney, mas, exatamente ao mesmo tempo, veja-a como uma personagem cheia de virtudes, entre elas, a generosidade, a justiça e a ternura. Para que isso fosse possível em *Malévola*, o protagonismo da vilã seria imprescindível – assim, a história de Aurora é marginalizada, o Rei Stefan mostra-se um vilão cruel e desprezível e as fadas do núcleo central do enredo, em *A Bela Adormecida*, transformam-se em personagens menores e mesquinhos.

Embora várias situações discursivas sejam desconstruídas em *Malévola*, alguns dos personagens da animação da Disney não são propriamente desconstruídos – seus papéis são mantidos ou substituídos por outros. Porém, conseguimos observar certo desenvolvimento desconstrutivo em Aurora, que ainda é a princesa inocente e cheia de boas qualidades, vivendo com as fadas no Reino dos Moors, mas que desenvolve a sua voz ao ponto de “narrar uma história”. A Aurora dos contos de fadas jamais poderia atuar como narradora, pois o mundo inicial desses contos é patriarcal. Além disto, as fadas continuam cômicas e atrapalhadas, mas perdem as características generosas e graciosas das fadinhas da Disney. Em *A Bela Adormecida*, elas são anunciadas como “[a]s mais honradas e exaltadas excelências, as três boas fadas: Senhora Flora, Senhora Fauna e Senhora Primavera”^{12,13} (BELA, 1959, 00:05:09-00:05:26). Já, em *Malévola*, tornam-se medíocres e descuidadas em relação à educação que deveriam dar para Aurora. O Rei Stefan, também, deixa de ser um simpático, nobre (mas, também, inexpressivo)

¹² “The most honored and exalted excellencies, the three good fairies. Mistress Flora, Mistress Fauna, and Mistress Merryweather” (BELA, 1959, 00:05:09-00:05:26).

¹³ Merryweather foi traduzida como Primavera na versão em português da animação de 1959. Tomamos emprestada essa tradução tão bem conhecida na língua portuguesa.

rei e passa a um vilão ganancioso. Esta talvez seja uma das maiores revisões feitas por Woolverton, pois o Rei Stefan não tem uma grande participação em *A Bela Adormecida*. Por essa razão, nem poderíamos dizer que o personagem tenha sido desconstruído.

Ao contrário de *Malévola*, que passa por uma grande transformação a partir da qual realmente podemos observar dualidades, em outros personagens percebemos perfis revisados, relidos e reavaliados – por exemplo, não conseguimos detectar um sentido de nobreza ou simpatia no novo perfil do Rei Stefan, mas verificamos sua inversão de papéis, ou seja, *ele* agora é o vilão da história. Assim, existem inversões de valores em muitas situações que envolvem paralelos entre *Malévola* e *A Bela Adormecida*. Isso acontece porque *Malévola* não é uma transposição direta da animação da Disney, mas, sim, uma transposição criativa, uma vez que não conta a história que o espectador conhece. Podemos afirmar, de forma genérica, que *Malévola* é o resultado de um processo de apropriação das principais imagens e ideias que percebemos em *A Bela Adormecida* (1959). É uma resposta de Woolverton ao desenho da Disney.

No que concerne à apropriação, existem múltiplas definições e aplicações desse termo nas mais variadas áreas e artes, tais como o direito, a literatura ou o cinema, entre outras. No entanto, concebemos que se apropriar de algo é fazê-lo seu. Ao nos apropriarmos de um texto-fonte, transformamo-lo em outro texto, ou seja, conservamos a sua essência e mostramos um novo mundo ao leitor ou espectador. Sanders (2006, p. 26) elabora que a apropriação surge como uma prática capaz de afetar “uma jornada mais decisiva para fora do texto-fonte em direção a um produto ou domínio cultural inteiramente novo”.¹⁴ O simples fato do filme chamar-se *Malévola* e não *A Bela Adormecida* já indica uma jornada a um “domínio cultural inteiramente novo”. O enredo, os perfis dos personagens (em sua maioria), os motivos, as intenções, os questionamentos e a importância do novo texto ficam completamente alterados no novo domínio, mas resta a essência do desenho – sabemos que é por causa dele que esse filme existe e sabemos que é com ele que Woolverton dialoga.

Hutcheon (2013, p. 43) observa que a apropriação é um ato de “tomada de posse da história de outra pessoa, que é filtrada, de certo modo, por sua própria sensibilidade, interesse e talento”. Entendemos, por exemplo, que *Malévola* está na animação de 1959, fazendo o papel da bruxa, mas a resposta de Woolverton se direciona de acordo com sua própria sensibilidade e interesse e, dessa maneira, transforma-a em uma fada – o oposto relativo de uma bruxa. A

¹⁴ “[A] more decisive journey away from the informing source into a wholly new cultural product and domain” (SANDERS, 2006, p. 26).

roteirista contrapõe essa personagem marginal, em *A Bela Adormecida* – que certamente move grande parte da história – com a protagonista, em *Malévola*. Todos os principais personagens do desenho (bem como o enredo, símbolos e até imagens) são, nesse sentido, apropriados para alicerçar a história de *Malévola*, mas definem-se em outros papéis e discursos. Sanders (2006, p. 4) lembra que “a apropriação realiza o mesmo engajamento sustentado que a adaptação, mas frequentemente adota uma postura de crítica, até mesmo de agressão”.¹⁵ Ao mesmo tempo em que verificamos a subversão de temáticas e muita criatividade por parte de Woolverton, sabemos que o que faz, efetivamente, é parte de uma crítica social muito direcionada ao discurso patriarcal. Como Paul Ricoeur observou, tratamos a apropriação como uma “transposição ‘lúdica’ do texto, e a própria brincadeira ... como a modalidade apropriada ao leitor em potencial, ou seja, a qualquer um que saiba ler”¹⁶ (RICOEUR, 1991, p. 87 *apud* SANDERS, 2006, p. 7).

Malévola, assim, caracteriza-se como uma resposta à animação da Disney, de 1959, e indiretamente a *A Bela Adormecida no Bosque* (1697), de Charles Perrault. Ao dialogar com os textos, especialmente com o de 1959, Woolverton apropria-se de vários elementos de seus enredos e desconstrói a vilã, ou seja, a roteirista leva o filme a “uma jornada mais decisiva para fora do[s] texto[s]-fonte em direção a um produto ou domínio cultural inteiramente novo”¹⁷ (SANDERS, 2006, p. 26). Essa ação obriga o espectador que conhece a animação da Disney a estabelecer paralelos constantes entre muitos traços de seus enredos que se distanciam e se aproximam a todo o momento, devido à instabilidade da linguagem provocada pelo ato desconstrutivo. A desconstrução desestabiliza os significados lógicos da ordem patriarcal e, irremediavelmente, vemos *Malévola* como vilã e heroína no novo enredo.

3.2 Histórias Infantojuvenis: O Maravilhoso e Alguns Pontos Críticos

As crianças têm algumas necessidades, as quais são preenchidas, muitas vezes, ao lerem ou ouvirem histórias que desmistifiquem seus medos, angústias e questionamentos. Além disso, elas precisam conhecer valores éticos universais, por meio de situações que se encaixem em seu cotidiano. De acordo com Bruno Bettelheim (2020, p. 5-6), “[a] criança encontra este tipo de significado nos contos de fadas”. Pelos contos elas aprendem cultura, maneiras de lidar com

¹⁵ “Beyond that, appropriation carries out the same sustained engagement as adaptation but frequently adopts a posture of critique, even assault” (SANDERS, 2006, p. 4).

¹⁶ “[T]he ‘playful’ transposition of the text, and play itself ... as the modality appropriate to the reader *potentialis*, that is, to anyone who can read” (RICOEUR, 1991, p. 87 *apud* SANDERS, 2006, p. 7).

¹⁷ “[A] more decisive journey away from the informing source into a wholly new cultural product and domain” (SANDERS, 2006, p. 26).

suas dúvidas interiores e possibilidade de ver o futuro e o mundo com uma imaginação positiva. Mesmo com o passar dos séculos essa necessidade ainda existe, pois vivemos questionamentos diários sobre como agir em diferentes situações, como lidarmos com sentimentos e como vivermos mais felizes. Sendo assim, Marisa Mendes nos confirma que

[...] o sentido da vida continua sendo tão necessário ao homem hoje como há milênios pois, apesar dos avanços tecnológicos, a alma humana continua a mesma. Os homens continuam hoje com a mesma necessidade de acreditar em deuses, em forças mágicas, em espíritos bons e maus, para poder explicar o que acontece a cada um em particular e a todos em geral (MENDES, 2000, p. 25).

Essas histórias estão sempre presentes em nossas sociedades, encantam crianças e adultos e permanecem em suas memórias de infância porque são instigantes, ao tratarem sobre magia, entretenimento e, também, sobre ensinamentos valiosos de maneira lúdica. Dessa maneira, as suas narrações são repercutidas ao longo dos milênios e passadas de geração para geração. Concluimos, assim, que “[o]s contos de fadas fazem parte desses livros eternos que os séculos não conseguem destruir e que, a cada geração, são redescobertos e voltam a encantar leitores ou ouvintes de todas as idades” (COELHO, 2012, p. 21).

Tudo isso acontece por meio de um mundo imaginário, no qual se desenvolve o maravilhoso. Tzvetan Todorov, em seu principal trabalho *Introdução à Literatura Fantástica* (2008), explicita que o maravilhoso acontece em um mundo em que não existe hesitação, porque os elementos sobrenaturais já estão intrínsecos e costurados naquela realidade. Ele é o “sobrenatural aceito [...] os acontecimentos sobrenaturais não receberão nenhuma explicação” (2008, p. 24) – o maravilhoso envolve o extraordinário e o sobrenatural. Além disso, no maravilhoso-puro, terminologia de Todorov, os acontecimentos que são sobrenaturais não se tornam estranhos para os personagens ou para o leitor, pois já são naturalizados na narrativa. Um grande exemplo de obras maravilhosas são os contos de fadas.

Todavia, ainda há inúmeros questionamentos a respeito do que se caracteriza fantástico, e o que se caracteriza maravilhoso.

Vimos que o fantástico não dura mais que o tempo de uma vacilação: vacilação comum ao leitor e ao personagem, que devem decidir se o que percebem provém ou não da ‘realidade’, tal como existe para a opinião corrente. Ao finalizar a história, o leitor, se o personagem não o tiver feito, toma entretanto uma decisão: opta por uma ou outra solução, saindo assim do fantástico. (TODOROV, 2008, p. 24).

David Roas, em *A Ameaça do Fantástico: Aproximações Teóricas* (2014), complementa que o fantástico coloca o leitor diante do sobrenatural “[...] para interrogá-lo e fazê-lo perder a segurança diante do mundo real” (ROAS, 2014, p. 31). Esse fator é fundamental para o fantástico, pois ele viola as leis do mundo real. Ao ler uma narrativa, o leitor vai fazer questionamentos que o levarão a perceber se os acontecimentos sobrenaturais são justificáveis ou não. Até o momento em que há a dúvida podemos afirmar que se identifica com o fantástico, quando forem identificados os acontecimentos paremos no estranho ou no maravilhoso. O estranho vai trazer justificativas do mundo real, já o maravilhoso vai mostrar um mundo paralelo onde tudo pode acontecer.

Nesse sentido, Roas (2014, p. 61) argumenta que “A presença do medo, além disso, nos permite distinguir perfeitamente a literatura fantástica da literatura maravilhosa: o conto maravilhoso tem sempre final feliz (o bem se impõe sobre o mal)”. Assim, os leitores têm a expectativa de que sempre haverá um final feliz, independentemente dos acontecimentos ruins no decorrer da narrativa. Em contrapartida, “[...] o conto fantástico, por sua vez, se desenvolve em meio a um clima de medo, e seu desfecho (além de pôr em dúvida nossa concepção do real) costuma provocar a morte, a loucura ou a condenação do protagonista” (ROAS, 2014, p. 61). Esse estilo de conto não necessariamente é para crianças, também não tem o mesmo papel que os contos de fadas têm ao trazer ensinamentos e expor arquétipos com os quais elas se identificam.

“No caso do maravilhoso, os elementos sobrenaturais não provocam nenhuma reação particular nem nos personagens, nem no leitor implícito. A característica do maravilhoso não é uma atitude, para os acontecimentos relatados a não ser a natureza mesma desses acontecimentos” (TODOROV, 2008, p. 30). O leitor já está inserido naquele mundo, com criaturas e cenários diferentes da sua realidade, então não se tornam estranhos os acontecimentos sobrenaturais, mas sim fruto daquela existência. Todorov também explica que isso acontece porque “[o] maravilhoso implica estar imerso em um mundo cujas leis são totalmente diferentes das nossas; por tal motivo, os acontecimentos sobrenaturais que se produzem não são absolutamente inquietantes” (TODOROV, 2008, p. 89).

Uma exemplificação de características presentes nos contos de fadas é o papel do narrador. Quando ele é personagem, suas falas podem ser ou não verdade. Porém, nessas histórias isso não é uma problemática, pois o enredo faz com que os receptores acreditem – eles já sabem que aquele mundo não existe. Então, os fatos narrados são “reais” apenas naquela realidade hipotética, imaginária. Um exemplo disso é *Malévola* (2014), na qual a narradora Aurora também é personagem.

O problema se torna mais complexo no caso de um narrador-personagem, de um narrador que diz 'eu'. Em quanto narrador, seu discurso não deve ser submetido à prova de verdade; mas em quanto personagem, pode mentir. [...] O fantástico nos põe ante um dilema: acreditar ou não acreditar? O maravilhoso leva a cabo esta união impossível, propondo ao leitor acreditar sem acreditar verdadeiramente. (TODOROV, 2008, p. 45).

Vladimir Propp, na obra *Morfologia do Conto Maravilhoso* (2001), denominou os contos de fadas como contos maravilhosos. Ele pontua que por meio da descrição das funções dos personagens se pode definir um perfil do herói da narrativa. Esses contos geralmente começam com situações ligadas ao herói, o qual normalmente sai de casa, em um ambiente de estabilidade, ocorrem algumas adversidades nesse caminho e ele precisa lutar contra. Contudo para Propp existem dois tipos de heróis, o buscador e aquele que é vítima: “Os primeiros têm por finalidade uma busca; os segundos começam sua viagem sem buscas, mas durante essa viagem defrontam-se com uma série de aventuras” (p. 25). Ademais o herói terá seus auxiliares, mágicos ou não, para atravessar a narrativa:

Depois da transmissão do objeto mágico, ocorre sua utilização, ou, no caso de um ser vivo, sua intervenção imediata as ordens do herói. Neste momento, o herói, aparentemente, perde a sua importância: não faz nada sozinho, seu auxiliar é que se encarrega de tudo. Mas, do ponto de vista morfológico, a importância do herói continua muito grande, pois suas intenções constituem o eixo da narrativa. Estas intenções se revelam nas diversas ordens que o protagonista dá a seus auxiliares [...]. O herói do conto de magia pode ser tanto o personagem que sofre a ação do antagonista-agressor (ou que sofre uma carência) no momento em que se tece a intriga, como também o personagem que aceita reparar a desgraça ou atender as necessidades de outro personagem. No decorrer da ação, o herói é o personagem possuidor de um objeto mágico (ou de um auxiliar mágico), que o utiliza ou que se serve dele (PROPP, 2001, p. 30).

Assim, o herói consegue superar os obstáculos e casar-se com a princesa, herdando o trono e tendo um final feliz. Esse percurso trilhado por ele muitas vezes é a busca de significado para sua vida, para preencher um vazio. Isso pode ser uma representação do próprio leitor em encontrar motivos ou formas de gerir sua vida, pois o herói não está lutando por problemas do mundo, mas sim para obter felicidade e motivos para sua existência.

Em *Reflexões sobre a Criança, o Brinquedo e a Educação* (2009), de Walter Benjamin, o escritor pontua em como as brincadeiras e o imaginário fazem parte do mundo infantil e em como se tornam importantes para que a criança desenvolva a imaginação e lide com seus problemas de maneira mais leve. Ao ler ou escutar uma história, “[n]ão são as coisas que saltam das páginas em direção à criança que as vai imaginando – a própria criança penetra nas coisas

durante o contemplar, como nuvem que se impregna do esplendor colorido desse mundo pictórico” (BENJAMIN, 2009, p. 69). Ela consegue compreender seu mundo por meio dessas narrativas. Assim, de acordo com Benjamin (2009, p. 58-108),

[a] criança consegue lidar com os conteúdos do conto maravilhoso de maneira tão soberana e descontraída como o faz com retalhos de tecidos e material de construção. Ela constrói o seu mundo com os motivos do conto maravilhoso, ou pelo menos estabelece vínculos entre os elementos do seu mundo. [...] Atrás do cortinado, a própria criança transforma-se em algo ondulante e branco, converte-se em fantasma. A mesa de jantar, debaixo da qual ela se põe de cócoras, a faz transformar-se em ídolo de madeira em um templo onde as pernas talhadas são as quatro colunas. E atrás de uma porta, ela própria é porta, incorporou-a como pesada máscara e, feita um sacerdote-mago, enfeitiçará todas as pessoas que entrarem desprevenidas.

Além disso, um fato importante que Bruno Bettelheim afirma é que antigamente:

[...] nas histórias de fadas mais ninguém tem nome; os pais das figuras principais permanecem anônimos. São referidos como "pai", "mãe", "madrasta", embora possam ser descritos como "um pobre pescador", ou "um pobre lenhador". Se são "um rei" e "uma rainha", são disfarces leves para pai e mãe, assim como o são "príncipe" e "princesa" para menino e menina. As fadas e feiticeiras, gigantes e fadas-madrinhas permanecem da mesma forma sem nome, facilitando assim as projeções e identificações (2020, p. 41, grifos do autor).

Nesse sentido, as crianças poderiam imaginar seus mundos dentro desses contextos e narrativas e atribuir nomes aos personagens e dar ainda mais mágica para esse mundo das fadas. Contudo, hoje cada fada tem uma identidade e uma diferenciação e normalmente um nome, como por exemplo Fauna, Flora e Primavera que fazem parte de *A Bela Adormecida* (1959), e a própria Malévola. Isso também é importante para que os leitores consigam compreender que há diferenças de personalidade de cada uma delas e conseqüentemente o mesmo ocorre no mundo real.

Os pequenos leitores ou ouvintes dessas narrativas, conseguem por meio delas, criar em seu mundo, associar imagens e atitudes dos personagens, pegar um simples objeto e fazer de conta que ele tem vida. Mas, como já explicitamos, os contos de fadas não foram especialmente criados para as crianças, mas sim para adultos. Todavia, foi a partir de Charles Perrault que os contos começaram a ser destinados a elas. Ao longo dos anos, eles foram sendo modificados e adaptados de acordo com cada escritor, tempo e cultura (COELHO, 2000). Começaram a perpassar significados incógnitos. Eles “[...] passaram a falar simultaneamente a todos os níveis

da personalidade humana, comunicando de uma maneira que atinge a mente ingênua da criança tanto quanto a do adulto sofisticado” (BETTELHEIM, 2020, p. 6).

Essas narrativas apresentam tanto pontos positivos do mundo como negativos, mostrando que a vida não é apenas encantadora, mas que nela existem monstros e pessoas ruins. A criança vê no herói uma fonte de inspiração para resolver problemas de sua própria vida, pois ele sempre consegue derrotar os seres do mal, trazendo um final feliz para a história. Assim, os leitores compreendem que também conseguirão. Os arquétipos presentes nas histórias mostram essas situações para elas e as fazem compreender, inconscientemente, situações da vida real. Dessa maneira, elas imaginam o mundo de maneira mais leve e podem ter um crescimento sem tantos questionamentos interiores. Por exemplo: “‘A Bela Adormecida’ diz que um período longo de calma, de contemplação, concentração sobre o eu, pode levar e seguidamente leva às maiores realizações” (BETTELHEIM, 2020, p. 241, grifos do autor).

Além disso, de acordo com Bettelheim, os personagens dos contos fazem com que as crianças não tenham tanto medo do futuro:

Quando todos os pensamentos mágicos da criança estão personificados num bom conto de fadas – seus desejos destrutivos, numa bruxa malvada; seus medos, num lobo voraz; as exigências de sua consciência, num homem sábio encontrado numa aventura; suas raivas ciumentas, em algum animal que bica os olhos de seus arquivais – então a criança pode finalmente começar a ordenar essas tendências contraditórias. [...] Os contos de fadas indicam que, escondida em algum lugar, a boa fada madrinha observa o destino da criança, pronta a afirmar seu poder quando for necessário e urgente. O conto de fadas diz à criança que ‘embora existam bruxas, nunca se esqueça que também existem boas fadas, muito mais poderosas’ (2020, p. 69-72, grifos do autor).

Assim, o imaginário torna a vida mais leve, abrindo portas para um olhar mais positivo dos acontecimentos e até dos problemas. Porém, foi por meio dessa necessidade do irreal que a burguesia encontrou uma maneira de dominar e transmitir seus valores para a sociedade. De acordo com Mariza Mendes (2000, p. 54): “Classe emergente, a burguesia viu na educação dos pequenos a oportunidade de que necessitava para perpetuar sua ideologia, e na literatura infantil, a melhor forma de realizar esse intento”. Nada melhor do que as crianças crescerem ouvindo e lendo o que era conveniente para aquela classe social, pois dessa maneira, esses costumes já estariam inseridos em suas vidas e dificilmente seriam questionados. Assim, em cada época as ideologias foram se adaptando conforme os interesses deles.

Consequentemente, “[a] partir do sucesso da coletânea de Perrault, os contos de origem popular tiveram seu prestígio garantido na sociedade burguesa e passaram a ser conhecidos

como ‘contos de fada’” (MENDES, 2000, p. 88; grifos da autora). Desse modo, eles continuaram propagando “[...] ideais para as crianças e as mulheres: a submissão, o conformismo e a fragilidade. Todos esses elementos se tornam nítidos e claros quando se faz um levantamento das fontes primitivas dos contos” (MENDES, 2000, p. 88-89). Sendo assim, “[...] é preciso fazer uma análise dos contos de fada como um fenômeno cultural que contém aspectos não só literários, mas também psíquicos, pedagógicos, sociais e ideológicos” (MENDES, 2000, p. 30-31).

Foi assim que surgiram os arquétipos. Eles definem formas de comportamento, algo que deve ser repetido ao longo de gerações, eles nos influenciam a agir da mesma forma que eles. Há muitos arquétipos em contos de fadas, como a mulher representada pela princesa, pela fada ou pela bruxa; o homem representado pelo príncipe ou pelo rei. E a partir desses arquétipos são veiculadas tradições, costumes e maneiras de nos comportarmos. Nelly Coelho afirma que “[...] mitos nascem na esfera do sagrado; arquétipos correspondem à esfera humana e símbolos pertencem à esfera da linguagem pela qual mitos e arquétipos são nomeados e passam a existir como verdade a ser difundida entre os homens e transmitida através dos tempos” (COELHO, 2012, p. 85).

A escritora Nelly Coelho (2012) afirma que neste século temos um momento oportuno para ~~que~~ que esses contos voltem, pois há uma busca inacabada do homem por se descobrir. Por meio dessas histórias conseguimos reencontrar algumas respostas e usar do maravilhoso para entrar em outras realidades, fugindo das inquietações da sociedade moderna. As dúvidas existenciais podem ser preenchidas se nos depararmos sobre como foi a origem de nossas civilizações. A fantasia também pode abrir portas para encontrar verdades ocultas. Contudo,

[s]ão muito comuns em nossos dias as entrevistas de psicólogos freudianos ou junguianos falando sobre a influência benéfica dos contos de fada na formação das crianças. É preciso, porém, não esquecer que, dentro desse belo ‘embrulho para presente’, está uma formação ideológica burguesa e capitalista que mistura a proteção das fadas com a proteção divina, para dizer à criança que ela terá todos os seus problemas resolvidos da melhor maneira possível, se for ‘dócil, obediente e bem comportada’, ou seja, se não desenvolver nenhum raciocínio crítico e nenhum questionamento em relação às autoridades constituídas, sejam elas divinas ou humanas (MENDES, 2000, p. 146; grifos da autora).

Mesmo que os contos de fadas sejam tão importantes para a formação dos indivíduos, deve haver uma perspectiva crítica sobre eles. E, além disso, releituras e reescritas, como já está acontecendo. Pois, as verdades repassadas ao longo dos séculos não são mais totalmente verdades para a sociedade contemporânea. Além de que mitos e arquétipos burgueses traziam

apenas benefícios para essa classe e para o patriarcado. As mulheres quase sempre eram menosprezadas, sendo tratadas como ingênuas e frágeis.

3.3 Contos de Fadas e Personagens Femininas

“As mulheres são imaginadas, representadas, em vez de serem descritas ou contadas” (PERROT, 2017, p. 17). Essa assertiva, de Michelle Perrot, historiadora francesa, acerca da invisibilidade social das mulheres no passado – e, mesmo hoje, em alguns contextos –, faz-nos lembrar da representação da mulher nos contos de fadas, nos quais a mulher é protagonista, mas vista por meio de olhares masculinos. Certamente, um escritor pode estudar os comportamentos de outras pessoas e imaginar o que elas estão pensando. Contudo, especialmente antigamente, quando a maioria das pessoas que escreviam e liam eram homens, o processo de imaginar o papel de uma mulher é complicado.

O hábito de ouvir e contar histórias é transmitido há incontáveis gerações. Elas envolvem seus ouvintes encantando-os, fascinando-os com o maravilhoso ou aterrorizando-os com os destinos cruéis dos personagens. Mesmo antigas ou já muitas vezes reinventadas, elas têm um poder incrível para reunir as pessoas ou para veicular ensinamentos para pais, filhos, adultos, crianças ou idosos. Ainda assim, a mulher tem se destacado no universo ficcional das lendas, dos mitos, das fábulas e dos contos de fadas, tanto como personagem como disseminadora dessas histórias, as quais têm sido incessantemente reproduzidas, vendidas em livrarias e contadas para as nossas crianças, mesmo nos dias de hoje. Por isso, a mulher tem desempenhado muitos dos papéis principais nessas narrativas, como alguns similares aos das princesas, das bruxas ou das fadas (MENDES, 2000).

Além disso, as estruturas mitológicas de muitos povos eram baseadas no eterno feminino, ou no divino feminino. Contudo com o passar do tempo, os sistemas foram se desenvolvendo muito patriarcais e o cenário de muitas histórias antigas também mudou:

[...] [A]s primeiras entidades divinas concebidas pelo homem eram do sexo feminino e representavam a Lua, considerada a deusa do amor e da fertilidade, a protetora das colheitas [...] Com o passar do tempo, a cultura dos invasores e dominadores foi-se instalando, a Deusa-Mãe foi perdendo seu poder e foi sendo substituída pelo Deus-Pai, Zeus, Javé ou Jeová, a divindade dos vencedores. Assim, dois mil anos antes de Cristo, já estava instalada a sociedade patriarcal, que perdura até hoje (MENDES, 2000, p. 29-30).

Sendo assim, nos primeiros contos, as mulheres tinham papel de grandes entidades, mas a cultura foi sendo modificada pelos homens, os quais queriam ter o poder e não aceitavam as mulheres vistas como deusas detentoras dele. Contudo, se a magia fosse eliminada, essas

histórias se tornariam insignificantes. Em uma concepção mais moderna das fadas, elas serviam para auxiliar nas lições de comportamento a serem seguidos: “As fadas foram então preservadas, em benefício da própria ideologia cristã e burguesa” (MENDES, 2000, p. 127).

Todavia, quase a totalidade dos escritores dessas histórias, como bem sabemos, eram homens, que, geralmente, reduzem as mulheres a alguns perfis gerais, que entendemos serem os arquétipos. Perrault é famoso por publicar contos de fadas disseminados e readaptados há séculos. Na maioria deles, como em *A Bela Adormecida no Bosque*, há uma protagonista, que, na verdade, não desenvolve a sua voz efetivamente, pois, de acordo com Perrot (2017, p. 22),

[...] existe uma abundância, e mesmo um excesso, de discursos sobre as mulheres; avalanche de imagens, literárias ou plásticas, na maioria das vezes obra dos homens, mas ignora-se quase sempre o que as mulheres pensavam a respeito, como elas as viam ou sentiam. Das mulheres, muito se fala. Sem parar, de maneira obsessiva. Para dizer o que elas são ou o que elas deveriam fazer.

Infelizmente, o cerceamento da voz feminina foi uma terrível imposição à mulher em muitos períodos da História mundial e tem sido ainda hoje em diversos contextos contemporâneos. Em vistas disso, podemos concluir que os contos e histórias infantis (assim como outros tipos de textos: ficcionais, históricos, dramaturgicos, entre outros) estão carregados de ideologia de gêneros, ao mesmo tempo em que propõem que os poderes mágicos ou divinos determinam os papéis sociais. Eles ensinam o conformismo e preservam interesses sociais ao longo de séculos por meio do envolvimento emocional das pessoas que entram em contato com eles. Mariza Mendes, elucida inúmeras questões a respeito das narrativas de Charles Perrault e dos estereótipos femininos nelas presentes. Ela conta que, “[a]ssim como os antigos deuses, as fadas e bruxas continuam dirigindo os destinos humanos” (MENDES, 2000, p. 58-59).

Em *Os Contos de Fadas: Símbolos – Mitos – Arquétipos* (2012), Novaes Coelho (2012, p. 106) discorre sobre o papel dos contos de fadas no comportamento societário, afirmando que eles “[...] sempre foram os grandes agentes de conservação e transmissão das tradições herdadas”. Mendes (2000, p. 25-27), também, argumenta que

[n]o íntimo dos contos maravilhosos [...] é possível entender a realidade social de um povo, sua economia, seu sistema político, seus costumes e suas crenças. Os mitos [...] eram a explicação para a vida, a individual e a social, a passada, a presente e a futura [...] conto popular, como hoje se apresenta, é o resultado da profanação do mito, que deixa de ser sagrado, religioso, para se tornar profano e artístico. Esse é o momento em que nasce o conto. Fica claro

também que o conto atual herdou das comunidades mais antigas sua cultura e ideologia.

Nos contos de Perrault e de grande parte dos escritores deste gênero literário, a ideologia familista escolhida pela burguesia é clara e simples: cada pessoa pertence a um gênero – masculino ou feminino – e cada um deles têm características que precisam ser reforçadas para que haja a manutenção da ordem pública. Por meio de toda história e ideologia que envolve os contos maravilhosos, perpetua-se a imagem da mulher “ideal”, ou seja, a princesa – ou aquela que tem trejeitos de princesa – pura, frágil e ingênua – a mulher tradicional. Tal imagem deveria ser transmitida para as outras gerações como forma de manter as tradições patriarcais, as quais diferenciam bruscamente meninos e meninas desde a infância.

Essas representações são extremamente importantes. Entretanto, algumas delas são prejudiciais especificamente para as meninas. A mulher já foi muito representada de maneiras negativas, tentando colocá-las em posições de detentoras do mal quando fogem dos padrões patriarcais. Ademais, outros costumes de como a mulher deve se portar também limita os comportamentos das meninas. Se elas se mantiverem ou se saírem dos padrões estabelecidos “[...] recebem prêmios e castigos especiais, que mostram o modo como o sexo feminino é manipulado na sociedade patriarcal” (MENDES, 2000, p. 94). Dessa forma, nos contos de fadas há alguns arquétipos femininos:

As fadas, detentoras do poder mágico, podem representar a antiga divindade feminina das sociedades matriarcais, como já se viu, ou a imagem arquetípica da mãe, com seu lado bom (fada) e seu lado mau (bruxa) [...]. A princesa, ou moça pobre que se torna princesa, representa o caminho a ser percorrido pela mulher no papel que a sociedade patriarcal lhe reservou: a realização por meio do casamento. Estão aí representados tanto o poder quanto a fragilidade da mulher (MENDES, 2000, p. 36).

As fadas, por meio da magia, irão auxiliar princesas e príncipes a seguirem o caminho “correto”, dentro dos ideais patriarcais, esse caminho seria o casamento e a obediência. A bruxa, alguém má e fora dos padrões, será um empecilho, tentará prejudicar os protagonistas da história, nenhuma criança dessa maneira desejará ser uma. A princesa é o ideal a ser seguido pelas meninas, linda, ingênua e submissa, buscando a realização por meio do casamento e da família. O príncipe é o ideal a ser seguido pelos meninos: corajoso, bondoso e valente, conseguirá salvar sua amada. Essas representações, conseqüentemente, enfatizam a superioridade dos homens. Elas enfatizam que a mulher deve seguir os costumes impostos ou será vista como uma pessoa ruim, uma bruxa.

Muitos das personagens que Charles Perrault escreve os seus contos têm essas características. Até porque ele era um desses transmissores das condutas patriarcais. *A Bela Adormecida no Bosque* é um exemplo disso:

Com essas personagens Perrault foi pródigo em descrições ricamente elaboradas. A mulher ideal deveria ser bem definida para que não pairassem dúvidas quanto ao seu papel social: ‘Ela parecia um anjo de tão bela, pois o desfalecimento não diminuía as cores de sua tez, as faces eram rosadas e os lábios encarnados; ela tinha fechado os olhos, mas podia-se ouvir sua suave respiração, o que comprovava que ela não estava morta’ (ibidem). A descrição da Bela Adormecida se enriquece literariamente, quando se aproxima o momento de seu despertar: ‘ele entra num quarto todo dourado e vê sobre um leito, cujo cortinado estava entreaberto, o mais belo espetáculo que ele jamais tinha visto: uma princesa que parecia ter quinze ou dezesseis anos, cujo brilho resplandecente tinha qualquer coisa de luminoso e de divino’ (ibidem, p. 247). A beleza se mantém durante o sono de cem anos, pois é a principal característica da condição feminina. Nessa passagem se confirma o que foi dito anteriormente sobre o fato de os homens se deixarem levar pelas aparências, sem que esse comportamento seja ridicularizado pelo narrador. (MENDES, 2000, p. 129; grifos da autora).

A mulher além de ter todas as qualidades descritas anteriormente, também precisava ser bela. Se não fosse, seria ridicularizada ou até vista como madrasta ou bruxa. Contudo, a beleza é também uma construção social, pois cada pessoa pode ter uma perspectiva diferente do que é bonito ao não. Mas como vemos, na maioria dos contos, esse atributo era dado para mulheres magras, brancas, com rostos delicados. Por esses e outros motivos a mulher ainda sofre e luta contra padrões estéticos e por igualdade em todos os níveis.

4 CONSIDERAÇÕES SOBRE ADAPTAÇÕES E TRANSPOSIÇÕES INTERMIDIÁTICAS

“A intertextualidade pós-moderna é uma manifestação formal de um desejo de reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor e também de um desejo de reescrever o passado dentro de um novo contexto”

Linda Hutcheon
A Poética do Pós-Modernismo: História, Teoria, Ficção – 1991, p. 157.

Quando verificamos *Malévola* (2014), entendemos que o longa metragem deriva de uma série de processos adaptativos de textos anteriores. Todos eles participam com pontos importantes que constituem a identidade do filme, ou do texto-alvo. Algumas das adaptações mais realizadas, em nossa contemporaneidade, são as da literatura para o cinema. No entanto, constatamos que, na contemporaneidade, ocorrem, também, traduções intersemióticas menos “comuns”, como as do cinema para literatura. Um exemplo disso é, exatamente, *Malévola* (2014) que foi adaptada ao romance homônimo por Elizabeth Rudnick, em 2017. Contudo, *Malévola* é originária da releitura, reavaliação e apropriação de muitos textos relacionados ao conto de fadas de Perrault. Os processos adaptativos entre esses dois meios mostram a independência de cada obra e, também, suas equivalências. Além disso, um fator indispensável para pensarmos a adaptação é o da cultura em que o texto-alvo se encontra ou em que a nova obra será publicada ou exibida. Sendo assim, neste capítulo, procuramos desenvolver uma breve análise sobre o processo de adaptação, inicialmente, da narrativa de Perrault ([1697] 2005), que passa por uma série de transformações até as concretizações verificadas em *A Bela Adormecida* (1959) e, mais tarde, em *Malévola* (2014).

Em seu artigo “Tradução Intersemiótica: do Texto para a Tela” (1998), Thaís Flores Nogueira Diniz elabora algumas reflexões a respeito da tradução intermediática, trazendo seu conceito e exemplificações por meio de teóricos. Ela acredita que entre o cinema e a literatura “[...] existe a simultaneidade verbal e visual, [...] bem mais aparente. Os textos se baseiam em palavras e imagens, o que ilustra a simultaneidade” (DINIZ, 1998, p. 314). Ela afirma, também, que equivalentes intersemióticos e a cultura são decisivos nas traduções, para entendermos como o público reagirá perante a nova obra. Observamos, então, que certamente precisou haver um remodelamento de valores que existiam na França de Perrault, no século XVII, para as várias sociedades do século XX. *A Bela Adormecida* (1959) assume alguns dos valores da família feliz e perfeita almejada por muitos, especialmente na década de 1950, nos Estados

Unidos, pois representava um dos motivos e dos resultados do “Sonho Americano”. Já *Malévola*, demonstra que aquela família sem problemas na verdade não existe e que a mulher conquistou funções diferentes na sociedade contemporânea ao conquistar o direito de “falar”.

Uma obra fundamental para compreendermos os processos de adaptação é *Uma Teoria da Adaptação* (2013). Neste livro, Hutcheon elucida diversas questões a respeito da adaptação: como ela surgiu, sua evolução, críticas e preconceitos. Para isso, a escritora se utiliza de exemplos e experiências pessoais, referindo-se a muitos outros escritores e às suas teorias. De acordo com seu ponto de vista,

[t]al como a tradução, a adaptação é uma forma de transcodificação de um sistema de comunicação para outro. Com as línguas, nós nos movemos, por exemplo, do inglês para o português, e conforme vários teóricos nos ensinaram, a tradução inevitavelmente altera não apenas o sentido literal, mas também certas nuances, associações e o próprio significado cultural do material traduzido. Com as adaptações, as complicações aumentam ainda mais, pois as mudanças geralmente ocorrem entre mídias, gêneros e, muitas vezes, idiomas e, portanto, culturas. (HUTCHEON, 2013, p. 9).

A adaptação é uma atividade complexa. Existem fatores indispensáveis para a sua realização, os quais tornam uma obra única. É inevitável que haja alteração, diferenças de um texto ao outro, até porque será outro tipo de arte, apreciado de outra maneira, criado por outro artista. Hutcheon (2013) afirma que, por muito tempo, as adaptações foram consideradas secundárias ou inferiores. Entretanto, parece contraditório que as vejamos tão presentes na cultura, premiadas e muito assistidas, possivelmente porque essa ideia de inferioridade da adaptação está sendo cada vez mais questionada. Então, é preciso repensar o conceito de que “[...] a proximidade e fidelidade ao texto adaptado devam ser o critério de julgamento ou o foco de análise”. Até porque, “[...] de acordo com sua ocorrência no dicionário, ‘adaptar’ quer dizer ajustar, alterar, tornar adequado. Isso pode ser feito de diversos modos” (HUTCHEON, 2013, p. 28-29; grifos da autora). Esse “ajuste” será realizado da maneira que o diretor ou o roteirista considerar condizente com os significados que desejam veicular para o público.

No caso de *A Bela Adormecida no Bosque* (2005), o texto foi adaptado para a animação *A Bela Adormecida* (1959) do qual, posteriormente, o filme *Malévola* (2014) apropriou-se. O enfoque em cada um se torna diferente por causa da perspectiva assumida pelos diferentes adaptadores – até as personagens principais são diferentes nos dois últimos filmes. No conto de Perrault a personagem conhecida hoje como Malévola não tinha um nome, era apenas designada como uma “velha fada” – má como as descrições originais das fadas: “[...] mas enquanto cada convidado se dirigia a seu lugar e se sentava à mesa, entrou uma velha fada que não tinha sido

chamada, porque havia mais de cinquenta anos que não saía de sua torre e todos achavam que ela tinha morrido ou sido encantada” (PERRAULT, 2005, p. 4). Desse modo, a visão que se tem da personagem se torna um pouco diferente daquela que encontramos em *A Bela Adormecida* (1959), em que é atribuído o nome Malévola à mulher com *status* de feiticeira, o que, junto à imagem de seus chifres, roupas escuras e do corvo que a acompanha, leva o espectador a imediatamente entender a personagem como sendo má:

FIGURA 1 – Malévola chega ao castelo e amaldiçoa Aurora, em *A Bela Adormecida*



(BELA, 1959, 00:07:48)

Já em *Malévola* (2014), existe uma transição de significados suscitados pelas suas imagens de quando era criança e após tornar-se má. Inicialmente ela é uma fada boa – e podemos reconhecer isso pelas suas asas – e sua expressão é suavizada com beleza e com o sentimento de felicidade que dela emana. Ainda que possua chifres, podemos perceber, pelas cores vivas e pelo brilho em seus olhos, a sua bondade ao ajudar os Moors. Após a traição de Stefan, Malévola muda para uma expressão sombria, modificando-se, assim, as cores nas cenas do filme e nos figurinos da fada: o preto que veste nos remete à escuridão e ao mal. Lembrando muito da feiticeira em *A Bela Adormecida*, Malévola começa a expressar um pouco de sua vilania. A própria escolha de Linda Woolverton ao nomear Angelina Jolie para interpretar a personagem faz uma contraposição à obra de Perrault, pois na obra original, ela era descrita como uma fada velha, e em *Malévola*, a personagem é uma das mais belas atrizes de *Hollywood*.

FIGURA 2 – Malévola criança, em *Malévola*

(MALÉVOLA, 2014, 00:02:10)

FIGURA 3 - Malévola torna-se má, em *Malévola*

(MALÉVOLA, 2014, 00:30:27)

Nas imagens acima conseguimos ver a transição por qual Malévola passa de *A Bela Adormecida* para *Malévola*, exemplificando nossas afirmações acima. Concluímos, assim, que a fidelidade não é algo necessário nas adaptações ou apropriações, pois cada obra irá evidenciar o que considera fundamental para seu desenvolvimento. Marcelo de Amorim, em seu ensaio “Da Tradução Intersemiótica à Teoria da Adaptação Intercultural: Estado da Arte e Perspectivas Futuras” (2013), concorda com as palavras de Hutcheon e complementa que “adotar um critério de fidelidade é ignorar a diferença entre os meios que se diferenciam até mesmo em seus processos de produção. Aceitar a fidelidade como uma categoria crítica seria, portanto, essencializar a relação entre as duas mídias” (AMORIM, 2013, p. 21). O autor ainda coloca que, assim, a obra de partida deveria conter “uma espécie de espírito que deveria ser captado pela adaptação, independentemente de suas especificidades” (AMORIM, 2013, p. 21). No entanto, dessa maneira, estaríamos desqualificando a adaptação.

Diniz (2011, p. 1001) reitera que “as modernas teorias de leitura, entretanto, defendem que um texto só existe à medida em que é lido, o que descarta a possibilidade de um texto pronto, cheio de significados que serão ‘descobertos’ e, em seguida, transferidos”. Isso posto, não é possível apenas transpor uma linguagem para outra, é necessário ler o texto e interpretá-lo. Pois, tanto na literatura quanto no cinema e em outras artes, há a possibilidade de imaginação e interpretações distintas, assim nenhuma adaptação será igual, cada artista terá uma nova criação traduzindo a primeira delas ou as posteriores. De acordo com Diniz (2011, p. 1001),

[t]raduzir envolve um processo mais abrangente do que a via unidirecional. O texto resultante, a tradução, não consiste da incorporação do texto anterior ‘transportado’, e sim de um texto que se refere a outro(s) texto(s), que o(s) afeta, que mantém com ele(s) uma determinada relação ou que ainda o(s) representa de algum modo. É esse modo pelo qual um representa outro(s), é esse tipo de relação que existe entre eles que é o objeto dos estudos de tradução intersemiótica. Nos últimos anos, a semiótica, teoria dos signos, vem se

ocupando da análise de textos visuais, explorando as ramificações da distinção peirceana entre índice, ícone e símbolo, em termos visuais, e discutindo a natureza da representação. A semiótica acrescentou ao modelo estruturalista tanto as preocupações com o ‘status’ social e o funcionamento do signo, como a definição com papel do espectador/leitor em relação ao texto.

Com isso, percebemos que o texto “original”, sempre vai deixar algumas marcas na adaptação, para que um texto tenha referência do outro. Mas não existe regras quanto a isso, ou seja, a adaptação vai depender das escolhas realizadas pelo diretor. A estudiosa ainda coloca que, “[n]esse sentido, qualquer deles, considerados como tradução um do outro, são obras inteiramente independentes, *sui generis*, mas, ao mesmo tempo, intimamente relacionadas. Como resultado do processo transformacional, surge uma estrutura totalmente nova” (DINIZ, 2011, p. 1003). Desse modo, essas obras não conseguem ser totalmente compreendidas e nem julgadas ou colocadas em contradição, partindo do pressuposto de que são “transformações”. Assim, “[...] não se pode, entretanto, negar que está intimamente ligada ao outro, pois funciona como seu ‘interpretante’” (DINIZ, 2011, p. 1003).

A maldição, em *A Bela Adormecida no Bosque*, também se repete de maneiras um pouco distintas em *A Bela Adormecida* e em *Malévola*, mas ainda deixa marcas de similaridade, pois o feitiço é muito parecido nas três obras. Na obra de Charles Perrault, a fada fica enfurecida por não ter sido convidada para o batismo da criança, e, ainda mais, por não receber os talheres de ouro como das outras fadas que tinham sido convidadas:

O rei logo ordenou que preparassem também um lugar para ela, com seus talheres. Mas não era possível lhe darem um estojo de ouro maciço igual ao das outras, porque os brindes haviam sido feitos de encomenda e só havia sete, para as sete fadas. A velha achou que estava sendo desprezada e ficou resmungando entredentes uma porção de ameaças [...]. Quando chegou a vez da fada velha, ela sacudiu a cabeça – muito mais por despeito do que por velhice – e disse que a princesa furaria a mão com um fuso e morreria por causa disso (PERRAULT, 2005, p. 4-5).

Em *A Bela Adormecida*, *Malévola* também não tinha sido convidada para o batizado e assim, proferiu o feitiço de maneira similar ao primeiro, ficando feliz ao ver o desespero do rei, da rainha e da população. Contudo, em *Malévola*, o feitiço acontece similarmente, mas por vingança, porque Stefan cortou suas asas para tornar-se rei. Por essa razão, tem um efeito pouco diferente no decorrer da história e principalmente pela parte inicial do filme ser diferente das outras, mostrando a fada desde a infância.

Quando a maldição é concretizada em *A Bela Adormecida no Bosque*, a princesa está no campo com seus pais. Ela encontra uma senhora com uma roca e espeta seu dedo no fuso:

Um dia, o rei e a rainha foram a uma de suas casas de campo, onde eles costumavam apenas passar temporadas. Animada com o novo ambiente, a jovem princesa saiu correndo pelo castelo, indo de quarto em quarto. Acabou chegando a uma saleta, no alto de uma torre, onde encontrou uma velha, sozinha, fiando, diante de uma roca. A pobre mulher não ouvira falar de todas as proibições que o rei tinha feito, para evitar que se fiasse ou usassem fusos [...]. Num instante já estava segurando o fuso. E como era um pouco sem jeito - e, além de tudo, um desejo de fada mandava isso acontecer - furou a mão com o fuso e caiu desmaiada. (PERRAULT, 2005, p. 5-6).

No caso da adaptação *A Bela Adormecida* e da apropriação *Malévola*, Aurora, após dezesseis anos volta para o castelo, encontra nele um fuso e fura seu dedo:

FIGURA 4 – Aurora fura o dedo na roca, em *A Bela Adormecida*



(BELA, 1959, 00:51:02)

FIGURA 5 – Aurora fura o dedo na roca, em *Malévola*



(MALÉVOLA, 2014, 01:09:12)

Tanto na animação como no filme, o espectador percebe o apelo dramático crucial para o momento em que Aurora cai em seu sono profundo. O ambiente gótico, escuro e sombrio caracteriza o momento em que pode haver a formação do sentimento do medo e do suspense. Ao longo do processo de adaptação do texto de Perrault para a animação e ao filme, percebemos o momento com a profusão de cores escuras e sons que prenunciam situações críticas. Hutcheon pontua como a adaptação pode ser realizada e recebida:

Em primeiro lugar, vista como *uma entidade ou produto formal*, a adaptação é uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular. Essa ‘transcodificação’ pode envolver uma mudança de mídia (de um poema para um filme) ou gênero (de um épico para um romance), ou uma mudança de foco e, portanto, de contexto: recontar a mesma história de um ponto de vista diferente, por exemplo, pode criar uma interpretação visivelmente distinta. A transposição também pode significar uma mudança, em termos de ontologia, do real para o ficcional, do relato histórico ou biográfico para uma

narrativa ou peça ficcionalizada. Em segundo, como *um processo de criação*, a adaptação sempre envolve tanto uma (re)interpretação quanto uma (re-)criação; dependendo da perspectiva, isso pode ser chamado de apropriação ou recuperação. Há sempre um recuperador paciente para cada apropriador expulso por um oponente político. Em terceiro, vista a partir da perspectiva do seu *processo de recepção*, a adaptação é uma forma de intertextualidade; nós experienciamos as adaptações (*enquanto adaptações*) como palimpsestos por meio da lembrança de outras obras que ressoam através da repetição com variação. (HUTCHEON, 2013, p. 29-30, grifos da autora).

Todavia, além de todos esses processos, há também a equivalência. Ela é fundamental ao analisarmos a tradução intersemiótica e desmistificarmos o conceito de que uma adaptação deve ser totalmente equivalente. Diniz, em “A Tradução Intersemiótica e o Conceito de Equivalência” (2011), aborda essa temática expondo seu significado e como ela se comporta na dinâmica das obras. Para a autora “[...] a equivalência não se define como busca pela igualdade – que não pode ser encontrada nem dentro da mesma língua – mas como processo” (DINIZ, 2011, p. 1003).

A escritora compara o processo de equivalência com o dos signos quando são traduzidos de uma língua para outra. O que deve haver é sentido nesse percurso, não existe uma norma. Da mesma maneira que a tradução de idiomas é uma forma de transformar um texto de um sistema semiótico para outro, adaptar uma obra de arte para outro gênero também é. E, para isso, é necessário que haja modificações, porque cada sistema tem particularidades e restrições. Os conteúdos não podem ser transmitidos independentemente de seu sistema semiótico. Então, não se pode restringir signos e sua equivalência. Os sistemas devem ser levados em conta, juntamente, com as suas particularidades. A equivalência, muitas vezes vai depender da experiência do leitor ou espectador (DINIZ, 2011).

Desse modo, grande parte das teorias da adaptação pressupõe que a história é o denominador comum, o que seria transfigurado para outro gênero é o núcleo. Cada gênero trabalha de diferentes formas, canais e modos de engajamento, como por exemplo: contar, mostrar ou interagir. Hutcheon (2013, p. 32) afirma, também, que “a adaptação buscaria, em linhas gerais, ‘equivalências’ em diferentes sistemas de signos para os vários elementos da história: temas, eventos, mundo, personagens, motivações, pontos de vista, consequências, contextos, símbolos, imagens, e assim por diante”. Um exemplo disso é o cinema, as palavras ou pensamentos das personagens podem se tornar imagens ou sons, que demonstrem aquele sentimento ou momento.

Diniz (1998, p. 317) argumenta: “Sabe-se que os cineastas encontraram, na literatura, modelos de construção do enredo, métodos de delinear personagens, modos de apresentar

processos de pensamento e meios de lidar com o tempo e o espaço”. Na maioria das vezes os textos literários são adaptados para o cinema, a literatura, assim como o cinema, tem muito a contribuir com as outras artes. Em vista disso, eles podem se complementar e aprender novas formas de emitir significado, histórias e entretenimento ao elaborar traduções intersemióticas. Segundo Diniz (1998, p. 316),

[o] material de expressão do sistema cinematográfico é constituído não só de imagens, mas também de palavras, signos impressos, música e ruídos. Por isso, especula-se sobre a existência de um cerne especificamente cinematográfico, seja ele um sistema múltiplo ou único de signos. Para alguns teóricos, como Eisenstein (1949) e os formalistas russos, o cinema se distingue enquanto forma de arte distintiva, pelas possibilidades que oferece de criar significados através de técnicas específicas como justaposição, fragmentação, separação e reunião de imagens através do uso variado da angulação, desfocamento, focalização, perspectiva e distância entre a câmera e o objeto filmado.

Os textos filmicos atribuem significados aos elementos de forma diferente de como é feita em textos literários. Isso faz com que a adaptação cinematográfica traga novos sentidos da obra originária a que tem relação. Assim, símbolos, imagens e/ou personagens, entre outros elementos, podem ser acrescentados (ou cortados e extrapolados) para enfatizar mensagens ou auxiliar no processo de descrição da atmosfera de um determinado espaço. Um exemplo disso é o corvo que aparece em *A Bela Adormecida*. Ele não existia em *A Bela Adormecida no Bosque*, e não é representado da mesma maneira em *Malévola*. Em 1959, ele assume características de vilão, da mesma maneira que acontece com Malévola. Assim, ele a ajuda a fazer maldades, procura pela princesa na floresta, tenta impedir o príncipe de fugir do castelo, e está sempre de acordo com o mal. Porém, em 2014, o corvo não apresenta características essencialmente más. Esse personagem é bastante complexo: metamorfoseia-se em humano, apresenta atitudes humanizadas e tem identidade: chama-se Diaval. Ele ajuda Aurora a se alimentar, pois as fadas não sabiam cuidar da criança, e futuramente vira seu amigo:

FIGURA 6 – O corvo tenta impedir a fuga do príncipe, em *A Bela Adormecida*



(BELA, 1959, 01:05:26)

FIGURA 7 – Diaval cuida de Aurora, em *Malévola*



(MALÉVOLA, 2014, 00:37:14)

FIGURA 8 – Diaval brinca com Aurora, em *Malévola*



(MALÉVOLA, 2014, 00:42:53)

Julie Sanders (2006) pontua os conceitos de adaptação e apropriação. Para a crítica, a adaptação pode ser considerada uma prática transposicional, de um gênero a outro, como por exemplo, de um livro para um filme, de um musical para peça teatral, entre outros. Pode ser ampliada, modificada levemente, tudo isso de acordo com a obra e com as intenções de quem irá adaptá-la, em dar mais enfoque no figurino, em determinadas cenas, personagens, etc. A adaptação pode ser diferente também, por conta da cultura, de países diferentes daquela onde se originou o texto adaptado. Além disso, ela pode ter o intuito de reviver obras não tão conhecidas, dando mais importância para elas ou de facilitar o entendimento de grandes obras clássicas consideradas cânones. De acordo com Sanders (2006, p. 25), “[a] resistência e a sobrevivência do texto fonte permitem o contínuo processo de leituras justapostas que são cruciais às operações culturais de adaptação, e experiências contínuas de prazer do leitor e do espectador ao se traçar o jogo intertextual”.¹⁸

A adaptação e a apropriação possuem algumas similaridades, porém, existem definições diferentes para cada conceito. Ao mesmo tempo em que a adaptação traz uma relação direta e informativa ao texto originário, a apropriação pode se afastar da obra original. Nela há mais mudanças e liberdade de criação. Dessa maneira, apropriação e adaptação não têm, necessariamente, “intenções” iguais – na verdade, podem ser até opostas. Durante o processo de apropriação pode não acontecer mudança de gênero, mas sim de um texto para o outro. Ela não tem compromisso com a obra apropriada, então o receptor não precisa conhecê-la para compreender a nova obra. Existe uma proposta criativa a partir da apropriação, que pode romper com valores, conceitos universais, transformando o pensamento dos receptores a respeito da

¹⁸ “It is the very endurance and survival of the source text that enables the ongoing process of juxtaposed readings that are crucial to the cultural operations of adaptation, and the ongoing experiences of pleasure for the reader or spectator in tracing the intertextual relationships” (SANDERS, 2006, p. 25).

obra original. “Muitas apropriações têm um investimento político e literário conjunto em dar voz àqueles personagens ou posições de sujeito que eles percebem terem sido oprimidos ou reprimidos no original”¹⁹ (SANDERS, 2006, p. 98).

Além das considerações a respeito das adaptações, Bakhtin (2019), em suas reflexões sobre a linguagem, elabora que esta pode ser apropriada e transformada em um novo texto. Quando o enunciador usa as palavras de outra pessoa em seu discurso, trazendo-as para o seu contexto e para as suas vivências, ele atualiza, moderniza ou renova discursos anteriores. É o que ocorre em *Malévola*, quando Woolverton se apropria da imagem de Malévola em *A Bela Adormecida* (1959), uma figura altiva, determinada, mas sombria e cruel, para redesenhá-la no filme. Fica claro, desde o início de *A Bela Adormecida*, que Malévola é uma bruxa. No entanto, em *Malévola*, a personagem é uma fada que perdeu suas asas durante um ato de traição. A linguagem se renova e se modifica de acordo com a modelização empregada pelo apropriador. No processo de apropriação, assim como em outros tipos de adaptação, a narrativa não pertence apenas a um único texto, mas a todos os textos que apresentam vínculos entre si. Neste sentido, quando assistimos ao filme *Malévola* entendemos o seu pertencimento a *A Bela Adormecida*, e, também, a muitos outros textos que o circundam, inclusive ao próprio original de Perrault.

Percebemos também que a fada má, de *A Bela Adormecida no Bosque* só aparece no batizado da criança, diferentemente das outras obras. Em *A Bela Adormecida*, é enfatizada a maldade de Malévola em algumas cenas, como, por exemplo, quando ela tenta encontrar Aurora para fazer sua maldição acontecer e quando ela prende o príncipe para que ele não consiga ir até o castelo:

FIGURA 9 – Malévola manda soldados procurarem Aurora, em *A Bela Adormecida*



(BELA, 1959, 00:17:05)

FIGURA 10 – Malévola ri após prender Phillip, em *A Bela Adormecida*



(BELA, 1959, 01:04:00)

¹⁹ “Many appropriations have a joint political and literary investment in giving voice to those characters or subject positions they perceive to have been oppressed or repressed in the original” (SANDERS, 2006, p. 98).

Em *Malévola* vemos que a bruxa/fada ganha ainda maior destaque, tornando-se a personagem principal e deixando de ser apenas má como em *A Bela Adormecida*, adquirindo amor de mãe por Aurora:

FIGURA 11 – **Malévola observa Aurora contemplando os Moors, em *Malévola***



(MALÉVOLA, 2014, 00:54:27)

Em contrapartida, o rei Stefan pode ser observado, também, de maneiras distintas nas três narrativas. No conto de Perrault, ele é visto como um bom homem que sofre com sua esposa por não conseguirem ter filhos, mas, quando conseguem, ficam muito felizes: “Era uma vez um rei e uma rainha que viviam muito tristes porque não conseguiam ter filhos [...]. Até que, finalmente, a rainha engravidou e teve uma filha. Dá para imaginar a festança que fizeram para o batizado” (PERRAULT, 2005, p. 3). Além disso, ele não questionou o feitiço da velha bruxa, nem tentou se vingar dela, apenas se conformou com a situação, pois “[c]ompreendeu que acontecera o que tinha de acontecer, já que as fadas haviam predito assim. Mandou então que a princesa fosse levada para o mais belo aposento do palácio, e que a deitassem numa cama forrada de tecidos bordados a ouro e prata” (PERRAULT, 2005, p. 6).

Na obra filmica de 1959, o rei, da mesma maneira, tem características que levam o espectador a crer que ele é bom, pois deixa a filha ser levada pelas fadas com tristeza e não age contra Malévola em nenhum momento. Ele e a rainha aguardam até o momento de Aurora voltar para casa para se casar com o príncipe Phillip, conforme acontece ao fim do enredo:

FIGURA 12 – Phillip e Aurora voltam ao castelo, em *A Bela Adormecida*



(BELA, 1959, 01:13:04)

No filme de 2014, Stefan é visto com traços distintos. Ele não tem uma boa índole, faz de tudo para conseguir ser rei e para se vingar do feitiço que Malévola lança sobre Aurora. Com isso, acaba ficando obcecado e morre ao tentar matar a fada, sem sequer ver a filha tornar-se rainha:

FIGURAS 13 E 14 – Stefan mostra sua soberba, em *Malévola*



(MALÉVOLA, 2014, 00:23:48)

(MALÉVOLA, 2014, 00:39:53)

Outrossim, algumas considerações de Bakhtin (2015, p. 69) são observadas em *Malévola*, pois ela toma a palavra e consegue expressar os acontecimentos que a levaram a tomar decisões que a fizeram ser vista como vilã:

[a] palavra [na linguagem] é palavra semialheia. Ela se torna [sua própria] palavra quando o falante a satura de sua intenção, de seu acento, assume o domínio da palavra, fã-la comungar em sua aspiração semântica e expressiva. Até este momento de apropriação, a palavra não está numa [linguagem] neutra e impessoal (pois não é do dicionário que o falante tira a palavra!) mas em lábios alheios, em contextos alheios, a serviço de intenções alheias: é daí que deve ser tomada e tornada sua.

Isso ocorre, principalmente, nos primeiros trinta minutos do filme, quando é contada a história da personagem desde a infância, diferentemente do conto de Perrault e do filme da

Disney. Nesse primeiro momento do filme, vemos uma bela fada, doce e ingênua que se apaixona por Stefan, que a faz acreditar no beijo de amor verdadeiro. Contudo, ele se afasta de Malévola por ambição e ela segue seu caminho sendo a fada mais poderosa e protetora de seu reino. Mas ela não imaginava que futuramente a traição de Stefan a deixaria cheia de rancor e com desejo de vingança:

Stefan e Malévola tornaram-se os mais improváveis dos amigos. E por um tempo parecia que, pelo menos neles, o velho ódio entre homens e fadas havia sido esquecido. Como será, a amizade lentamente se transformou em outra coisa. E em seu 16º aniversário, Stefan deu um presente a Malévola. Ele lhe disse que era um beijo de amor verdadeiro. Mas não era para ser. Com o passar dos anos, a ambição de Stefan o afastou de Malévola, e em direção às tentações do reino humano. Enquanto Malévola, a mais forte das fadas, subiu para se tornar a protetora dos Moors.²⁰ (MALÉVOLA, 2014, 00:07:30-00:08:27).

Nas imagens abaixo observamos como era a relação de Stefan e *Malévola* antes dele cortar suas asas, e o “beijo de amor verdadeiro” que ele deu a ela:

FIGURA 15 E 16 – Amor entre Malévola e Stefan, em *Malévola*



(MALÉVOLA, 2014, 00:08:05)



(MALÉVOLA, 2014, 00:07:30)

Assim, vemos que nada é estável ou finalizado. Tudo pode se modificar e se transformar. Com as mudanças sociais e comportamentais, histórias são relidas, recontadas e, principalmente, renovadas. Assim, percebemos que obras adaptadas conectam os leitores à memória de textos anteriores, para apreciá-los sob uma nova proposta, ou seja, o texto adaptado

²⁰ “Stefan and Maleficent became the most unlikely of friends. And for a time it seemed as if, in them at least, the old hatred between men and fairies had been forgotten. As it will, friendship slowly turned into something else. And on her 16th birthday, Stefan gave Maleficent a gift. He told her it was true love's kiss. But it was not to be. As the years passed, Stefan's ambition pulled him away from Maleficent, and towards the temptations of the human kingdom. While Maleficent, the strongest of the fairies, rose to become the protector of the Moors” (MALÉVOLA, 2014, 00:07:30-00:08:27).

ou apropriado pode interagir com o texto fonte. Ademais, esses conceitos e processos de adaptação e apropriação na criação de obras literárias também precisam ser mais discutidos, pois são fundamentais, incluem temáticas inéditas, trazem novas visões para as obras de acordo com o contemporâneo, como acontece com *Malévola*. Tudo que advém do passado pode continuar a viver dentro das mudanças:

Não existe a primeira nem a última palavra, e não há limites para o contexto dialógico (este se estende ao passado sem limites e ao futuro sem limites). Mesmo os sentidos *do passado*, isto é, nascidos no diálogo dos séculos passados, jamais podem ser estáveis (concluídos, acabados de uma vez por todas): eles sempre hão de mudar (renovando-se) no processo do futuro desenvolvimento do diálogo. Em qualquer momento do desenvolvimento do diálogo existem massas imensas e ilimitadas de sentidos esquecidos, mas em determinados momentos do sucessivo desenvolvimento do diálogo, tais sentidos serão lembrados e reviverão em forma renovada (em um novo contexto). Não existe nada absolutamente morto: cada sentido terá sua festa de renovação. Questão do *grande tempo*. (BAKHTIN, 2017, p. 79; grifos do autor).

Percebemos, então, que todos os textos se articulam e se interrelacionam. Nenhuma palavra se constrói sozinha nos diversos discursos que nos cercam. A todo momento, apropriamo-nos das palavras dos outros e as tornamos nossas, na medida em que elas, também, pertencem aos outros. Woolverton nos mostra, em *Malévola*, um outro lado de Stefan, não visto nas obras anteriores. Ele já não tinha boas intenções desde que conheceu Malévola. Quando roubou uma pedra preciosa dos Moors não gostou das criaturas que lá habitavam: “Eles querem me matar. E, além disso, são horríveis de se ver”²¹ (MALÉVOLA, 2014, 00:04:00-00:04:10). Na sequência, a fada fez com que ele devolvesse o que havia pegado: “Você tem que devolvê-lo. Devolver o quê?” Malévola pega a pedra do menino Stefan e a joga no rio. Stefan, então lhe diz: “Se eu soubesse que você o jogaria fora, eu o teria guardado. Eu não o joguei fora. Eu o entreguei em casa, como vou fazer por você. Um dia, você sabe, eu vou morar lá. No castelo. Onde você mora agora? Em um celeiro”²² (MALÉVOLA, 2014, 00:05:00-00:05:50). Nessas falas já encontramos as ambições de Stefan desde menino, e ele não iria recuar, nem pelo amor que jurava ter por ela:

²¹ “They mean to kill me. And besides, they're hideous to look at” (MALÉVOLA, 2014, 00:04:00-00:04:10).

²² “You have to give it back. Give what back? If I knew you would throw it away, I would have kept it. I didn't throw it away. I delivered it home, as I'm going to do for you. Someday, you know, I'll live there. In the castle. Where do you live now? In a barn” (MALÉVOLA, 2014, 00:05:00-00:05:50).

FIGURA 17 – Encontro de Malévola e Stefan durante o roubo da pedra, em *Malévola*



(MALÉVOLA, 2014, 00:04:47)

No entanto, Malévola é muito inocente para perceber a ganância de Stefan, característica inicial em *Malévola* que enlaça grande parte de seu enredo e que se desenvolve para a amargura e tristeza de Malévola – traços que articulam a atrocidade da maldição que irá futuramente lançar. Woolverton desconstrói a natureza da vilania, no filme, procurando justificar os motivos da vingança de Malévola. A desconstrução, nesse sentido foi possível a partir do processo de apropriação de *A Bela Adormecida* e, conseqüentemente, de *A Bela Adormecida no Bosque*.

5 APROPRIANDO-SE DE UMA VILÃ: UMA MALÉVOLA MODERNA

“Vamos contar uma antiga história novamente, e veremos o quão bem você a conhece. Era uma vez dois reinos que eram os piores vizinhos. Tão grande era a discórdia entre eles que se dizia que apenas um grande herói ou um terrível vilão poderia uni-los. Em um reino vivia gente como você e eu, com um rei vaidoso e ganancioso para governá-los. Eles estavam sempre descontentes e com inveja da riqueza e da beleza de seus vizinhos. Pois no outro reino, os Moors, viviam todos os tipos de criaturas estranhas e maravilhosas. E elas não precisavam de rei nem de rainha, pois confiavam uns nos outros. Em uma grande árvore de um grande penhasco nos Moors vivia um desses espíritos. Você pode tomá-lo por uma garota, mas ela não era qualquer garota. Ela era uma fada... E o nome dela era Malévola”.²³

– Aurora
Malévola – 2014

A figura da mulher-monstro, da mulher louca, da bruxa e afins é uma recorrente representação de muitas mulheres na literatura, sobretudo nos contos de fadas. Esses contos, reescritos ao longo do século XX e XXI, são realmente cativantes e envolventes quando contrapostos aos seus originais de tempos mais passados. Por longos anos, os contos de fadas têm encantado leitores e espectadores ao veicularem morais e bons costumes. Ao se apresentarem cheios de brilho e cor aos nossos olhos, encapsulando “verdades” que achamos ser a ordem de todas as coisas, tornam quase impossível o nosso entendimento de que a construção de gênero ali presente nos é imposta e consolidada. Dessa maneira, tendemos a perpetuar as linhas mestras patriarcais que alicerçam os papéis dos gêneros na sociedade. No entanto, em nossa contemporaneidade, também temos desconstruído as representações da mulher de inúmeras maneiras. Esta tem sido uma tendência muito importante para o processo de desmistificação do perfil da mulher inocente, ingênua e pura e, também, do da megera louca, monstruosa e vilã, os quais a mulher tem assumido ora ou outra na sociedade.

Essa grande tensão que a dicotomia anjo / monstro exerce sob a mulher contemporânea ainda apresenta notável magnitude. Porém, estudos do feminino, que estudam a mulher, e o

²³ “Let us tell an old story anew, and we will see how well you know it. Once upon a time, there were two kingdoms that were the worst of neighbors. So vast was the discord between them that it was said only a great hero or a terrible villain might bring them together. In one kingdom lived folk like you and me, with a vain and greedy king to rule over them. They were forever discontent, and envious of the wealth and beauty of their neighbors. For in the other kingdom, the Moors, lived every manner of strange and wonderful creature. And they needed neither king nor queen, but trusted in one another. In a great tree on a great cliff in the Moors lived one such spirit. You might take her for a girl, but she was not just any girl. She was a fairy... And her name was Maleficent” (MALÉVOLA, 2014, 00:00:32-00:02:10).

feminismo, que busca igualdade entre mulheres e homens, têm nos ajudado a olhar para as vilãs da história universal de uma forma mais humanizada, ou seja, temos relido, revisado e reinterpretado ideias e valores atribuídos às mulheres em textos profundamente inseridos no domínio patriarcal. Assim, quando o Rei Stefan, em *A Bela Adormecida* (1959), comanda a sua guarda, gritando: “Prendam essa criatura!”²⁴ (BELA, 1959, 00:07:31-00:07:32) – depois que Malévola amaldiçoa a doce e terna Aurora – sentimos um golpe forte e cruel que admoesta a mulher que não se encaixa em padrões patriarcais e que, por essa razão, é inserida em situações extremas como a de Malévola e, assim, precisa ser detida, silenciada e controlada, para que não venha a ser um mau exemplo a ser seguido na sociedade.

Nesse sentido, este capítulo trata, especificamente, de uma leitura da desconstrução de Malévola, feita por Linda Woolverton, para o filme homônimo de 2014, a partir de sua apropriação da animação de *A Bela Adormecida* (1959), ambos produzidos pelos Walt Disney Studios. Erdman Penner e Joe Kinaldi, roteiristas da animação de 1959, atenuam a simbologia emaranhada na feiticeira da história de Charles Perrault, “La Belle au Bois Dormant” (1697) – que se preocupa com o didatismo moralizador de sua época – e focam, também em um caráter pedagógico, nos contrastes que existem entre a delicadeza e a inocência de Aurora em contraposição com a petulância e a maldade em Malévola.

Assim, podemos afirmar que nos dois enredos, a figura da feiticeira vilã afasta-se de tudo o que é certo e direito na sociedade. Woolverton, por outro lado, contrapõe imagem arquetípica e características humanizadas presentes, a um só tempo, em Malévola, fazendo, dessa maneira, com que duas ideias concomitantes desta personagem – a da feiticeira cruel e a da mulher sensível – coexistam indissociáveis. Dessa maneira, além de algumas observações sobre elaborações sobre a renovação dos discursos por Bakhtin (2015) (2017) (2019), foram imprescindíveis as ideias sobre apropriação feitas por Sanders (2006) e por Hutcheon (2013) no capítulo anterior, bem como noções sobre a desconstrução, formuladas por Derrida (2001) (2005), na sequência. Começamos comentando sobre a desconstrução, e em seguida, fazemos considerações sobre como ela ocorre em *Malévola* (2014) juntamente com o processo de apropriação e reiteramos questões sobre o feminino.

²⁴ “Seize that creature!” (BELA, 1959, 00:07:31-00:07:32).

5.1 Algumas Observações sobre a Desconstrução

“Então, você viu? A história não é exatamente como lhe foi contada. E eu deveria saber, pois foi a mim que chamaram de ‘A Bela Adormecida’. No final, meu reino foi unido não por um herói ou por um vilão, como a lenda previa, mas por alguém que era heroína e vilã. E o nome dela era Malévola”.²⁵

– Aurora
Malévola – 2014

Em *A Farmácia de Platão*, Derrida (2005) não escreve sobre a “Alegoria da Caverna”, mas recupera o mito de Theuth, no qual a escritura é vista como um *phármakon*, e destaca o duplo sentido do termo, que tanto pode significar remédio quanto veneno – o que entra nas questões das oposições e, conseqüentemente, do logocentrismo. Derrida analisa a conversa entre Sócrates e Fedro (contada de forma escrita por Platão), acerca de uma crítica de Sócrates aos textos escritos que Fedro traz consigo a uma de suas conversas. Como sabemos, Sócrates nada escreveu ao longo de sua vida. Ele falava com seus alunos. Sócrates privilegiava a oralidade (e Platão também). No entanto, o contrassenso se forma exatamente porque conhecemos Sócrates por meio da escrita e não das conversas que tinha com seus alunos na época. Derrida, então, explica que

[e]sse *phármakon*, essa ‘medicina’, esse filtro, ao mesmo tempo remédio e veneno, já se introduz no corpo do discurso com toda a sua ambivalência. Esse encanto, essa virtude de fascinação, essa potência de feitiço podem ser – alternada ou simultaneamente – benéficas e maléficas. O *phármakon* seria uma *substância*, com tudo o que esta palavra possa conotar, no que diz respeito a sua matéria de virtudes ocultas, de profundidade críptica, recusando sua ambivalência à análise, preparando, desde então, o espaço da alquimia, caso não devamos seguir mais longe reconhecendo-a como a própria anti-substância. (DERRIDA, 2005, p. 14; grifo do autor).

Fazendo uma análise semântica de *phármakon* e de seus dois significados, Derrida preocupa-se com a oralidade e com a escrita, discutindo que esta última, por sua natureza, corrompe o processo do pensamento, fazendo com que sua essência comporte duas condições fundamentais, mas ainda contraditórias, ou seja, a escrita funciona, ao mesmo tempo, como auxiliar da memória e propiciadora do esquecimento. Esse exemplo complexo e intrincado de

²⁵ “So, you see, the story is not quite as you were told. And I should know, for I was the one they called ‘Sleeping Beauty’. In the end, my kingdom was united not by a hero or a villain, as legend had predicted, but by one who was both hero *and* villain. And her name was Maleficent” (MALÉVOLA, 2014, 01:30:33-01:31:08).

uma desconstrução que Derrida faz dos escritos de Platão auxilia-nos em nossas análises da personagem que temos feito até aqui.

O desconstrucionismo concebido por Jacques Derrida pode ser considerado uma maneira de reorganizar o pensamento ocidental na pós-modernidade e suas contradições. No ensaio “A Desconstrução em Jacques Derrida: O que é e o que não é Estratégia”, Ramiro Délio Borges de Meneses discorre sobre como o filósofo constitui a desconstrução em suas obras e em como ela é aplicada. Para ele “a desconstrução é responsável por essas ‘contradições’ constitutivas, através da construção de arquétipos-sínteses, ou infra-estruturas” (MENESES, 2013, p. 181).

Um dos objetivos dessa corrente crítica teórica é evidenciar que existem opostos em diversos discursos, abolir as hierarquias e desmistificar conceitos e ideologias. Ao longo do processo de desconstrução não existem essências, ela “reelabora a palavra”. “A desconstrução é uma releitura do mundo, enquanto realidade. Implica uma transformação do conceito de realidade, ocupando-se de uma realidade, mais real do que a própria realidade [...]”. (MENESES, 2013, p. 181-182). Com o perpassar dos séculos, as sociedades têm sofrido inúmeras modificações e diversos pensamentos e atos têm sido desconstruídos, primeiramente com releituras e reescrituras. Meneses (2013, p. 183) aponta que

[c]omo afirma Derrida, desconstruir a oposição significa, num dado momento, inverter a hierarquia. Esquecer esta fase de inversão será ignorar a estrutura conflitual da oposição. Significa, pois, passar demasiado depressa sem se deter sobre a oposição anterior, a uma neutralização que, praticamente, deixaria o campo anterior no seu estado e privar-se-ia, eficazmente, de todo o meio para o interior. Esta característica da ‘desconstrução’ revela um papel significativo na ‘alteridade’ do processo.

O processo de desconstrução, em um primeiro momento, inverte a hierarquia entre os termos e depois a extingue, trazendo a alteridade que, para Derrida, é empregada no sentido de contraste ou distinção entre os termos de uma dicotomia. Então, o discurso, texto, desconstruído, trará uma nova relação de valor, um novo conceito. No entanto, ela não designa um método, ela se ajusta a cada caso, levando em consideração o local e a realidade social e econômica de um povo. Meneses (2013, p. 184-185) comenta que a desconstrução é um “acontecimento que estará por vir” e um “acontecimento concreto” “da realidade e do texto”. Ela está sempre acontecendo nas diversas esferas sociais.

Em seu livro *Posições* (2001) – que por si só já apresenta um duplo sentido – Derrida explica um pouco sobre a desconstrução enfatizando que em um primeiro momento ela precisa

inverter a hierarquia. No entanto, a desconstrução não se completa se somente houver uma inversão da hierarquia. Derrida ainda explica que o resultado de tudo é a criação de um novo conceito que só consegue vir a ser com o processo de inversão da hierarquia e que somente seria substituído na ocasião de uma nova reversão de hierarquia.

É preciso também, por essa escrita dupla, justamente estratificada, deslocada e deslocante, marcar o afastamento entre, de um lado, a inversão que coloca na posição inferior aquilo que estava na posição superior, que desconstrói a genealogia sublimante ou idealizante da oposição em questão e, de outro, a emergência repentina de um novo ‘conceito’, um conceito que não se deixa mais – que nunca se deixou – compreender no regime anterior. (DERRIDA, 2001, p. 48-49).

Esse novo conceito, existe dentro de uma tensão que é própria da desconstrução, fazendo com que haja uma condição indecível em que o leitor, espectador, ouvinte ou observador se encontra. Nessa condição indecível, não somos capazes de tomar partido de uma ou de outra posição. De acordo com Derrida (2001, p. 49; grifos do autor):

Nesse momento, para melhor marcar esse afastamento [...], foi preciso analisar, pôr a trabalhar, *no* texto da história da filosofia tanto quanto *no* texto dito ‘literário’ [...] certas marcas, digamos [...], que chamei, por analogia (eu enfatizo isso) de ‘indecíveis’, isto é, unidades de simulacro, ‘falsas’ propriedades verbais, nominais ou semânticas, que não se deixam mais compreender na oposição filosófica (binária) e que, entretanto, habitam-na, opõe-lhe [*sic*] resistência, desorganizam-na, mas, *sem nunca* constituir um terceiro termo, sem nunca dar lugar a uma solução na forma dialética especulativa [...].

Não é um terceiro termo porque o texto desconstruído, emprestando uma colocação de Derrida (2001, p. 50), não é “nem isso nem aquilo”, ou, ainda, é isso e aquilo ao mesmo tempo e nunca um resultado híbrido, destacado, dos dois. Ele não é um resultado dialético que propõe uma tese e uma antítese, dando um terceiro elemento como uma síntese. Vimos, então, que o processo de desconstrução se inicia quando invertemos os termos das oposições metafísicas e exagerando o que sempre foi subestimado como paralisador para essas oposições, e, em vista disso, elas são coagidas a criar novos conceitos: “o conceito de vida, de morte, de literatura, de textos, escrita, traço, cinzas, espectros” (MENESES, 2013, p. 185) – todos eles foram conquistados dessa maneira. É dessa maneira que se criam e se discutem novos pensamentos em torno das concepções humanas já existentes.

No artigo “A Desconstrução entre os Historiadores: Temos Algo a Aprender com Derrida?” (2010), Rodrigo da Silva perpassa pelas escritas do filósofo e demonstra como o

desconstrucionismo tem agido em relação à história. Silva (2010, p. 179-180) pondera que a desconstrução

aparece como a possibilidade de interrogar os valores hegemônicos de uma cultura, que marginalizam minorias sociais não enquadradas em determinada régua axiológica dominante [e] rebaixadas pela filosofia. A tarefa da poética pós-moderna está em denunciar esse estado de coisas, incluindo os elementos rejeitados e abandonados, ressignificando-os com valores imprevistos.

Sendo assim, a desconstrução busca questionar valores dados como corretos no passado e trazer novas perspectivas, acusando as exclusões cometidas. Tais indagações são realizadas para “desmantelar” pensamentos hierárquicos e fazer com que se criem novas visões de mundo. Porém, ela não pode ser aplicada ou interpretada “livremente”, é necessário que esteja dentro da realidade cultural ou social, para que, desse modo, cumpra seu papel de desconstruir.

Todo o movimento de sua escrita (escritura) pretende desestabilizar o domínio da Metafísica platônica que funciona como hierarquia de termos, em que um deles é central e o outro marginal, produzindo-se, com isso, o recalque, o rebaixamento do termo secundário, estruturalidade originária do pensamento que alimentaria as diversas formas de sujeição e violência na história. Esse binarismo hierárquico e arbitrário ‘fundaria’ o pensamento ocidental e suas categorias, sua visão de mundo e suas ações. Desmantelar (a Destruktion e a Abbau heideggeriana presente em Ser e Tempo) essa onto-teologia seria aquilo que mobilizaria as estratégias desconstrucionistas derridianas. (SILVA, 2010, p. 181).

Ademais, a desconstrução tem o intuito de desestruturar conceitos, termos e valores transmitidos como corretos ao longo dos anos ou até séculos, os quais alimentam repressão, como, por exemplo o machismo, em processo de desconstrução pelo feminismo. Esse primeiro conceito alimenta a maior parte da sociedade, a qual o considera universal e o vê instaurado em suas atitudes diárias. Contudo, ele só pode ser modificado se houver uma mobilização para a desconstrução e revisão dele.

Pedroso Júnior (2010) coloca que a desconstrução “causou um forte impacto no pensamento metafísico ocidental, ao proporcionar questionamentos, deslocamentos, realocações de conceitos que eram considerados canônicos” (PEDROSO JÚNIOR, 2010, p. 11). Rever todos esses conceitos causou um “abalo na hegemonia dos discursos” (PEDROSO JÚNIOR, 2010, p. 11). Esse é um dos objetivos da desconstrução, precisamos deslocar pensamentos considerados verdades e fazer com que eles se desintegrem.

A desconstrução é, também, compreendida como uma corrente teórica, que pretendia colocar em conflito as correntes hierárquicas que sustentavam o pensamento ocidental. Como por exemplo: dentro e fora; corpo e mente; fala e escrita; presença e ausência; natureza e cultura; forma e sentido. Derrida achava que tais correntes poderiam ser desestabilizadas ao longo do processo de desconstrução, pois elas são excludentes e fazem parte de uma sociedade arcaica (PEDROSO JÚNIOR, 2010). Assim, a desconstrução “coloca sob suspeita os discursos da Filosofia e das Ciências Humanas, da Literatura e da História, da Fenomenologia e da Psicanálise, ao [...] [trazer] questões que estabeleciam a hierarquia e supremacia de um termo sobre o outro” (PEDROSO JÚNIOR, 2010, p. 10). Tais discursos estão disseminados em todas essas áreas e continuam se perpetuando ao longo dos séculos, por meio da literatura, por exemplo. Ela é uma das vertentes muito exploradas pela desconstrução:

No plano da Literatura, começam a emergir essas ‘diferenças’ ou essas ‘margens’, sejam elas as formas não canônicas da Literatura ou as expressões particulares de literaturas antes marginalizadas por situação geográfica ou por opressão ideológica. Dentro dessa ideia de abalo do centro em detrimento das ‘diferenças’, podemos pensar, por exemplo, que a Desconstrução abriu espaço para que se realizassem os estudos de literatura emergentes ou de grupos minoritários, algo que contribuiu, ainda, para o grande êxito dos Estudos Culturais. Isso significou uma abertura revolucionária nos estudos literários, como ideologia democrática e não preconceituosa. (PEDROSO JÚNIOR, 2010, p. 18-19; grifos do autor).

A desconstrução faz com que a literatura possa abrir seus horizontes, trazer para o centro grupos que estavam marginalizados e oprimidos, desmistificar preceitos e dar voz para figuras jamais ouvidas antes. A partir dela, inúmeras transformações ocorreram nos pensamentos do mundo moderno. É imprescindível enxergar que é preciso reescrever, reconstruir ou reler tudo o que já foi feito, nos moldes contemporâneos. Esses abalos são inevitáveis com a transformação de ideais.

A partir de todas essas colocações e dos estudos sobre a desconstrução, podemos associá-la à corrente crítico-teórica feminista. Ela foi, e é, uma forma de desconstrução do machismo e do patriarcado, para, assim, reescrever e reinserir a mulher na sociedade moderna. Com isso, a literatura e a arte, passaram a dar voz para o feminino. Contudo, a desconstrução de conceitos e pensamentos foi árdua e ainda ocorre em nosso meio social. Na maioria das vezes, as ressignificações são de difícil aceitação para aqueles que criaram e sustentaram a opressão durante séculos.

As teorias feministas desconstruíram inúmeros preceitos a respeito das mulheres, seus direitos, suas vidas e seus corpos. Todavia, a desconstrução também pairou sobre essa corrente

crítico-teórica na pós-modernidade. Com isso, novas vertentes feministas surgiram desmistificando alguns conceitos e incluindo mais mulheres no movimento – entre elas, as mulheres negras, lésbicas e trans, entre outras. Dessa maneira, a luta se expandiu contra o racismo, a homofobia, a transfobia e deu-se maior visibilidade para as violências cometidas contra as mulheres. Judith Butler (1998, p. 24, grifos nossos) reitera que:

Desconstruir não é negar ou descartar, mas pôr em questão e, o que talvez seja mais importante, abrir um termo, como sujeito, a uma reutilização e uma redistribuição que anteriormente não estavam autorizadas. No feminismo, parece haver uma necessidade política de falar enquanto mulher e pelas mulheres, e não vou contestar essa necessidade. Esse é certamente o modo como a política representativa funciona e, neste país [Estados Unidos], os esforços de lobby são virtualmente impossíveis sem recorrer à política de identidade. Assim, concordamos que manifestações, esforços legislativos e movimentos radicais precisam fazer reivindicações em nome das mulheres.

Uma das pautas do feminismo pós-moderno é perceber que cada mulher tem suas particularidades, vive em contexto diferente, tem prioridades ou não, e elas precisam ser consideradas nas lutas. Mas, o movimento foi atacado muitas vezes por desconsiderar essas questões. Em vista disso, “desconstruir o sujeito do feminismo não é, portanto, censurar sua utilização, mas, ao contrário, liberar o termo num futuro de múltiplas significações” (BUTLER, 1998, p. 25). Para que ele possa ser emancipado das “ontologias maternais ou racistas às quais esteve restrito e fazer dele um lugar onde significados não antecipados podem emergir” (BUTLER, 1998, p. 25).

Linda Hutcheon, em *Poética do Pós-Modernismo* (1991), faz algumas asserções sobre as teorias feministas na pós-modernidade e enfatiza que “em termos de teoria, as obras das feministas, dos marxistas e dos críticos negros, entre outras, têm afirmado esse tipo de interação dos discursos dos marginalizados” (HUTCHEON, 1991, p. 252). Foram eles realizados de forma tão grandiosa que hoje muitos podem afirmar que elas criaram uma nova hegemonia cultural. Entretanto, dentro de cada grupo existe pouca noção de poder ou de unidade, alguns falam que o feminismo é apenas o discurso da mulher branca de classe média. Todavia, existe também um discurso feminista negro, marxista e, conseqüentemente, um humanista. E, “é essa pluralidade de feminismos que possibilita a valorização pós-moderna da diferença” (HUTCHEON, 1991, p. 253).

Fernanda Lage e Grasielle Nascimento (2013), trazem, também, a questão de que a diversidade é fundamental na contemporaneidade: “As feministas rejeitam a afirmação de que existe uma grande teoria que é capaz de explicar a posição das mulheres na sociedade, ou que

possa haver uma essência ou categoria única e universal de ‘mulher’”. Para as autoras, “o pós-modernismo incentiva a aceitação de muitos pontos de vista diferentes como igualmente válidos. Em vez de haver um núcleo essencial do caráter feminino, existem muitos indivíduos e grupos, todos com experiências muito diferentes” (LAGE; NASCIMENTO, 2013, p. 4; grifos das autoras). Além disso,

[v]erificou-se que o feminismo pós-moderno critica as epistemologias modernas, pois não concorda que haja uma base unitária de identidade e experiência compartilhada por todas as mulheres. O feminismo pós-moderno entende a mulher como construção social, desconstruindo, assim, as análises que buscavam as origens e dicotomias. Os estudos feministas reivindicaram a categoria mulheres enquanto objeto de análise frente a uma ciência acadêmica androcêntrica. Também foi possível observar durante a história a capacidade de mobilização das mulheres, tendo em vista as transformações impulsionadas pelo ideário feminista e por suas práticas participativas. (LAGE; NASCIMENTO, 2013, p. 17).

Dessa forma, vemos as mulheres não mais como um “todo” no pós-modernismo, e sim, como seres individuais, com diferentes contextos de vida. Não são todas as que lutam por determinadas causas – parte delas já alcançou direitos e outras não. Por isso, a pluralidade de ideias e pensamentos é fundamental na contemporaneidade. A partir disso há uma maior inclusão no feminismo e muitas vezes até conflitos por conta de ideais diferentes. Mas essa é a importância da desconstrução, sair da zona de conforto e escutar os anseios de pessoas que querem e precisam de um espaço para fala.

Há abertura à desconstrução na literatura. Muitos assuntos pouco tratados, começam a ser explorados, principalmente por escritoras mulheres. Helena Hollanda discorre sobre a questão do feminismo contemporâneo na literatura em “Os Estudos sobre Mulher e Literatura no Brasil: Uma Primeira Abordagem” (2013). Ela conclui que “um dos caminhos possíveis [...] que se abre para a ampliação do debate teórico sobre as questões feministas seria, neste momento, o investimento mais vigoroso na multiplicidade e na heterogeneidade das demandas femininas” (HOLLANDA, 2013, p. 6). Além disso, tratar das “próprias diferenças manifestas entre mulheres de contextos e circunstâncias diversas” (HOLLANDA, 2013, p. 6).

Ademais, Margareth Rago, em “Feminismo e Subjetividade em Tempos Pós-Modernos” (2004), verifica que mais alguns avanços sociais foram alcançados pelas mulheres. “Portanto, é possível afirmar que há um reconhecimento social, na atualidade, de que as lutas feministas afetaram positivamente a maneira pela qual se deu a incorporação das mulheres no mundo [...]” (RAGO, 2004, p. 3). Com a melhora nos direitos da mulher, muitos setores da sociedade também têm melhorado. Assim se fez a “[...] constituição de um novo olhar sobre si

e sobre o outro [...], o mundo tem-se tornado mais feminino e feminista, libertário e solidário [...], amigo das mulheres e do feminino” (RAGO, 2004, p. 3). No entanto, como assinala Rago (2004, p. 3),

[...] ainda há as constantes denúncias de violência sexual e moral praticadas contra jovens, os novos tipos de exploração sexual que têm emergido, as inúmeras formas de desqualificação e humilhação a que são submetidas as mulheres cotidianamente, permanências que revelam que as conquistas estão longe de terem sido esgotadas. Embora seja visível que um determinado patamar de aquisições foi conquistado, as negociações de gênero ainda estão muito longe de se encerrarem, principalmente se considerarmos que as transformações nos padrões e modelos de masculinidade apenas começam.

O retrato das vivências das mulheres na contemporaneidade está também na literatura. Esta está, de alguma forma, sempre entre o real e a ficção. Como afirmou Linda Hutcheon: “a metaficção historiográfica tem participado desse processo politizante de maneiras tipicamente pós-modernas, insistindo na história das questões ideológicas e em sua contínua relação com a arte e a sociedade” (1991, p. 250-251). Ao longo do século XXI, temos visto um crescente número de animações e filmes infantojuvenis, de vários estúdios, especialmente, da Disney e da Dreamworks, que apresentam enredos, personagens, símbolos ou imagens desconstruídos, pois trazem à luz outros lados (não tão evidentes) de vários vilões, tal como acontece em *Shrek* (2001), *Deu a Louca na Chapeuzinho* (2005), *Como Treinar seu Dragão* (2010), *Megamente* (2010) e *Malévola* (2014), entre tantos outros. Essa tendência tem sido muito importante para que possamos desmistificar padrões fixos de comportamento social, para que haja questionamentos sobre o que o ser humano representa, de acordo com seus vínculos sociais e, também, para que possamos aceitar melhor as diferenças que existem entre todos nós.

Esse processo acaba por humanizar um sem-fim de personagens que frequentemente costumam ser discriminados ou violentamente agredidos dentro de vários enredos, especialmente, dos contos de fadas. Dessa maneira, a criança começa a entender que um personagem (uma pessoa) não é inteiramente mau e que todos nós temos defeitos e qualidades – que todos nós podemos atuar mais livremente na sociedade, sem sermos exilados, desprezados ou castigados por termos nossos defeitos. Em contrapartida, entramos em contato com potenciais vilões – pessoas, muitas vezes, com uma aparência inofensiva, mas que podem nos causar grandes problemas, tristezas e infortúnios. Então, animações ou filmes infantojuvenis desconstruídos possibilitam que a criança desenvolva o seu senso crítico, pois nem tudo é o que parece.

Assim, a desconstrução é uma importante tendência na pós-modernidade. Uma das características desse processo – que nos interessa, particularmente – é a não-concessão de privilégios a um conceito em detrimento de outro que julgamos ser o seu oposto. Ao desconstruirmos, não estipulamos hierarquias nem atribuímos valores a termos opostos em uma dicotomia, por exemplo, homem / mulher, heroína / vilã ou fada / bruxa. Chegamos a estas e a tantas outras dicotomias, porque nos apropriamos, de certa forma, dos complexos estudos que Derrida fez acerca, principalmente, da oposição oralidade / escrita – o fonocentrismo – em Claude Lévi-Strauss, Ferdinand de Saussure e Jean-Jacques Rousseau. E, talvez uma das razões por acharmos suas análises tão intrincadas é porque não há um método que nos explique como desconstruir os mais variados textos – isso porque Derrida desafia significações lógicas ao entrar em contato com palavras que admitem contradição; discursos podem ser analisados de acordo com os termos privilegiados dentro de uma cultura *ou* segundo os desprivilegiados, ou seja, de duas formas (que se opõem, na maioria das vezes).

Um destes conceitos, dependendo da cultura na qual estiver inserido, sofrerá a força do logocentrismo, ou seja, nós tenderemos a achar (de forma quase inconsciente) que um deles (o homem, a heroína ou a fada – ou a oralidade) é mais importante, melhor ou mais nobre do que o seu oposto. Esse é um processo culturalmente adquirido de acordo com várias questões complexas que implicam a sobrevivência do ser humano e o seu desenvolvimento na sociedade. Quando desconstruímos, levamos em alta consideração o termo desvalorizado – o segundo termo, o “outro” – e geralmente focamos nele; em um primeiro momento, por essa razão, invertemos a hierarquia dos termos da dicotomia, sem esquecer que ele ainda faz parte de uma dicotomia, pois, quase ao mesmo tempo em que invertemos a hierarquia, verificamos que um termo é incapaz de existir sem o outro. Ambos são muito importantes em um texto porque um ressignifica o outro, é o seu contraste e sua diferença. O reposicionamento do “outro” termo em um texto dá a ele a condição de um novo discurso. Como lembrou Meneses (2013, p. 188-189), a desconstrução tem duas faces: a primeira, de inversão que tem enfoque em inverter ideias que consideramos indiscutíveis e, a segunda, de “re-inscrição” que tem o papel de reescrevê-las, modificá-las conforme o novo contexto social. Assim, elas se fundem e formam novos conceitos.

5.2 Apropriando a Desconstrução em *Malévola* (2014)

Ao longo de nossa análise de *Malévola*, preocupamo-nos com a instabilidade dos significados que se constituem no momento em que entramos em contato com a linguagem. Textos não são veículos de verdades unívocas, mas, ao invés disso, seus discursos mostram situações contraditórias e incompatíveis, como acontece quando nos permitimos uma nova leitura de *A Bela Adormecida*. Neste caso, em particular, analisamos um texto já desconstruído, ou seja, Woolverton encontrou no texto de *A Bela Adormecida* (1959) subtextos que desestabilizam significados lógicos. No que diz respeito à *Malévola*, a roteirista a observou como sendo uma protagonista – uma fada especial, diferente das outras. Então, mesmo quando mantém imagens aproximadas entre a *Malévola* de *A Bela Adormecida* e a do filme *Malévola*, a bruxa cruel da animação se transforma em uma fada, mas não completamente, pois para *Malévola* existir ela também precisa de sua porção vilã que verificamos em *A Bela Adormecida* (1959). Esta instabilidade de significados cria uma condição de indecibilidade, na qual alguns espectadores podem se encontrar e, dessa maneira, podem não conseguir tomar uma posição quanto ao caráter da personagem. A desconstrução acontece frente a essa fragilidade das convicções que temos sobre quem é *Malévola* – ela é tanto uma vilã como uma heroína.

Muitos traços de heroína e da força feminina são atribuídos à *Malévola* por Linda Woolverton. Uma exemplificação disso é quando ela salva os Moors da ganância do rei Henry. Ele e mais milhares de soldados lutam contra ela e tentam desacreditar e zombar da fada. Porém, *Malévola* se impõe mostrando que o rei Henry não tem poder sob ela: “Um rei não aceita ordens de um duende alado. Você não é um rei para mim” (MALÉVOLA, 2014, 00:10:50-00:11:00)²⁶. Assim, ela ergue seu muro de espinhos para proteger seu reino: “Levante-se e fique comigo!” (MALÉVOLA, 2014, 00:11:20-00:11:22)²⁷. Além disso, ela enfatiza para Henry: “Você não terá os Moors! Nem agora, nem nunca!” (MALÉVOLA, 2014, 00:13:18-00:13:23)²⁸.

²⁶ “A king does not take orders from a winged elf. You are no king to me” (MALÉVOLA, 2014, 00:10:50-00:11:00).

²⁷ “Arise and stand with me!” (MALÉVOLA, 2014, 00:11:20-00:11:22).

²⁸ “You will not have the Moors! Not now, nor ever!” (MALÉVOLA, 2014, 00:13:18-00:13:23).

FIGURA 18 – Malévola defende os Moors da ambição do Rei Henry, em *Malévola*



(MALÉVOLA, 2014, 00:13:00)

Ao defender sua terra e seu espaço, obviamente, Malévola não pode ser ingênua e flexível. O delineamento de sua personalidade vem como uma desconstrução dos textos anteriores. São novas perspectivas para que Malévola seja vista de outras maneiras além de somente uma vilã, como no filme da Disney. Outros pontos importantes de *Malévola* envolvem, por exemplo, como uma fada boa acabou se tornando má ao ponto de proferir sua maldição à Aurora. Diferentemente do que *A Bela Adormecida* demonstra, ela não cultivava a maldade por prazer, mas queria se vingar de Stefan pelo que ele a fez passar para se tornar rei. Quando o velho rei ordenou: “Mate a criatura alada. Vingame, e com a minha morte você levará a coroa” (MALÉVOLA, 2014, 00:15:03-00:15:10)²⁹, Stefan, resolutamente, vai até Malévola, ilude-a e corta suas asas, após fazer-lhe beber uma poção para dormir:

Malévola! Então, como é a vida com os humanos? Malévola, vim adverti-lo. Eles querem te matar. O rei Henrique não vai parar por nada. Por favor, você tem que confiar em mim. Eles falaram de muitas coisas e os anos se desvaneceram. E ela perdoou a Stefan sua loucura e sua ambição, e tudo foi como havia sido há muito tempo. Está com sede? Malévola?³⁰ (MALÉVOLA, 2014, 00:15:40-00:17:09).

²⁹ “Kill the winged creature. Avenge me, and upon my death you will take the crown” (MALÉVOLA, 2014, 00:15:03-00:15:10).

³⁰ “Maleficent! So, how is life with the humans? Maleficent, I've come to warn you. They mean to kill you. King Henry will stop at nothing. Please, you have to trust me. They spoke of many things, and the years faded away. And she forgave Stefan his folly and his ambition, and all was as it had been long ago. You thirsty? Maleficent?” (MALÉVOLA, 2014, 00:15:40-00:17:09).

FIGURA 19 – Stefan corta as asas de Malévola, em *Malévola*



(MALÉVOLA, 2014, 00:17:30)

FIGURA 20 – Malévola sofre com a traição de Stefan e pela perda de suas asas, em *Malévola*



(MALÉVOLA, 2014, 00:18:44)

Após ter as asas cortadas, como vemos nos *prints* acima, que a fada salva um corvo e o torna suas “asas”. O corvo em *A Bela Adormecida* é tratado como uma figura do mal que ajuda a bruxa a fazer maldades. Em *Malévola*, o corvo não pratica maldades, mas ele também se torna seu grande amigo e ajudante: “E em troca de salvar minha vida, eu sou seu servo. O que você precisar. /Asas. Eu preciso que você seja minhas asas”³¹ (MALÉVOLA, 2014, 00:23:12-00:23:17). Assim, Diaval se torna um companheiro para Malévola:

FIGURA 21 – Malévola com Diaval, suas novas asas, em *Malévola*



(MALÉVOLA, 2014, 00:25:34)

Dessa forma, ele auxilia Malévola a descobrir o que está acontecendo no reino de Stefan e age como um importante elemento gótico, propiciador de suspense, bem inserido no espaço escuro e sombrio da floresta onde Malévola se esconde no reino dos Moors.

³¹ “And in return for saving my life, I am your servant. Whatever you need. Wings. I need you to be my wings” (MALÉVOLA, 2014, 00:23:12-00:23:17).

Um dos maiores eventos que permanecem tanto em *A Bela Adormecida* e em *Malévola* é o da maldição. Na animação de 1959, desgostosa por não ter sido convidada ao batizado da princesa, Malévola aparece repentinamente e lança sua maldição:

[...] Bem, uma assembleia brilhante, Rei Stefan. Realeza, nobreza, a nobreza e, que estranho, até mesmo a ralé. Eu realmente me senti bastante angustiada por não receber um convite. [...] Não é...? Oh querida, que situação embaraçosa. Eu esperava que fosse apenas devido a algum descuido. Bem, nesse caso é melhor eu ir embora. [...] E para mostrar que não tenho má vontade, eu também darei um presente à criança [...]. Ouçam bem, todos vocês! A princesa deve realmente crescer em graça e beleza, amada por todos que a conhecem. Mas, antes que o sol se ponha em seu décimo sexto aniversário, ela espetará o dedo no fuso de uma roca e morrerá.³² (BELA, 1959, 00:07:50-00:10:20).

FIGURA 22 – Malévola amaldiçoa Aurora, em *A Bela Adormecida*



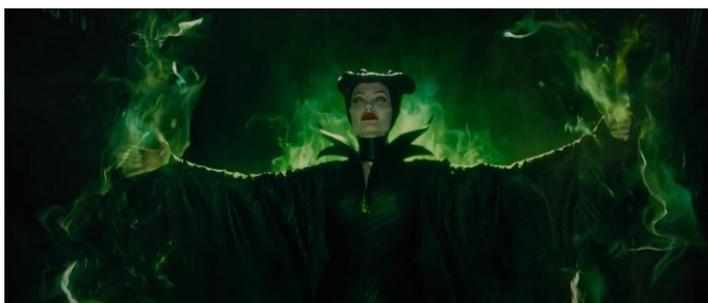
(BELA, 1959, 00:09:24)

Em *A Bela Adormecida*, quem atenua a maldição é a fada Primavera. Ela faz com que a princesa possa acordar após receber o “beijo de amor verdadeiro”. As fadas boas sempre buscam o “melhor” caminho para o príncipe e a princesa. Já em *Malévola* (2014), o feitiço contra Aurora tem origem em uma vingança, pois ao cortar suas asas, Stefan também lhe retirou sua crença no amor e na bondade dos homens. Neste filme, o “beijo de amor verdadeiro” também quebraria a maldição, mas Malévola usa esse termo propositalmente, pois ela não mais acredita no amor após ser traída por quem amava:

³² “Well, quite a glittering assemblage, King Stefan. Royalty, nobility, the gentry, and, how quaint, even the rebel [...]. Not wa...? Oh dear, what an awkward situation. I had hoped it was merely due to some oversight. Well, in that event I'd best be on my way [...]. Why no, your majesty. And to show I bear no ill will, I, too, shall bestow a gift on the child. Listen well, all of you! The princess shall indeed grow in grace and beauty, beloved by all who know her. But, before the sun sets on her sixteenth birthday, she shall prick her finger on the spindle of a spinning wheel and die” (BELA, 1959, 00:07:50-00:10:20).

Ora, ora. Que montagem brilhante, Rei Stefan. A realeza, a nobreza, a aristocracia, e... Que pitoresco. Até a ralé. Devo dizer que realmente me senti bastante angustiada por não ter recebido um convite. Você não é bem-vinda aqui. Oh, querida. Que situação embaraçosa [...] Ora, não. E para mostrar que não tenho má vontade, eu, também, darei um presente à criança [...]. Ouçam bem, todos vocês. Ouçam bem, todos vocês. A princesa deve realmente crescer em graça e beleza, amada por todos os que a conhecem. Esse é um presente encantador. Não façam isso. Mas antes que o sol se ponha em seu 16º aniversário, ela vai picar seu dedo no fuso de uma roda giratória e cair em um sono como a morte, um sono do qual ela jamais acordará. Malévola, por favor, não faça isso, imploro-lhe. Eu gosto de você implorando. Faça-o novamente. Eu lhe imploro. Está bem. A princesa pode ser despertada de seu sono de morte, mas apenas pelo beijo do verdadeiro amor. Esta maldição vai durar até o fim dos tempos! Nenhum poder na Terra pode mudá-la.³³ (MALÉVOLA, 2014, 00:29:04-00:32:54).

FIGURA 23 – Malévola amaldiçoa Aurora, em *Malévola*



(MALÉVOLA, 2014, 00:32:00)

Outro ponto importante a ser destacado aqui é a construção/desconstrução de cenas de Malévola e de Stefan, em *A Bela Adormecida* o rei/patriarca parece ter boas qualidades, principalmente em momentos relacionados à filha, mesmo que tenha deixado que fosse criada pelas boas fadas em uma cabana: “Assim, o rei e sua rainha assistiram com o coração cheio de

³³ “Maleficent! Maleficent! Well, well. What a glittering assemblage, King Stefan. Royalty, nobility, the gentry, and... How quaint. Even the rabble. I must say I really felt quite distressed at not receiving an invitation. You're not welcome here. Oh, dear. What an awkward situation. [...] Why, no. And to show I bear no ill will, I, too, shall bestow a gift on the child [...]. Listen well, all of you. Listen well, all of you. The princess shall indeed grow in grace and beauty, beloved by all who meet her. That's a lovely gift. Don't do this. But before the sun sets on her 16th birthday, she will prick her finger on the spindle of a spinning wheel and fall into a sleep like death, a sleep from which she will never awaken. Maleficent, please don't do this, I'm begging you. I like you begging. Do it again. I beg you. All right. The princess can be woken from her death sleep, but only by true love's kiss. This curse will last till the end of time! No power on Earth can change it” (MALÉVOLA, 2014, 00:29:04-00:32:54).

tristeza enquanto seu bem mais precioso, sua única filha, desaparecia na noite”³⁴ (BELA, 1959, 00:14:55-00-00:15:45).

FIGURA 24 – O rei e a rainha tristes com o afastamento de Aurora, em *A Bela Adormecida*



(BELA, 1959, 00:14:57)

Mas em *Malévola*, Woolverton mostra um perfil obscuro do rei. Ele não dá importância para Aurora e apenas ordena que ela seja criada pelas fadas na floresta: “Secretamente, ele confiou a segurança da criança à magia das fadas, que a levariam para um esconderijo remoto por 16 anos e um dia”³⁵ (MALÉVOLA, 2014, 00:33:24-00:33:35). A rainha acaba falecendo anos depois. Ele fica tão sedento por matar Malévola e pelo poder que o patriarcado lhe concede, que esquece de sua família.

FIGURA 25 – Stefan entrega Aurora para as fadas, em *Malévola*



(MALÉVOLA, 2014, 00:33:25)

Stefan em *A Bela Adormecida* manifesta saudade de Aurora e preocupação ao falar com o rei Humberto sobre o casamento arranjado para ela desde o nascimento: “Sinto muito,

³⁴ “So the king and his queen watched with heavy hearts as their most precious possession, their only child, disappeared into the night. Many sad and lonely years passed by for King Stefan and his people” (BELA, 1959, 00:14:55-00-00:15:50).

³⁵ “Secretly, he entrusted the safety of the child to the magic of the pixies, who would take her to a remote hideaway for 16 years and a day” (MALÉVOLA, 2014, 00:33:24-00:33:35).

Humberto, mas depois de dezesseis anos de preocupação, sem saber [...] Agora espere, Humberto. Ainda nem vi minha filha, e você a está tirando de mim”³⁶ (BELA, 1959, 00:40:09-00:42:26). Porém, ainda assim, o rei se importa mais com a unificação do reino, em manter as tradições, do que com a princesa.

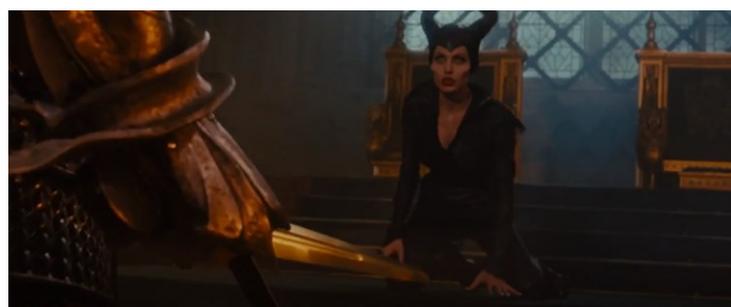
Em *Malévola*, Stefan nem se recorda da filha, e quando ela volta para o castelo, ele manda que a prendam no quarto, não se importa com a maldição, apenas quer atrair Malévola ao castelo para matá-la. Ele não aceita que uma mulher/fada tenha mais poder que ele: “Pai. Sou eu, Aurora! Você se parece mesmo com sua mãe. Eles te trouxeram de volta um dia muito cedo. Eu disse àquelas três idiotas! Tranquem-na em seu quarto. Vá. Prepare os homens. Malévola está chegando” (MALÉVOLA, 2014, 01:05:45-01:06:16).³⁷

FIGURA 26 – Stefan reencontra Aurora, em *Malévola*



(MALÉVOLA, 2014, 01:06:00)

FIGURA 27 – Stefan encurrala Malévola no castelo, em *Malévola*



(MALÉVOLA, 2014, 01:22:37)

³⁶“I’m sorry, Hubert, but after sixteen years of worrying, never knowing [...]. Now hold on, Hubert. I haven’t even seen my daughter yet, and you’re taking her away from me” (BELA, 1959, 00:40:09-00:42:26).

³⁷ “Father. It’s me, Aurora! You look just like your mother. They brought you back a day too soon. I told those three idiots! Lock her up in her room. Go. Prepare the men. Maleficent’s coming” (MALÉVOLA, 2014, 01:05:45-01:06:16).

Da mesma maneira que Stefan oprime todas as mulheres ao seu redor, como a esposa e a filha, ele tenta cercar Malévola, coibindo-a e tentando fazer com que ela se sinta insuficiente, menor do que ele: “Qual é a sensação? Ser uma criatura de fadas sem asas em um mundo a que você não pertence? Mate-a!”³⁸ (MALÉVOLA, 2014, 1:22:07-01:23:08). Essa é uma tentativa de deixar a mulher em um nível mais baixo que o homem. Malévola não poderia ter destaque como ele, não poderia ocupar um lugar no mesmo nível que ele. Assim aconteceu com muitas mulheres, as quais foram sufocadas durante séculos até conquistarem sua própria voz – um trabalho que vem mudando nos dias de hoje.

A escolha da narradora do filme, em *voice-over* – que se concentra em Aurora, principalmente no início e ao final do filme – remete-nos a uma importante questão acerca da autoria. De forma muito tradicional, muitas animações baseadas em contos de fadas são, geralmente, narradas por homens, como *Branca de Neve* (1937), *A Bela e a Fera* (1991), *Enrolados* (2010), *Deu a Louca na Chapeuzinho* (2005) e, até mesmo, *Shrek* (2001). Ainda que nos dias de hoje isso tenha mudado, a narração masculina, normalmente, acontece de maneira a priorizar a voz do autor dos contos de fada originais – a não ser que seja uma forma de satirizá-los, como acontece em algumas animações contemporâneas. Em *A Bela Adormecida* (1959), o narrador fala que “eles nomearam Aurora em homenagem ao amanhecer, pois ela preencheu suas vidas com o brilho do sol”³⁹ (BELA, 1959, 00:02:27-00:02:34), em um claro contraste com o que vem a seguir: a entrada triunfal da bruxa que traz a escuridão, a tempestade e o medo.

FIGURA 28 – Chegada de Malévola ao castelo, em *A Bela Adormecida*



(BELA, 1959, 00:07:46)

³⁸ “How does it feel? To be a fairy creature without wings in a world where you don’t belong? Kill her!” (MALÉVOLA, 2014, 01:22:07-01:23:08).

³⁹ “[...] Yes, they named her after the dawn for she filled their lives with sunshine” (BELA, 1959, 00:02:27-00:02:34).

Em *Malévola*, o narrador traz uma discussão voltada à importância da lealdade, do amor incondicional entre seres humanos. O filme não só foi pensado, imaginado e roteirizado por uma mulher, mas é, também, narrado e protagonizado por personagens femininas, o que reforça os motivos e finalidades para uma crítica feminista. Falar, deixar de estar em silêncio tem sido uma das principais conquistas das mulheres, a partir do século XX. Assim, a história da heroína/vilã precisa ser contada, agora, pelas mulheres, mas o caminho que Aurora precisa trilhar para ser a narradora de uma história é tortuoso e até letal. A doce personagem sai da floresta, onde vivia livre e feliz, e caminha em direção à sua própria maldição, quando resolve retornar ao castelo, ou seja, à sua clausura, ao seu silêncio e à sua morte aparente. No castelo, no domínio masculino, a mulher espera ser acordada por um beijo de amor verdadeiro dado pelo seu príncipe encantado. No entanto, sabemos que um beijo assim só a calaria ainda mais. Por essa razão, Woolverton deve ter pensado que a princesa deveria ser acordada por um beijo de amor verdadeiro dado por Malévola e não pelo príncipe, como o conto de fadas indica. Por ser acordada por Malévola, Aurora sai do silêncio e ganha voz para contar essa história. O beijo de “amor” do príncipe, além de não-verdadeiro – uma vez que nem se conheceram o suficiente para efetivamente se amarem – seria impossível no novo contexto apontado pelo filme, onde as mulheres precisam de precursoras femininas para desenvolverem autoconfiança.

Após a traição, Malévola é levada ao ceticismo com relação às relações humanas, mas ao conhecer Aurora, não só a protege, como também cultiva um amor verdadeiro pela menina, amor que há muito não conseguia sentir. Ao perceber que seu beijo tem o poder de restaurar a vida de Aurora, Malévola tem sua própria essência feminina restaurada, daí a aceitação dessa nova perspectiva construtiva para sua vida e daqueles que dependiam dela. Malévola luta contra seus próprios demônios durante a fase de vingança contra Stefan, mas encontra sua própria essência ao se deparar com Aurora (que significa não somente luz, mas também o amor verdadeiro), daí seu papel na reconstrução daquilo que representa Malévola e o reino dos Moors.

Sendo assim, em *A Bela Adormecida* o príncipe luta contra Malévola para salvar a princesa do sono profundo. Com a ajuda das fadas boas ele conseguem fugir do castelo e matar o dragão no qual a bruxa havia se transformado. Neste filme, vemos toda a maldade da personagem tentando impedir a felicidade da família patriarcal. E, por conta disso, ela é punida pelo bravo herói. Percebemos nesse conto de fadas que todos os poderes contra àquela sociedade são impedidos de ganhar, e Malévola fazia parte disso:

FLORA: Espere, príncipe Phillip. O caminho para o amor verdadeiro pode ser obstruído por muitos outros perigos, que você sozinho terá que enfrentar. Então arme-se com este escudo encantado da virtude e esta poderosa espada da verdade. Pois essas armas da justiça triunfarão sobre o mal. [...] Depressa, depressa, Phillip!

MALÉVOLA: Uma floresta de espinhos será o seu túmulo. Trazida dos céus em uma névoa de destruição. Cerquem o castelo com a minha maldição [...] Não, não pode ser! Agora você deve lidar comigo, velho príncipe, e todos os poderes do mal!

FLORA: Hop! vem por aqui [...] Agora a espada da verdade voa veloz e segura, Que o mal morra e o bem perdure! (BELA, 1959, 01:05:00-01:10:20).⁴⁰

FIGURA 29 – Phillip mata o dragão Malévola, em *A Bela Adormecida*



(BELA, 1959, 01:11:29)

FIGURA 30 – Phillip quebra a maldição ao beijar Aurora, em *A Bela Adormecida*



(BELA, 1959, 01:10:19)

Todavia, com a desconstrução em *Malévola* conseguimos ver que Aurora não precisava ser salva por um príncipe. Ele até tentou, após Malévola e Diaval o levarem até o quarto da princesa, mas não conseguiu. As fadas ainda acreditavam na velha tradição de que apenas um homem salvaria a princesa. Mas como poderia haver amor verdadeiro, se como já enfatizamos, eles acabaram de se conhecer? *Malévola*, dessa forma, se adequa ao contemporâneo, como um rapaz recém conhecido poderia ter um amor maior do que o de uma mãe que acompanhou todo o crescimento da “filha”? O beijo de Philip não teve efeito nenhum:

Por que ela está dormindo? Ela está presa em um encantamento. Ela não é linda? A garota mais bonita que eu já vi. Você quer beijá-la? Muito. Continue, então. Eu não me sentiria bem com isso. Eu mal a conheço. Nós só nos encontramos uma vez. Você nunca ouviu falar de amor à primeira vista? Beije-a! Vá em frente. Um encantamento, você diz? Beije-a! Você não o fez direito! É suposto ser um beijo de amor verdadeiro! Eu tinha certeza de que

⁴⁰ “Flora: Wait, prince Phillip. The road to true love may be barriered by still many more dangers, which you alone will have to face. So arm thyself with this enchanted shield of virtue and this mighty sword of truth. For these weapons of righteousness will triumph over evil. [...] Flora: Hurry, hurry, Phillip! Maleficent: A forest of thorn shall be his tomb. Born through the skies on a fog of doom. Now go with the curse and serve me well, Round Stefan's castle cast by spell! [...] Maleficent: No, it cannot be. Now shall you deal with me, old prince, and all the powers of hell! Flora: Hop! come this way [...]. Flora: Now sword of truth fly swift and sure, That evil die and good endure!” (BELA, 1959, 01:05:00-01:10:20).

ele era o tal. O que você está fazendo? Temos que continuar procurando.⁴¹
(MALÉVOLA, 2014, 01:12:45-01:15:18).

FIGURA 31– Phillip tenta quebrar a maldição com um beijo, em *Malévola*



(MALÉVOLA, 2014, 01:14:38)

Na desconstrução, o amor masculino não supera o amor/lealdade do feminino pois além de Aurora, quem mais precisava ser despertada era Malévola. Malévola foi a fada inocente/pura, que tinha um amor incondicional, que sofre uma traição e precisa lutar para reconstruir sua essência. O feminino nesse sentido representa sua força interior, seu poder para destruir forças maléficas na humanidade (representadas por Stefan) e restaurar/reequilibrar o seu mundo (que é parte intrínseca do mundo humano, pois são as forças da natureza).

Por outro lado, em *Malévola*, a história tem um desfecho diferente. A fada madrinha ao ver Aurora adormecida lamenta por não ser capaz de desfazer a maldição. Ela consegue ter, em Aurora, o amor verdadeiro que havia perdido no passado e, propiciamente, Aurora só desperta com o amor verdadeiro que há entre as duas:

Não pedirei seu perdão porque o que lhe fiz é imperdoável. Eu estava tão perdida no ódio e na vingança. Doce Aurora, você roubou o que sobrou do meu coração. E agora eu te perdi para sempre. Juro que nenhum mal te acontecerá enquanto eu viver. E não passará um dia que eu não sinta falta do teu sorriso [...]. Olá, madrinha. Olá, madrinha. Não há amor mais verdadeiro. Ela está aqui, senhor. Vamos voltar para os Moors agora? Se é isso que você deseja.⁴² (MALÉVOLA, 2014, 01:15:50-1:18:10).

⁴¹ “He knows her. Why is she sleeping? She's trapped in an enchantment. Isn't she beautiful? The most beautiful girl I've ever seen. Do you want to kiss her? Very much. Go on, then. I wouldn't feel right about it. I barely know her. We've only met once. Haven't you ever heard of love at first sight? Kiss her! Go on. An enchantment, you say? Kiss her! You didn't do it properly! It's supposed to be true love's kiss! I was certain he was the one. What are you doing? We have to keep looking” (MALÉVOLA, 2014, 01:12:45-01:15:18).

⁴² I will not ask your forgiveness because what I have done to you is unforgivable. I was so lost in hatred and revenge. Sweet Aurora, you stole what was left of my heart. And now I have lost you forever. I swear, no harm will come to you as long as I live. And not a day shall pass that I don't miss your smile [...]. Hello, Godmother. Hello, beastly. No truer love. She's here, sire. Are we going back to the Moors now? If that is what you wish (MALÉVOLA, 2014, 01:15:50-01:18:10).

FIGURA 32 – Malévola quebra a maldição ao beijar Aurora, em *Malévola*



(MALÉVOLA, 2014, 01:16:47)

O desfecho com o “beijo de amor verdadeiro” também é, assim, desconstruído, o que faz com que a cultura de que um príncipe encantado precisa despertar a mulher precise ser reavaliada.

Dessa maneira, por meio de vozes masculinas, em *A Bela Adormecida*, podemos observar Malévola sempre como má e uma figura que tenta destruir a família e a ordem patriarcal. As fadas “boas” citam que: “Malévola não sabe nada sobre amor, ou bondade, ou a alegria de ajudar com seriedade. Sabe, às vezes eu acho que ela não é muito feliz”⁴³ (BELA, 1959, 00:12:54-00:13:35). Em contrapartida a própria personagem tem atitudes que fazem transparecer essa maldade narrada:

Bem, esta é uma agradável surpresa. Eu armei minha armadilha para um camponês, e eis! Eu pego um príncipe! Fora com ele. Mas gentilmente, meus bichinhos, gentilmente, tenho planos para nosso convidado real [...]. Venha, meu animal de estimação. Deixemos nosso nobre príncipe com esses pensamentos felizes. Um dia muito gratificante. Pela primeira vez em dezesseis anos dormirei bem.⁴⁴ (BELA, 1959, 00:57:36-01:04:32).

⁴³ “Maleficent doesn’t know anything about love, or kindness, or the joy of helping earnest. You know, sometimes I don’t think she’s really very happy” (BELA, 1959, 00:12:54-00:13:35).

⁴⁴ “Maleficent: Well, this is a pleasant surprise. I set my trap for a peasant, and lo! I catch a prince! Away with him. But gently, my pets, gently, I have plans for our royal guest [...]. Come, my pet. Let us leave our noble prince with these happy thoughts. A most gratifying day. For the first time in sixteen years I shall sleep well” (BELA, 1959, 00:57:36-01:04:32).

FIGURAS 33 E 34 – Malévola captura Phillip, em *A Bela Adormecida*

(BELA, 1959, 01:02:14)

(BELA, 1959, 00:57:33)

Outrossim, a desconstrução em *Malévola* também se dá em relação à visão que Aurora tem de Malévola. Aurora se refere à protagonista como fada, o lado bom, e nunca como bruxa, o lado do mau, diferentemente de Stefan e outros personagens da obra. Podemos comprovar que, ao longo do processo de apropriação, Woolverton enfatiza as qualidades boas da personagem principal, principalmente no convívio com Aurora. E é assim que Malévola recupera a luz que havia perdido quando foi traída por seu amor. Ela tenta ser má, para não sofrer novamente, mas, na verdade, acaba se encantando por Aurora e a salvando: “Você! Veja. A pequena fera está prestes a cair do penhasco”⁴⁵ (MALÉVOLA, 2014, 00:40:53-00:41:00). Quando a menina está prestes a cair, ela cria galhos para que isso não aconteça. Outra passagem do filme que mostra a tentativa de resistência de Malévola é quando Aurora pede-lhe colo: “Olá. Vá embora. Vá embora. Vá embora. Eu não gosto de crianças. Para cima, para cima. Vá embora. Vá, vá, vá”⁴⁶ (MALÉVOLA, 2014, 00:41:43-00:42:31). A fada acaba pegando por um segundo a menina no colo, não conseguindo disfarçar seu carinho:

FIGURA 35 – Malévola salva Aurora da queda do penhasco, em *Malévola*

(MALÉVOLA, 2014, 00:41:17)

⁴⁵ “You! Look. The little beast is about to fall off the Cliff” (MALÉVOLA, 2014, 00:40:53-00:41:00).

⁴⁶ “Hello. Go away. Go. Go away. I don’t like children. Up, up. Go along. Go, go, go” (MALÉVOLA, 2014, 00:41:43-00:42:31).

Contudo, possivelmente, Malévola tentava não se apegar à criança por medo da rejeição. Ela já havia sido muito menosprezada, desdenhada e repudiada. E, assim, acabava se vendo da maneira com que os homens a descreviam, como repudiante e má. Então, acreditava que Aurora teria medo de olhar para ela, não esperando receber amor e agradecimento da princesa, pois sempre fora tratada com ódio e ataques:

Eu sei que você está lá. Não tenha medo. Eu não tenho medo. Então, saia. Então você vai ter medo. Não, não terei. Eu sei quem você é. Você sabe? Você é a minha Fada Madrinha. O quê? Fada Madrinha. Você tem me vigiado a vida toda. Eu sempre soube que você estava por perto. Como? Sua sombra. Ela tem me seguido desde que eu era pequena. Aonde quer que eu fosse, sua sombra estava sempre comigo. Eu me lembro de você. Bonito pássaro. Este é o Diaval. Olá, Aurora. Eu te conheço desde que você era pequena. É tudo o que eu imaginava que seria. É tão bonito! Eu sempre quis vir... Boa noite, praga.⁴⁷ (MALÉVOLA, 2014, 00:48:35-00:51:02).

FIGURA 36 – **Malévola se encontra com Aurora, em *Malévola***



(MALÉVOLA, 2014, 00:49:42)

FIGURA 37 – **Malévola redescobre a felicidade, em *Malévola***



(MALÉVOLA, 2014, 00:53:08)

Enquanto em *A Bela Adormecida*, a bruxa má procura Aurora durante os dezesseis anos após a maldição para continuar fazendo-lhe mal, em *Malévola* a fada a protege. Constatamos ainda mais a bondade e o amor em suas atitudes quando Malévola, arrependida, tenta revogar a maldição: “Que não seja mais assim! Eu revogo minha maldição! Que não seja mais assim! Que não seja mais! Esta maldição vai durar até o fim dos tempos. Nenhum poder na Terra pode mudá-la”⁴⁸ (MALÉVOLA, 2014, 00:53:30-00:54:16). Então, ela não consegue reverter a

⁴⁷ “I know you’re there. Don’t be afraid. I am not afraid. Then come out. Then you’ll be afraid. No, I won’t. I know who you are. Do you? You’re my Fairy Godmother. What? Fairy Godmother. You’ve been watching over me my whole life. I’ve always known you were close by. How? Your shadow. It’s been following me ever since I was small. Wherever I went, your shadow was always with me. I remember you. Pretty bird. This is Diaval. Hello, Aurora. I have known you since you were a little one. It’s everything I imagined it would be. It’s just so beautiful! I’ve always wanted to come... Good night, beasty” (MALÉVOLA, 2014, 00:48:35-00:51:02).

⁴⁸ “Let it be no more! I revoke my curse! Let it be no more! Let it be no more! This curse will last till the end of time. No power on Earth can change it” (MALÉVOLA, 2014, 00:53:30-00:54:16).

maldição, mas o caminho do enredo leva a desconstrução de que possa haver amor entre o príncipe e a princesa, mesmo com pouco tempo em que ficam juntos:

Malévola derrubou sua parede de espinhos e tirou sua coroa. E ela convidou Aurora para ver como os Moors haviam sido uma vez, há muito tempo, quando Malévola era apenas uma criança e seu coração estava brilhante. Por enquanto, foi novamente. Mas isso não era tudo. Aí está ela. Apresse-se. Eles estão esperando. Esperem por mim! Apresentamos esta coroa à nossa pequena Aurora, por quem sacrificamos os melhores anos de nossa... Não importa. Nossos reinos foram unificados. Você tem sua rainha.⁴⁹ (MALÉVOLA, 2014, 1:26:10-1:27:13).

FIGURA 38 – Malévola, Aurora e Diaval

FIGURA 39 – Momentos após a coroação de Aurora, em *Malévola*



(MALÉVOLA, 2014, 01:27:14)

(MALÉVOLA, 2014, 01:27:57)

Essa renovação que Woolverton faz no discurso, não acaba com a personagem Malévola. Aurora também tem a oportunidade de se tornar rainha, sem precisar se casar para isso, como era a tradição patriarcal. Malévola faz com que sua “filha” seja a nova defensora dos Moors, e Phillip assiste feliz às conquistas de Aurora. Além de tudo, no final do filme, ao destruir o muro de espinhos, a personagem principal mostra que, por meio dessa ação, ela não precisa mais lutar pela sua liberdade. Ela está livre das condenações e repreensões de Stefan – dos patriarcas em geral.

Dentre as muitas inversões, adições, cortes e revisões que Woolverton faz para o filme, verificamos três que mostram mudanças radicais, mas necessárias para que *Malévola* se concretize como uma crítica social ao desenvolvimento da mulher ao longo do tempo. A mais estruturante seria o protagonismo da vilã – uma desconstrução por si só, pois bem sabemos que histórias têm protagonistas e vilões antagonizando-se entre si. Além disto, o ponto de vista

⁴⁹ “Maleficent brought down her wall of thorns and took off her crown. And she invited Aurora to see how the Moors had been once, long ago, when Maleficent was but a child and her heart was bright. For now, it was again. But that was not all. There she is. Hurry up. They’re waiting. Wait for me! We present this crown to our little Aurora, for whom we have sacrificed the best years of our... Never mind. Our kingdoms have been unified. You have your queen” (MALÉVOLA, 2014, 01:26:10-01:27:13).

narrativo, do qual Aurora participa, e a questão do “beijo de amor verdadeiro” são duas importantes revisões feitas por Woolverton, que alicerçam muitas ações importantes de Malévola.

A desconstrução no filme, por meio de uma leitura crítica, faz com que um texto possa abrir seus horizontes, trazer para o centro grupos que estavam marginalizados e oprimidos, desmistificar preceitos e dar voz a personagens que jamais puderam ser ouvidas antes. Essa é uma prática necessária para a verdadeira libertação das mulheres na sociedade. Precisamos desconstruir valores morais que tendem a inferiorizar o trabalho e o intelecto feminino, os quais são, muitas vezes, trazidos de modo sutil e atraente aos olhos das crianças. De acordo com Gilbert e Gubar (2020, p. 50):

Assim, a solidão da artista feminina, seus sentimentos de alienação a partir de predecessores masculinos, juntamente com sua necessidade da sororidade de precursoras e sucessoras, seu senso urgente de necessidade de um público feminino junto com seu medo do antagonismo de leitores do sexo masculino, sua timidez culturalmente condicionada acerca da autodramatização, seu pavor da autoridade patriarcal da arte, sua ansiedade sobre a impropriedade da invenção feminina – todos esses fenômenos de ‘inferiorização’ marcam a luta da escritora por autodefinição artística e diferenciam seus esforços de autocriação a partir daqueles de seus opositores masculinos.⁵⁰

Além da artista feminina como Gilbert e Gubar enfatizam, poderíamos falar, neste caso em particular – da narradora. Pois, Aurora sendo narradora também desconstrói e mostra que a mulher também pode assumir esse papel. Em 1959, o narrador foi um homem, e nada mais justo que uma mulher narrando a história de outra, ou narrando sua própria história. O conselho de Gerda Lerner (2019, p. 37) pode ser um bom desfecho para essa discussão:

O que as mulheres precisam fazer, o que as feministas estão fazendo agora, é apontar para o palco, os cenários, os objetos, o diretor e o roteirista – como fez a criança que gritou que o rei estava nu, tal como no conto de fadas – e dizer que a desigualdade básica entre nós encontra-se dentro dessa estrutura. [...] Como será escrita a história quando esse guarda-chuva de dominação for eliminado e a definição for compartilhada igualmente por homens e mulheres? Desvalorizaremos o passado, subverteremos as categorias, trocaremos a ordem pelo caos? Não. Apenas caminharemos sob um céu de liberdade. Observaremos como ele muda, como as estrelas nascem e a lua gira, e descreveremos a Terra e seus processos em vozes masculinas e femininas.

⁵⁰ “Thus the loneliness of the female artist, her feelings of alienation from male predecessors coupled with her need for sisterly precursors and successors, her urgent sense of her need for a female audience together with her fear of the antagonism of male-readers, her culturally conditioned timidity about self-dramatization, her dread of the patriarchal authority of art, her anxiety about the impropriety of female invention – all these phenomena of ‘inferiorization’ mark the woman writer’s struggle for artistic self-definition and differentiate her efforts at self-creation from those of her male counterpart” (GILBERT; GUBAR, 2020, p. 50).

Foi dessa forma que Linda Woolverton deu à luz uma nova visão do feminino no conto de fadas, desconstruindo e reescrevendo a percepção que se tinha da bruxa má, para uma heroína que em um momento da narrativa acaba cometendo atitudes de vilã. Mulheres e homens precisam seguir o exemplo de *Malévola*, continuar revendo e reinventando conceitos considerados universais na sociedade, como o arquétipo da bruxa nos contos de fadas – criado para controlar e lapidar as mulheres de acordo com os interesses sociais. É por meio desses mesmos contos que conseguiremos mostrar para as crianças novos ideais a serem alcançados. E o principal deles é a liberdade.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta dissertação, procuramos trazer uma análise da desconstrução de *Malévola* feita por Linda Woolverton, verificando, principalmente, alguns dos principais paralelos entre o filme e a animação, ambos da Disney. Para isso, estruturamos nossa pesquisa em textos feministas, os quais já se apresentam como desconstruções dos textos do domínio patriarcal. Por ser uma releitura de *A Bela Adormecida* (1959), amparada, de certa forma, pela necessidade de crítica dos muitos valores transmitidos e perpetuados na sociedade patriarcal, a presente discussão faz-se de grande relevância dentro dos estudos literários e filmicos da atualidade.

No primeiro capítulo, intitulado: “Entre Princesas e Bruxas: A Difícil Jornada das Mulheres Dentro e Fora dos Textos”, discutimos a respeito da mulher no âmbito social, como personagens em obras literárias, vistas e descritas pela ótica masculina e também como escritora dos seus próprios textos, demonstrando em como seu silenciamento afetou seu percurso até a contemporaneidade. Constatamos que a personagem feminina dos contos de fadas juntamente com o desenvolvimento da mulher ocidental se deu por meio da conservação de costumes patriarcais da contação de histórias. Dessa maneira, compreendemos como é delineado o papel das criaturas e donzelas nos contos de fadas, bem como a existência de bruxas e fadas nesses contos, analisando essas figuras que são personagens de *A Bela Adormecida no Bosque*, *A Bela Adormecida* e *Malévola*, mostrando como elas continuam mantendo seus lugares na sociedade moderna.

Nesse sentido, foram fundamentais textos críticos sobre assuntos femininos e feministas, como *As Mulheres ou os Silêncios da História* (2005) e *Minha História das Mulheres* (2017), de Michelle Perrot; *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (2020), de Sandra Gilbert e Susan Gubar; *O Segundo Sexo: Fatos e Mitos* (2019a) e *O Segundo Sexo: Experiências Vividas* (2019b), de Simone de Beauvoir; *A Criação do Patriarcado: História da Opressão das Mulheres pelos Homens* (2019), de Gerda Lerner; *A Dominação Masculina* (2020), de Pierre Bourdieu; e “Profissões para Mulheres” (1997); e *Um Teto Todo Seu* (2019), de Virginia Woolf.

No capítulo seguinte, “O Conto de Fadas de Ontem e de Hoje”, elaboramos uma apresentação sobre *Malévola* (2014), falando a respeito da importância da obra na contemporaneidade, juntamente com as narrativas infantojuvenis. Estudamos, também, aspectos teóricos a respeito dos contos de fadas, identificando em como os textos, além de encantar as crianças, são veículos da construção de gênero na sociedade influenciando a vida

de crianças e adultos. Aspectos do maravilhoso, também foram estudados, elucidando em como ele consegue despertar a imaginação e reforçar os valores e ensinamentos desses textos, isso por meio de um mundo imaginário, com criaturas e seres que não podem existir na realidade. Ademais, também verificamos a representação feminina nos contos, na medida em que eles mostram padrões dos perfis “corretos” a serem alcançados pelas mulheres de acordo com a sociedade de cada época.

Tzvetan Todorov, em *Introdução à Literatura Fantástica* (2008), e por David Roas, em *A Ameaça do Fantástico* (2014), ajudaram-nos a explicitar os pontos relacionados ao fantástico. Além disso, foram muito pertinentes os textos *Psicanálise dos Contos de Fadas* (2020), de Bruno Bettelheim; *Morfologia do Conto Maravilhoso* (2001) de Vladimir Propp; *Reflexões sobre a Criança, o Brinquedo e a Educação* (2009), de Walter Benjamin; *Em Busca dos Contos Perdidos* (2000), de Mariza Mendes; e *Os Contos de Fadas: Símbolos – Mitos – Arquétipos* (2012), de Nelly Novaes Coelho, os quais tratam mais especificamente dos contos de fadas, como eles são desenvolvidos e como afetam a vida dos leitores/ouvintes de maneira positiva.

No terceiro capítulo, “Considerações Sobre a Adaptações e Transposições Intermediáticas”, entendemos teorias que tratam dos diálogos entre os textos, especialmente os processos da apropriação e adaptação. Eles podem gerar intertextualidade, envolvendo transferência cultural de valores e ideias, sendo um estudo voltado à intermídia esses são pontos muito relevantes a serem considerados. *A Bela Adormecida* (1959) é um texto adaptado a partir de *A Bela Adormecida no Bosque*, de Perrault ([1697] 2005), e *Malévola* (2014), vem de uma interseção entre o conto de Perrault e *A Bela Adormecida* (1959), considerado como uma apropriação com o desenvolvimento deste trabalho, por inserir um novo lado para a história, tornando a vilã também heroína. Com isso, investigamos o processo por meio do qual o filme *Malévola* foi construído e em como a personagem Malévola foi desconstruída comparando as obras.

Os textos de Thaís Flores Nogueira Diniz, “Tradução Intersemiótica: do Texto para a Tela” (1998) e “A Tradução Intersemiótica e o Conceito de Equivalência” (2011); de Julie Sanders, *Adaptation and Appropriation* (2006); e de Linda Hutcheon, *Uma Teoria da Adaptação* (2013), entre outros, foram indispensáveis para compreendermos como são desenvolvidas adaptações e apropriações. As adaptações fazem modificações mais pontuais de acordo com a cultura, diferenças de veículos nos quais a obra será vinculada, época, entre outras; já a apropriação tem maior liberdade para modificações, inserção de novas visões ou pensamentos na obra. Nas obras de Bakhtin (2015) (2017) (2019), assimilamos a respeito da

renovação da linguagem e dos discursos, entendendo em como é importante que isso aconteça para reconstrução de conceitos na contemporaneidade.

No último capítulo, intitulado “Apropriando-se de uma Vilã: Uma Malévola Moderna”, elaboramos uma análise aprofundada do processo de apropriação e desconstrução realizados por Linda Woolverton para *Malévola*, mostrando como a personagem aparece no filme *A Bela Adormecida* e depois em *Malévola*. Durante o processo de apropriação, a roteirista desconstruiu a vilã de *A Bela Adormecida* (1959), fazendo com que a personagem, antes vista como má, demonstrasse motivos para a sua fúria. Revelando, desse modo, uma ambiguidade em seus comportamentos, misturados em características de vilã e de heroína. Assim, o espectador não consegue decidir se ela é totalmente má ou totalmente boa, pois apresenta características de ambos os arquétipos.

Sendo assim, para estruturar este estudo buscamos uma leitura do processo de desconstrução de Jacques Derrida em *A Farmácia de Platão* (2005) e *Posições* (2001), além dos artigos de Ramiro Délio Borges de Meneses (2013) e de Neurivaldo Campos Pedroso Júnior (2010) que nos esclareceram aspectos sobre a teoria de Derrida. A teoria de Bakhtin (2015) (2017) (2019) sobre a renovação dos discursos ao longo dos anos foi fundamental para a compreensão da importância da revisão de textos, conceitos e ideais do passado, além de Sanders (2006) e Hutcheon (2013) sobre a apropriação, por conta de *Malévola* se encaixar nessa categoria. Constatamos, nesse capítulo, que a desconstrução e reconstrução tem se tornado fundamental para a pós-modernidade, principalmente nos contos de fadas, histórias consideradas disseminadoras de costumes e ideais a serem seguidos. A teoria feminista, abordada nos capítulos anteriores, já se encaixa como uma desconstrução imprescindível para a contemporaneidade, revendo conceitos e textos de cunho patriarcal.

Consequentemente, as questões discutidas ao longo desta dissertação são muito relevantes para os estudos que envolvem a representação da mulher na sociedade contemporânea, nos textos literários e filmicos. Em *Malévola*, a mulher/bruxa consegue sair do silêncio em que ela estava confinada há séculos nos contos de fadas, mostrar sua personalidade, vontades e anseios desde a juventude, diferentemente da mesma personagem em *A Bela Adormecida*, a qual era vista como má sem motivações para isso. Assim, esses papéis são refletidos à sociedade, pois a mulher, com o feminismo, está conquistando aos poucos seu espaço. Desconstruir e rever pensamentos patriarcais de onde eles foram propagados é fundamental, pois desse modo, novas maneiras de ver a mulher, e outros arquétipos criados nos contos de fadas, serão construídas pela sociedade.

REFERÊNCIAS

A BELA E A FERA (*Beauty and the Beast*). Direção: Gary Trousdale Kirk Wise. Roteiro: Linda Woolverton. Produção: Walt Disney. Walt Disney Productions, 1991. 84 min, cor.

A BRANCA DE NEVE E OS SETE ANÕES (*Snow White and the Seven Dwarfs*). Direção: David Hand, William Cottrell, Wilfred Jackson, Larry Morey, Perce Pearce e Ben Sharpsteen. Produção: Walt Disney. Walt Disney Productions, 1937. 83 min, cor.

ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS. Direção: Tim Burton. Produção: Walt Disney Pictures, Roth Films, The Zanuck Company, Team Todd, Tim Burton Productions. Intérpretes: Mia Wasikowska, Johnny Depp, Helena Bonham Carter, Anne Hathaway. Roteiro: Linda Woolverton (Lewis Carroll). Música: Danny Elfman. Estados Unidos: Disney Studios, 2010. 108 min, son, color.

AMORIM, Marcelo A. de. Da tradução intersemiótica à teoria da adaptação intercultural: estado da arte e perspectivas futuras. *Itinerários*, n. 36, p. 15-33, jan-jun., 2013.

ARAÚJO, Maria Solange Silva. *A bela adormecida e malévola: uma análise de contos de fadas adaptados para o cinema*. 2016. 60f. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Estudos Literários) - Centro de Formação de Professores, Universidade Federal de Campina Grande, Cajazeiras, Paraíba, Brasil, 2016.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *Teoria do romance i: a estilística*. Trad. e Org. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas*. Trad. e Org. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2017.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *Teoria do romance iii: o romance como gênero literário*. Trad. e Org. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2019.

BARBOSA, Luciana Oliveira. *A transmissão dos valores culturais em versões do conto de fadas "A bela adormecida" em diferentes contemporaneidades*. 2008. 200 f. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

BEAUMONT, Madame de; VILLENEUVE, Madame de. *A Bela e a Fera*. Tradução de André Telles. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. V. 1. Trad. Sérgio Milliet. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019a.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: experiências vividas*. V. 2. Trad. Sérgio Milliet. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019b.

BELA Adormecida, A. Direção: Clyde Geronimi *et al.* Adaptação de *La Belle au Bois Dormant*, de Charles Perrault. Produção: Walt Disney. Intérpretes: Mary Costa *et al.* Roteiro: Erdman Penner e Joe Kinaldi. [L]: Walt Disney e Buena Vista Studios, 1959. 75min, son., color.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Trad. Arlene Caetano. 40. ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Paz e Terra, 2020.

BEZERRA, Maria Geisiane et al. *A influência das princesas na construção da imagem do feminino: Branca de Neve, Bela Adormecida e Cinderela, suas estórias originais, suas representações nos filmes da Disney e no cinema contemporâneo*. Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2016. Disponível em: http://www.enec2016.sinteseeventos.com.br/resources/anais/7/1475695030_ARQUIVO_Aprovado_Princesaseneg.pdf. Acesso em: 10 out. 2021.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. 17. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2020.

BUTLER, Judith. Fundamentos contingentes: o feminismo e a questão do ‘pós-modernismo’. Tradução: Pedro Maia Soares. *Cadernos Pagu*. n. 24. p. 11-42, mar. 1998. Disponível em: <http://marcoarelios.com.br/butler3.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2021.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CARDOSO, Rosane Maria; DUTRA, Viviane da Silva. A desconstrução do mal: a relação entre “A Bela Adormecida” e “Malévola”. *Linguagem – Estudo e Pesquisas*, Catalão. vol. 19, n.1, p. 163-177, jan-jun 2015. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/lep/article/view/39898>. Acesso em: 11 out. 2021.

CARROLL, Lewis. *Alice no País das Maravilhas*. São Paulo: Círculo do livro, 1982.

COLLOGNAT-BARÈS, Annie; BRUNET, Dominique; DRONNE, Frédéric. Notas e Guia de Leitura. In: PERRAULT, Charles. *Contos de Charles Perrault*. Trad. Eliana Bueno-Ribeiro. São Paulo: Paulinas, 2016.

COMO TREINAR O SEU DRAGÃO. Direção: Chris Sanders e Dean De Blois. Dream Works Studios, 2010. 98 min, cor.

DERRIDA, Jacques. *Posições*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério da Costa. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2005.

DEU A LOUCA NA CHAPEUZINHO (*Hoodwinked*). Diretores Cory Edwards, Todd Edwards e Tony Leech. Blue Yonder Films, 2005, 80 min, cor.

DINIZ, Thais Flores Nogueira. *Tradução intersemiótica: do texto para a tela*. Cadernos de Tradução, Florianópolis, v. 1, n. 3, p. 313-338, 1998.

DINIZ. *A tradução intersemiótica e o conceito de equivalência*. IV Congresso nacional da ABRALIC – Literatura e diferença. São Paulo, 2011. Disponível em: <http://www.thaisflores.pro.br/artigos/PDF/A%20Traducao%20Intersemiotica%20e%20o%20Conceito.pdf>. Acesso em 20 jan. 2021.

DIOGO, Arthur. *Essa intensidade me fazendo mergulhar*. São Paulo: Independente, 2019.

ENROLADOS. Direção: Byron Howard e Nathan Greno. Produção: Roy Conli. Walt Disney Animation Studios, 2011. 100 min, cor.

GILBERT Sandra M.; GUBAR, Susan. *The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. 2. ed. New Haven and London: Yale UP, 2020.

GINZBURG, Carlo. *História Noturna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. Tradução de Nilson Moulin.

HANCIAU, Nubia. *A feiticeira no imaginário ficcional das Américas*. Rio Grande: Editora da FURG, 2004.

HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Os estudos sobre mulher e literatura no Brasil: uma primeira abordagem*. 2013. Disponível em: <http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/os-estudos-sobre-mulher-e-literatura-no-brasil-uma-primeira-abordagem-9/>. Acesso em: 10 mar. 2021.

HUTCHEON, Linda. *A poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Trad. André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: Editora UFSC, 2013.

JUNG, Carl Gustav, *Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo*. Obras Completas: v. IX/I. Petrópolis: Vozes, 2002.

LAGE, Fernanda de Carvalho; NASCIMENTO, Grasielle Augusta Ferreira. O feminismo pós-moderno, a equidade de gênero e a condição de agente da mulher. *Publica Direito*, Lorena, SP, 17 Jul. 2013. Disponível em: <http://publicadireito.com.br/artigos/?cod=dbe2ec22cee2bf46>. Acesso em: 12 mar. 2021.

LERNER, Gerda. *A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens*. Trad. Luiza Sellera. São Paulo: Cultrix, 2019.

LIMA, Rita de Lourdes de. O imaginário judaico-cristão e a submissão das mulheres. In: FAZENDO GÊNERO 9: DIÁSPORAS, DIVERSIDADES, DESLOCAMENTOS, 2010, Rio Grande do Norte. *Artigo*. p. 1-9. Disponível em: http://www.fazendo.genero.ufsc.br/9/resources/anais/1277853385_ARQUIVO_comunicoraltrabcompletoGenero.pdf. Acesso em: 20 jul. 2021.

MALÉVOLA. Direção: Robert Stromberg. Adaptação de *Sleeping Beauty*, de Walt Disney. Produção: Joe Roth. Intérpretes: Angelina Jolie *et al.* Roteiro: Linda Woolverton. [L]: Walt Disney Pictures; Roth Films; Walt Disney Studios Motion Pictures, 2014. 97min, son., color.

MEGAMENTE. Direção: Tom McGrath. *Dream Works Animation*. Brasil, 2010. 96min, son, color.

MENDES, Mariza B. T. *Em busca dos contos perdidos: o significado das funções femininas nos contos de Perrault*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

MENESES, Ramiro Délio Borges de. A desconstrução em Jacques Derrida: o que é e o que não é pela estratégia. In: *Universitas Philosophica*, Bogotá, v. 30, n. 60, p. 177-204, enero/junio, 2013. Disponível em: <http://www.scielo.org.co/pdf/unph/v30n60/v30n60a09.pdf>. Acesso em: 18 maio 2021.

NOVAES COELHO, Nelly. *Os contos de fadas: símbolos – mitos – arquétipos*. 4. ed. São Paulo: Paulinas, 2012.

ON STORY. A conversation with Linda Woolverton. *Austin Film Festival's On Story*, Austin, 21 abr. 2019. Disponível em: <http://www.onstory.tv/902?rq=maleficent>. Acesso em: 10 abr. 2021.

O REI LEÃO. Produzido por Don Hahn. Dirigido por Rob Minkoff e Roger Allers. Roteiro por Andy Gaskill, Bob Tzudiker, *et.al.* Walt Disney Pictures, 1994. 89 min, color.

PEDROSO JÚNIOR, Neurivaldo, Campos. Jacques Derrida e a desconstrução: uma introdução. *Revista Encontros de Vista*, Porto Alegre, v. 5, p. 9-20, jan-jun. 2010. Disponível em: http://encontrosdevista.com.br/Artigos/Neurivaldo_Junior_Derrida_e_a_desconstrucao_uma_introducao_final.pdf. Acesso em: 02 jan. 2021.

PERRAULT, Charles. *A Bela Adormecida no Bosque*. Trad. Ana Maria Machado. São Paulo: Global, 2005.

PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Trad. Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC, 2005.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Trad. Angela M. S. Corrêa. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2017.

PETTERSSON, Sara. *Eoin Colfer's magical fairies: the depiction of fairies in Artemis Fowl compared to folklore and other literature*. 2009. Monografia – Department of Language and Culture. Luleå University of Technology, Suécia, 2009. Disponível em: <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:1016875/FULLTEXT01.pdf>. Acesso em: 13 dez. 2021.

PRATTS, Fábio; MICHELLI, Regina. *A Bela Adormecida No Bosque: Um diálogo com o feminino do ser*. Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04 Anais do XIII CNLF. Rio de Janeiro: CiFEFiL, 2009, p. 1297.

PRATTS, Fábio. O feminino arquetípico em “A bela adormecida no bosque”, de Perrault. In: *Insólito, mitos, lendas, crenças – Anais do VII Painel Reflexões sobre o Insólito na narrativa ficcional/ II Encontro Regional Insólito como Questão na Narrativa Ficcional – Simpósios 4/ Patrícia Kátia da Costa Pina; Regina Michelli (orgs.) – Rio de Janeiro: Dialogarts, 2011.*

PROPP, Vladimir. *Morfologia do Conto Maravilhoso*. Editora Copy Market, 2001. Disponível em: https://monoskop.org/images/3/3d/Propp_Vladimir_Morfologia_do_conto_maravilhoso.pdf. Acesso em: 1 maio 2022.

RAGO, Margareth. Feminismo e subjetividade em tempos pós-modernos. In: COSTA, Claudia de Lima; SCHMIDT, Simone Pereira. (Orgs.). *Poéticas e políticas feministas*. Florianópolis: Mulheres, 2004. p. 31-41.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico*. Trad. Julián Fuks. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

RUSSELL, Jeffrey B.; ALEXANDER, Brooks. Introdução: o que é uma bruxa?. In: *História da Bruxaria*. São Paulo: Aleph, 2008. p. 9-19. Tradução de Álvaro Cabral, William Lagos.

SANDERS, Julie. *Adaptation and appropriation*. Routledge: London and New York, 2006.

SHREK. Direção: Andrew Adamson e Vicky Jenson. Roteiro: Terry Rossio, Ted Elliott. Intérpretes das vozes no Brasil: Bussunda, Mário Jorge de Andrade, Fernanda Crispim, Gustavo Pereira, Luiz Carlos Persy, Cláudio Galvan. Estados Unidos: DreamWorks, 2001. 1 DVD (91 min.).

SILVA, Rodrigo. O. da. A Desconstrução entre os historiadores: temos algo a aprender com Derrida? *Intelligere, Revista de História Intelectual*, São Paulo, n. 8, p. 163-193, dez. 2019. Disponível em: <http://revistas.usp.br/revistaintelligere>. Acesso em 28 dez. 2020.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

WALTER, Benjamin. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Editora 34, 2009.

WOOLF, Virginia. *Kew Gardens. O status intelectual da mulher. Um toque feminino na ficção. Profissões para mulheres*. Trad. Patrícia de Freitas Camargo e José Arlindo F. de Castro. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Trad. Vera Ribeiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

YEATS, William Butler. *The collected poems of W. B. Yeats*. Org. Finneran, Richard J. 2. ed. New York: Scribner, 1996.