

Universidade Estadual “Júlio de Mesquita Filho”

Faculdade de Ciências e Letras

Campus de Assis

**Relatório Parcial de Iniciação Científica**

**CONTOS DE UMA FADA: A MALÉVOLA DA HISTÓRIA**

**Ana Beatriz Maia Barissa**

Relatório Final de Iniciação Científica  
PIBIC – Processo Número 145113/2015-9

**Orientação:** Luciane de Paula

Assis

2016

Universidade Estadual “Júlio de Mesquita Filho”

Faculdade de Ciências e Letras

Campus de Assis

**Relatório Parcial de Iniciação Científica**

**CONTOS DE UMA FADA: A MALÉVOLA DA HISTÓRIA**

**Ana Beatriz Maia Barissa**

**Orientação:** Luciane de Paula

Assis

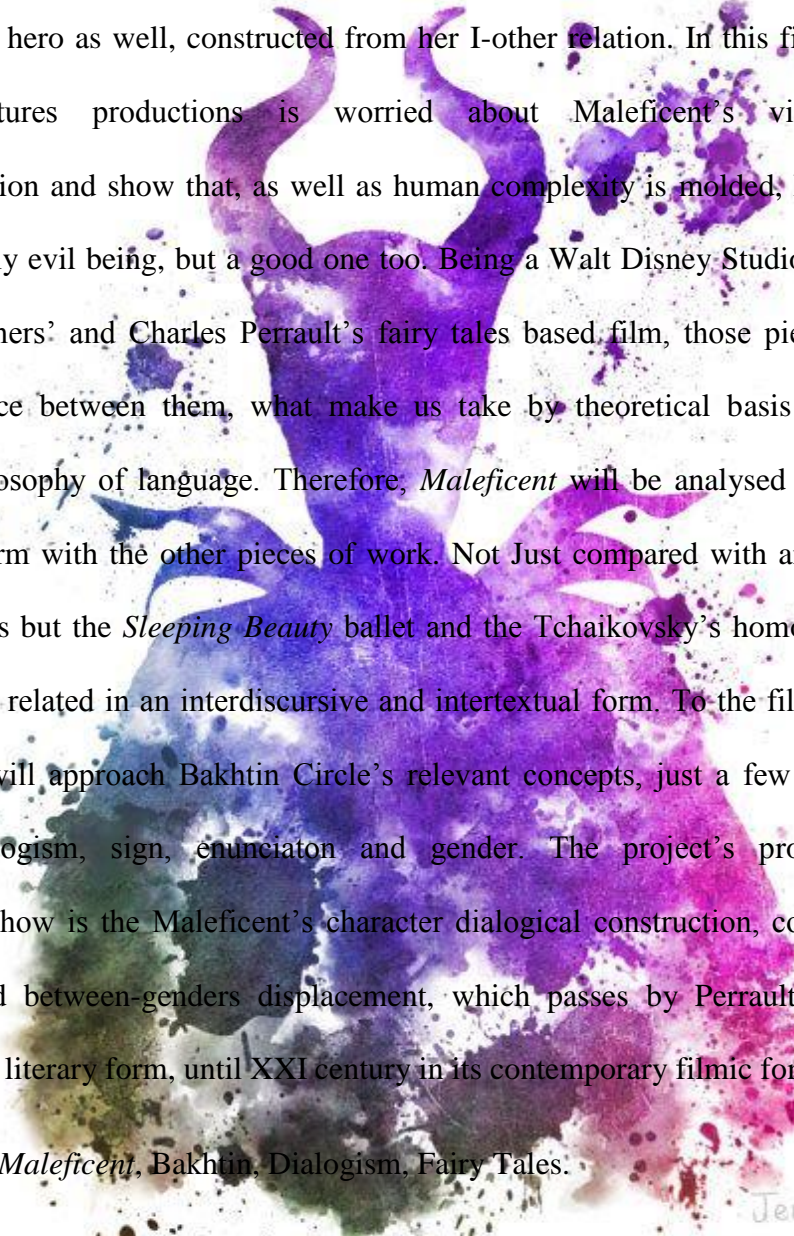
2016

## Resumo

A obra fílmica americana *Malévola* (re)conta a história da Bela Adormecida, e propõe uma nova ressignificação de personagens, principalmente de Malévola, não mais vista como apenas uma vilã, mas também uma heroína construída a partir de suas relação do eu-outro. Nesse filme, a produção da *Walt Disney Company* se preocupa em (des)construir a imagem da vilã e mostrar que, assim como se molda a complexidade do ser humano, Malévola não é um sujeito somente mau, mas que possui bondade também. Por ser tratar de uma construção baseada tanto na animação de produção anterior do Walt Disney Studios, como nos contos de fadas tanto dos irmãos Grimm, quanto no de Charles Perrault, os quais serviram, por igual, de inspiração para a animação, tais obras dialogam entre si, o que nos faz tomar por embasamento teórico a filosofia da linguagem do Círculo de Bakhtin. *Malévola*, portanto, será analisada de forma dialético-dialógica em relação às outras obras. Não somente com a animação e os contos, mas também com o balé *A Bela Adormecida* e a peça musical homônima de Tchaikovsky também se relacionarão de modo interdiscursivo e intertextual. Para a análise da obra, o projeto abordará conceitos pertinentes e de autoria do Círculo como sujeito, dialogismo, signo ideológico, enunciado e gênero, para citar alguns. A proposta da pesquisa é compreender como se dá a construção dialógica da personagem Malévola, considerando-se o seu deslocamento temporal e entre gêneros, que passa por Perrault, desde o século XVII em sua forma literária, até o século XXI em sua forma fílmica contemporânea.

**Palavras-chave:** *Malévola*, Bakhtin, Dialogismo, Contos de fadas.

## ABSTRACT



The American filmic piece *Maleficent* (re)tells the *Sleeping Beauty* story and proposes a new characters' resignification, mainly Maleficent's, who is not looked as just a villain, but a hero as well, constructed from her I-other relation. In this film, the Walt Disney Pictures production is worried about Maleficent's villain image (de)construction and show that, as well as human complexity is molded, Maleficent is not an entirely evil being, but a good one too. Being a Walt Disney Studios animation, Grimm Brothers' and Charles Perrault's fairy tales based film, those pieces of work have utterance between them, what make us take by theoretical basis the Bakhtin Circle's philosophy of language. Therefore, *Maleficent* will be analysed in dialectical-dialogical form with the other pieces of work. Not just compared with animation and the fairy tales but the *Sleeping Beauty* ballet and the Tchaikovsky's homonym musical piece will be related in an interdiscursive and intertextual form. To the film's analysis, the Project will approach Bakhtin Circle's relevant concepts, just a few examples as subject, dialogism, sign, enunciation and gender. The project's proposal is to comprehend how is the Maleficent's character dialogical construction, considering its temporal and between-genders displacement, which passes by Perrault since XVII century in its literary form, until XXI century in its contemporary filmic form.

**Key-words:** *Maleficent*, Bakhtin, Dialogism, Fairy Tales.

## SUMÁRIO

Introdução.....	6
1. Em bosques contando histórias: Contextualização histórica.....	11
1.1. Em bosques contando histórias: O mito.....	11
1.2. Em bosques contando histórias: O Conto.....	13
1.3. Em bosques contando histórias: Charles Perrault.....	18
1.4. Em bosques contando histórias: Pyotr Ilyich Tchaikovsky.....	20
1.5. Em bosques contando histórias: Irmãos Grimm.....	27
1.6. Onde os “sonhos” se tornam realidade: (Produções) Walt Disney.....	29
1.6.1. Findando a Era Renascentista: Nasce <i>Mulan</i> .....	42
1.6.2. Sapos, flechas, lanternas e gelo: As (des)construções continuam.....	45
2. Nas Florestas da Teoria.....	53
2.1. Nas florestas da teoria: Enunciado e Diálogo.....	53
2.2. Nas florestas da teoria: Signo Ideológico.....	57
2.3. Nas florestas da teoria: Sujeito.....	63
2.4. Nas florestas da teoria: Estilo.....	67
2.5. Nas florestas da teoria: Gênero.....	69
3. Belas e Maléficas: Malévola ao longo dos tempos.....	72
3.1. Belas e Maléficas: O arquétipo juguiano presente na fada-bruxa dos contos de fadas.....	66
3.2. Belas e Maléficas: A(s) mulher(es) por trás dos contos de fadas.....	76
3.2.1. Mães e más: a simbologia por trás da figura das madrastas.....	81
3.2.2. A Fada-deusa em representação ao “lado bom” da figura materna.....	87
3.3. Belas e Maléficas: A(s) Malévola(s) da(s) história(s).....	94
Considerações Finais.....	105
REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA.....	106

## INTRODUÇÃO

Baseada nas versões bruxas dos contos de Perrault e dos irmãos Grimm, Malévola – assim nomeada a fada-bruxa pelos estúdios Disney – é trazida de forma ressignificada; nova significação, inclusive em relação à própria animação *A Bela Adormecida*<sup>1</sup>, da mesma produção. Nessa nova versão, a fada-bruxa é criada não apenas sob perspectiva maléfica, a qual segue o estereótipo dos vilões Disney desde a produção de *Branca de Neve e os Sete Anões*<sup>2</sup> (1937), mas também mostrada como heroína por igual, o que denota a complexidade do ser humano, composto tanto por seu lado bom, quando pelo mal.

Partindo de seu nascimento na França absolutista, sob regência do monarca Luís XIV, *A Bela Adormecida no Bosque*<sup>3</sup>, título apresentado na coletânea *Contos da mamãe Gansa*<sup>4</sup>, foi transformada em literatura pelo escritor Charles Perrault, quem levou ao papel contos folclóricos em forma de simples prosas e versos para presentear Élisabeth-Charlotte d'Orléans, sobrinha de Luis XIV. Eis o marco inicial da literatura infantil na França, responsável pelo prelúdio dos contos de fadas, passando pelos irmãos Grimm até as novas versões e visões criadas pelas produções Disney.

*Malévola*<sup>5</sup>, por tratar de uma (re)criação, dialoga com ambos os contos e a animação, de forma a desencadear enunciados relacionados às outras obras. Dessa forma, a obra fílmica não será analisada de modo isolado, mas dialogicamente com enunciados pertinentes ao tema *Bela Adormecida*, sem que se perca sua singularidade e arquitetônica únicas, as quais serão determinadas por uma marca autoral. Para tanto, será utilizado como embasamento teórico para análise os estudos do Círculo de Bakhtin Medvedev e Voloshnov, cuja filosofia da linguagem se debruça nos conceitos de *dialogismo*, *diálogo* e *sujeito*, os quais regem o pensamento bakhtiniano.

Da mesma forma que o Círculo prega que todo enunciado é dialógico, ou seja, inacabado e infinito, sempre inserto em outros enunciados que, por igual também são inacabados, também o é *Malévola*, cujo diálogo reside não apenas nos contos (portanto, com outras obras de Perrault, dos irmãos Grimm e a animação Disney), mas também

---

<sup>1</sup> *The Sleeping Beauty*, no original.

<sup>2</sup> *Snow White and the Seven Dwarves*, no original.

<sup>3</sup> *La Belle au Bois Dormant*, no original.

<sup>4</sup> *Les Contes de ma Mère L'Oye ou Histoires ou Contes du Temps Passé*, no original.

<sup>5</sup> *Maleficent*, no original.

com a peça musical de Tchaikovsky *A Bela Adormecida*, a qual deu origem ao balé homônimo<sup>6</sup>, que também é interdiscursivamente e intertextualmente dialógico, conceito base da condição da linguagem, por igual social, que categoriza o Círculo como Análise Dialógica do Discurso (ADD), e também compreende o texto como constituído por e que constitui vários outros, transmitindo vozes fundamentais para sua compreensão.

Na ADD, o texto é analisado de forma a ultrapassar as formas linguísticas e considerar os aspectos culturais-histórico-sociais que atribuem significado ao enunciado. Portanto, o método do Círculo é considerado, aqui, sociológico, com participação ativa da construção desses enunciados (Medvedev, 2010). Para Bakhtin, o signo vai além da imagem acústica e conceito designado por Saussure, pois este trata o signo como elemento responsável por definir a linguagem e não como algo ideológico, passivo de ressignificações, que se dão por conta das variadas sociedades postas em tempo e espaço diversos, o que marca essa luta de classes tão enfatizadas por Bakhtin, com as vozes que digladiam na inter-ação e se fazem ser.

Colocado sob essa perspectiva teórica da linguagem, o proposto trabalho centraliza o sujeito Malévola e, a partir dos enunciados apresentados anteriormente, pertinentes para a composição da obra e da personagem, compreender como se dá a ressignificação da fada-bruxa em sua complexidade tanto heroica quanto vilã, construída a partir de outros sujeitos – como em sua relação com a princesa Aurora e o rei Stefan – conceito bakhtiniano que defende o vir-a-ser do sujeito com a relação entre o eu-outro, de forma que o eu constitui o outro do mesmo modo que o outro constitui o eu. Para tanto, outros enunciados animados das produções Disney serão abordados, para que seja analisada, dialogicamente, a construção das personagens femininas – principalmente as princesas – a fim de que se analise o papel dessas mulheres em relação com a sociedade, além de se trabalhar também com conceitos canônicos dos estúdios Disney, como o beijo do amor verdadeiro e o *felizes para sempre* dado por meio do matrimônio, que refletem e refratam o pensamento machista, trabalhado desde *Branca de Neve e os Sete Anões*, primeira longa-metragem da Disney que, desde os anos 30, incute a ideia de que essas princesas-mulheres somente encontrarão plena felicidade em casamentos com príncipes-homens.

---

<sup>6</sup> *Spyashchaya krasavitsa*, no título original, foi estreado em São Petersburgo em 1890. O libreto foi de autoria de Marius Petipa, também responsável pela coreografia, e Ivan Vsevolozsky.

Na animação, nos contos e no balé, Aurora segue o mesmo padrão dessas princesas, - cujo crescimento social é formado por que espera pacífica e adormecida por um príncipe, que a salva de uma maldição lançada pela fada-bruxa que se ofende por não ter sido convidada ao batizado da princesa. Essa é uma das diferenças as quais caracterizam a obra fílmica. A maldição se debruça em um motivo vingativo por parte de Malévola, cuja relação desastrosa com o Stefan – pai de Aurora – se reflete em sua vingança apresentada em uma maldição do sono da morte.

No decorrer a história, vários elementos do filme se modificam em relação às outras obras, o que nos faz voltar no conceito de ideologia, trabalhada pelo Círculo de Bakhtin. Ao analisar o enunciado de forma translinguística, como defende Bakhtin, é possível ver o caráter ideológico por meio da construção de *Malévola*, cuja criação em si – nesse tempo-espaço do século XXI pelas produções Disney – já reflete em uma mudança do pensamento social: não há o casamento que perpetua o ideal de felicidade ou o beijo do amor verdadeiro sendo dado, obrigatoriamente, por um homem. Não há apenas o reflexo desse pensamento das animações, mas também há a preocupação da indústria Disney com o seu público-alvo, o que nos traz a consideração feita por Amorim (2002) que aponta a necessidade de se levar em conta o receptor da mensagem, cuja situação em que estão colocados sofre de tensão por conta da possível resposta a ser gerada, exigência da linguagem, que em uso no discurso, espera a enunciação do outro para o posicionamento de sua subjetividade e ideologia.

Essa consideração mostra sua importância quando pensado na produção da obra fílmica *Malévola*. Por conta da carga ideológica a qual carrega a obra, a indústria acompanha o pensamento da época e o reflete em suas criações. Com o filme, é possível ver que, ainda que predominante, o sistema patriarcal não é mais visto da mesma forma, o que provocou nas indústrias Disney a criação de uma obra que ressignificasse os valores há muito trabalhado pelo estúdio em suas animações. Isso porque a receptividade de uma nova animação que incutisse os mesmos valores de cinquenta anos atrás (visto que *A bela Adormecida* foi produzida em 1959), não seria a mesma da época, uma vez que novas visões sobre o papel da mulher e sobre casamento estão sendo reconsideradas.

Com isso em mente, o trabalho centra *Malévola* para que haja a comparação da fada-bruxa em suas variadas formas, criadas e re(criadas) desde o século XVII com a obra de Perrault, época mais remota de que se tem o registro desse conto. Para tanto, por



nascer de mitos e lendas folclóricas, a pesquisa também se estende para estudos mitológicos, uma vez que os contos de fadas nascem dessas narrativas orais e são transformadas em literatura. Apesar do foco da proposta ser as narrativas d'A *Bela Adormecida*, a análise introduzirá outras obras e, por cotejo (como *Branca de Neve e Cinderela*), mostrar como os contos de fadas dialogam um com o outro, visto que suas criações tinham como finalidade, inculcar valores morais, comportamento e acalmar os anseios sexuais que aparecem na infância.

Para tanto, a fim de se compreender a construção da personagem *Malévola*, o projeto se dividirá de modo didático, com uma primeira parte que responsável pela contextualização histórica, a qual contempla desde o Século de Ouro francês sob a influência literária de Charles Perrault (e servindo de inspiração à Tchaikovsky para a composição de sua peça e, por conseguinte, o balé), passando pela atuação do movimento romântico em terras germânicas, o que leva os irmãos Grimm em busca de uma identidade literária alemã em meio às invasões napoleônicas, seguido dos ideais Walt Disney em formas animadas que, dialogam com as demais obras, ao mesmo tempo em que carrega sua própria ideologia, jus ao tempo-espaço em que essas criações se encontram.

*Malévola*, como cerne dessa pesquisa, traz em pauta a construção do sujeito sob a regência dos estudos do Círculo de Bakhtin, que se dá pela relação com o eu-outro. Dessa forma, Aurora e o rei Stefan são os suportes para a formação da fada-bruxa, o que difere da animação, cuja relação entre *Malévola*, Aurora e Stefan se dá de forma vingativa unicamente. Além do sujeito, é imprescindível que se trabalhe o diálogo, outro conceito bakhtiniano também pertinente à pesquisa, junto com enunciado e ideologia, base para que se compreenda a personagem e sua constituição, já que as indústrias Disney transbordam suas obras com carga ideológica. *Malévola*, é uma representação da ideologia, por excelência, contextualizada historicamente e que carrega um significado o qual se difere da criação de 1959.

Com a pesquisa, pretendemos contribuir com estudos acerca do sujeito dialógico, discursos e enunciados construídos a partir da interação definida social e historicamente, com relevância em sua produção de enunciados, juntamente com a produção e recepção da obra fílmica, os quais colaboram por igual na construção de sentido. Além disso, é necessário que se leve em consideração o gênero, já que o *corpus* é constituído por contos, filme, animação, peça musical e balé, cuja análise além

de considerar os estudos bakhtinianos, também respeita o método dialético-dialógico, como denomina de Paula (2011), cuja pesquisa defende que não somente um discurso é dialógico, em que sua constituição se dá por outros enunciados e também constitui enunciados outros, mas por igual é dialético, já que sua construção implica na contraposição de outro discurso.

A análise, submetida ao método dialético-dialógico, será desenvolvida de forma a entrelaçar o *corpus* delimitado com a teoria, envolvendo os conceitos bakhtinianos citados anteriormente, a fim de se trabalhar a construção de Malévola na obra fílmica, mas em diálogo constante com as demais criações.



## 1. Em bosques contando histórias: Contextualização histórica

Embrenhados nos bosques origens dos contos de fada, abordaremos os mitos e narrativas folclóricas, os quais foram essenciais para a composição dos futuros contos de fadas (re)contados tanto por Charles Perrault, quanto pelos irmãos Grimm e, ganhando uma interpretação em forma de peça musical pelas mãos de Tchaikovsky, para mais tarde, serem refletidos nas produções animadas da indústria Disney, usando a produção do compositor russo como tema musical da animação. Em um primeiro momento, será feita uma contextualização histórica, primeiramente, na França, para que, no momento da análise das obras, seja esclarecida a carga ideológica carregada nos contos de Perrault, cuja escrita era voltada para a Corte de Luís XIV. Posteriormente, seguiremos para os limites germânicos, onde os irmãos Grimm buscaram formar uma identidade literária alemã, em um momento de tensão devido às invasões de Napoleão Bonaparte na Alemanha. Finalizada essa passagem histórica, sempre em diálogo com as obras, serão abordadas as animações Disney (digo animações, pois usaremos outras obras dos estúdios para, por cotejo, usar na explanação da análise) desde a primeira longa metragem até a *Bela Adormecida* para, assim, chegar em *Malévola* e suas marcas estilísticas.

Passemos a explorar os recônditos da literatura maravilhosa, que nos fará debruçar sobre as fadas e bruxas – e princesas – que contribuem na construção de uma vilã ícone das indústrias Disney, a qual, em sua ressignificação, se mostra heroína também. Uma fada-bruxa. Eis Malévola.

### 1.1. Em bosques contando histórias: O mito

Ao citar o mito e os estudos folclóricos, é imprescindível que se mencione as pesquisas feitas por Vladimir Propp, estudioso russo cuja contribuição no campo maravilhoso trouxe uma nova visão sobre as narrativas populares. O modo estruturalista com que lida seus estudos mostrou-se um método bastante eficaz na hora de despontar, por exemplo, com possíveis respostas, que justificariam a semelhança dos mitos. Para Propp, tal método se mostra eficaz pois

[...] a construção de tabelas, a constituição de listas de atributos dos personagens e o estudo das grandezas variáveis abrem, em geral, ainda uma outra possibilidade. Já sabemos que todos os contos se compõem das mesmas funções. Estão submetidos às leis da transformação não somente os elementos atributivos, como também as próprias funções, embora isto seja menos evidente e mais difícil de estudar. (As formas que consideramos fundamentais são sempre citadas em primeiro lugar na grossa lista.) Se fossem dedicadas a esta questão pesquisas específicas, poder-se-ia reconstruir a protoforma do conto maravilhoso, e não somente de modo esquemático, como foi feito por nós, mas de um modo mais concreto. (PROPP, 2001, p.50)

Com essa organização estrutural, Propp pôde chegar a conclusões sobre a origem dos contos de fadas, dúvida que sempre assolou vários pesquisadores. Para o intelectual russo, as raízes históricas nos levam às práticas comuns dos “povos primitivos”, cujas atividades em destaque são os ritos sexuais e as representações de vida e morte, o que explica os vários elementos presentes nos contos cuja referência recai no âmbito sexual, como símbolos representantes das genitais (masculina e feminina).

Para Propp, ambos os ciclos são capazes de abranger quase toda a totalidade dos contos maravilhosos. Mendes explica que

[...] ao ciclo da iniciação pertencem os contos que falam das crianças perdidas no bosque, dos heróis perseguidos ou ajudados pela magia, dos lugares proibidos e outros elementos do mesmo tipo. No ciclo das representações da morte estão os contos que mostram a donzela raptada pelo dragão, os nascimentos e renascimentos milagrosos, as viagens no dorso de uma águia ou de um cavalo e outros motivos semelhantes. (MENDES, 2000, p.23)

A conclusão de Propp acerca dos ritos se estende que esses povos tinham suas práticas de iniciação e as considerava um estágio no País da Morte, onde o morto deveria fazer os mesmo trajetos que o iniciado. O linguista russo coincide as estruturas narrativas e a sequência de ações nos rituais que apareciam nelas e conclui que os mais velhos dessas tribos contavam aos iniciados o que lhes acontecia nesses ritos, mas nunca se referindo a eles mesmos. Sempre falavam na voz do primeiro ancestral. Essa narrativa era parte do ritual e não poderia ser compartilhada com mais ninguém. Dessa

forma, iniciador e iniciando criavam uma espécie de “amuleto verbal”, como colocado por Mendes, e isso concedia poderes a quem o possuísse. Essas reflexões surgem para Propp quando este reflete acerca do surgimento dos contos quanto narrativas cujas histórias possuíam rituais que poderiam, há muito, terem deixado de ser praticadas, mas chegado até nós em forma de contos populares, os quais nos permite compreender a estrutura organizacional de um povo, sua política, economia crenças e costumes. Mais do que vestígios culturais, são a explanação que uma sociedade possui acerca da vida – de hoje, de ontem e de amanhã.

Do mito ao nascimento do conto, o linguista russo explica “que se trata de um caso de correspondência entre a base e a superestrutura.” (MENDES, 2000, p.25) Refletindo e refratando o regime social de clã, o tema e a composição tem sua utilização artística como evidência da organização social responsável pelo seu nascimento. Desvinculada história e narrativa referente ao ritual, origina-se o conto popular, situação que pode ter ocorrido de forma natural devido ao encaminhamento desses povos (historicamente falando) ou por acontecimentos sociais inesperados.

Em momento algum se pode pensar que, por conta da perda de sua valoração no âmbito religioso, o conto se torna menos importante. Pelo fato de encontrar essa nova “liberdade”, o conto pôde se expandir artisticamente e receber influências pertinentes da sociedade, o que faz nascer um novo produto social, como colocado por Mendes, herdando sua ideologia e perpetuando valores morais e comportamento. O que também não significa que o conto seja o único a herdar essas práticas ritualísticas, visto que muitas religiões têm semelhanças com os rituais desses povos antigos.

É importante ressaltar também como os contos e mitos deram origem a obras de grande prestígio, como o são as epopeias, novas formas artísticas que também carregam as crenças, possuem uso ideológico, conteúdo político, patriotismo e amor à nação, como o faz as obras homéricas e virgilianas. O modo de narrativa se diferencia, mas é possível ver que cada comunidade possui seus mitos e práticas ritualísticas, seu modo de passar valores e ideologias, as quais mudam e fazem mudar tempos, espaços e sociedades.

## 1.2. Em meio a bosques contando histórias: O conto

Antes de se abordar o conto, como gênero, é preciso que entre aqui os estudos feitos por Tzvetan Todorov, que faz uma divisão simples e didática para se explanar a aparição do sobrenatural nas narrativas e como este é recebido pelas personagens do enredo e, por conseguinte, pelo leitor.

O Maravilhoso é o gênero em que o sobrenatural e as criaturas dessa natureza (fadas, duendes, animais falantes), cuja lei transgride as leis da física e da natureza estão presentes na obra como uma existência aceita desde o início e não se revela nenhuma surpresa para as personagens – por conseguinte, ao leitor também. Dentro do Maravilhoso é possível encontrar os contos de fadas, ficção científica e a literatura de horror. Segundo Todorov, os contos possuem essa diferença em relação ao sobrenatural não por conta da temática, mas pelo modo com que a narrativa é estruturada, de modo a fazer com que o leitor se sinta no mesmo plano dos acontecimentos da narrativa e não estranhar ou se assustar com o sobrenatural.

Já o Estranho, ainda embasado nos estudos de Todorov, opõe-se ao maravilhoso pelo fato de que o sobrenatural aparece como algo incomum em um primeiro momento, mas suas personagens, seus objetos e suas situações vão adquirindo explicações no decorrer da narrativa, o que faz deixar essa marca sobrenatural tanto ao personagem principal quanto ao leitor.

O Fantástico, considerado a linha tênue de divisão entre o Maravilhoso e o Estranho, pois é marcado de acordo com a dúvida do leitor e perdura enquanto ainda houver esse questionamento sobre a existência desses elementos sobrenaturais.

Os contos de fadas são narrativas de origem popular, cujo legado é carregado de tradição oral, transmitidas de geração em geração, antes de receberem suas versões escritas e, depois de difundidas, transformadas em “um fruto e um bem da coletividade” (VOLOBUEF, 1993, p.100). Essas histórias foram encontradas não somente em solo germânico, mas por todo território europeu – inclusive na Rússia, o que nos retoma os estudos estruturalistas feitos por Propp sobre os contos de fadas, que puderam encontrar pontos de semelhanças e constatar as similaridades decorrentes nessas narrativas. Algumas, selecionadas por Volobuef, tais como:

- Situação introdutória;

- Surgimento de um problema (doença, pobreza da família, perda ocasionada pela desobediência a alguma proibição, maldades infligidas pelo malfeitor, tais como rapto, abandono etc.);
  - Procura por solução: protagonista ou “herói” sai em viagem com o propósito de cumprir tarefa que lhe foi imposta (resgatar a princesa, buscar a água da vida para o rei moribundo, achar um objeto encantado);
  - Submissão a uma prova: o herói tem que mostrar sua humildade, força, inteligência, coragem, astúcia etc.;
  - Êxito na prova: em consequência de sua boa conduta ou qualidades, o herói conquista a ajuda de um benfeitor (fada madrinha, animal falante) ou adquire um objeto mágico (bolsa sempre cheia de moedas de ouro, chapéu que o torna invisível);
  - Superação da dificuldade imposta pelo malfeitor (que raptou a princesa ou mantém guardada a água da vida): com o auxílio mágico recebido, o herói realiza a sua tarefa;
  - Punição do malfeitor (bruxa, dragão, lobo mau são mortos);
  - Final ditoso: protagonista casa-se com a princesa e/ou enriquece.
- (VOLOBUEF, 1993, p.101)

Além dessas, outras características podem ser citadas, como o herói ser o centro e a base das narrativas; a tendência à nitidez, pois contos de fadas não são dados à ambiguidade, mas têm seus personagens e situações representados com clareza. Tanto que as histórias são narradas em terceira pessoa, para que não haja interferências do narrador.

Outra característica dos contos de fadas acerca do herói é o fato de que todas as personagens que aparecerem estarão conectadas diretamente com ele. Seja o ajudante do herói (normalmente representado pela fada madrinha ou pelo animal falante), o inimigo (que aparece em forma de reis maus ou bruxas), pessoa salva pelo herói (princesa), inclusive as personagens figurantes, os quais aparecem, normalmente, por irmãos mais velhos. Outro destaque a ser colocado sobre essas narrativas maravilhosas é o extremo com que emoções, personalidades, defeitos e qualidades aparecem nas histórias: só há o bom e o mau, o belo e o feio, o amor e o ódio. Não há espaço para o meio termo.

A *cadência universalista* é manifestada “através da preferência do conto de fadas pelo geral em detrimento do específico, pelo todo em detrimento à unidade.” (VOLOBUEF, 1993, p.102) O conto abrange elementos os quais podem ser universalmente compartilhados, como eventos da vida (nascimento, amadurecimento sexual, casamento, etc), os quatro elementos da natureza (terra, fogo, ar e água). Quanto às personagens, esse aspecto universalista aparece, no primeiro momento, no nome, normalmente genérico, com João e Maria ou por meio de apelidos (A Bela Adormecida, Chapeuzinho Vermelho). Alguns, inclusive, não são nomeados (como caçador, por exemplo) e suas personalidades não serão caracterizadas com profundidade psicológica ou marcadas por conflitos particulares.

Outra particularidade do conto de fadas é a *realidade estilizada*, em que o tempo não funciona de acordo com as leis naturais, de modo que comidas podem ser preservadas ou então influenciar no comportamento do herói quanto aos erros que comete: nessa realidade estilizada, o protagonista pode vir a repetir os mesmos erros sem que aprenda a não fazê-lo novamente. Além da realidade, o conto de fadas possui uma peculiaridade quanto ao tempo: sua marcação não é definida, e não faz referência a nenhuma época em específico, mas a um passado muito distante.

Por último, Volobuef cita a *adequação à transmissão oral*, que abrange repetições de eventos que facilitam na demonstração dos acontecimentos, como é o caso da Chapeuzinho Vermelho, que faz uma sequência semelhante de perguntas para acentuar a surpresa ao descobrir o lobo no lugar da avó. Elementos linguísticos também são utilizados nos contos a fim de dar ênfase ao passado longínquo característico dessas narrativas e também de facilitar a memorização e apropriam os contos às narrativas orais.

A transmissão oral dessas narrativas foi o que garantiu sua sobrevivência através dos séculos e, deu a chance de serem coletadas e perpetuadas no papel em coletâneas diversas, cada qual seguindo seu interesse: na França do século XVII e XVIII, entreter a Corte e a classe aristocrática eram prioridade; enquanto que na Alemanha, invadida e ocupada pelo exército napoleônico, o objetivo se aprofundava em um sentido mais nacionalista e de preservação da cultura nacional popular, além



de ser um símbolo de resistência ao poder francês. A mais famosa das coletâneas formadas é *Contos de fadas para o lar e as crianças*<sup>7</sup>, dos Irmãos Grimm.

A obra dos Grimm, apesar de sua origem estar nas narrativas populares, possui um acabamento estético muito mais elaborado, caracterizado pelo modo mais complexo com que são trabalhados os elementos mágicos, além de mostrar preferência pelo aspecto individualizante por meio da complexidade psicológica dos personagens, além dos indicadores de tempo que, não muito comuns nos contos de fadas, são decorrentes nas obras dos Grimm. O conto, cujo trabalho se debruça nesse acabamento é chamado de *Conto de fadas artístico*.

Sua produção teve início na Alemanha do século XVIII, mas

É durante o Romantismo que se produz o maior número de contos artísticos na Alemanha, uma produção marcada, inclusive, pelo suporte teórico do Friedrich Schlegel e Novalis, entre outros. Em geral, apesar das diferenças existentes entre os representantes deste movimento, o conto de fadas constitui para os românticos um campo fértil para a expansão de sua fantasia, sendo capaz de comportar um grande potencial simbólico e veicular ideias e sentimentos típicos da época, traduzindo a emergência de novos valores estéticos e a redescoberta da própria identidade nacional. (VOLOBUEF, 1993, p.105)

Quanto às características estruturais do conto artístico, é importante apontar a narrativa da história, que não se limita a terceira pessoa, o que proporciona a abertura de uma perspectiva mais subjetiva, diferenciada das narrativas dos demais contos populares. Ao tempo, são atribuídos elementos que possibilitam uma determinação mais específica quanto à sua época.

Nas narrativas populares, tempo e espaço não ganhavam variadas características para que o aspecto universalista permaneça e cause um efeito mais genérico. Já os contos artísticos, devido ao seu acabamento estético, elementos qualificadores enriquecem as descrições de espaço – cujos traços trabalhados constroem um ambiente carregado de aspectos geológicos, os quais possibilitam a aproximação da paisagem de

---

<sup>7</sup> *Kinder-und Hausmärchen*, no original, lançado em 1812 e 1815.

um país. Do mesmo modo, o tempo também ganha atribuições que permitem uma aproximação temporal de algum momento da história.

Nesses contos artísticos, o tempo é considerado indeterminado em termos de precisão em datas no momento em que a ação se desenrola. No entanto, a história se constrói de tal forma que não reflete o mesmo “tempo longínquo” dos contos populares, pois seu trabalho disponibiliza pistas e elementos os quais proporcionam abertura para a dedução de períodos menos vagos.

Devido à complexidade psicológica e descrição de conflitos do herói, suas dúvidas e incertezas, variadas possibilidades são abertas acerca do final promissor, o qual é usual nos contos populares. No conto artístico, o herói passa por tantos confrontos, em um tempo-espaço não tão “imperecíveis” – como é comum nos contos populares – “de maneira que o tempo exerce sua ação modificadora e destruidora sobre as pessoas e as coisas.” (VOLOBUEF, 1993, p.106)

Quanto aos elementos linguísticos, os contos carregam a característica de cada autor, cujo trabalho refletirá suas particularidades em cada verso, canções e trocadilhos – usuais nos contos populares, mas com acabamento complexo – e, também, introduzem a classe social e o nível de cultura que partem das expressões linguísticas.

Segundo Volobuef, os contos de fadas artísticos e os romances foram os principais destaques da reprodução literária desenvolvida pelos românticos alemães. O elemento mágico promoveu a liberdade criativa e fantástica e o inconformismo pelos parâmetros estéticos e a ânsia pela reavaliação desses modelos.

### **1.3. Em meio a bosques contando histórias: Charles Perrault**

Nascido em 1628, Charles Perrault foi um homem de muita influência na política e na Literatura da França do século XVII, devido a sua posição de assessor dentro da Corte – momento de auge na sua carreira política – e membro da Academia Francesa. Escrevia poemas, romances e contos, os quais eram destinados, principalmente, à Corte de Luís XIV. Contudo, segundo Mendes (2000), tais contos se revelam um mistério quanto sua origem – não se trata, aqui, dos primórdios míticos e folclóricos do qual nasceram os contos de fada, mas da problemática cujo ponto principal recai no fato de Perrault não ter assinado sua publicação dos Contos da Mamã Gansa. As hipóteses de

autoria da obra reincidentem no próprio Perrault e em seu filho, Pierre Perrault Dermancour, cuja assinatura se encontra na dedicatória à sobrinha do rei. Entretanto, é dado o devido crédito à Perrault, grande escritor da Academia “o mérito de ter dado existência literária ao repertório de Mamãe Gansa” (MENDES *apud* COLLINET, 1981).

No século XVII, mais do que comum eram as obras cuja publicação continha, no máximo, uma assinatura sob o prefácio. Não obstante tratando-se de uma publicação em dedicação à sobrinha do rei e divulgada pela *Le Mercure Galant*, cujo trabalho se dedicava a anunciar resenhas, romances e à poesia também. Portanto, uma coletânea de tal prestígio não poderia ter sua autoria sendo deixada de lado. Apesar de os iluministas do século XVIII não dispensarem grande importância aos contos de Perrault, alguns filósofos, continuaram com a missão do parentesco perdido dos contos, inclusive D’Alembert, importante filósofo do século das Luzes, participante da edição *Encyclopédie* – uma das primeiras enciclopédias a ser publicada na Europa.

Diferente da posição dos estudiosos franceses do século XVIII, os intelectuais da segunda metade do século XIX, mudam seu posicionamento em relação à Perrault com a vinda do Romantismo. Para eles, o escritor é um símbolo do nacionalismo francês, principalmente por ter se posicionado contra as ideias de Boileau, as quais se defendiam a Antiguidade Clássica, postura contrária dos intelectuais românticos.

Com o retorno dos estudos dos contos populares de Perrault, retorna-se à questão da autoria da obra. Não somente referente à Perrault, mas uma importância aos contos folclóricos no geral começa a ser dada. No fim do século XIX e início do século XX, disciplinas se dedicam aos estudos dos contos populares e sua origem. A partir desse momento, estudos sobre esses contos são triplicados, a sociologia, antropologia e a crítica literária se debruçam com cada vez mais intensidade sobre os documentos civis e outros registros, os quais possam ajudar a trazer esclarecimentos sobre Perrault e as histórias populares – o que, verdade, acaba trazendo mais questionamentos aos estudiosos.

As pesquisas se estendem e tomam novas perspectivas após a Segunda Guerra Mundial, como a vinda de *A morfologia do conto*, de Propp (1984), que contribui com os estudos folclóricos franceses e, por conseguinte, para os contos de Perrault e, em relação aos estudos sobre a autoria dos contos publicados por Perrault, alguns estudiosos, como

Marc Soriano e Jean-Pierre Collinet afirmam ser de Perrault o trabalho das coletâneas, feitas em parceria com o filho, em que chega a fazer algumas ilustrações em algumas das obras. Um trabalho a quatro mãos em que

O gosto pelos contos e a simplicidade da linguagem seriam a parte do filho. A moral em versos e os comentários sobre costumes, moda, culinária, e decoração, segundo o gosto da aristocracia e da burguesia francesa do século XVII, caberiam ao pai, assim como a profunda ironia em relação às fadas. A ironia seria o sinal do desprezo que esse grande burguês sentia em pelas crenças do povo, apesar de sua inegável simpatia pelas narrativas. (MENDES, 2000, p.86)

Apesar das incertezas que ainda povoam os estudos folclóricos, não há dúvidas sobre a importância da publicação das histórias de Perrault abrirem portas da literatura para os contos populares, até então tendo como único meio de veiculação a tradição oral. Nos contos do escritor francês, estudos comprovam que entre os elementos analisados nas histórias de Perrault e outras narrativas populares de modo geral se encontram pontos em comum, como paradigmas do inconsciente coletivo até valores ideológicos: prêmios e punições para cada feito, seja do herói ou do vilão. Demonstrando ser um dos cerne que compõe as narrativas de Perrault, o papel feminino ganha destaque nas histórias para que possam passar aos seus leitores os valores inculcados na sociedade voltado às mulheres como modelos de comportamento, submissão, fragilidade e tradição familiar, elementos que se tornam bastante claro no aprofundamento dos estudos cujas pesquisas levantam pontos das fontes primordiais dos contos.

#### **1.4. Em meio a bosques contando histórias: Pyotr Ilyich Tchaikovsky**

O balé possui seu berço na Renascença, mas cresceu nas cortes europeias e foi embasado na etiqueta e em festas políticas aristocráticas que, somado aos acontecimentos de longa ou curta duração do continente deram forma ao balé. A Renascença é um marco das danças como representação das crenças da nobreza e o balé, além de influências renascentistas, também carrega vestígios do Classicismo francês, revoluções, do Romantismo, Expressionismo, Bolchevismo, Modernismo e Guerra Fria. Santos (2011) explica que foi na Itália do século XV que o *balletti* passou a

ser uma performance constante nas festas e sua apresentação consistia em passos graciosos e rítmico e que foi logo inserido nas festas francesas, por volta de 1533. A forma do balé de repertório como ele é conhecido hoje teve início em 1581 – tratado como balé de corte.

Entendia-se balé como uma arte que deveria trazer engrandecimento a reis e rainhas dentro da esfera absolutista. Luis XIII pôs em prática essa ideia e escrevia histórias, montava figurinos e chegava a, inclusive, interpretar papéis importantes como de Sol ou Apolo, o que enaltecia o Direito Divino proclamado na França absolutista. Luís XIV continuou com as performances e foi em seu reinado que o balé assumiu a identidade absolutista francesa, além de se tornar a marca pessoal do “rei sol” e ajudá-lo a tornar a cultura francesa o centro da Europa, já que, assim como a etiqueta e as armas, o balé era uma arte voltada exclusivamente aos nobres.

A chegada do balé a Rússia se deu por meio de mestres franceses e italianos por conta da intenção do czar Pedro I era europeizar a Rússia e ser o Luís XIV da Rússia que, até aquele momento, estava isolada com suas próprias tradições. Esses mestres eram incumbidos de ensinar balé às crianças e danças de baile aos adultos da nobreza russa. Portanto, Santos esclarece que, em um primeiro momento, o balé russo não era considerado uma arte, visto que sua função primária era a de ocidentalização da Rússia.

Depois de passar por momentos de conflitos devido aos declínios pelos quais passava a Rússia, o balé francês romântico – que também sofreu com as crises russas – chega ao país com bastante força, mas não tão bem aceito pelos russos: o tempo turbulento russo também serviu para que um balé que fosse característico da Rússia se formou e, portanto, a dança francesa perdia seu crédito. Marius Petipa foi quem tentou mudar a situação de insatisfação com o balé que assolava o país. Influenciado pela visão romântica de Perrot e outros coreógrafos famosos, Petipa conquistou seu espaço nos palcos russos com uma mistura de passos franceses e danças folclóricas russas, que se tornou sua marca registrada. Enquanto isso, Teatros Imperiais sofriam mudanças que visavam uma reforma conservadora, nacionalista para o fortalecimento da autocracia russa. As novas mudanças abriram espaço para artistas locais, como foi o caso de Pyotr Ilyich Tchaikovsky que, junto à Petipa e Vsevolozhsky – diretor do Teatro Imperial – mantiveram-se firme quanto ao novo processo pelo qual passava o balé russo e fizeram nascer o primeiro balé de fato russo: *A Bela Adormecida*.

Nascido em meio ao movimento romântico já bastante marcado nas esferas artísticas, Tchaikovsky foi o compositor de três grandes produções voltadas ao balé: *Lago do Cisne*<sup>8</sup>, *A Bela Adormecida*<sup>9</sup> e *Quebra-nozes*<sup>10</sup>, cujas estruturas marcam o período de transição da era Romântica e a emergência de um novo tempo Classicista, responsável por retornar ao balé o antigo prestígio, além de revelar várias possibilidades artísticas. A partitura do balé do século XIX deveria prover decoração e ritmos comedidos, com um apoio de segundo plano aos passos dos bailarinos. Compositores dedicados a esse tipo de obra eram chamados de especialistas, e Tchaikovsky se tornou o primeiro não-especialista a tomar para si a responsabilidade de compor peças que, não somente modificou, mas alterou a compreensão do que é a natureza da música de balé.

Às convenções de seu tempo, a inovação de Tchaikovsky só foi apreciada no que dizia respeito ao plano de fundo em que a música atuava. Já as fontes contemporâneas acordam em tratar a melodia tchaikovskiana como medida primária do que passou a ser chamado de qualidade musical *dansante*, além de outros aspectos, como combinações organizadas em múltiplos de quatro e pausas periódicas de continuidade devido à condição física inerente dos dançarinos. Cenas mímicas também tiveram influência na composição das peças, pois permitia grande liberdade para compor ritmo e orquestração, mas restringiram a flexibilidade do tempo. Além dos mínimos cuidados ao arquitetar a peça, havia ainda a necessidade de cuidado para que suas peças – consideradas de alto nível – não distraísse o público da coreografia e, dessa forma, tirasse o balé da posição em que se encontrava: o balé do século XIX dispunha de alto prestígio, devido a sua complexidade, composta por dramaticidade e um coletivo altamente sincronizado. Portanto, não podia ser sobreposto à música que o regia. A atenção do público devia estar voltada aos passos dos bailarinos, e não à composição de Tchaikovsky.

### Segundo Santos

A peça contava com vários personagens de Perrault, mas a apoteose era a visão de Apolo no final, com figurino igual ao que Luis XIV usou. Os presentes das fadas para a princesa, a beleza, graça, dança, música, canto e inteligência mostravam uma civilidade nobre de berço, elevando o *ballet-féerie* a arte clássica. Marius aproveitou

<sup>8</sup> Лебединое озеро, no original russo.

<sup>9</sup> Спящая красавица, no original russo.

<sup>10</sup> Щелкунчика, no original russo.

suas oportunidades e, apesar de não gostar da técnica italiana, ele a aprendeu e refinou. Uma longa sustentação nas pontas dos pés das bailarinas era algo italiano, mas ele transformou numa metáfora da força do personagem, um teste de liberdade. (SANTOS, 2011, p. 33)



**Figura 1:** A Apoteose do balé *A Bela Adormecida* estreada em São Petersburgo em 1890





**Figura 2: Prólogo de *A Bela Adormecida* em 1890**



**Figura 3: Quarto de Aurora no balé *A Bela Adormecida*, de 1890**

As imagens acima mostram um cenário decorado de modo a representar a Corte de Luis XIV, com detalhes ricos e suntuosos para, dessa forma, enaltecer ainda mais o



poder que possuía a França absolutista, mas que agora era retratada em contexto russo, por meio de uma arte restrita somente à elite do país.

A *Bela Adormecida* se mostrou um grande diferencial do balé habitual da época por ser livre da tensão dramática a qual compunha os demais balés de repertório, além de possibilitar que o reino de Luís XIV tomasse parte no primeiro ato e as festas de cortejo campesinas no segundo. Apesar da nova proposta de balé apresentada por Tchaikovsky, o compositor ainda mantém vestígios característicos do balé de repertório da era Romântica. Em 1888, Vsevolozhsky escreveu um libreto de *La Belle au Bois Dormant* junto a Petipa e Tchaikovsky, baseado no classicismo das grandes cortes do século XVII, com uma produção jus à pompa característica da França setecentista, além da Apoteose que ascende a imagem Divina da monarquia da época.

O balé *A Bela Adormecida*, como explicado por Eva Resnikova, apesar de se distanciar bastante dos demais balés da época considerados de alta qualidade, alguns pontos ainda acompanham a tradição do que se esperava de um balé de alto nível como, por exemplo, a variação<sup>11</sup> de Aurora feito no Primeiro Ato acompanhado de um solo de violino, além do Adágio da Rosa<sup>12</sup> - exemplo do violino como cenário da leveza e elegância da bailarina no papel de Aurora – proporcionado ao som de um *glissando*<sup>13</sup> na harpa e *legatos*.<sup>14</sup> As diferenças das convenções que regiam o balé começam a ser vistas no Terceiro Ato, introduzido pela primeira em um balé pelo piano, geralmente feito pelo violino, instrumento bastante conectado ao balé da era Romântica e sempre relacionado à concepção de graciosidade – principalmente da bailarina solista. O piano no balé d’*A Bela Adormecida* é a introdução para o *pas de quatre*<sup>15</sup> é ouvido como sons de joias e metais preciosos, e acompanha a melodia das cordas. Além dessa nova perspectiva, o piano teve um resgate histórico bastante importante ao ser colocado desse modo em *A Bela Adormecida*: devido à presença marcante que possui em uma orquestra de balé, o piano se contrasta com o convencional *legato* de cordas do balé romântico. Mas também

<sup>11</sup> No balé, variação é o termo utilizado para se referir a uma sequência de passos executada pelos bailarinos.

<sup>12</sup> O Adágio da Rosa é o momento em que Aurora dança com os quatro príncipes no seu aniversário de dezesseis anos.

<sup>13</sup> *Glissando* é o movimento de passar os dedos por teclas ou cordas rapidamente, que resulta na passagem suave de uma altura a outra.

<sup>14</sup> O *Legato* é uma forma de tocar várias notas no trecho musical sem que haja interrupção de sons. É caracterizado por uma linha curva colocada acima ou abaixo das notas em que o Legato deve ser executado.

<sup>15</sup> Passo no balé executado por quatro bailarinas. Um *pas de quatre* bastante famoso entre os balés de repertório é o “Pequenos cisnes”, executado em *Lago dos Cisnes*, de Tchaikovsky.

retorna ao século XVIII, época em que seu precedente, o cravo, refletia na maior qualidade de percussão da dança do século XVIII e o fato de ser usado em pleno século XIX no balé de Tchaikovsky traz uma mistura de memória a um grande período clássico na música e também um tom moderno para a peça; segundo a autora “[...] o piano tocado no Terceiro Ato de *A Bela Adormecida* pode ser visto como uma glorificação do presente como uma nova Era de Esclarecimento.” (Disponível em: <<http://www.newcriterion.com/articles.cfm/Tchaikovsky-s-ballets-6648>>. Acesso em 10 de ago. 2016., tradução nossa.)<sup>16</sup>

O violino é um instrumento de grande destaque do balé Romântico e isso é mostrado tanto no balé quanto na própria animação da Disney. Ao mesmo tempo em que é usado para ressaltar a atmosfera pesada e escura que provoca a presença de Carabosse, também é o brilho dos momentos entre o Príncipe Désiré<sup>17</sup> e a princesa Aurora, o que fica ainda mais claro com a animação e sua adaptação da peça tchaikovskiana como trilha sonora da obra animada. Em *Uma vez no sonho*<sup>18</sup>, canção que ilustra o primeiro encontro da princesa Aurora com o príncipe Felipe. A presença do violino ao criar o ar romântico – jus à personalidade da princesa também – somado à letra criada pela Disney conclui-se em amor à primeira vista entre ambos. Outra utilização da música utilizada no balé e que se coincide com a animação é a passagem em que a aparição de Carabosse é feita pela primeira vez – no palácio, quando roga a maldição – e, na animação, é colocado quando mostram Malévola sentada em um trono e os lacaios, com a música ao fundo enaltecendo a imagem negra e perversa de ambas as fadas-bruxas.

Além do violino, os pratos também são de grande importância, não somente em *A Bela Adormecida*, mas em outros balés de repertório e peças musicais, bastante utilizados para a marcação de momentos de um grande ápice da apresentação e também finalizações de passos; no balé, os pratos marcaram o beijo do príncipe Désiré em Aurora.

Devido a esse conjunto romântico que traz a peça musical, *Malévola* não conta com adaptações da obra de Tchaikovsky para trilha sonora: ao optar por fazê-lo na animação, a Disney estabelece uma atmosfera romântica, o que ajuda a romantizar atos como um

---

<sup>16</sup> O artigo aparece em *The New Criterion*, vol.4, nº5, p.61.

<sup>17</sup> Nome dado ao príncipe que desperta Aurora.

<sup>18</sup> *Once upon a dream*, no original.

beijo tomado de forma não consensual. Além disso, a obra animada retoma figuras arquetípicas dos contos de fadas, popularizados na Era Romântica, portanto, a conciliação entre a música adaptada e a animação. Como a obra fílmica desconstrói diversos aspectos dos contos e do desenho animado, a música tchaikovskiana deixa de ser uma opção para o fundo do filme: Malévola não é uma personagem romantizada. É uma mulher que foge às imagens arquetípicas dos contos de fadas, tal qual a princesa Aurora e o príncipe Felipe que não se apaixonam à primeira vista. Portanto, a escolha por não utilizar a música se mostra como mais um ponto de que a *Disney* distancia sua animação do filme, em vários outros aspectos também.

### **1.5. Em meio a bosques contando histórias: Irmãos Grimm**

Considerados a maior referência existente em contos de fadas, os irmãos Jacob e Wilhelm Grimm iniciaram seus estudos sobre as narrativas populares ainda na universidade, influenciados por uma figura acadêmica a qual viria a ser de extrema importância na escolha dos Grimm: Friedrich von Savigny foi o docente responsável por acender nos irmãos o interesse pelo passado e o popular. Essa influência somada ao movimento romântico que tomava conta da Alemanha, cujos ideais se debruçavam nas artes que favoreciam o retorno à natureza a grande foco na cultura nacional, inclusive em histórias populares.

A partir da influência romântica, estudiosos começaram um trabalho árduo de redescoberta e edição de obras que datavam da Idade Média (500 - 1500), apesar de muitos verem-na apenas como inspiração para a produção de novas obras. Já os Grimm se incluíam no grupo que se encontravam profundamente concentrados em resgatar o passado e trazer uma identidade para a literatura alemã, tornando-se uma das maiores representações nos estudos de língua e cultura folclórica romântica, ainda mais por estarem em constante contato com nomes responsáveis por comporem canções folclóricas alemãs.

Em 1812, seguindo os próprios interesses por lendas e contos folclóricos, os irmãos lançam sua primeira coletânea de contos de fadas, *Contos de fadas para o lar e as crianças*, o qual continha histórias narradas por camponeses e aldeões e adaptadas pelas mãos de Wilhelm e representar um momento de divisão acerca da concepção do folclore como o princípio estético e cultural que merece ser preservado e estudado.

Apesar das mudanças, ambos os irmãos tiveram o cuidado de fazer um volume à parte em que mantinham os contos da forma com que foram narrados, juntamente com notas complementares que abarcavam nome dos contadores dessas histórias – em suas diferentes versões –, locais em que buscaram essas histórias e datas. Esse trabalho de registro se dava por conta da defesa dos Grimm de manter conservado qualquer material coletado tal como era.

Além dessa coletânea, os Grimm ainda publicaram, entre 1816 e 1818, dois volumes de *Deutsche Sagen* (Lendas Alemãs, tradução livre), simultâneo à publicação de *Altdeutsche Wälder* (Velhas Florestas Germânicas, tradução livre), cujo trabalho se debruçava na história dos primórdios da literatura. Esse estudo histórico levou os Grimm a se interessarem por línguas passadas e sua relação com o alemão moderno. Em 1819, Jacob publicou sua *Deutsche Grammatik* (Gramática Alemã, tradução livre), depois de aprofundar seus estudos em história e estrutura da língua alemã.

Como filólogos, os Grimm guiaram sua busca pelo saber nas raízes da língua alemã, mitos, lendas do passado, narrativas e histórias carregadas da identidade nacional que tanto buscavam, em meio às invasões napoleônicas em 1806 que, mais do que apropriação territorial, nublaram os aspectos culturais alemães, o que criou a necessidade no Grimm da busca pela identidade nacional por meio da literatura. O esforço resultou em um abundante material histórico acerca dos contos e suas datas e versões semelhantes, compiladas em países e momentos distintos.

Os estudos dos irmãos eram embasados em pesquisas datadas desde o século XVIII, cujo trabalho era dedicado ao aprendizado do indo-europeu e reconstrução do sânscrito. Em meio aos estudos, os irmãos encontravam variações entre as narrativas e tomaram como justificativa sua veiculação e surgimento, derivado dos mios antigos, carregados de uma herança poética e linguística desses povos indo-europeu. Volobuef estende a importância dos estudos feitos pelos Grimm já que

[...] não apenas cunharam a noção que hoje temos de “contos de fadas” (*Märchen*), como lançaram as bases do estudo sistemático e rigoroso do material folclórico narrativo. Essa intensa fertilização dos estudos envolvendo o folclore, mais especificamente os contos maravilhoso de origem popular, mostra-se tanto em Portugal (com Adolfo Coelho, Teófilo Braga e outros) quanto no Brasil, onde há diversas coletas e pesquisas destacadas, dentre as quais abordaremos

os trabalhos de Silvio Romero (1851-1914), Lindolfo Gomes (1875-1953) e Luís Câmara Cascudo (1896-1986). (VOLOBUEF, s/d, p.4)

O reflexo do trabalho dos irmãos repercutiu em outras nações, de forma a tomá-los como referência em pesquisa folclórica e resgate de narrativas populares. O aspecto de preservação o qual norteava os estudos dos Grimm contribuiu para o reconhecimento desse trabalho que, até hoje, é perpetuado em coletâneas espalhadas pelo mundo.

### 1.6. Onde os “sonhos” se tornam realidade: (Produções) Walt Disney

“As pessoas me perguntam se posso dizer a elas como fazer com que seus sonhos se tornem realidade. Minha resposta é: faça-o por meio do seu trabalho.” *Walt Disney.*

Tendo construído sua fama em ressignificações de contos de fadas e outras produções diversas, Walt Elias Disney edificou um império baseado na criação de uma indústria de entretenimento cujas obras são carregadas de valores ideológicos, calcados nos princípios ornamentados pela sociedade, principalmente no que diz respeito à mulher. As imagens das princesas construídas pelas indústrias Disney fizeram sua fama em diversos países desde a produção da longa-metragem *Branca de Neve e os Sete Anões*, na década de 30, até hoje com, tanto com as produções animadas – a última sendo *Divertidamente*<sup>19</sup>, em conjunto com a Pixar Animation Studios.

A partir dessa animação, Disney, levado pelos seus ideais românticos e pela ajuda financeira conseguida a partir dos patrocínios arranjados pelo irmão, começou uma série de produções, estimulado pelo sucesso que fora sua primeira animação em um ambiente onde a falência era garantida tanto pelos colegas de produção quanto pelos patrocinadores a quem recorria.

Depois de *Branca de Neve*, Disney continuou seu investimento em princesas, resgatando os contos populares e dando vida e cores em suas (re)criações. Uma sequência de produções nascidas dos contos de fadas tanto dos irmãos Grimm quanto de Charles Perrault começaram a ser referência ao se falar das animações de Walt Disney, cujas obras carregam uma gama de valores morais e comportamento, voltadas principalmente para as mulheres, representadas pelos Estúdios como princesas-mulheres

---

<sup>19</sup> *Inside out*, no original

que encontrarão sua felicidade a partir do casamento com um príncipe. Entretanto, como foi dito, as obras incutem valores os quais acompanham a sociedade. Da mesma forma que Branca de Neve reproduz os comportamentos e atitudes em forma de animação esperado pelas mulheres, produções recentes, como *Malévola*, vieram para ressignificar conceitos que não mais acompanham a sociedade em que vivemos, mas exige personagens femininas cada vez mais fortes e independentes, que não se submetem ao que lhes é impostas.

O histórico de produções Disney teve seu início em 1937 com o lançamento da animação *Branca de Neve e os Sete Anões*, por ter sido um marco na vida de Walt Disney, já que foi o primeiro filme que assistiu no cinema – intitulado *Branca de Neve* – estrelada por Marguerite Clark, ainda na versão muda. Depois de vê-lo – não inteiro, pois Walt foi pego no meio da sessão e arrastado para fora pelo pai, por não estar trabalhando –, o produtor decidiu por levá-lo novamente ao cinema em forma de animação e colorido, motivo que fez Disney ser alvo de piadas e descrenças quanto ao sucesso do longa-metragem. Depois do enorme sucesso da animação, a qual rendeu oito milhões de dólares e foi recorde de bilheteria na época, Walt provou que suas animações podiam fazer sucesso se respeitasse suas ideias e o modo disciplinado com que trabalhava sempre norteado por tudo que mostrasse a mais alta qualidade em suas animações.

Depois de Branca de Neve, em 1950, Walt Disney faz nascer sua próxima princesa, Cinderela, cuja inspiração saiu da versão trabalhada aos moldes da Corte Francesa de Charles Perrault. Do mesmo modo que Perrault constrói uma mulher bela, graciosa e delicada o suficiente para andar em sapatinhos de vidro sem quebrá-los – a fim de mostrar às mulheres da Corte o tipo de comportamento e imagem que deveriam passar – Disney fez o mesmo ao dar forma e cores à beleza e graciosidade descritas pelo escritor francês, o que faz nascer mais um estereótipo – dentre tantas criadas futuramente – que enfatiza o papel submisso e obediente da mulher, tão frequente nos contos de fadas, além de tecer padrões de beleza – com ênfase na beleza europeia –, já que a segunda princesa também é branca, magra e possui cabelos lisos, além de perpetuar a tradição do casamento. No filme, a referência ao matrimônio surge com a ordem do príncipe de que irá desposar a mulher cujo pé couber no sapato, o que dá reforça a ideia da imagem da mulher como posse, alguém sem voz. Em momento algum, tanto do filme quanto do

conto de Perrault, Cinderela pede para ir ao baile a fim de querer conhecer o príncipe para ter uma chance de se casar com ele.

O padrão Disney de beleza e a tradição do matrimônio se estendem ainda a *A Bela Adormecida* – branca, magra e é a segunda princesa loira – com a descrição da princesa Aurora quem foi dada, pelos pais, “o nome da luz da manhã, porque a menina veio iluminar suas vidas como raios de sol” (Walt Disney Studios. *A Bela Adormecida*, 2’28’’ ). A animação é a que mais se distancia da versão dos contos – seja de Perrault ou dos irmãos Grimm – em relação às outras obras das indústrias, como *Branca de Neve*, *Cinderela* ou *A Bela e a Fera*. Nessa animação, o casamento não somente continua sendo um conceito canônico da Disney Studios, mas também aborda a temática do casamento arranjado, por ser um matrimônio entre duas pessoas da realeza.

*A Bela Adormecida* sofreu várias adaptações ao longo de seus seis anos de produção: o número de fadas que, de treze foi reduzida a três – Fauna, Flora e Primavera – as quais tomam um papel fundamental na história por serem as responsáveis por Aurora na sua criação. Como a princesa não foi criada no castelo, como segue no conto de Perrault, as três fadas tomam para si a responsabilidade de criá-la até o seu décimo sexto aniversário. Apesar da modificação quanto às fadas para um trio, as indústrias ainda seguem um número bastante padrão dos contos de fada – três filhos a herdarem os patrimônios do pai em *O gato de Botas*, três desejos a serem realizados pelo Gênio para Aladdin, as três casas dos *Três porquinho*, etc – e o aplica em sua animação.

O número três nos contos de fadas necessita de uma atenção especial devido a sua corrente a aparição nas histórias infantis. Essa visão tripartida é encontrada em vários campos, principalmente no religioso, em que nós temos a Tríade Divina – Pai, Filho e Espírito Santo – no cristianismo, mas que compartilha sua trindade em outras religiões também, como a grega, cuja repartição triádica é simbolizada por Zeus, nos céus, Hades, no submundo e Poseidon, nos mares, além de termos Brahma, Vishnu e Shiva representando a religião hinduísta.

No caso d’*A Bela Adormecida*, a tríade é representada pelas fadas que, além de nomes significativos, também carregam cores que influenciam não somente em suas personalidades, mas para o contexto da história e, conseqüentemente, com Aurora também: Fauna, em sua alusão ao mundo animal, é representada pela cor verde e,

guiando-nos por meio de Eva Heller e seu *Psicologia das Cores*, carrega a segurança, tranquilidade e neutralidade, características as quais se vêem em Fauna em momento de conflitos e discussões entre Flora e Primavera, como na hora em que preparavam a surpresa de aniversário para Aurora. Enquanto as duas fadas discutiam, Fauna se manteve neutra em relação às cores que eram o ponto de discussão das outras companheiras, as quais não se decidiam entre o rosa, defendido por Flora, e o azul, defendido por Primavera, para a confecção do vestido da princesa. Responsável pelo bolo, Fauna não se preocupa em fazer detalhes em verde para acompanhar a cor de suas roupas, mas procura enfeitá-lo com tons arroxeados, equilíbrio da mistura entre o rosa e o azul, o que condiz com sua personalidade apaziguadora e equilibrada.

Já Flora, do modo o qual representa seu nome, faz referência ao mundo vegetal, o qual abrange as plantas e flores que, inclusive, dão o nome à princesa de Rosa, ao começarem a viver no meio da floresta. A fada tem suas vestes as quais variam em tons de vermelho e rosa que, partindo do *Psicologia das Cores*, de Eva Heller, carrega em si características ditas femininas, como a amabilidade e a cortesia, além de simbolizar por igual o compromisso. Aurora carrega, além dessas qualidades, o suave e o terno que se mostram bem em seu comportamento com os animais pelos quais está sempre cercada, os quais são todos pequenos e mansos que, juntamente com o suave e o terno, são abrangidos pela representação da cor rosa e que está diretamente associado à Aurora, seja em aparência ou comportamento.

Primavera, sempre rivalizando com Flora para ver qual seria a cor que predominaria no vestido da princesa, carrega consigo a representação do renascimento, do desabrochar, colorida em tom azulado. A partir do *Psicologia das Cores*, o azul, cor fria, que carrega em si o infinito e o divino, além de um grande embate com o vermelho, o que se mostra bastante comum entre Primavera e Flora, as quais sempre aparecem discutindo por menor que seja. A fada azul, jus a sua cor, também carrega essa característica destemida em relação à Malévola, pois Primavera não tem medo de confrontá-la ou responder-lhe. Além da relação de intrigas com Malévola – o que fica mais evidente no balé, já que a fada azul é a única poderosa o suficiente para lutar com a fada-bruxa e quebrar a maldição jogada em Aurora –, Primavera possui um vínculo forte com Aurora, visto que, salvo alguns poucos momentos, o vestido de Aurora está predominante azul no decorrer da animação. Enquanto está adormecida, Aurora passa o



tempo todo com o vestido na cor azul, só esperando que a primavera – tal qual sua fada protetora – chegasse a si e (re)nascesse para uma nova vida.

Tratada a parte triádica representada pelas fadas, – e que também é a maior mudança feita pelos estúdios Disney em relação ao conto de Charles Perrault – outro ponto de grande importância a ser tratado é a simbologia fálica tão comum nos contos de fadas. No caso de *A Bela Adormecida*, podemos ressaltar a própria torre em que fica adormecida quando se concretiza a maldição, a espada usada pelo príncipe Felipe em sua luta com a Malévola em forma de dragão e a roca em que espeta o dedo.

Bastante decorrente nos contos de fadas, a simbologia sexual é um aspecto bastante frequente nas histórias populares tanto por conta dos anseios sexuais infantis que necessitavam de ser contidos e acalmados, como pela explanação da maturidade sexual que ocorria nos jovens – mais frequentemente tratado a maturidade feminina. Para isso, simbologias sexuais, referências à menstruação e representações de órgãos sexuais – tanto feminino quanto masculino – aparecem em diversas situações e formas, como meio de apaziguar ansiedades da infância e também incutir comportamentos apropriados a essas situações.

Em *A Bela Adormecida*, a primeira referência sexual que se tem são as rocas as quais são mandadas para a fogueira pelo rei Stefan, e que fazem parte da maldição. Antes de explanar as rocas e sua significação na história, é preciso que se aborde primeiramente a maldição rogada por Malévola e seu sentido no conto e animação. É bastante comum que os contos populares tragam situações em que as personagens – geralmente femininas – sintam anseios sexuais e, quando deixadas levar por eles “antes do tempo”, ou seja, antes do amadurecimento, é colocada alguma punição para que, além de alertarem para o ato, tido como inapropriado, faz com que essas personagens passem pelo processo de amadurecimento necessário para que possam, enfim, passar pelo fase em que são introduzidas à vida sexual.

No conto dos Grimm, isso se torna bastante claro quando, em um momento de *curiosidade*, a princesa se infiltra em cantos do palácio antes não explorados e acaba em uma torre:

Exatamente no dia em que a menina completou quinze anos, o rei e a rainha saíram e ela ficou sozinha em casa. Vagou pelo castelo, espionando um cômodo após o outro, e acabou ao pé de uma velha

torre. Depois de subir em estreita escada em caracol dentro da torre, viu-se diante de uma portinha com uma chave velha e enferrujada na fechadura. Quando rodou a chave, a porta girou e revelou um quartinho minúsculo. Nele estava uma velha com seu fuso, muito ocupada em fiar linho. (GRIMM, J.; GRIMM, W., d, p.123-124, grifos nossos.)

O início das vontades sexuais, da excitação é representado pela curiosidade em sair espionando por cômodos do castelo que antes eram desconhecidos. Os recém quinze anos completados – como início da passagem para a maturidade sexual –, a ausência dos pais são elementos que permitem a exploração desses cantos não vistos antes, do mesmo modo em que a sexualidade não foi explorada antes, e façam com que a princesa tenha essa curiosidade e a faça parar no pé de uma torre, representação canônica do órgão fálico nos contos de fadas.

Ao entrar na torre, a princesa cede aos seus anseios e quase os concretiza no momento em que encontra a velha fiando com a roca. Eis uma cena tipicamente grotesca dos contos de fadas: tendo a roca como uma segunda representação fálica presente na obra, é possível interpretar a velha como uma personagem travestida, já que está manuseando um fuso, o que desperta o interesse da princesa.

Na versão animada da Disney, o momento em que Aurora encosta o dedo na roca vem no dia de seu aniversário de dezesseis anos, idade colocada pela indústria como passagem para o amadurecimento da princesa. Aurora está no quarto e, guiada por uma luz esverdeada, – característica da magia de Malévola e de outros vilões das produções Disney – ela acaba, tal qual a princesa dos irmãos Grimm e de Perrault, subindo por uma escada em caracol que a leva para um torre, onde encontra uma roca, em que espeta o dedo, logo caindo na maldição da fada-bruxa.

Tanto na versão animada quanto na literária, há o procedimento da punição: como os contos de fadas são histórias que carregam valores, rituais, tradição e comportamento de várias sociedades em várias épocas, a correção e a repreensão também estão presentes nesses relatos populares. Em *A Bela Adormecida*, a punição vem em forma do sono eterno, porque a princesa, em sua ansiedade para adentrar o plano erótico sem o devido amadurecimento, traz para si a consequência da punição pela exploração indevida. Mais que uma correção, o sono pela qual ela passa é, também, o processo de

crescimento e desenvolvimento que proporcionará a maturidade necessária para, enfim, conhecer o mundo erótico com o príncipe-homem a acordá-la.

Enquanto não aparece esse homem quem irá acordá-la, a princesa – novamente, tanto na animação quanto nas versões literárias de ambos os escritores – é colocada em uma torre e o castelo e cercado por bosques de flores e espinhos que protegerão de quaisquer visitas de outros homens que queiram entrar no castelo antes que o processo de amadurecimento se concretize. Passado os cem anos – prazo estipulado para que haja o desenvolvimento completo da princesa –, esses espinhos-falos cuja proteção sempre remete ao homem, abrem passagem para o príncipe quem acordará a princesa e, por conseguinte, introduza-a aos prazeres da carne.

Não somente *A Bela Adormecida* traz a punição e o sono da morte como temáticas em seus contos. *A Branca de Neve* também é um clássico dos contos de fadas que contém a mesma situação de uma princesa que passa por uma punição por ceder aos desejos sexuais antes do seu desenvolvimento completo. A diferença é que Branca de Neve não cede ao falo, mas a uma vagina. Estaremos abordando, além dos anseios sexuais da infância, a homossexualidade nos contos populares.

Foi para uma câmara secreta, onde ninguém jamais pisava, e confeccionou uma maçã cheia de veneno. Do lado de fora, era bonita – branca com as faces vermelhas – vê-la era desejá-la. Mas quem lhe desse a menor das mordidas, morreria. Quando a maçã ficou pronta, a rainha pintou o rosto de novo, vestiu-se como uma camponesa e viajou para além das sete colinas até a casa dos sete anões. (GRIMM, J.; GRIMM, W. 2010, p. 140)

Segundo o Dicionário de Símbolos, de Chevalier, a maçã traz várias significações calcadas no conhecimento. Ao mesmo tempo em que faz referência ao órgão sexual feminino, a maçã no conto da Branca de Neve carrega todo o ritual sexual pelo qual a princesa não está pronta para passar. Na animação das produções Disney, a rainha-bruxa aparece para Branca de Neve na aparência de uma velha – tal qual foi a aparição da fada bruxa em *A Bela Adormecida* – cuja face possui um nariz em um formato fálico. A maçã a qual carrega segue a descrição do conto dos irmãos Grimm e tenta Branca de Neve a adquirir, não somente o conhecimento sobre o erotismo e a sexualidade antes do seu amadurecimento, mas também introduzi-la a homossexualidade. Comer uma maçã oferecida pela bruxa é a representação do ato sexual entre as duas mulheres.

Como não tinha passado pelo seu processo de amadurecimento e ainda explorado sua sexualidade de modo precoce e homossexual, a punição veio com o sono da morte, a qual fará o mesmo que fez com Aurora: castigá-la e colocá-la sob o procedimento o qual proporcionará o desenvolvimento necessário para que Branca de Neve possa ser introduzida devidamente ao mundo sexual por um príncipe-homem e não por uma mulher.

As indústrias Disney, com algumas alterações, produziram duas obras as quais incutem valores morais e de comportamento acerca da conduta das mulheres, perpetuando ideologias nascidas há vários séculos, mas ainda mantidas em plenos anos 30 – em relação à *Branca de Neve* – e anos 50 – condizente à *Bela Adormecida* – preocupados apenas em contribuir com o eternizar do sistema do patriarcado, cuja exigência sobre essas princesas-mulheres é calcada no casamento com um príncipe-homem – afinal, a homossexualidade vai contra esse sistema opressivo –, o recato e decoro para que se mantenha a pureza até o casamento, que deve ser considerado o marco para o começo da vida sexual de uma mulher – do homem já não é exigida essa regra, comprovado pela segunda parte do conto de Charles Perrault, *A Bela Adormecida no Bosque*, em que, enquanto adormecida, a princesa fora estuprada pelo príncipe que conseguiu entrar no castelo e só a desposou por ela ter dado à luz dois filhos seus.

Dando sequência aos seus elementos canônicos, a Disney continua a trabalhar com o *beijo do amor verdadeiro*, nascido junto com a Branca de Neve, representado na imagem máxima de passividade da figura feminina, que está à espera do homem-príncipe, como manda os bons costumes e modos da boa mulher construída por uma sociedade patriarcal e machista, a qual julga o caráter feminino pelo nível de sua submissão e subserviência frente à figura masculina – seja o pai ou um marido.

Na continuação da linha histórica de construção das imagens das princesas, segue *A pequena sereia*<sup>20</sup>, produzida em 1989 a partir do conto homônimo do escritor dinamarquês Hans Christian Andersen que, assim como Jacob e Wilhelm Grimm e Charles Perrault, é referência mundial em contos de fadas, conhecido pelos traços melancólicos e finais tristes os quais são refletidos em suas obras, as mais conhecidas sendo *A pequena sereia*, *O patinho feio*, *A pequena vendedora de fósforos* e *A princesa e a ervilha*.

---

<sup>20</sup> *The little mermaid*, no original

A animação é considerada uma obra renascentista dos estúdios Disney, não apenas pela sua época de produção, mas também por ser considerada o re-nascimento dentre as animações dos anos 80, as quais passavam por um momento de crise por não terem recebido o reconhecimento tanto da crítica quanto da bilheteria – como foi o caso d’*O caldeirão mágico*<sup>21</sup>, cujo retorno não refletiu em nada agrado por parte do público, tanto que a arrecadação em bilheteria não pôde cobrir o gasto da produção da animação. Com os fiascos de produção, *A pequena sereia* veio acompanhada de uma sequência de músicas, a qual conquistou o público e afastou esse momento de sombras que foi para a indústria, já que, em seguida, *Aladdin*<sup>22</sup>, *O Rei Leão*<sup>23</sup>, *Pocahontas*<sup>24</sup> e outras obras vieram para fazer com que os Studios Disney permanecessem em um excelente posicionamento em relação à recepção de suas animações, devido ao extremo sucesso tido com o público.

Na produção Disney, Ariel – a pequena sereia – é a representação dos primeiros passos que os Studios dão para a mudança que suas personagens adquirem a partir dos anos 90. Por ser uma princesa-mulher despreocupada com as regras, seguidora das suas vontades e uma das primeiras figuras femininas a ir contra as ordens do pai – uma figura masculina –, Ariel pode ser considerada o início do posicionamento dessas princesas-mulheres contra o patriarcado tão opressivo e regulador de seu comportamento.

Na história, a princesa – caçula de sete irmãs – começa a formar sua personalidade ao se mostrar esquecida ao seu compromisso de apresentação à sociedade dos mares. Esse caráter livre embasa as atitudes de Ariel e expõe como suas vontades estão acima de quaisquer regras que tanto seu pai Tritão, rei dos mares, ou Sebastião, o caranguejo conselheiro do rei e responsável pelas princesas, tentam impor a ela. Além de descumprir cronogramas, colecionar objetos vindos do mundo dos humanos (contrariando as ordens do pai sobre se afastar de qualquer coisa que pudesse se relacionar aos humanos), essa princesa-mulher começa a questionar as ordens de seu pai quanto a ir à superfície do mar para observar os humanos e contraria a opinião de seu pai sobre a raça humana ser perigosa e nociva ao povo do mar. Mais do que isso, a princesa, na canção *Parte do seu mundo*<sup>25</sup>, compartilha a vontade de conhecer esse

---

<sup>21</sup> *The Black Cauldron*, no original.

<sup>22</sup> Título homônimo no original.

<sup>23</sup> *The lion king*, no original

<sup>24</sup> Título homônimo no original.

<sup>25</sup> *Part of your world*, no original.

mundo, andar sobre duas pernas, questionar ter suas dúvidas sanadas acerca de qualquer coisa que faça referência aos humanos.

Essa nova figura feminina que contraria as ordens que lhe são dadas, vai a extremos para conseguir realizar seu sonho – de ir à superfície e conhecer o príncipe – e luta contra a bruxa do mar, Úrsula, ao lado do príncipe Eric. Entretanto, esses foram os primeiros sinais da Disney na mudança de comportamento de uma princesa-mulher, o que não significa que a indústria não continuou a perpetuar seus clássicos conceitos de matrimônio e amor verdadeiro, posto que no final da animação, Ariel e Eric se casam. Importante ressaltar que a trama gira em torno do amor que Ariel deve despertar em Eric, por meio dos seus gestos em três dias, tempo dado à sereia para que ela conquiste o príncipe e *receba* o beijo do amor verdadeiro, sempre dado pelo homem, nunca o contrário.

Além do beijo e amor verdadeiros e o casamento, o comportamento feminino é abordado na animação de maneira forte com por meio da bruxa do mar. Em sua canção, *Corações infelizes*<sup>26</sup>, após propor o pagamento do feitiço – a voz da princesa – que faria Ariel ser humana para conhecer o príncipe, Úrsula planta na cabeça de Ariel modos como uma mulher deve se comportar para poder conquistar um homem: sem a voz, Ariel ainda tinha “[...] sua aparência, seu belo rosto e não se esqueça da linguagem do corpo. O homem abomina tagarelas, garota caladinha ele adora. Se a mulher ficar falando, o dia inteiro fofocando, o homem se zanga, diz adeus e vai embora [...]” (Walt Disney, *A pequena sereia*, 1989, 42’57’’)

A canção deixa claro o posicionamento da bruxa em relação às mulheres e seu comportamento com os homens, colocada pela indústria Disney como uma representação dos moldes a serem inculcados nas mulheres para que possam – como toda princesa Disney – conseguir um bom casamento, sinônimo de felicidade propagado pelos Studios até suas produções recentes. Apesar da carga ideológica direcionada a todas as princesas-mulheres que a Disney constrói com suas animações, é necessário reconhecer mudanças no papel feminino, cuja marcação se torna mais evidente nesse momento de “nova vida” da indústria, enfatizada em sua próxima produção: *A Bela e a Fera*<sup>27</sup>.

---

<sup>26</sup> *Poor unfortunate soul*, no original

<sup>27</sup> *Beauty and the Beast*, no original.

Escrito em 1756 por Madame Jeanne-Marie LePrince de Beaumont, o conto *A Bela e a Fera*<sup>28</sup> trouxe a inspiração para o trigésimo clássico dos Studios Disney e trouxe consigo vários prêmios para a indústria. Realizando algumas adaptações, a história traz sua protagonista, Bela, para um cenário francês na era renascentista, juntamente com uma personalidade forte, decidida, inteligente e que, desde o início, se mostra uma mulher que não se encaixa nos padrões que a sociedade se impõe, como a dedicação à leitura, por exemplo. A animação se abre como uma canção, *Minha aldeia*<sup>29</sup>, em que Bela já se mostra uma personagem expansiva, que não se contenta com as limitações que a aldeia proporcionada. Conduzida pela emoção e pelas histórias que os livros lidos trazem a si, Bela deseja conhecer o mundo e se encontrar em um lugar em que não seja conhecida como estranha.

A construção da personagem da Bela é muito importante nessa linha histórica de produção de princesas-mulheres devido à diferença considerável que se tem em relação às primeiras princesas. A começar pela sua aparência, Bela não possui os cabelos loiros ou olhos claros – apesar de ainda manter o padrão magro característico de todas as princesas Disney, até hoje, sem exceção –, seu passatempo favorito é a leitura dos livros que consegue na única livraria da cidade. Sua prioridade não é o casamento, como é mostrado por outras moças da vila, mas poder desbravar o mundo. O modo como se relaciona com as figuras masculinas, também é outro ponto importante da animação: no caso do pai, Bela se mostra aberta a dividir suas angústias com ele acerca dos seus sentimentos em relação às outras pessoas da vila, quando estas a apontam como estranha. O pai, em vez de argumentar contra o comportamento da filha, tenta melhorar seu humor para não deixá-la triste. Inclusive, incentiva-a a se relacionar com outras pessoas, como Gaston.

Em relação ao caçador, Bela se mostra desgostosa com o comportamento de Gaston. Outro ponto ressignificado pela Disney, pois Gaston se mostra um homem com vários predicados – forte, “o homem mais bonito da vila”, caçador – os quais são ignorados por Bela, e ainda o considera um homem primitivo por pensar que uma mulher não pode ter hábitos de leitura, além de rejeitar seu pedido de casamento. Entretanto, Gaston não segue o padrão dos vilões de humor ácido e inteligente, como é o caso de Jafar, de *Aladdin* ou Scar, de *O Rei Leão*. Diferente desses vilões, que almejam o poder, são

---

<sup>28</sup> *La Belle et la Bête*, no original

<sup>29</sup> *Little Town*, no original

cruéis e tomam o casamento apenas como um tópico de segunda importância, Gaston não apresenta a ambição desses vilões. Sua única preocupação é seu casamento com Bela, por ela ser a mulher mais bela da vila, e manter sua reputação entre os homens. Até mesmo seu capanga, LeFou, é representado de forma ridicularizada, o qual só age para ajudar Gaston em algum plano, que normalmente sai falho.

Já com a terceira personagem masculina, a Fera, Bela tem um início de relação conturbado, já que Bela acaba no castelo para encontrar o pai e tomar o lugar dele como prisioneira da Fera. Por não saber se relacionar com outras pessoas e ainda conservar a personalidade mesquinha de outrora, Fera não consegue controlar sua falta de educação com Bela que, mesmo fragilizada pela perda do pai e da liberdade, retruca as palavras do homem sem abaixar a cabeça ou se sentir intimidada por sua figura bestial.

Depois de estreitarem a relação devido ao episódio em que Bela foge do castelo, atacada por lobos e salva pela Fera, começa uma série de ações em que a Fera se preocupa em mudar seu comportamento para conseguir se relacionar melhor com Bela. Mais do que causas cuja finalidade é mostrar à princesa-mulher que pode se tornar uma pessoa melhor, as indústrias Disney trabalharam um personagem homem que reconhece em si falhas as quais afastam dele a mulher por quem está apaixonado e, a partir desse reconhecimento, é que suas mudanças começam: à mesa, Fera tenta mudar seus hábitos para não constranger Bela, adquire os hábitos de leitura para que pudesse, não somente passar mais tempo com ela, mas também conhecer mais sobre os gostos de Bela, além de ter dado a ela de presente sua biblioteca inteira, depois que toma conhecimento de seu amor por livros – sempre ajudado pelos seus fiéis servos, que trabalham no castelo.

Fera, no momento em que reconhece estar apaixonado por Bela, – lembremos que a trama gira em torno do príncipe amar e ser amado em retorno para que a maldição possa se quebrar – faz a maior demonstração de amor que estava a seu alcance no momento: libertar Bela de sua condição de prisioneira para visitar o pai doente, sem se preocupar em declarar seu amor para saber se seu sentimento é retribuído.

Ou seja, não é somente nas personagens femininas que a Disney começa a fazer mudanças, mas nos masculinos também. Seguindo o nascimento dessa nova série de princesas, partimos para as noites na Arábia, onde Jasmine mostra que seu valor vai muito além de uma mulher cuja principal preocupação é a de um casamento.



Em *Aladdin*, as indústrias perpetuam a tradição do casamento que resulta no *felizes para sempre* da Disney e com a figura feminina submetida a rituais machistas da sociedade árabe, como por exemplo a subida ao trono somente depois do casamento, regra que não se aplica ao homem. Jasmine, a heroína dessa animação, encontra-se nesse dilema, pois o pai, o Sultão, vive arranjando pretendentes para desposar a filha. No entanto, Jasmine, fazendo jus a esse conjunto de princesas cuja personalidade não se deixa submeter aos modos impostos pela tradição patriarcal, o que se aplica ao caso da princesa, que sempre rejeita os príncipes e não está disposta a se casar caso não encontre alguém de quem goste de verdade.

Além desse caráter bastante contrário á subserviência, as indústrias trabalharam em uma nova imagem, bastante incomum ao repertório de criação das princesas: Acompanhando o clima quente e desértico de Agrabah, cidade onde se passa a história, o conjunto de roupas criado para Jasmine, não acompanha os montes de tecidos os quais formam os longos vestidos das princesas de até então. Na história, a princesa árabe aparece com vestimentas cuja parte superior cobre apenas a região dos seios, deixando costas e barriga livres, diferentes das vestes femininas da realeza árabe, que também se utilizam bastante tecido em sua composição, o que exalta o aspecto muito sensual da princesa, já que a cintura fina – característica marcante de todas as princesas – fica à mostra. Nem mesmo criações recentes da Disney houve outra variação de roupas que fosse similar a de Jasmine.

As personagens masculinas também ganham algumas modificações: o Sultão, bastante parecido com o pai de Bela – não apenas no aspecto físico, mas também em personalidade – não consegue fazer com que a filha obedeça-o, o que marca essa era de pais os quais não mais exercem da mesma forma sua autoridade tal qual manda o patriarcado. Jasmine não se importa em envergonhá-lo com os pretendentes e se revolta ao ver como o pai faz planos para o seu casamento sem consultá-la primeiro, além de cumprir com as suas vontades, como ignorar as ordens do Sultão e sair para conhecer o mercado popular, onde veio a encontrar Aladdin pela primeira vez.

Aladdin é outra figura masculina que pouco acompanha as características dos príncipes anteriores. Não demonstra autoritarismo ou rudeza como a Fera, imposição de um casamento por meio de objetos perdidos, como foi o caso de *Cinderela*, mas com uma personalidade construída de tal forma que encanta pela humildade – jus a sua origem pobre – e lealdade para com os amigos, além de não impor nada à Jasmine,

esperando que ela o reconheça e aceite se casar com ele. Da mesma forma que a princesa árabe traz modificações e realça a personalidade forte dessas princesas-mulheres renascentistas, Aladdin também contribui com uma nova versão da visão principesca que se tem em relação aos homens.

Já o vilão Jafar, o qual também é o conselheiro do rei, entra no círculo de vilões de características canônicas da Disney: humor ácido, vestes longas e escuras e de uma inteligência cruel, usada somente para fins egoístas e ambiciosos, além de ser o segundo vilão a ser criado que mostra o interesse em um casamento. Entretanto, só o faz porque isso significa atingir seu objetivo, que é tornar-se Sultão: Essa ambição de Jafar é resgatada em *O Rei Leão* – obra baseada no clássico shakespeariano *Hamlet* – na personagem do Scar, irmão de Mufasa que é o atual rei da Pedra do Rei.

Na animação, o vilão planeja o assassinato do irmão – de forma a parecer um acidente – e do sobrinho para que, dessa forma, possa se tornar rei. Scar também possui os elementos caracterizadores do padrão de vilões produzidos pelas indústrias Disney: a ganância a qual guia a crueldade que supera qualquer vínculo familiar, o aspecto sarcástico e – o que vem a ser uma marca para se registrar esses vilões – as cores predominantes em suas aparições as quais são o verde – para indicar a inveja –, o negro e o roxo. Veremos mais sobre as cores nos vilões no capítulo de análise.

### **1.6.1. Findando a Era Renascentista: Nasce *Mulan***

Para finalizar uma era de grandes produções, *Mulan*<sup>30</sup> (1998) veio para fechar bem esse período de sucesso das indústrias Disney. A animação nasce a partir de um poema intitulado *Hua Mulan*<sup>31</sup> cuja protagonista, Mulan, é mostrada no cenário chinês, uma sociedade conhecida pela sua disciplina, rigidez no sistema patriarcal e machismo.

A China sempre contou com um histórico de severidade em relação à educação das mulheres chinesas, principalmente no que concerne aparência e comportamento. Um exemplo clássico da beleza conquistada por meio do sofrimento e da dor são os pés femininos chineses que não deveriam medir mais do que oito centímetros. No século X, entre os três e quatro anos de idade, meninas ricas era submetidas a um ritual grotesco

---

<sup>30</sup> Título homônimo no original

<sup>31</sup>木蘭詩, no original.

para deformar os pés e impedir seu crescimento: primeiramente, ataduras fortemente presas nos pés torciam os dedos em direção ao calcanhar, o qual também era empurrado em direção aos dedos a fim de que o colo de pé ficasse em um formato arredondado de forma que, ao juntar os pés, as moças conseguissem o formato da flor-de-lótus, ápice da delicadeza e da sensualidade feminina da época.

Com o passar do tempo, a prática foi adquirida em todas as classes sociais de modo que o tamanho dos pés fosse requisito base para um bom casamento. A tortura dos pés atados, entretanto, não se limitava à infância e juventude. Como a necessidade de trocar as ataduras e apertá-las cada vez mais era frequente, os danos físicos eram acumulados ao longo dos anos: a deformidade dificultava a locomoção e criava sérios ricos os quais comprometiam os ossos da bacia e da coluna.

Por trás de toda a severidade para com a beleza dos pés, havia toda uma cultura de subserviência, perpetuada por motivos machistas. Uma mulher de pés pequenos adquiria uma fragilidade e dependência os quais despertavam o instinto protetor dos homens, que escolhiam as moças com os menores pés para o casamento, já que o tamanho pequeno despertava-lhes por igual o desejo sexual. Essas mulheres, devido ao tamanho dos pés, não tinham sustentação apropriada para o corpo e, por conta disso, passavam muito tempo sentadas e precisavam até mesmo da ajuda do marido para que pudessem se levantar. Isso demonstra o nível de dependência das mulheres em relação aos maridos, que as auxiliavam, inclusive, no momento de caminhar, já que a estrutura fragilizada não permitia que as mulheres caminhassem por si mesmas. O hábito também era um modo de prevenção para que não houvesse nenhum tipo de fuga de casa das mulheres, pois, com os pés pequenos, se a caminhada já era dificultada, correr estava fora de cogitação. As práticas foram abolidas somente com a vinda do comunismo no século XX, mas realizadas em segredo por algumas famílias, mesmo que não tivessem a mesma visão de outrora.

*Mulan* não mostrava práticas tão cruéis, mas trabalharam bem os vários processos pelos quais moças têm que passar para arranjar um bom casamento, não se tratando apenas de aparência, mas o modo com o qual se comportam, falam ou gesticulam são treinados arduamente para se alcançar o padrão ideal. No caso de *Mulan*, a adolescente não se encaixava nesses tipos de imposição social. Desde o começo, a construção da chinesa se baseava na criação de uma personagem fora dos padrões chineses de

comportamento, como a etiqueta frente aos sogros ou as características da boa esposa, como dito pela casamenteira.

As indústrias Disney, trabalhando em sua produção em meio ao movimento feminista da década de 90, criou uma princesa a qual muito se distancia das criações prévias – principalmente das da década de 30 e 50. Um dos elementos que permite essa visualização é o início do filme que conta com a preparação de Mulan para sua ida à casamenteira, prática bastante realizada na China em tempos anteriores, em que se realizavam matrimônios arranjados, com atenção especial em atender as exigências de cada família. No caso de Mulan, sua dificuldade em aprender como se comporta uma boa esposa e não estar acostumada às características – como a graciosidade, o decoro e a boa educação – são refletidos no movimento feminista o qual ocorria na época de produção do filme, em que mulheres se posicionavam para afirmar sua autonomia e integridade, além de lutarem por seus direitos – como proteção contra a violência doméstica e estupro, licença maternidade, salários iguais.

Mulan é levada por essa pressão familiar e social devido à honra, lema milenar que rege o pensamento chinês, e que faz jovens mulheres se sentirem pressionadas a arranjar casamentos rapidamente, para que a honra se instale na família. Além da pressão pelo matrimônio, Mulan tranca em si o seu eu verdadeiro o qual, segundo a mesma, traria desonra a família por não estar ajustada ao que os pais desejam dela. Contudo, o apego à família faz a chinesa, não somente a se esforçar para ser algo que não é, como também para arriscar a reputação de toda sua origem para salvar a vida do pai.

Retomando que se está falando de uma sociedade cuja restrição em relação ao comportamento das mulheres é de uma severidade e rigidez ilógicas, espaçada em um tempo em que esses fatores eram intensificados. Portanto, ao tomar o lugar do pai na guerra, Mulan não somente foi contra as regras de sua casa, mas principalmente lutou contra toda uma sociedade patriarcal, machista e opressora. Mulan é um dragão protetor, travestida de homem para tomar o lugar do pai na guerra, que não será impedida por um punhado de exigências sociais de lutar pela família.

No acampamento militar, mais uma vez a perseverança e a destreza femininas são exploradas no momento do treinamento. Junto a um grupo de aspirantes a guerreiros, Mulan se mostra deslocada e não acostumada às pesadas atividades bélicas, o que exige

dela, esforços hercúleos para conseguir realizar as atividades – o que muito lembra as lutas femininas em busca de reconhecimento e igualdade em meio a uma sociedade machista e dialoga com a batalha dessas mulheres no dia-a-dia carregados de preconceitos e desmerecimentos. Entretanto, ao se mostrar capaz de realizar as tarefas e ainda ser a primeira a cumpri-las, Mulan lidera o grupo de homens, os quais são movidos pelo sucesso dela em concluir os exercícios.

Além de ser destaque entre os soldados, Mulan tem outro momento espetacular na animação: depois de sua identidade feminina ser descoberta, logo após se arriscar para salvar o comandante Shang, Mulan é mandada voltar para casa, mas logo desiste ao ver que sobreviventes hunos pretendem invadir o palácio imperial e matar o imperador. Quando Mulan consegue ajudar os companheiros a entrar na fortaleza imperial – utilizando a base do primeiro exercício que realizou com perfeição no treinamento militar – a heroína mostra que possui tanta capacidade quanto qualquer outro homem, da mesma forma que qualquer mulher pode ocupar o mesmo cargo ocupado por um homem e trabalhar nele com a mesma competência.

Mulan, mais que uma animação sobre um soldado mulher que consegue o reconhecimento dos companheiros e de toda a China, foi uma produção feita num espaço-tempo com várias lutas de mulheres que querem conquistar seu espaço na sociedade e provar que, com a mesma competência com que um homem exerce suas funções, uma mulher também pode fazê-lo. Seu valor vai muito além de exercícios domésticos e padrões de beleza e comportamento e esse clássico das produções Disney reproduz a voz dessas mulheres guerreiras que merecem ser reconhecidas tanto quanto homens o são.

### **1.6.2. Sapos, flechas, lanternas e gelo: As (des)construções continuam**

Apesar de findada a era renascentista das produções Disney – era que fez as indústrias nascerem novamente, com animações as quais conquistaram o público com heroínas mais independentes, diferente das primeiras princesas-mulheres das primeiras produções, que refletiam uma figura feminina mais submissa, condizente com o espaço-tempo de suas produções.

Depois de *Mulan*, a Disney continua com a produção de princesas-mulheres cuja principal característica é a independência em conseguir o que quiserem, sem seguirem uma sociedade patriarcal opressiva preocupada em determinar os modos que mulheres se vestem ou se comportam a fim de conseguirem um bom casamento. Em seguida ao clássico na China, as indústrias Disney criaram Tiana, de *A princesa e o sapo*<sup>32</sup>, considerada um marco nas produções por ser a primeira princesa negra da *Walt Disney Company* e a terceira a fazer parte de um pequeno grupo cujos protagonistas não são europeus – o primeiro é Kuzco, de *A nova onda do imperador*<sup>33</sup>, cuja história se passa na época do império Inca no Peru, apesar de haver algumas imprecisões históricas e eventos não condizentes à época; o segundo é Kenai, de *Irmão urso*<sup>34</sup>, o qual se passa no final da Era Glacial da América do Norte.

Criada em meio a Nova Orleans, nos Estados Unidos, Tiana é uma mulher empenhada em trabalhar para juntar o dinheiro necessário para construir o próprio restaurante. Essa princesa-mulher não está preocupada com casamento ou príncipes-homens, mas em realizar seus objetivos. A animação é construída em torno da diferença de classes gritante que a cidade possui. Logo no começo da história, Tiana e Charlotte, sua amiga, estão sentadas no quarto desta ouvindo uma história da mãe da protagonista, enquanto a mesma costura um vestido para a amiga da filha, já que é considerada uma das melhores estilistas da cidade.

Mesmo tendo uma mãe costureira, Tiana sempre aparece vestida com roupas simples, em tons claros, enquanto Charlotte, desde criança, usa vestidos que possuam várias camadas de tecidos, fitas e com bastante volume, o que reflete a clara diferença de classes, também representada pela casa da família de Charlotte – a qual vive em uma região cujas casas são enormes e ricas mansões – e de Tiana – que vive em um bairro humilde com construções simples e sem asfalto.

Ainda desconstruindo o padrão de animações, as produções também modificam a imagem cavalheiresca, salvadora e heroica dos príncipes Disney. Em *A princesa e o sapo*, o príncipe Naveen é avesso ao trabalho, um *bonvivant* acostumado à vida fácil e que está a procura de uma princesa para se casar, já que foi deserdado da família e, como quer manter seu padrão de vida sem precisar trabalhar, seu objetivo no

---

<sup>32</sup> *The princess and the frog*, no original

<sup>33</sup> *The emperor's new groove*, no original.

<sup>34</sup> *Brother Bear*, no original.

matrimônio não passa de interesses financeiros. O motivo egoísta é que une Naveen e Tiana pois, após ser transformado em sapo, encontra a moça e se pensa que ela é uma princesa – por conta da festa à fantasia dada por Charlotte.

Movida pela recompensa proposta por Navee caso o beijasse para desfazer a maldição – parte importante da história, já que Tiana revela seus desejos e é guiada pelo dinheiro que pode ganhar, o que significa poder construir seu restaurante –, Tiana, por não ser uma princesa, torna-se rã em vez de livrar o príncipe da maldição. A partir daí, a história se desenvolve na busca de uma solução para que ambos possam voltar ao normal e, no meio do processo, Navee conhece Tiana e seu lado determinado e trabalhador, o que o ajuda a rever seu comportamento e visão de vida. Ao final, o toque clássico do *felizes para sempre* das indústrias Disney encerra o filme com o casamento de ambos, o que mostra que, apesar das várias mudanças de comportamento das princesas-mulheres, o encerramento com o matrimônio, mostra que a base para a felicidade ainda recai no casamento.

Depois da produção de *A princesa e o sapo*, a Disney investe em uma versão ressignificada de *Rapunzel*<sup>35</sup> - nome dado devido a um tipo de alface cujo nome é rapunzel – dos irmãos Grimm, intitulada *Enrolados*<sup>36</sup> em que uma das temáticas gira em torno da vaidade, tema de muitas discussões da sociedade atual. A protagonista Rapunzel é sequestrada por uma bruxa que deseja os cabelos da princesa para se manter jovem para sempre. Na animação, é mostrado que, enquanto a rainha – mãe de Rapunzel – estava doente, foram em busca de uma flor mágica a qual pudesse curá-la e, por estar grávida da princesa, as propriedades curativas da planta acabaram por se estabelecerem nos cabelos de Rapunzel, os quais além de curar, podem rejuvenescer uma pessoa, motivo pelo qual é sequestrado por Gothel, uma bruxa velha que sequestra Rapunzel para poder sempre se rejuvenescer pelos cabelos de Rapunzel, os quais ganham um brilho dourado quando começam a curar/rejuvenescer – dourado como os raios do sol, que nascem novamente para Gothel, tornando-a jovem novamente, motivo pelo qual é mantida presa em uma torre e que reveste a temática do filme com o valor da vaidade, tema o qual tem

Em meios às (re)criações feitas, Flynn Rider é o próximo a dar sequência na série de príncipes ressignificados pela Disney. Nessa versão animada, o príncipe é um ladrão

---

<sup>35</sup> Título homônimo no original.

<sup>36</sup> *Tangled*, no original.

procurado pela justiça, mas que possui um importante papel na reviravolta da história, já que é o responsável por introduzir o mundo a Rapunzel e levá-la para ver os balões de luzes os quais são lançados sempre no aniversário da princesa, além de ajudá-la a fazer importantes decisões e fazê-la rever coisas da sua vida, como a relação com a sua mãe. As indústrias também trazem uma inversão de valores ao colocar Flynn em perigo e Rapunzel o salva quando é ferido pela mãe-bruxa, a qual tenta sequestrar a princesa pela segunda vez e esta se propõe a ir com ela caso Gothel a deixasse salvá-lo. Entretanto, Flynn não deixa que ela o ajude porque seu salvamento resultaria no aprisionamento de Rapunzel, tanto que ele corta os cabelos da princesa para que não possa ajudá-lo, o que, conseqüentemente traz a morte da mãe-bruxa, pois a faz ter um envelhecimento acelerado, já que o cabelo não possui mais os poderes de cura. Entretanto, finalizando a animação tal qual o conto dos Grimm, Rapunzel consegue salvá-lo com suas lágrimas, as quais também carregam poderes curativos.

Essa atitude de Rapunzel – impulsiva, rebelde, desobedece a mãe-bruxa e seguidora das próprias vontades – reflete o comportamento dos adolescentes da sociedade atual, os quais não se submetem mais às ordens e vontades dos pais como em outros tempos. A vontade de ser independente vem muito antes do casamento e vários casos de jovens emancipados são cada vez mais frequentes.

Essa vontade de trilhar o próprio caminho e tomar decisões por conta própria ainda é a temática da obra seguinte das produções Disney, *Valente*<sup>37</sup>. Nessa animação, Merida, princesa das Altas Terras da Escócia e que muito se distancia das primeiras princesas das indústrias Disney: é habilidosa com arco e flecha – suas habilidades são, inclusive, demonstradas com perfeição ao participar do torneio cuja competição é pela sua mão em casamento, mas os participantes não tem proficiência suficiente para bater o talento de Merida, cuja participação no torneio foi feita, a primeira instância, de modo secreto–, não se comporta com os bons modos os quais sua mãe – clara representação de uma sociedade machista e opressora, cuja função principal é criar a mulher perfeita baseada em bom comportamento e bom partido para que possa se casar – e ainda entra em constante conflito com a mãe, base da temática da animação, a qual gira em torno do relacionamento de ambos, uma em busca da tentativa de compreender com a outra se sente.

---

<sup>37</sup> *Brave*, no original.



Essa princesa-mulher - mulher, pois sabe posiciona em relação às decisões de sua mãe sobre sua vida, prova que pode ser tão habilidosa quanto um homem e que não precisa de um para ter o seu *feliz para sempre*, como o faz as outras princesas, mas não passa de uma criança, já que é considerada a princesa mais jovem do arco de princesas – além de conviver com uma mãe preocupada em manter o sistema familiar, baseado no homem protetor do lar e a mulher obediente, submissa e meiga, prontas para o casamento e para preservar a família, gerando filhos e o sistema sociopolítico, cujo alicerce recai na heterossexualidade, elite do sistema financeiro, – já que faz parte da família real – além de perpetuar a hierarquia e a autoridade dentro do lar.

Na história, Merida e a mãe estão em constantes discussões – a maioria centrada na vida da princesa –, o que a faz tomar atitudes extremas, como a poção que faz a mãe virar um urso, procurado pela moça em um rompante de fúria por, mais uma vez, a mãe obrigá-la a fazer coisas contra a sua vontade. Depois de transformar a mãe em urso, Merida se arrepende e procura formas de fazê-la – mãe – voltar ao normal. *Valente* é outro marco na história das produções da *Walt Disney Company*, pois Merida é a primeira princesa que não se envolve amorosamente com nenhum personagem e não tem seu final em um casamento.

Outro exemplo recente o qual das produções Disney em que a princesa – no caso, rainha – não possui o final feliz em um casamento é Elsa, de *Frozen: uma aventura congelante*<sup>38</sup>, cuja temática é baseada no amor fraterno responsável pelo beijo do amor verdadeiro que salva Anna, irmã de Elsa, de um congelamento causado pela protagonista. Arendelle, cidade fictícia a qual seria localizada na Noruega, é regida pelos pais de Elsa e Anna, duas irmãs muito unidas, mas que, depois de um acidente o qual envolveu os poderes de gelo de Elsa e Anna, ambas são obrigadas pelos pais a viverem separadas para que a mais nova – Anna – não voltasse a correr riscos, enquanto Elsa foi isolada de tudo e todos para que não pudesse machucar ninguém com o seu gelo, o qual sempre se descontrolava conforme o controle emocional de Elsa estivesse desarmônico. Essa animação é um grande marco nas indústrias Disney pelo fato de uma princesa-mulher ser coroada rainha sem a necessidade de um casamento com um príncipe homem, o que sugere que Elsa tem capacidade o suficiente para reger um país – portanto, cuidar de suas transações comerciais, tratar de assuntos políticos e proteger todo um povo.

---

<sup>38</sup> *Frozen*, no original.

Entretanto, uma tragédia acontece após a coroação da irmã mais velha: Elsa discute com a irmã, o que se reflete nos seus poderes e isso causa uma nevasca contínua no reino, o que deixa a população encoberta de gelo. Em seguida, a recém coroada rainha foge do reino e se isola para que não possa machucar mais ninguém e para que possa ser ela mesma com os seus poderes.

Três pontos básicos podem ser destacados nessa breve análise dessa animação: a relação familiar, cuja temática só tinha sido abordada antes em *Valente*, a questão do isolamento e da diferença e também os dois lados da produção Disney de princesas – Anna representando as princesas que se apaixonam à primeira vista e querem se casar com o príncipe sem ao menos conhecê-lo e Elsa a qual mostra a realidade para a irmã de que não é possível se casar com alguém que se tenha acabado de conhecer, além do beijo do amor verdadeiro o qual, pela primeira vez, não é dado por um príncipe-homem, mas por uma irmã que ama e quer proteger. Explanando primeiramente a relação familiar, nessa animação Disney, tem-se a relação dos pais com Anna, a quem priorizam na proteção, já que foi atingida pelo gelo da irmã acidentalmente enquanto brincavam na neve produzida pelos poderes de Elsa. Refletindo o comportamento dos pais que se tem na sociedade atual, os pais das irmãs separam as irmãs sem explicar-lhes o porquê de estarem fazendo isso ou suas intenções por trás dessas ações. O não diálogo e não explicação dos pais para os filhos sobre o que fazem para protegê-los são eventos muito comuns nas famílias, cujos pais, muitas vezes, negam explicações sobre circunstâncias ou decisões importantes para a vida dos filhos. Tal situação acontece com Anna, a qual teve suas memórias acerca do acidente com o gelo apagadas e separada da irmã sem uma explicação do motivo daquilo estar acontecendo.

No caso de Elsa, a situação se complica pela questão do isolamento. Os pais optam por afastar a filha de qualquer contato que possa ter com outras pessoas, o que reflete nas reações futuras de Elsa quando mais velha, como a aversão ao contato ou o medo de lugares muito lotados. O desconforto se mostra ainda no momento de sua coroação, quando precisou tirar as luvas – as quais impediam seus poderes de gelo de serem ativados – e a deixavam de mãos nuas, ou seja, qualquer descontrole poderia congelar todo o espaço e as pessoas que estivessem na cerimônia. Esconder os poderes nunca ajudou, pelo contrário, só causou mais sofrimento.

O segundo caso de isolamento se dá por ela mesma, que encontra no afastamento, a possibilidade de ser quem ela é de verdade – uma rainha com poderes de gelo que

podem fazer obras muito belas, como o castelo que construiu para si quando fugiu do palácio em que vivia, mas também letais o suficiente para causar uma nevasca e o congelamento de todo um reino, que foi o que aconteceu com Arendelle. Contudo, Anna vai atrás da irmã para ajudá-la e mostra a ela que se isolar não resolverá os problemas pelos quais a irmã passa, além de pedir para que volte ao reino para descongelá-lo.

Em meio à discussão para que Elsa voltasse para Arendelle, Anna é atingida por outro gelo, o qual atinge seu coração e a congelará por completo e cujo o processo só será revertido caso aconteça o ato do amor verdadeiro – o que nos leva a pensar que seja um beijo do amor verdadeiro. Ao voltar para casa para receber o beijo de Hans, o homem por quem Anna diz estar apaixonada e o qual jura correspondê-la, a mais nova das irmãs é enganada, pois o príncipe só queria se casar com ela para ser o rei de Arendelle, assim que conseguisse convencer a todos de como Elsa era um perigo para o povo e que deveria ser trancada para que não pusesse a vida de mais ninguém em risco, o que resulta na prisão da irmã mais velha.

Elsa consegue fugir e procura pela irmã – a qual faz o mesmo quando vê que Elsa corre perigo –, entretanto, Hans consegue achá-la e a mataria se não fosse Anna se colocando na frente da irmã para receber o golpe de Hans, o qual não se conclui porque a espada se choca com sua forma de congelada decorrente do gelo formado em seu coração. Por fim, para se desfazer a maldição, o beijo do amor verdadeiro em Anna dado por Elsa. A animação *Frozen* é a primeira a mostrar outra versão de beijo do amor verdadeiro, não dado por um príncipe-homem, o qual era esperado não somente por ser um elemento canônico dos contos de fadas e das indústrias Disney, mas também porque Anna conhece um rapaz por quem se apaixona de verdade e que também faz parte da sequência de príncipes ressignificados das produções.

Kristoff é um cortador de gelo, pobre, cuja única família são pequenos *trolls* e é por quem Anna se apaixona de verdade – tendo seu amor correspondido – e é quem se espera que dê o beijo do amor verdadeiro na princesa. Entretanto, a obra não especifica um beijo, mas um ato de amor verdadeiro o qual é feito pela própria Anna, quando esta salva a irmã de ser morta por Hans ao se colocar no lugar dela.

Finalizada as explanações sobre as produções de princesas Disney realizadas até agora, é possível concluir a presença de mudança de vários elementos canônicos nessas

obras animadas, tais como o comportamento dessas princesas-mulheres, cujo papel reflete as mulheres, cada uma em seu tempo de produção, os príncipes-homens, o beijo do amor verdadeiro e a visão que se tem sobre o casamento. Apesar dessas mudanças, não se pode ignorar alguns posicionamentos das indústrias Disney em suas produções em relação, por exemplo, ao modo com que determinadas culturas são representadas, como é o caso de *Valente*, cuja representação da cultura celta é trabalhada de modo estereotipado, como se esse, ao tratar desse povo, estivesse falando de bárbaros, rudes, em que o comportamento de liberdade de Merida fosse um reflexo da barbárie dessa sociedade.

Essas protagonistas femininas são ressignificadas de modo a refletir uma sociedade a qual não pode mais ter essas mulheres caracterizadas como submissas, meigas e perpétuas do sistema patriarcal, o que acaba também por refletir em seus vilões, os quais não podem mais ser representados de forma plana e unicamente má. *Malévola* veio para, mais do que re(contar) a história de uma fada-bruxa, mostrar a complexidade do ser humano, possuidor de luz e sombras dentro de si e sujeito a maldades e bondades tal qual Malévola o é.



## 2. Nas Florestas da Teoria

Para que se possa desenvolver a proposta da pesquisa, é necessária a construção de um capítulo dedicado somente à teoria bakhtiniana, a qual embasa este projeto e alicerça nossas análises. Sob guia da Filosofia da Linguagem trabalhada pelo Círculo de Bakhtin, Medvedev e Voloshnov, conceitos como diálogo, enunciado, sujeito, ideologia e gênero serão desenvolvidos no decorrer deste capítulo, sempre em diálogo com as obras as quais compõe o *corpus* dessa pesquisa.

Para fins didáticos, esses conceitos trabalhados pelo Círculo serão explorados separadamente, de forma que seja compreendida a relação teoria e obras, além de serem também regidos pelo método dialético-dialógico, como salienta de Paula (2011). Agora, passemos à explanação do diálogo, o qual esclarecerá, principalmente, a relação entre as obras do *corpus*.

### 2.1. Nas florestas da teoria: Enunciado e Diálogo

Diferentemente do princípio saussuriano de linguagem – o qual diz que a língua é um sistema supraindividual, ou seja, sobre o qual o indivíduo não tem nenhum poder, é um fato social, resultado da coletividade, responsável por estabelecer os valores desse sistema por meio de convenções sociais - Bakhtin propõe em sua filosofia da linguagem uma interação entre conceitos tramados – diálogo – de tal forma a compreender que há pontos os quais são inseparáveis.

Como guia para a explanação dos termos diálogo/dialogismo, Fiorin (2006) nos explica que o primeiro fator a ser esclarecido é que o dialogismo não possui dois tipos – como entre interlocutores e entre discursos. O que existe são interdiscursos. O dialogismo sempre se dará entre discursos e o interlocutor só existirá quando houver discurso, pois é desse modo que este se posiciona no mundo e será o princípio a reger o caráter constitutivo da linguagem, meio com o qual os sujeitos – identificados na relação com o outro – entram em contato com o mundo e se relacionam entre si, antecipando respostas, construindo argumentos, de forma dialógica, uma vez que o discurso é construído por meio de outros textos – sejam eles verbais ou não verbais – os quais se adaptam às situações e contextos em que são inseridos, uma vez que o sujeito

está inserido em uma sociedade em um determinado espaço-tempo, o qual influencia por igual o seu discurso.

Para que se compreenda o termo *interdiscurso* nos textos bakhtinianos – e para a compreensão do diálogo entre discursos e sujeitos –, Fiorin resgata o discurso de Kristeva, cuja definição de intertexto recai na ideia do acabado e concretizado, enquanto “o discurso (o texto) é um cruzamento de discursos (de textos) em que se lê, pelo menos, um outro discurso (texto)” (KRISTEVA *apud* FIORIN, 2006, p.163)

Expandindo os estudos feitos por Kristeva, Fiorin introduz em a ideia de interdiscurso, o qual se diferencia de intertexto:

Há claramente uma distinção entre as relações dialógicas entre enunciados e aquelas que se dão entre textos. Por isso, chamaremos qualquer relação dialógica, na medida em que é uma relação de sentido, interdiscursiva. O termo *intertextualidade* fica reservado apenas para os casos em que a relação discursiva é materializada em textos. Isso significa que a intertextualidade pressupõe sempre uma interdiscursividade, mas não intertextualidade. No entanto, é preciso verificar que nem todas as relações dialógicas mostradas no texto de ver consideradas intertextuais. (2006, p.181, grifos do autor).

Portanto, é possível concluir que a intertextualidade é a concretização escrita do interdiscurso, composto por enunciados dialógicos os quais serão, posteriormente, materializados em textos dialógicos.

Já no processo de comunicação, os sujeitos – sócio-históricos os quais tomam a forma de gêneros diversos – fazem surgir o discurso dialógico, dado por meio de enunciados (ou enunciado concreto, como denomina Bakhtin), o qual se encontra no campo da metalinguística. O Círculo utiliza o termo enunciado e não “frase”, por considerá-la puramente linguística e incapaz de abarcar toda a significação carregada pelo enunciado, esclarecido por Bakhtin (*apud* Tadeu) em uma comparação entre oração, frase e sentença e o enunciado:

[...] as pessoas não trocam orações, assim como não trocam palavras (numa acepção rigorosamente linguística), ou combinações de palavras, trocam enunciados constituídos com a ajuda de unidades da língua – palavras, combinações de palavras, orações: mesmo assim,

nada impede que o enunciado seja constituído de uma única oração, ou de uma única palavra, por assim dizer, de uma única unidade da fala (o que acontece sobretudo na réplica do diálogo), mas não é isso que converterá uma unidade da língua numa unidade da comunicação verbal (2002, p.71)

A frase – a oração e a sentença, por igual – são categorias encontradas no eixo da abstração, vindas do funcionamento real e concreto da linguagem e resultadas da construção teórica abstrata, diferente do enunciado o qual é um fato criado real – pois é um acontecimento, resultado da interação verbal entre sujeitos e o palco em que se encontra a natureza dialógica da linguagem –, o qual compõe a comunicação verbal, além de possuírem um acabamento real, ou seja, impossíveis de reprodução. A citação – a qual é possível ser repetida inúmeras vezes – pode ocorrer, entretanto, como enunciado concreto, não pode ser reiterada, uma vez que o enunciado concreto abrange o caráter sócio-histórico do sujeito localizado em determinado espaço.

O enunciado concreto, situado no campo da metalinguística – ou translinguística, ou seja, que vai além dos conceitos puramente linguísticos – ou seja, no plano da língua e impedido de abordar o fenômeno das relações dialógicas ocorridas nos processos linguísticos – os quais desconsideram as particularidades dos elementos sintáticos léxico-semânticos. Tal campo se encontra no limiar entre a análise do sentido, que se trata do enunciado como elemento isolado e o enunciado concreto cuja análise abarca o espaço sócio-histórico, um fato de mútuo conhecimento e o destinatário. Dessa forma, a visão formalista russa de que o destinatário é um ouvinte passivo não corresponde à análise: o ouvinte é um participante tão importante quanto o locutor e de posicionamento quanto ao enunciado produzido por esse sujeito outro.

Quanto ao locutor, Sobral nos explica que

O interlocutor é entendido por Bakhtin, em mais uma de suas geniais descobertas, como dotado de "responsividade ativa": a resposta concreta deste é que permite que se materialize a compreensão daquilo que lhe é "proposto" pelo locutor, e este o propõe em termos de uma dada "entoação avaliativa" Portanto, só faz sentido para os sujeitos aquilo que responde a alguma coisa e só as coisas às quais é dada uma resposta, o que leva à recusa de uma "linguagem exemplar" que não venha do intercâmbio verbal, caso se

queira apresentá-la como da ordem da enunciação, do agir concreto dos sujeitos, e não da ordem “morta” da exemplificação, que em suas mais nefastas manifestações escamoteia contextos presumidos para atribuir sentidos fixos a enunciados que não os podem ter, confundindo-os assim com frases, marcadas por uma fixidez no nível da significação que é impossível no nível do tema. (2006, p.75)

Locutor e interlocutor são colocados ao mesmo nível e possuem a mesma função na interação e cujas respostas podem ser de enunciados anteriores ou futuros. No discurso – por conseguinte, na sua natureza dialógica – temos a referência do inacabado, pois os enunciados ali presentes carregam enunciados-outros sem começo ou fim estabelecidos e se torna influência na resposta do(s) outro(s) os quais tem contato com esse discurso, o qual acaba se por ser o vínculo entre leitor e obras outras as quais, por igual, compõe esse discurso, o qual, para o autor, se encontra no de tal forma a estabelecer um elo de enunciados que respondem por enunciados de agora e aos que ainda não se concretizaram – antecipando diálogos ainda inexistentes e que será responsável pela resposta do leitor o qual tem contato com esse enunciado – de modo a, constantemente se refletirem uns nos outros.

O sujeito é uma parte importante no ato de enunciar, pois seu enunciado é um posicionamento responsivo e responsável seu não propício à repetição e que responde a outros, os quais serão únicos em seu enunciado, mas que carregam várias vozes, com posicionamentos distintos de sujeitos em situados em espaços sócio-históricos diferentes, o que nos retoma a ideia da língua como dialógica, pois sua constituição recai na interação entre sujeitos sociais responsivos, e cuja natureza é de uso social, interacional por meio de enunciados.

Em uma das obras do Círculo, *Marxismo e filosofia da linguagem*, encontramos a possibilidade da incorporação linguística dos discursos de sujeitos outros, os quais são: o discurso direto, caracterizado por ser o mais aparente, devido às suas marcações ortográficas, tais como travessões e aspas, o qual se faz claro os limites do discurso entre os sujeitos. Depois, Bakhtin aborda o discurso indireto, cujas limitações já não são tão facilmente reconhecidas, mas há uma separação e, por fim, o discurso indireto livre, o qual as fronteiras que separam os discursos do eu e do outro são apagadas e não se sabem a quem pertencem os enunciados – ou se pertencem a ambos. Essa interação entre o eu e o outro se dá de forma conflituosa, cujo palco de embate é a linguagem, meio



pelo qual – e no qual – os sujeitos se fazem ser, cada qual situado sócio-historicamente, cujo posicionamento abarca a carga de valores ideológicos produzidos pelo/ e no discurso, inacabado e infinito.

A seleção do conceito de diálogo/dialogismo se faz muito importante para a proposta da pesquisa, pois *Malévola*, por nascer, não somente a partir da animação das indústrias Disney, também provém desde o século de Ouro francês. Desse modo, os enunciados aqui trabalhados são criados a partir de um histórico de produções da *Walt Disney Company* e também de eras de mitos carregadas em páginas pela autoria de Perrault – quem traz para sua obra *A Bela Adormecida no Bosque* todo um contexto refletido na corte francesa do século XVIII – e dos irmãos Grimm, que levavam consigo a necessidade de uma identidade nacional em forma de literatura resgatada nos contos populares alemães.

O diálogo, como base para a construção de enunciados, e também o é nesses discursos – animado, fílmico, musical e contista –, ressaltando o caráter interdiscursivo – e também intertextual, já que se têm duas obras escritas. *Malévola* é inserida nesses enunciados cuja base é o conto artístico de Charles Perrault e cujo processo de construção discursiva entra em conflito com outros enunciados, os quais também envolvem sua temática na obra literária do escritor francês. A pesquisa será centrada na personagem Malévola e sua obra fílmica, portanto será analisada em diálogo com a animação, o balé e os contos, tanto no que for pertinente à intertextualidade, quanto ao que é unicamente interdiscurso.

## 2.2. Nas florestas da teoria: Signo ideológico

O próximo conceito do Círculo de Bakhtin a ser abordado será o de *signo ideológico* o qual, juntamente com o conceito de *ideologia* tocada, tratada, inicialmente, por Marx e Engels, em que a problemática inicial recaía na produção teórica marxista a qual tratou os estudos sobre ideologia de forma mecanicista, ou seja, buscavam encontrar um modo de relacionar os acontecimentos decorrentes nas estruturas socioeconômicas e como eram refletidas nas superestruturas ideológicas.

Em sua obra *Marxismo e filosofia da linguagem*, Bakhtin esclarece que um produto ideológico faz parte de uma realidade ao mesmo tempo em que reflete e refrata uma

outra realidade a qual lhe é exterior e que, tudo que é ideológico e faz referência a algo situado fora de si. Portanto, tudo que é ideológico é um signo. – refletindo e refratando outra realidade, mesmo fazendo parte de outra:

Cada signo ideológico é não apenas um reflexo, uma sombra da realidade, mas também um fragmento material dessa realidade. Todo fenômeno que funciona como signo ideológico tem uma encarnação material, seja como som, como massa física, como cor, como movimento do corpo ou como outra coisa qualquer. Nesse sentido, a realidade do signo é totalmente subjetiva e, portanto, passível de um estudo metodologicamente unitário e objetivo. Um signo é um fenômeno do mundo exterior. O próprio signo e todos os seus efeitos (todas as ações, reações e novos signos que ele gera no meio social circundante) aparecem na experiência exterior. (BAKHTIN, 1997, p. 33)

A compreensão do signo consiste na aproximação do dito signo com outros já conhecidos devido ao fato de que a compreensão é a resposta de um signo por meio de outros, o que resulta em uma cadeia de criatividade (BAKHTIN, 2006, p. 34) a qual passa de signo por signo é ininterrupta e se estende a consciência individual em consciência individual, ligando-as. A consciência individual só adquire esse status quando repleta de conteúdo ideológico que só o obtém quando no processo de interação social. Entretanto, é preciso esclarecer que a consciência não faz surgir a ideologia: a consciência adquire forma a partir dos signos, os quais foram organizados por um grupo social, e da interação social. Sem ideologia, a consciência se torna apenas um processo fisiológico, destituído de sentido – conferido pelos signos, os quais são as formas ideológicas da comunicação social.

Esses signos são divididos por sistemas e cada um possui a própria carga ideológica, além de formar outros signos e símbolos específicos a essa área e que não podem ser aplicados em nenhuma outra, pois é criado a partir de uma função ideológica, da qual é inseparável.

Além dos signos e da comunicação social e da realidade ideológica, Bakhtin também destaca a importância da palavra nos estudos de ideologia. Segundo o Círculo, “A palavra é o fenômeno ideológico por excelência”, pois a realidade é absorvida pela

palavra na sua função de signo, além de ser nela a revelação das formas básicas e ideológicas gerais da comunicação semiótica.

Entretanto, é preciso esclarecer que

[...] a palavra é somente o signo mais puro, mais indicativo; é também um signo *neutro*. Cada um dos demais sistemas de signos é específico de algum campo particular de criação ideológica. Cada domínio possui seu próprio material ideológico e formula signos e símbolos que lhe são específicos, e que não são aplicáveis a outros domínios. O signo, então, é criado por uma função ideológica precisa e se permanece inseparável dela. A palavra, ao contrário, é neutra em relação a qualquer função ideológica específica. Pode preencher qualquer espécie de função ideológica: estética, científica, moral, religiosa. (BAKHTIN, 1997, p. 36-37, grifos do autor)

Além de enriquecida de carga ideológica quando em sua função social, a palavra, devido à sua produção a qual é dada pelos meios de organismo social individual, sem material extracorpóreo, é considerada um material semiótico da vida anterior, do discurso interior sem o qual os processos de compreensão dos fenômenos ideológicos não podem se realizam.

Os contos de fadas são uma representação bastante clara quanto à função ideológica do signo. No caso dos irmãos Grimm, por cumprirem a função de guia e orientação quanto aos aspectos sexuais de crianças e jovens, comportamentais – principalmente das mulheres –, esses contos populares foram buscados e (re)contados por uma classe catedrática interessada em estabelecer uma identidade literária em um momento de invasão das tropas napoleônicas, o que criava um situação crítica para a população a qual sofria com as influências francesas no país.

No caso de Charles Perrault, por conta da alta posição a qual adquirira na Corte, seus contos produzem um tipo de discurso cujos enunciados são formados por signos os quais carregam em si a valoração que regiam a Corte e foi perpetuada pelos contos do escritos francês, além de mostra sua posição como sujeito:

O príncipe ajudou a princesa a se levantar, ela estava toda vestida, e magnificamente, mas ele teve todo o cuidado de dizer-lhe que embora estivesse trajada ‘como a minha avó’, com um colarinho

de renda, nem por isso estava menos bela. (PERRAULT, 2015, p.26, grifos nossos)

Alguns dias depois, ela mesma foi para lá e, certa noite, disse ao cozinheiro:

Amanhã, no jantar, quero comer a pequena Aurora.

Ah, não senhora! – disse o cozinheiro.

Eu quero – disse a rainha, e o tom disse num tom de ogra com vontade de comer carne fresca. – E quero comê-la ao molho Roberto. (PERRAULT, 2015, p. 28, grifos nossos).

As passagens aqui colocadas mostram enunciados os quais refletem o período em que foram escritos. Na primeira, temos uma referência sobre a moda a qual se passava no século XVI, em que colarinhos de renda eram muito usados pelas mulheres da Corte e que, no século XVII – como colocado em uma nota de rodapé pela tradutora – já eram ultrapassados, já que a princesa dormiu por cem anos. Na segunda, Perrault faz um destaque para a gastronomia francesa na qual, no século XVII, há uma renovação de nos costumes e práticas alimentares da Corte: os cozinheiros franceses começam a privilegiar o cozimento, o que resulta em uma carne com o máximo de sabor e, por conseguinte, é desenvolvida na França uma produção de carne de alta qualidade, além dos legumes – juntamente com peixes e frutos do mar, o qual já era introduzido na culinária francesa – que deveriam ser frescos. A prioridade da cozinha, naquele momento, é que se privilegiasse o sabor natural dos alimentos.

Além dos sabores, da preparação e do uso da carne cozida na França, o século XVIII é introduzido com a individualização na refeição, ou seja, pratos e talheres para cada pessoa, o que também é demonstrado em *A Bela Adormecida no Bosque*:

Após as cerimônias do batismo, a comitiva voltou ao palácio real, onde havia um grande banquete oferecido às fadas. Diante de cada uma foi posto um magnífico talher num estojo de outro maciço, cravejado de diamantes e rubis, em que havia uma colher, um garfo e uma faca de puro ouro. (PERRAULT, 2015, p.21, grifos nossos).

Assim como na história, as mesas da Corte francesa deixam de ter serviço coletivo, para ter um tipo de estojo ricamente ornamentado, o qual era uma grande

honra ter um para si. Passa-se a ser mais frequente o uso do garfo, faca e colher, o que rompe os costumes medievais, em que as pessoas se serviam com as mãos. A etiqueta, comportamento e elegância à mesa e fundamentos da refeição começam a aparecer mais claramente nesse século: disposição de pratos e talheres, ordem pré-determinada na hora de servir os pratos, os quais foram influenciados por acompanhamentos, que enfeitavam de forma harmônica as refeições. Com a beleza e as cores das comidas, os franceses começam a apreciar mais suas refeições com os olhos.

Além da culinária, Perrault também envolta seu discurso em destaques na relação às mulheres da Corte – como comportamento, vestimenta, etc. – e também o posiciona novamente como sujeito, além de prolongar o pensamento machista o qual determinava modo de agir, boas maneiras que uma mulher deveria possuir, como mostrado em *Cinderela*:

– Eu – disse a mais velha – porei meu vestido de veludo vermelho, com gola e punhos feitos com renda da Inglaterra.

– E eu – disse a caçula – usarei a minha saia de sempre, mas, em compensação, porei o meu manto de flores de ouro e o barrete de diamantes, o que não é coisa pouca.

Mandaram chamar a cabeleireira, para armar os penteados, que se resumiam em dois canudinhos bem altos, um de cada lado da cabeça, e compraram pintas pretas da melhor costureira. Feito isso, chamaram Cinderela para dar a sua opinião, pois confiavam no seu bom gosto. (PERRAULT, 2015, p.66)

Então, foram à casa das duas irmãs, que fizeram o possível para que o pé entrasse no sapatinho, mas não conseguiram. Cinderela, que as observava, e que reconheceu o seu sapato, disse, rindo: “Gostaria de ver se cabe no meu pé”. As irmãs começaram a rir e a zombar dela. (PERRAULT, 2015, p.71)

Na primeira passagem, há mais uma referência sobre roupas, nesse caso, das irmãs que vão ao baile no palácio. A renda inglesa mencionada pela irmã mais velha e o manto de flores de ouro e o barrete de diamantes mencionado pela mais velha mostra a posição nobre que a família de Cinderela possuía. A vestimenta apropriada para um

baile, mais que um momento de felicidade das irmãs por poderem ir ao baile, é um manual formulado para as mulheres da corte: saber combinar as peças de roupa – de acordo com a moda da época –, armar penteados e escolher as pintas apropriadas – as quais tinham igual importância, pois ressaltavam a brancura da pele ou indicavam seus sentimentos (a galante, a tímida, a apaixonada, etc). Apesar de ter escrito *Os contos da mamãe gansa* para a sobrinha do rei Luís XIV, não somente crianças trocavam a leitura de clássicos pelos contos de fadas, mas os adultos também o liam. Desse modo, as personagens femininas de Perrault sempre demonstravam delicadeza, graciosidade e, por vezes, fragilidade – qualidades que deveriam se refletir na mulher nobre francesa. Cinderela, por exemplo, é de uma delicadeza tamanha que podia andar em sapatos de cristal sem quebrá-los, além de possuir tão pequenos que seu sapato não entrava em mais nenhuma outra mulher. Em outras versões da história de Cinderela, é contado que as irmãs cortam partes dos pés para que caibam no sapato.

Não apenas as vestimentas são abordadas no conto, como também os ensinamentos clássicos dos contos de fadas, como a questão da recompensa:

– Eu queria tanto... queria tanto...

E chorava tão forte que não conseguia terminar.

A madrinha, que era fada, disse-lhe:

- Queria tanto ir ao baile, não?

- Queria – disse Cinderela, suspirando.

- Se me prometer que vai comportar-se – disse a madrinha –, vou mandá-la ao baile. (PERRAULT, 2015, p.67)

O bom comportamento também é uma das cargas ideológicas as quais aparecem com mais frequência nos contos populares e Perrault o preservou em suas obras. O discurso da fada madrinha deixa claro que, para Cinderela conseguir ir ao baile (a recompensa), ela precisa se comportar, ou seja, seguir as regras que a fada madrinha lhe impôs – como chegar antes da meia-noite. No caso da Bela Adormecida, sua o não afastamento das roças – cuja simbologia fálica remete que ela queria ter sua iniciação sexual em um momento inapropriado – a fez cair em um sono de cem anos.

O discurso de Perrault, carregado em valor ideológico, mostra por meio dos contos de fadas um relance da vida que a Nobreza levava na Corte do Rei Sol. As novas tendências gastronômicas, roupas e comportamento, todos refletidos em histórias cujo

que faz absorver essa ideologia e reflete em seus costumes, perpetuando esses valores e construindo sujeitos, próximo subitem desse capítulo teórico.

### 2.3. Nas florestas da teoria: Sujeito

Os estudos bakhtinianos propõem uma concepção dialógica da língua e o faz com o sujeito também: ambos possuem discursos com vozes outras e dados por relações dialógicas, sejam elas confrontos, negações, concordâncias, etc., e que são responsáveis por reproduzir dinâmicas sociais e lutas de classe, pois o mesmo signo usado por classes sociais distintas carrega valorizações diferentes. É sob essa perspectiva da linguagem que se afirma que o sujeito se constitui na relação com o outro (no discurso – seja escrito ou dito – do outro). Além do discurso sempre fazer referência a outros, ele proporciona uma atitude responsiva o que, desta forma, contribui para que todo enunciado seja único e irrepetível – tal qual o sujeito, que se faz ser no discurso. Dessa forma, o sujeito se faz no eu-para-si-mesmo devido a sua identidade e um eu-para-o-outro, o qual lhe confere sentido e o coloca no plano responsável.

Esse caráter responsivo é apontado em sua constituição social por meio de ações dadas na relação com o outro e se reflete no ontem e no amanhã, mesmo que concretizado no presente. Sobre o sujeito, Geraldini (2010) explica que ele é responsável por sua condição respondente em seu processo de construção – dado pelo discurso do outro – o qual nunca está concluído ou igual a si mesmo.

Além da responsividade, a consciência é outro elemento importante no que diz respeito à constituição do sujeito devido à sua – da consciência – materialidade a qual é dada nos signos resultados da relação social entre sujeitos, sempre lembrando que esses signos ideológicos pertencem a grupos sociais distintos e, portanto, socialmente construídos e que levam em si ideologias determinadas pelo espaço tempo em que são utilizados e, dessa forma, caracterizar a linguagem como heterogênea, suscetível a mudanças. Em *Marxismo e filosofia da linguagem* (BAKHTIN/VOLOSHINOV, 1997, p.35-36), a consciência

[...] adquire forma e existência nos signos criados por um grupo organizado no curso de suas relações sociais. Os signos são o alimento da consciência individual, a matéria de seu desenvolvimento, e ela reflete sua lógica e suas leis. A lógica da consciência é a lógica da comunicação ideológica, da interação

semiótica de um grupo social. Se privarmos a consciência de seu conteúdo semiótico e ideológico, não sobra nada.

Contos de fadas, devido à sua construção cuja finalidade recai na orientação – seja sobre a sexualidade (tanto a orientação sexual quanto aos anseios que se iniciam na infância) –, casamento (que determina o final feliz), comportamento e etc., levam discursos para seus ouvintes – recordando que, muito antes, esses contos populares eram passados oralmente em volta das fogueiras acendidas no final do dia, em meio ao trabalho manual em conjunto, como a costura, por exemplo – e leitores responsáveis por sua construção como sujeitos: ao entrarem em contato com esses discursos – falados e escritos –, todo um grupo social cada qual em situado em seu espaço-tempo e, portanto, influenciados pela carga ideológica que esses discursos carregam, esses sujeitos terão sua consciência materializada na ideia de casamento, sexualidade e comportamento trazidos pelos contos populares.

Em um caso isolado, pode-se aplicar a fada-bruxa Malévola quem, diferente da primeira versão animada criada pelas indústrias Disney, possui uma forma mais humanizada, com seu lado bom e mau. Na animação, Malévola é levada pela raiva que foi condicionada pelo não convite ao batizado de Aurora o que a conduziu a rogar a praga na princesa pela falta de consideração dos monarcas. O caráter maquiavélico, rancoroso e cruel de Malévola é demonstrado como a parte única da composição de sua personalidade, que é afirmado – e construído – pelas três fadas Fauna, Flora e Primavera, as quais afirmam não conhecer “[...] nada sobre o amor, a bondade ou a alegria de ajudar os outros [...]” (A Bela Adormecida, Dir. Les Clark; Eric Larson; Wolfgang Reitherman, 12:55”).

Já a Malévola da obra fílmica, em um primeiro momento, demonstra muito de seu lado bom – como fada –, mas que muda com a chegada de Stefan. Depois de conhecê-lo e sofrer a traição, Malévola desperta seu lado mau – bruxa e que, conseqüentemente, aproxima-a de um estado mais humanizado. Entretanto a partir do momento em que desenvolve sua relação com Aurora, Malévola equilibra seu lado mau com o seu lado mau, construído por ambos na relação social tanto com a princesa como por Stefan. Entretanto, a construção de ambos os lados se basearam na concordância, negação e em conflitos, embates ideológicos dados por sujeitos, cada qual com consciências materializadas em signos – discursos – expressos por grupos distintos.



Ambas Malévolas – da animação e obra fílmica – são criações da mesma indústria em momentos diferentes e o tempo foi o responsável por essa resignificação de personagem: situados em um espaço-tempo em que a Malévola – e a princesa – da animação não mais refletem a sociedade em que são reproduzidas – citemos, inclusive, o público o qual não é (somente) infantil – devido à personalidade unicamente voltada para o mal, o qual se distancia da construção do ser humano, composto pelo bem e pelo mal.

Pensar em sujeito é considerar sua constituição dialógica – tal qual é a linguagem – dada nos discursos, também dialógicos, e embates os quais ocorrem nos signos ideológicos, irrepetíveis já que espaço-tempo determina a sua carga valorativa. Por igual, implica em pensar no contexto em que esse sujeito age, numa esfera a qual é socialmente organizada e cujos elementos são imprescindíveis na constituição da individualidade do sujeito, que está em constante construção por meio do outro, com seus atos e falas – responsivos e responsáveis.

Outro ponto tocado quando se fala em sujeito é o de alteridade o que, por conseguinte, traz as ideias de autor e autoria trabalhadas por Bakhtin. O Círculo faz a distinção entre ambos, distinguindo autor-pessoa o qual é representado pelo artista, o escritor, enquanto o autor-criador é a figura responsável por produzir a obra. Sobre o autor-criador, Faraco (2014, p.38) explica que ele

[...] é entendido fundamentalmente como uma posição estético formal cuja característica básica está em materializar uma certa relação axiológica com o herói e seu mundo: ele os olha com simpatia ou antipatia, distância ou proximidade, reverência ou crítica, gravidade ou deboche aplauso ou sarcasmo, alegria ou amargura, generosidade ou crueldade, júbilo ou melancolia, e assim por diante.

E isso procede devido ao fato de que o autor-criador é o constituinte da obra, o que dá forma ao objeto estético. Faraco ainda explica que as posições axiológicas do autor em relação ao seu herói e mundo são refletidas em coordenadas múltiplas como uma crítica melancólica para representar sua simpatia pelo herói ou uma ironia sutil para fazer referência à reverência e assim continuamente. E são esses posicionamentos ideológicos responsáveis por impulsionar o autor-criador a dar o acabamento estético ao criar o herói.

Para a compreensão do conceito de autor-criador, Bakhtin faz a proposta de que o que move as práticas socioculturais são os posicionamentos socioavaliativos – como colocado por Faraco – situadas em dinâmicas de inter-relações variadas e responsivas, ou seja, essas práticas decorrem de em uma atmosfera axiológica responsiva: em todo ato cultural o sujeito assume uma posição valorativa frente à outra posição valorativa. Quando no ato artístico, a realidade – cheia de experiências e valores ideológicos – é levada a outro plano – por igual carregado de valores ideológicos – que é o plano da obra, em que “o ato estético opera sobre sistemas de valores e cria novos sistemas de valores” (FARACO, 2014, p.38).

No ato artístico, aspectos da vida são isolados e organizados em um novo plano sob uma nova unidade e condensados em uma imagem já finalizada. O responsável por esse trabalho é o autor-criador, situado em seu posicionamento axiológico em uma realidade vivida e axiológica por igual, e que organiza um mundo novo – o do herói – e essa nova unidade. Desse modo, ele dá forma ao conteúdo em que não está registrado somente eventos da vida, mas sob a regência de uma posição valorativa e esteticamente reorganizados.

O autor criador, sob essa visão, está em uma posição refratada, pois retrata uma ideologia recortada pelo autor-pessoa; da mesma forma que é refratante por ser a partir dela que os eventos da vida são esteticamente recortados e reordenados:

O ato criativo envolve, desse modo, um complexo processo de transposições refratadas da vida para a arte: primeiro, porque é um autor-criador e não o autor-pessoa que compõe o objeto estético (há aqui, portanto, já um deslocamento refratado à medida que o autor-criador é uma posição axiológica conforme recortada pelo autor-pessoa); e, segundo, porque a transposição de planos da vida para a arte se dá não por meio de uma isenta estenografia (o que seria impossível na concepção bakhtiniana), mas a partir de um certo viés valorativo (aquele consubstanciado no autor-criador). (FARACO, 2014, p.39)

Devido ao posicionamento do autor-criador que se diferencia do autor-pessoa é que Bakhtin dirá que os processos psicológicos e depoimentos do autor-pessoa acerca de sua obra não interessam: o autor-pessoa não vivenciou as experiências do processo criativo. Sua participação foi limitada a materialização da obra.

## 2.4. Nas florestas da teoria: Estilo

De modo a permanecer fiel à teoria dialógica dos estudos bakhtinianos – já que pensar em *estilo* remete a singularidade, particularidade, assinatura e tudo aquilo referente ao individual – *estilo* é o conceito que nos ajuda a compreender o dialogismo, conceito regente dos estudos bakhtinianos e princípio que permite o entendimento do funcionamento da interdefinição e interpenetração das fronteiras do eu-outro sem que estes se (con)fundam. Brait (2014) aponta que Bakhtin, em suas pesquisas sobre estilo, muito foi aproveitado em seus estudos de obras como *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, em que grotesco, carnavalização e praça pública fazem parte da estilística da obra de Rabelais, enquanto a polifonia, voz e polifônico são elementos decorrentes em Dostoievski, apontados em *Problemas da poética de Dostoievski*.

A autora explica que, para Bakhtin, tratar de estilo é ultrapassar a análise linguística – mesmo que haja componentes linguísticos, tais como dialetos sociais, que ajudam a compor o estilo de um autor. O ponto-chave é compreender sob qual *ângulo dialógico* haverá o embate entre esses elementos nos enunciados. Acrescenta ainda que, como colocado por Bakhtin, esse ângulo dialógico não pode ser fundamentado em aspectos linguísticos somente porque as relações dialógicas se dão sempre em nível de discurso.

Outra obra a qual podemos recorrer para tratar de *estilo* é o *Marxismo e filosofia da linguagem* (BAKHTIN/VOLOSHNOV), no capítulo dedicado a transmissão do discurso do outro: a terceira parte da obra, os estudos bakhtinianos são voltam para o discurso direto, indireto e indireto livre – os quais se dividem em estilo linear (referente ao discurso direto) em que as marcações sobre o discurso do outro são melhores definidas, seja por travessões ou aspas e o estilo pictórico, (discurso indireto e indireto livre) em que essas marcações começam a se apagar e as fronteiras da voz do eu e do outro já não estão tão bem demarcadas (no caso do discurso indireto) ou as vozes se misturam (no que se refere ao discurso indireto livre).

Em seu texto, Brait aborda o dito do escritor francês George Louis Buffon (1707-1788) “O estilo é o homem”<sup>39</sup>, em sua obra *Discours sur le style* cuja explanação esclarece que o estilo em “alto” e “baixo” eram as definições estabelecidas pela poética clássica e, dessa forma, esclareciam a natureza social da arte e no evento artístico, cujos

---

<sup>39</sup> *Le style c'est l'homme même*

fatores essenciais atuantes da inter-relação dos participantes envolvidos nesse evento e que são responsáveis por determinar as linhas base do estilo poético como fenômeno social. A ideia de avaliação também é abordada para esclarecer que

[...] o estilo de uma obra poética está também impregnado de atitude avaliativa do autor. Assim, o texto procura deixar claro que não se trata da avaliação ideológica incorporada ao conteúdo na forma de julgamentos ou conclusões, mas “àquela espécie mais entranhada, mais profunda de *avaliação via forma* que encontra expressão na própria maneira pela qual o material artístico é visto e disposto”. Por outro lado, e na sequência do mesmo raciocínio, um papel muito importante vai ser conferido ao “ouvinte”, ao destinatário, que será considerado como ocupante de uma posição especial, *bilateral*, isto é, que diz respeito tanto ao autor como ao herói (objeto enunciado). (BRAIT, 2014, p.84, grifos da autora).

O estilo também é determinado pela relação que o discurso tem entre o locutor e os demais elementos de comunicação (ouvinte, leitor – imaginado ou real). Além disso é preciso considerar o estilo quando se passa o estilo de um gênero para outro, situação em que ocorre não somente modificação da ressonância desse estilo, mas também de outros fatores, devido a imposição desse estilo em um gênero o qual não lhe é próprio. Não importa o quão fiel um cineasta tende a ser no momento de passar, por exemplo, o estilo literário para o cinema, pois a mudança de produção já implica em mudança – destruição e renovação – de gênero e, conseqüentemente, a mudança de estilo

Para ilustrar, usemos o exemplo d’A *Bela Adormecida*, cuja animação tirou sua inspiração do conto dos irmãos Grimm, mas sua mudança de gênero implica a mudança de estilo também. Na versão Disney, as personagens recebem nomes – inclusive é a primeira animação em que um príncipe recebe um nome – aspecto incomum nos contos de fadas devido objetivo de generalização e a fada-bruxa Malévola – a qual também não possui um nome tanto na obra dos irmãos Grimm quanto no de Perrault – recebe cores, vestes, os quais ajudam na composição de sua forma e personalidade e que acompanham o decorrer da história.

O mesmo acontece quando o balé que – regido pela peça musical de Tchaikovsky – inspirado na obra de Perrault, é levado para o palco de forma que o estilo muda juntamente com a mudança de gênero: a fada-bruxa também ganha um nome,

Carabosse, e sua relação com as demais personagens – principalmente com a fada-azul, colocada como Fada-Lilás na peça – também é bastante ressignificada e não é “fiel” à obra de Perrault.

Entretanto, é imprescindível que não se julgue uma obra inspirada em outra – de gêneros distintos – baseada na fidelidade que essa adaptação/ressignificação carrega. Independente da qualidade da animação, da obra fílmica ou do balé, esse tipo de julgamento revela um preconceito quanto à ideia de liberdade de estilo como expressão individual, a qual não pode ser aproveitada em outros planos.

### 2.5. Nas florestas da teoria: Gênero

Ao tratar de gênero Bakhtin traz essa discussão em *Gêneros do discurso*, texto encontrado em *A estética da criação verbal*, cujo espaço se abre com o enunciado que, composto por construção composicional, conteúdo temático e estilo, em cada campo de utilização da língua se apresenta em tipos relativamente estáveis, os quais Bakhtin nomeia gêneros do discurso. O enunciado, como visto anteriormente, é único e irrepetível, devido a sua carga ideológica construída em um espaço tempo e construída por um sujeito situado em uma comunidade socialmente organizada.

Os primeiros sinais de estudo sobre gênero do discurso foram feitos por Aristóteles cuja *Poética* define “gênero como obras da voz tomando como critério o modo de representação mimética” (MACHADO, 2014, p.151). Platão também fez sua proposta para uma definição baseada na classificação binária, cujas esferas eram determinadas por domínios de obras representativas de valor, em que a epopeia e a tragédia eram responsáveis pelo gênero sério e o gênero burlesco ficava aos cuidados da comédia e da sátira e assim por diante. A autora ainda explica que, para Aristóteles, a classificação triádica a qual fundava os princípios da mimese é a base para a sua *Poética*, e que é determinado que a tragédia é o paradigma para o que ele considera poesia e que, até hoje, orienta estudos sobre gênero.

Entretanto, um impasse surge em meio aos estudos de sobre gênero: a prosa comunicativa, o qual impediu que os estudos de Aristóteles fossem perpetuados. Para suprir as exigências desses estudos no que concerne ao discurso – seja oral ou escrito –, os estudos bakhtinianos sobre gêneros discursivos não consideram classificação de espécie, mas o dialogismo que decorre do processo de comunicação, em que as relações

interativas processos produtivos de linguagem. Machado (2014, p. 152) acrescenta aqui que

[...] além das formações poéticas, Bakhtin afirma a necessidade de um exame circunstanciado não apenas da retórica mas, sobretudo, das práticas prosaicas que diferentes usos da linguagem fazem do discurso, oferecendo-o como manifestação de pluralidade. Este é o núcleo conceitual a partir do qual as formulações sobre os gêneros discursivos distanciam-se do universo teórico da teoria clássica criando um lugar para as manifestações discursivas da heteroglossia, isto é, das diversas codificações não restritas à palavra.

Para o Círculo, não existe discurso sem gênero, pois os enunciados que constituem os discursos são materializados em discursos – contos, obras fílmicas, animações. Além de serem relativamente estáveis quanto a enunciados, por fazerem uso da linguagem de maneira concreta em um determinado tempo-espço e esfera. Esses elementos se modificam pelo fato de estarem ligados à vida, ou seja, suscetível a várias formas de se trabalhar com a linguagem.

Bakhtin realça que os gêneros do discurso são ricos e infinitos devido às múltiplas formas de atividade humana a qual, em cada campo, o repertório de gêneros aumenta e se desenvolve conforme a complexidade do campo em que determinado campo progride, como o foi o gênero filme – alvo que concerne a pesquisa –, principalmente por se tratar de uma indústria com mais de oitenta anos de tradição em filmes cujo público, apesar de ser voltar para o infantil, alcançou várias idades com suas obras fílmicas as quais vão desde animações baseadas em obras literárias de escritores de contos de fadas até filmes de ação e ficção como o é *Star Wars*<sup>40</sup>.

A maioria – e mais famosas – das produções Disney é baseada em obras literárias – contos de fadas. As produções de Perrault, irmãos Grimm e Hans Christian Andersen tiveram suas versões dos contos populares massificadas pelas versões produzidas pelas indústrias Disney – carregadas com os princípios ideológicos próprios da empresa. Devido às facilidades de acesso e pela a perspectiva de ver as personagens ganhando cores e sons, a visão Disney das

---

<sup>40</sup> A *Walt Disney Company* comprou a *Lucasfilm*, responsável pelos filmes da saga *Star Wars*, e anunciou uma trilogia, cuja primeira parte foi lançada em 2015.

histórias populares registradas em suas versões mais famosas desde o século XVIII se tornou a visão mais conhecida dos contos de fadas, inclusive pela falta de contato com as obras originais desses autores, situação a qual não é decorrente só com as animações Disney/contos de fadas, mas também com outras obras, as quais seu primeiro contato com o público se deu não em sua forma verbal, mas em sua versão cinematográfica. Não somente as produções Disney se dedicaram a ressignificar os contos de fadas, como outras produções americanas também o fizeram e também se tornaram famosas – por conta da verba, que permite um maior investimento em efeitos especiais e contribui para a qualidade do filme. O alcance do público também é maior por conta da aceitação do público.

O aparecimento do cinema no final do século XIX era uma mistura de teatro popular, cartuns, espetáculos de lanterna mágica, etc. A estabilidade do cinema hollywoodiano chegou em 1915 no chamado

“período de transição”, quando os filmes passam gradualmente a se estruturar como um quebra-cabeça narrativo, que o espectador tem de montar baseado em convenções exclusivamente cinematográficas. É o período em que a atividade se organiza em moldes industriais. (MASCARELLO, 2006, 26).

A partir dessa época, a produção começa a se organizar de forma industrial e estabelece etapas de produção contínuas e exibição de filmes para, assim, se transformar na primeira mídia de massa da história. Técnicas narrativas são melhoradas, as histórias são mais complexas e os filmes começam a ter a extensão de mil pés – um rolo –, o que dava mais ou menos quinze minutos de filme. No caso das longas-metragens, estas começam a se popularizar após a Primeira Guerra Mundial – tanto que, por conta disso, Walt Disney teve problemas em conseguir patrocínio para a produção de *Branca de Neve e os sete anões*. Uma animação se transformando em longa-metragem não era bem vista como produção lucrativa, o que se provou errado quando a animação se tornou um sucesso, considerado um recorde de bilheteria de filme sonoro. A partir daí, o gênero animação tomou o estilo Walt Disney como inspiração para a produção animada mundial mesmo depois de sua morte em 1966.

As indústrias Disney, assim como outras produtoras americana – ou seja, têm seus produtos submetidos ao mercado e suas exigências –, acompanham os aspectos do

público consumidor, que influenciam na construção das obras, trabalhando juntamente com os valores histórico-econômicos dessa sociedade consumidora.

No caso de *Malévola*, as indústrias Disney – como fizeram uma nova versão/visão para, não somente, a história da Bela Adormecida – optaram por fazer em modo *live action*, que é o trabalho feito por atores reais, muitas vezes, para representar versões animadas. Para a análise da obra, Bakhtin propõe que o elemento composicional e formal da obra como partes indissociáveis dessa construção, além da forma que se relaciona com o momento axiológico (espaço-temporal). Dessa forma, Malévola é a fada/bruxa faz parte da composição das ressignificações de *A Bela Adormecida*, em que cada enunciado, construído cada qual por seus respectivos autores, que refletem seus valores ideológicos, influenciados pelo espaço-tempo em que cada um se encontra.

### 3. Belas e Maléficas: Malévola ao longo dos tempos

Finalizada a explanação teórica, agora a análise se dedicará a fazer uma retomada da fada-bruxa e como se deu sua aparição: desde a França absolutista, berço da obra francesa e que carrega em si as reminiscências da ostensiva vida na corte de Luis XIV, para logo servir de inspiração ao balé de Tchaikovsky, se estende à Alemanha dominada pelas tropas napoleônicas, em que *A Bela Adormecida*, componente da coletânea de contos dos irmãos Grimm, se torna um dos alicerces para a sustentação da identidade cultural dos alemães em uma época de crise por conta das invasões – por igual culturais – dos franceses, até chegar à Malévola em sua forma animada e ainda arquetípica, na qual bem e mal não são ainda representados em uma única personagem, mas (des)construída na obra fílmica, em que sua representação se concretiza de forma ambivalente e complexa: Malévola é a imagem de uma fada-bruxa, com o Bem e o Mal marcados em sua personagem, construída – e que constrói – em sua interação com sujeitos outros, no caso a princesa Aurora e o rei Stefan, que são alterados por Malévola, ao mesmo tempo em que a fada-bruxa os altera por igual.

Para tanto, a análise tratará as obras como uma cadeia de enunciados os quais não podem ser trabalhados de forma isolada, mas como construções dialógicas as quais seguem seus valores axiológicos de acordo com o espaço-tempo em que estão inseridos, demonstrados pelos sujeitos inseridos nas obras e que carregam em si outras vozes as quais se fazem aparecer justamente no embate entre sujeitos, ou seja, na interação, dada



na – e pela – linguagem, com enunciados únicos e irrepetíveis, espaço pelo qual constroem a si e ao outro como sujeito e, assim, revelarem em seus atos cada qual seu posicionamento ideológico, ressaltado principalmente pelo diálogo a ser mostrado no presente trabalho como base para a construção dos enunciados, ressaltados pelo caráter interdiscursivo e intertextual: Malévola nasce na obra fílmica devido ao diálogo estabelecido com as demais obras – os contos, o balé e a animação de mesma produção – e que cria conflito com esses demais enunciados.

### **3.1. Belas e Maléficas: O arquétipo junguiano presente na fada-bruxa dos contos de fadas**

Os contos de fadas, por ser o gênero literário nascido da oralidade cuja forma sintetizada carrega toda uma identificação cultural e valores morais que perduraram no imaginário, é o que melhor se relaciona com o desenvolvimento sócio-afetivo e cognitivo de uma criança por facilitar sua relação com o mundo e além de aliviar alguns problemas do crescimento. Essa tradição milenar em contos fez nascerem diversas versões, de diversos escritores em épocas diversas, com aspectos axiológicos correspondentes ao tempo-tempo espaço e ao sujeito que os constrói.


Para a melhor compreensão da construção da fada-bruxa – e das demais personagens, não somente nas obras de Charles Perrault ou dos Irmãos Grimm, mas em qualquer outro conto de fadas, é necessário entender o embasamento que sustenta as figuras arquetípicas dos contos de fadas, provenientes da ideia de inconsciente coletivo, trabalhado e desenvolvido por Carl Gustav Jung, que toma como exemplificação de seus estudos os próprios contos de fadas.

Antes de tudo, é necessário esclarecer que a ideia de inconsciente coletivo utilizado por Jung se diferencia daquele trabalhado por Freud, que entende o conceito de inconsciente como uma natureza exclusivamente pessoal. Para Jung, seu termo *inconsciente coletivo* é utilizado para pelo fato de não ver o inconsciente como algo de natureza individual, mas universal, ou seja

[...] contrariamente à psique pessoal ele possui conteúdos e modos de comportamento, os quais são ‘cum grano salis’ os mesmos em toda parte e em todos os indivíduos. Em outras palavras, são idênticos em todos os seres humanos, constituindo portanto um substrato psíquico

comum de natureza psíquica suprapessoal que existe em cada indivíduo. (JUNG, 2000, p. 15)

Para Jung, só se pode falar de inconsciente à medida que se comprovam conteúdos possíveis de serem conscientizados. Os conteúdos do inconsciente pessoal se compõem, principalmente, por complexo de tonalidade emocional, componentes da intimidade pessoal da vida anímica. Os arquétipos se transformaram em fórmulas do consciente, transmitidas segundo as tradições sob forma esotérica, e provenientes do inconsciente, além de ter outra forma bem conhecida



[...] encontrada no mito e no conto de fada. Aqui também, no entanto, se trata de formas cunhadas de um modo específico de transmitidas através de longos períodos de tempo. O conceito de “archetypus” s[o se aplica indiretamente às *représentations collectives*, na medida em que designar apenas aqueles conteúdos psíquicos que ainda não foram submetidos a qualquer elaboração consciente. Neste sentido, representam, portanto, um dado anímico imediato. Como tal, o arquétipo difere sensivelmente da fórmula historicamente elaborada. Especialmente em níveis mais altos dos ensinamentos secretos, os arquétipos aparecem sob uma forma que revela seguramente a influência da elaboração consciente, a qual julga e avalia. [...] O arquétipo representa essencialmente um conteúdo inconsciente, o qual se modifica através de sua conscientização e percepção, assumindo matizes que variam de acordo com a consciência individual na qual se manifesta. (JUNG, 2000, p. 17, grifos do autor).

Jung explica que o arquétipo é a representação de um modelo hipotético abstrato e se apresenta de forma bastante clara no mito e no conto de fada, nascidas pela necessidade do homem de assimilar a experiência sensorial externa a acontecimentos anímicos, como a trajetória do Sol que deve representar o destino de um deus ou heróis, mas que se reflete no caminho do próprio homem. Acontecimentos da natureza expostos na mitologia, como o verão e o inverno, fases da lua e estações não fazem referência aos atos da própria natureza, mas aos conflitos internos pelos quais passa o ser humano, além de representar as concepções de mundo adotadas pelo homem a partir de sua relação com a natureza e, dessa forma, ter a sua ideologia concretizada – seja no mito ou nos contos.

Além das fases da chuva e outros ciclos naturais, o conceito de arquétipo chega aos contos de fadas em múltiplas faces: para trazer concretização à ideia de casamento, à sexualidade, imagem da maternidade, comportamento do homem e da mulher, etc. Essa multiplicidade arquetípica ocorre devido à natureza tradicionalista e moralizante do conto de fada. Por se tratar de obras que carregam em si histórias responsáveis por passar e perpetuar costumes antigos, as imagens arquetípicas construídas nos contos causam um efeito de reconhecimento devido ao caráter universalista com o qual é arquitetado. Esse aspecto universal do conto é o que possibilitou seu conhecimento até os dias atuais em estruturas bastante similares a das versões registradas há séculos, diferenciado somente por alguns aspectos que se tornam marcas do espaço-tempo em que foi construído, além do sujeito que o produziu.

São nessas imagens arquetípicas que se pode encontrar, por exemplo, imagens em comum da representação do Bem e do Mal. No caso de *A Bela Adormecida*, tanto dos irmãos Grimm quanto de Perrault, a fada-bruxa é representada de forma unicamente maligna e vingativa. Tanto no conto perraultiano como no dos Irmãos Grimm, a fada-bruxa aparece logo no início do conto, no momento do banquete servido para as fadas-madrinha da princesa:

Mas quando todos tomavam lugar à mesa, surgiu uma fada velha que não havia sido convidada porque fazia mais de cinquenta anos que se trancara numa torre e todos a julgavam morta o encantada. O rei ordenou que lhe dessem um talher, mas não foi possível dar-lhe um estojo de ouro maciço, como às outras, porque só haviam sido encomendados sete, para as sete fadas. A velha achou a desprezavam, e grunhiu algumas ameaças entredentes. (PERRAULT, 2015, p.21, grifos nossos). [...] A mais nova [das fadas] lhe concedeu o dom de ser a mais bela pessoa do mundo, a seguinte, o de ter o espírito de um anjo, a terceira, o dom da graça admirável em tudo o que fizesse, a quarta, o de dançar perfeitamente bem, a quinta, o dom de cantar como um rouxinol, e a sexta, o de tocar todos os tipos de instrumentos com a máxima perfeição. Quando chegou a vez da fada velha, esta disse, balançando a cabeça mais por despeito do que por velhice, que a princesa espetaria a mão no fuso de uma roca de fiar e que disso morreria. (PERRAULT, 2015, p.22)

O banquete foi servido com grande esplendor e, quando se aproximava do fim, as feiticeiras concederam suas dádivas mágicas à menina. A primeira lhe conferiu virtude, a segunda lhe deu beleza, a terceira, fortuna, e assim por diante, até que a menina tudo que se pode desejar deste mundo. No exato momento em que a décima primeira mulher estava concedendo sua dádiva, a décima terceira do grupo surgiu. Não fora convidada e agora desejava se vingar. Sem olhar para ninguém ou dizer uma palavra a quem quer que fosse, gritou bem alto: ‘Quando a filha do rei fizer quinze anos, espetará o dedo no fuso e cairá morta.’ E sem mais uma palavra, virou as costas a todos e deixou o salão. (GRIMM, 2010, p.121-122).

Em ambos os contos encontra-se a figura de uma mulher ultrajada pela falta de convite e, por isso, vingou-se com uma maldição. Essa fada-bruxa apresentada, tanto por Perrault, quanto pelos irmãos Grimm é colocada na forma arquetípica de se representar um dos lados da maternidade, característica atribuída às fadas nos contos de fadas: as boas fadas representam o lado cândido da maternidade, por vezes romantizado, enquanto as más (colocadas como bruxa) trazem a imagem do desafio a ser superado pelo herói ou heroína: é a mãe que proporciona forças para que o filho possa vencer.

Essa visão maternal incutida nas fadas entra em uma concepção divina colocado nas fadas para que houvesse a representação da maternidade. Mendes (2000) explica que desde a Antiguidade a imagem da Deusa-Mãe predominava nas religiões e só foi apagada por conta das invasões de semitas e indo-europeus, responsáveis por apagar a imagem da mulher relacionada ao divino, mas esta renasce com o culto à Mãe de Deus na Idade Média, época em que os contos populares se proliferaram e trouxeram as fadas como reminiscências da divindade feminina e detentoras do poder mágico, e representantes da imagem arquetípica da mãe – com seu lado bom e mal.

### **3.2. Belas e Maléficas: A(s) mulher(es) por trás dos contos de fadas**

Essa ambivalência característica do ser humano e escondida nos contos de fadas com personagens universalistas sempre com face única – boa ou má, nunca ambos os lados no mesmo sujeito – sofre essa desconstrução pelos fins moralistas que possuem as narrativas populares: do mesmo modo que se tem a noção de nascimento, morte e amadurecimento, encontram-se mulheres como centro da história para enfatizar o

comportamento de uma mulher na sociedade patriarcal, como é o caso d'A *Bela Adormecida*. O feminino nos contos de fadas é comumente encontrado em mulheres-princesas – ou mulheres-rainhas, bruxas, fadas e madrastas, como representação às mães, noras e sogras e essas referências vem junto com a visão da mulher que exploraremos neste tópico, com uso do conto componente do *corpus* e mostrar como, mesmo deslocada do espaço-tempo, Malévola carrega pontos canônicos do feminino nos contos de fadas.

Primeiro, é importante ressaltar como diferentes temas que compõe tanto o conto da *Bela Adormecida*, quanto à animação das indústrias *Disney* são encontrados em várias outras narrativas e mitos. Os arquétipos junguianos sempre foram base para contos em diversos povos, que concretizam, por meio das histórias, valores axiológicos para o nascimento, casamento, sexualidade, morte, etc, e o mesmo acontecem com a temática das “fadas”, já que

Mesmo quando um conto emigra e se adapta nua certa medida ao país de onde ocorre um novo enraizamento, seu tema fundamental permanece intacto, pois ele exprime um processo comum a todos os seres humanos. [...] Temas como os da busca e libertação da princesa, da figura que desaparece ou morre para renascer ou reaparecer, se encontram tanto nos mitos quanto nos contos e lendas, bem como em grande número de sonhos individuais. (Franz, 2010, p. 23-24)

Como referência, temos a própria mitologia Greco-romana em que se pode encontrar da mãe arquetípica, em uma narrativa a qual muito se assemelha às *Bela(s) Adormecida(s)*, pertencente ao romance francês *Perceforest*, em um episódio intitulado “L’aventure de Troylus ET de Zellandine”: na história, as três mulheres que visitam a princesa em seu nascimento possuem nomes referentes ao divino, – Lucina<sup>41</sup>, Têmis<sup>42</sup> e Vênus<sup>43</sup> – que já nos faz conectar a personagem da mãe arquetípica do final da Idade Média e que designam alguns dos aspectos da deusa-mãe, ausentes na figura cristã de Maria. Nomes herdados, Von Franz explica, eram bastante correntes, e podemos encontrar mais exemplos em narrativas dos séculos XI e XII. Prévia à versão dos Irmãos Grimm e de Charles Perrault, Giambattista Basile faz sua versão da princesa

---

<sup>41</sup> Lucina, a Luminosa, era um dos nomes para se referir a Juno (Hera, na mitologia grega), deusa da fertilidade, da mulher, do matrimônio

<sup>42</sup> Têmis, a deusa da justiça, da moral e da profecia.

<sup>43</sup> Conhecida por Afrodite na mitologia grega, Vênus representa a divindade da beleza e do amor.

amaldiçoada com o sono de cem anos. O nome de suas personagens – e que deu nome ao título de sua obra – Sol, Lua e Tália fazem, por igual, referência ao mitológico, o que reforça o tema nuclear do conto *A Bela Adormecida* remontado a uma época bastante antiga.

Quaisquer versões que peguemos para analisar, voltamos a um tema geral: o nascimento/batismo de uma princesa, que é a ideia universal “de que a personagem nuclear de um mito ou conto não veio ao mundo da maneira habitual, e de que seu nascimento é miraculoso e cercado de mistério. Assim, em certas versões (cf. Grimm), é uma rã que anuncia a rainha que ela terá um filho”. (FRANZ, 2010, p.32).

Além do nascimento miraculoso, outra questão em pauta é o número de fadas que aparece nas narrativas populares. No caso d’*A Bela Adormecida* há um número X de fadas que são convidadas, enquanto uma delas é excluída da comemoração. Essas “fadas” tem proximidade com as velhas sábias experientes, com conhecimento em feitiçaria, cura e parto. A fada esquecida lança a maldição da morte quando a criança completar quinze – ou dezesseis – anos, anulada por uma das fadas curandeiras. Em relação ao número das fadas, essa sempre foi uma variação, ocorrida tanto nas obras literárias de Perrault – e no balé, inspirado no conto francês – e dos Grimm, quando da animação – a qual continua o mesmo na obra fílmica.

Mesquita (2012) explica que o número sete, dada sua conotação religiosa e sagrada, inclusive para se referir à perfeição, que é o caso das sete fadas que, juntas, concedem à princesa dons que a farão perfeita. Entretanto, a oitava fada(bruxa) vem para quebrar a harmonia desse conjunto: além de sua aparência envelhecida, é desconfiada e chega a pensar o pior – não ter sido convidada para o batizado por achar que a desprezavam. Por estar desconfiada do que a velha poderia fazer à criança, uma das fadas se escondeu na tapeçaria para que fosse a última a ofertar o dom para a criança. Depois que seis das sete fadas deram seus presentes, a velha amaldiçoou a criança, dizendo que a menina espetaria o dedo no fuso de uma roca – o que aconteceu quando a princesa completou seus quinze, dezesseis anos – e morreria. Como é considerada a oitava das fadas, a velha traz a desarmonia e quebra a perfeição que são as sete fadas em conjunto. Entretanto, a sétima fada apazigua a situação e substitui a morte da princesa por um sono de cem anos.

No conto dos irmãos Grimm, a narrativa se refere às fadas como feiticeiras<sup>44</sup>, treze no total, mas como o rei não tinha mais do que doze pratos para servir, uma dessas treze feiticeiras não foi convidada:

Convidou parentes, amigos e conhecidos, e mandou chamar também as feiticeiras do reino, pois esperava que viessem a ser bondosas e generosas para com a sua filha. Havia treze feiticeiras ao todo, mas como o rei só tinha doze pratos de ouro para servir o jantar, uma das mulheres teve de ficar em casa. (GRIMM, J. GRIMM, W. 2010, p.121)

Sentindo-se rejeitada, a décima terceira feiticeira aparece no momento em que a décima primeira está dando o seu dom, entretanto, como ainda faltava uma das feiticeiras para dar o presente à criança, substituiu a maldição da morte pelo sono o qual – também – duraria cem anos. Em ambos os casos, a aparição da velha/feiticeira se dá somente no momento de rogar a maldição para, no momento de se concretizar, aparecer uma velha fiando linho, em que a princesa espeta o dedo.

Da mesma forma, se dá o momento da maldição no balé d'*A Bela Adormecida*, entretanto, a fada-bruxa – nomeada Carabosse, no balé de repertório<sup>45</sup> – possui uma participação mais ativa na história: além de rogar o sono da morte para a princesa, Carabosse faz uma armação para garantir que a moça espete o dedo no fuso da roca. Ao chegar aos quinze anos, – conforme Perrault cuja obra inspirou o balé – uma cerimônia é dada para que a princesa escolha um dos príncipes para se casar, entretanto, no momento da dança com os pretendentes, Carabosse disfarçada de velha senhora entra no palácio e oferece um buquê de rosas para a princesa, em que se encontra um fuso de roca, o qual acaba por ser tocado pela moça e a faz cair adormecida. Contudo, da mesma forma que se intensifica a participação da fada-bruxa do balé, a fada-lilás – a mais poderosa fada dentre as boas fadas – não somente consegue apaziguar a maldição, como também enfrenta Carabosse sem medo, e esta demonstra seu medo em relação à fada-lilás.

Esse enfrentamento entre ambas as fadas e a participação maior de Carabosse – nomeada Malévola pelos estúdios Disney – é refletido na animação. Primavera, a fada


---

<sup>44</sup>Termo utilizado em: GRIMM, J. GRIMM, W. *A Bela Adormecida*. In Contos de fadas: de Perrault, Grimm, Andersen & outros. Apresentação Ana Maria Machado. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar 2010

<sup>45</sup> Para o presente trabalho, a versão em balé a ser utilizado é o *La Bella Addormentata*, protagonizado por Diana Vishneva e Roberto Bolle .

azul da animação, tem a mesma coragem da fada-lilás em enfrentar a fada-bruxa e, em ambas as obras, é possível ver os dois lados da maternidade em conflito.

No caso da versão animada, a Disney substituiu as sete fadas de Perrault por três, numeral que também faz referência à simbologia que remete ao divino: a tríade divina, composta pelo Pai, Filho e Espírito Santo – o que não acontece somente na religião cristã, mas na Greco-latina, cuja tríade é formada por Zeus, Hades e Poseidon no Budismo, o qual é formado por Brahma, Vishnu e Shiva. Entretanto, Mesquita explica que



Não é só na religião que este número mágico ocorre, verificando-se a sua existência em muitos outros campos. Na verdade, a vida humana é tripartida, na sua essência, pois divide-se em vida material, racional e espiritual. As próprias sociedades antigas tinham uma composição em três partes: clero, nobreza e povo. A nossa vida insere-se num ciclo tripartido, ao qual não podemos escapar: nascimento, crescimento e morte. Sem esquecer que as investigações científicas provam a existência de muitas tríades no corpo humano, acreditando-se mesmo que o número em estudo é a base de todas as grandes funções do nosso organismo. Afinal, não podemos esquecer que a sabedoria popular acredita no poder mágico do número três, visto como universal, que une a ordem espiritual com a intelectual. (MESQUITA, 2012, p.4)

Um fator importante que sempre foi e está presente em contos de fadas e animações inspiradas nas narrativas populares é trabalho com os números, como é dado nos primeiros momentos do conto com a quantidade de estojos e fadas presentes no batizado (cerimônia católica): o número sete, que possui uma forte conotação religiosa, a qual abrange desde o catolicismo, passando pela religião egípcia até chegar ao budismo. No caso da religião católica, para algumas exemplificações, o número sete aparece para representar as sete virtudes (fé, esperança, caridade, prudência, justiça, força e temperança), os sete pecados capitais (orgulho, ira, inveja, luxúria, gula, avareza e preguiça). No caso do budismo, o sete também é presença forte: os chakras – os quais também são crenças do espiritismo – são vórtices de energia no nosso corpo e que estão em constante vibração. São sete os principais pontos de energia, sendo eles a base,



sexual, umbilical, cardíaco, laríngeo, frontal e o coronário. Além dos chakras, sete são os emblemas de Buda, os quais representam a busca pela totalidade. Segundo Mesquita (2012) também há o islão que “considera-o [o número sete] também um número perfeito, pois tudo é dividido em grupo de sete elementos: para os islamitas, existem sete céus e sete terras, sete mares, sete portas do paraíso e sete divisões do inferno.” (MESQUITA, 2012, p.4)

Essa relação numérica com as fadas demonstra como a ideia do divino está ligada à imagem da Deusa-Mãe representada pelas fadas. Culturas diversas possuem tríades divinas – como os gregos e a própria Cristandade – e isso continua a se refletir nas obras baseadas nas narrativas populares, como é o caso da animação *A Bela Adormecida*: as indústrias Disney, ao fazerem a adaptação do conto de Perrault<sup>46</sup> e reduzirem para três o número de fadas, continuaram com a significação divina que há por trás dessa formação triádica, além de perpetuarem, por igual, a imagem materna carregada pelas fadas nos contos populares, explorada no tópico a seguir para, na análise, mostrar como essa imagem aparece na obra fílmica *Malévola* em sua personagem central.

### 3.2.1. Mães e más: a simbologia por trás da figura das madrastas

Como dito anteriormente, o inconsciente coletivo junguiano é de natureza universal e revela conteúdo de comportamento, com ressalva, semelhantes em todos os seres humanos e caracterizados como complexos de tonalidade emocional e o que dá forma ao arquétipo encontrado frequentemente nos contos de fadas.

Portanto, é possível compreender que o arquétipo representa um conteúdo inconsciente, modificado por meio de sua conscientização e percepção, ao assumir matizes variados; estas de acordo com a consciência individual na qual se manifesta. Um modelo hipotético abstrato no qual nascem as imagens maternas de personalidades pré-moldadas, construídas de acordo com a relação do ser humano com a imagem materna e sua interpretação quanto símbolo de cuidado, ternura, mas também de rigidez,

---

<sup>46</sup> Antes de começar a animação, a *Disney* coloca em seus créditos uma nota com a observação de que a obra foi inspirada no conto de Charles Perrault e a trilha sonora é feita com adaptações da peça de Tchaikovsky.

geniosa e “algoz” – no sentido de privação das vontades dos filhos, sem fazer o que querem.

No caso das madrastas dos contos de fadas – como o acontece no clássico *Cinderela* ou *Sapatinho de vidro* (ambos os títulos são encontrados como referência à obra de Charles Perrault), esse lado da figura materna aparece como uma mulher bastante zelosa quanto à enteada até o momento da morte do marido, tanto que tal comportamento – o cuidado e preocupação com uma criança que não é sua – é, geralmente, um dos motivos que leva o homem a escolhê-la para desposar. Entretanto, após o casamento é que acaba por revelar quem é – seu temperamento perverso se faz presente e, normalmente, as situações de humilhação passam a ser relacionadas aos afazeres domésticos, caracterizados pela sobrecarga de serviços pesados, momento em que há o afastamento da enteada da sua condição de princesa e da sua imagem bela, delicada:

Assim que o casamento foi celebrado, a madrasta começou a mostrar seu mau gênio. Não tolerava as boas qualidades da enteada, que faziam suas filhas parecerem ainda mais detestáveis. Encarregava-a dos serviços mais grosseiros da casa, Era a menina que lavava as vasilhas e esfregava as escadas, que limpava o quarto da senhora e os das senhoritas suas filhas. Quanto a ela, dormia no sótão, numa mísera enxerga de palha, enquanto as irmãs ocupavam quartos atapetados, com camas da última moda e espelhos onde podiam se ver da cabeça aos pés. (PERRAULT, 2010, p.19)

Quando possui filhos do seu primeiro casamento, a tendência é que haja uma separação de comportamento: em alguns contos, é comum haver solidariedade em relação ao meio irmão ou meia irmã em sofrimento pelo tratamento da madrasta com os filhos do segundo casamento. Outra situação, é quando o comportamento dos meio-irmãos se torna um reflexo do tratamento da madrasta, como acontece com Cinderela:

[...] Chamaram Cinderela para pedir sua opinião, pois sabiam que tinha bom gosto. Cinderela deu os melhores conselhos possíveis e até se ofereceu para penteá-las. Elas aceitaram na

hora. Enquanto eram penteadas, lhe perguntavam: ‘Cinderela, você gostaria de ir ao baile?’

‘Pobre de mim! As senhoritas estão zombando. Isso não é coisa que convenha’

‘Tem razão, todo mundo riria um bocado se visse uma Gata Borralheira indo ao baile.’ (PERRAULT, 2010,p.21)

Dessa forma, é possível relacionar a figura da madrasta como a de uma mulher sempre em competição com outra – a enteada, que se mostra em uma imagem mais jovem, bela e delicada, e faz despertar, portanto, a inveja. O sentimento de aversão provoca o desejo de destruição do quadro perfeito formado pela protagonista, e a leva a passar por momentos esdrúxulos diários. É estabelecida, desse modo, uma relação de desprezo da madrasta pela enteada, e suas ações se voltarão com a intenção de menosprezá-la e se utiliza das atividades domésticas para atingir sua autoestima – pelo fato de, nesse momento, obrigá-la a usar roupas gastas com a intenção de atingir a beleza da protagonista, o que não surtia efeito, já que “[...] apesar das roupas suntuosas que as filhas da madrasta usavam, Cinderela, com seus trapinhos, parecia mil vezes mais bonitas que elas.” (PERRAULT, 2010, p.20).

Além do conto *Cinderela*, é possível ver o mesmo rebaixamento e menosprezo acontecer em *Branca de Neve*, em que a tentativa de ferida a autoestima fica mais evidente pelo fato de a madrasta carregar em si uma vaidade tão grande, a ponto de querer matar a princesa para se permanecer como a mulher mais bela do reino. Para tanto, se utiliza dos mesmos artifícios da madrasta de Cinderela: obriga-a a se submeter a trabalhos domésticos e a utilizar vestidos rasgados na tentativa de diminuir sua beleza. Além do serviço pesado, Branca de Neve é alvo da inveja vaidosa da rainha por ter se tornado uma mulher mais bonita que ela, o que a ir ao extremo de querer matar a princesa-mulher:

‘Ó minha Rainha, sois muito bela ainda,

Mas Branca de Neve é mil vezes mais linda.’

Ao ouvir estas palavras a rainha pôs-se a tremer, e seu rosto ficou verde de inveja. Desse momento em diante, odiou Branca de Neve. Sempre que batia os olhos nela, seu coração ficava frio como uma

pedra. [...] Dia ou noite, ela não tinha um momento de paz. Um dia chamou um caçador e disse: ‘Leve a criança para a floresta. Nunca mas quero ver a cara dela. Traga-me seus pulmões e seu fígado como prova de que a matou’. (GRIMM, 2010, p.131)



Figura 4: Cinderela cumprindo tarefas domésticas



Figura 5: Branca de Neve limpando escadas

Em fidelidade aos contos de fadas, as indústrias Disney, trazem em som e cores a axiologia construída com a imagem da madrasta em relação às enteadas: no caso de Cinderela, sua aparição junto à limpeza que deve fazer é constante por estar em contato maior com a madrasta. Tanto no conto, como na obra animada, sua posição ajoelhada – tal qual mostrada na Figura 1 – é bastante frequente, por estar sempre submetida à ordens relacionadas ao cronograma de arrumação da casa e ao atendimento das vontades das irmãs.

Exposto aqui o comportamento das madrastas das narrativas populares, é interessante mostrar o modo como os estúdios Disney retratam essa imagem materna mesquinha – porém necessária. Em *Cinderela*, além da ênfase dada pela animação aos trabalhos aos quais a protagonista era submetida, a construção da Madrasta também é arquitetada de forma a nos fazer relacionar seu retrato à sua personalidade perversa que a compõe: o cabelo grisalho armado para cima enfatiza a condição de mulher mais velha e senhora da casa, o vestido vermelho escuro, fechado do pescoço aos punhos mostra, além do conservadorismo da época, a seriedade de sua figura senhorial. Quando se volta à Cinderela, a Madrasta carrega um semblante fechado e repreensivo, com sobrancelhas

curvadas em desagrado, além da iluminação cerrada do cenário, que mostram a intenção vil de suas ações.



Figura 3: Repreensão da Madrasta às atitudes de Cinderela



Figura 4: Subida às escadas para trancar Cinderela no quarto

Na animação *Branca de Neve e os sete anões*, também dos estúdios Disney, a Rainha Má – responsável por ocupar o cargo de madrasta – também possui as mesmas feições de insatisfação pela mera existência da princesa-protagonista: sua posição monárquica e o descontentamento de ter que conviver com Branca de Neve acentuam sua superioridade e o fato de ser a única governante – portanto, novamente a senhora da casa – destaca o seu medo de alguém que, não somente tomaria seu lugar como “mulher mais bela de todas”, mas também no trono.





Figura 6: Rainha Má consultando o espelho



Figura 7: Rainha Má em frente ao trono.

Como são clássicas das personagens vilãs da Disney, as cores predominantes da Rainha Má se resumem ao roxo e ao preto, o que lhe confere elegância e sobriedade e exalta a imagem nobre. Novamente, têm-se roupas bastantes conservadoras, em que nem mesmo o cabelo pode ser visto. Tal qual a Madrasta, a Rainha sempre carrega um feição séria, com uma maquiagem que ressalta os olhos cerrados e carregados de repreensão, juntamente às características sobrancelhas curvadas – no caso da Figura 1, a fisionomia pesada se dá ao saber que o espelho reconhece outra mulher como a mais bela e, na Figura 2, semblante revela o momento em que compartilha do plano de assassinato da enteada com o caçador.

Essas imagens de uma mulher rancorosa e cujos atos são sempre levados em benefício próprio ou em prol dos filhos de sangue são essenciais para a constituição dos contos de fadas como produtos ideológicos que farão a criança se reconhecer no papel das enteadas e ver, dessa forma, que a figura materna não se constitui apenas com seu lado bom e protetor, mas também, tal qual o ser humano em toda sua complexidade e ambivalência, com a imagem da mãe que impulsiona desafios. Entretanto, o excesso de ações consideradas boas é a base para a criança relacionar sua própria figura materna não à da madrasta, mas com a imagem da “boa mãe”, representada comumente por fadas-madrinhas nos contos de fadas.

### 3.2.2. A Fada-deusa em representação ao “lado bom” da figura materna

Em criação a uma oposição quanto à simbologia carregada pela figura madrasta, os contos costumam trazer a fada-madrinha para fazer referência ao “lado bom” da mãe. Segundo Mendes (2000), a aparição dessas personagens se dá quando os protagonistas enfrentam problemas de relacionamento com os pais e, portanto, começa a passar pelas provas que a vida os submete, os quais se materializam em situações difíceis – como o é a péssima relação entre madrasta e enteada. Essas dificuldades, normalmente, são resolvidas com a ajuda de magia e com a chegada da maturidade, o que faz finalizar o conto, muitas vezes, em casamento como símbolo da felicidade eterna, “o despertar para a luz, depois de um longo período de trevas”. (MENDES, 2000, p.36)

As fadas, responsáveis por possuir essas soluções mágicas, são detentoras de poder e podem representar a antiga divindade feminina das sociedades matriarcais ou então, a imagem arquetípica junguiana da mãe e seu lado bom (quando aparece em forma de fada-madrinha, por exemplo), e também seu lado mau, quando bruxa – do mesmo modo quando é representada no conto *A Bela Adormecida no Bosque*, em que a penúltima fada (bruxa) não concede um presente, mas uma maldição.

A imagem da fada sempre foi bem vista por conta de carregar a fardo simbólico da boa mestra, ou seja, aquela responsável por garantir o ensino do caminho do bem aos protagonistas, e que se estendeu à fada-madrinha também, já que esta é colocada como guia da estrada a ser percorrida para que o protagonista consiga atingir a felicidade, de acordo com a moral e dentro dos padrões de comportamento que o herói ou heroína precisam seguir:

Enfim o grande dia chegou. Elas partiram, e Cinderela seguiu-as com os olhos até onde pôde. Quando sumiram de vista, começou a chorar. Sua madrinha, que a viu em prantos, lhe perguntou o que tinha: ‘Eu gostaria tanto de... eu gostaria tanto de...’ Cinderela soluçava tanto que não conseguia terminar a frase.

A madrinha, que era fada, disse a ela: ‘Você gostaria muito de ir ao baile, não é?’

‘Ai de mim, como gostaria’, Cinderela disse, suspirando fundo.

‘Pois bem, se prometer ser uma boa menina, eu a farei ir ao baile’. (PERRAULT, 2010, p. 22, grifos nossos).

Nesse trecho de *Cinderela*, tem-se a imagem clássica da fada-madrinha como representação da salvação dos problemas da protagonista causados pela madrasta e as duas irmãs. Na sua condição de ser com poderes mágicos, a fada-madrinha, aliada à moralidade condutora dos contos de fadas, fará acontecer o desejo da protegida de ir ao baile, caso ela cumpra com as regras daquilo que é representativo do “ser uma boa moça”. Essa função guia recai sobre a fada-madrinha porque, segundo Mendes, “as fadas foram preservadas, em benefício da própria ideologia cristã e burguesa.” (MENDES, 2000, 127).

Ainda segundo a autora, a fada também é caracterizada pelo seu poder de controlar o destino dos seres humanos, o que representa o domínio completo sobre todas as esferas da vida – e podem estar tanto nas mãos das fadas boas quanto nas fadas más, como acontece em *A Bela Adormecida*: uma fada-bruxa muito poderosa no início da história, mas que será derrotada depois pela jovem fada, pois bem sempre vence o mal – e é dessa forma que elas se apresentam na construção do texto, em que a narrativa arquiteta sua simbologia como todo. Dessa forma

[...] é fácil concluir que o pouco poder alegado pela jovem fada no começo da história tinha a função de desencadear a sequência de fatos que iriam marcar a vida da princesa recém-nascida. E que se cumpririam segundo os “fados”, transmitindo o significado moral desejado: as fadas existem para auxiliar os fracos e desprotegidos, mas estes devem cumprir seu destino, passando por todas as etapas do desenvolvimento psíquico, até chegar ao amadurecimento e à felicidade. De qualquer maneira, fica preservado, por intermédio das fadas, o poder da deusa da Antiguidade. (MENDES, 2000, p.128)

E é desse modo que encontramos a imagem da fada-madrinha em histórias como *Cinderela* e *A Bela Adormecida*. Em ambos os casos é possível ver uma figura materna em substituição a outra: em relação à primeira obra citada, Cinderela perde a mãe quando jovem e, logo em seguida, com o segundo casamento do pai, é encontrada na condição de enteada, com uma madrasta que a odeia.

A Madrasta é o lado maternal responsável por proporcionar os desafios, as condições difíceis e provas da vida, enquanto a fada-madrinha, ao se colocar no lugar da



mãe morta, se revela como um porto seguro e guia para o caminho certo, além de realizar desejos por meio da magia. Entretanto, como mostrado em um trecho anterior, a fada-madrinha só os concederá se a protagonista fizer por merecer, e isso é o que confere à fada o papel de mestre guia: ao fazer Cinderela ir ao baile somente depois de se mostrar uma boa moça (seguir os padrões ditados pela moral social), é possível conseguir o direito – uma permissão – de ir ao baile. É o lado materno que mostra como o caminho correto sempre proporciona recompensas.



Figura 5: Fada-madrinha consola Cinderela



Figura 6: Fada-madrinha faz Cinderela ir ao baile

.E para trazer vida a essa fada-mãe, a Disney constrói a imagem de uma senhora de cabelos esbranquiçados – o que a faz se aproximar da figura de uma avó –, vestida com tons de azul claro, os quais se distanciam do retrato austero causado pelas roupas pesadas e escuras da Madrasta. A estatura baixa, junto às mãos pequenas, ajuda no aspecto afetivo e acolhedor, além do rosto livre da maquiagem pesada que acentuava o semblante sempre sério da “mãe má”; essa face se mostra gentil e sorridente.

O mesmo acontece em *A Bela Adormecida*, que não nos coloca uma madrasta para impor as dificuldades até a felicidade da protagonista, mas mostra ambos os lados das fadas: Malévola como representação da fada-bruxa, responsável por proporcionar à Aurora as dificuldades da vida e as fadas-madrinhas que assumem o lugar da Rainha.



Figura 8: Rainha protegendo Aurora de Malévola      Figura 9: Fadas protegendo Aurora de Malévola

A animação *A Bela Adormecida* produzida pelas indústrias Disney encena muito bem a função materna das fadas que tomam o lugar da mãe biológica e assumem o lado protetor e guia, aquele responsável por mostrar à princesa-mulher o caminho a ser seguido para alcançar a felicidade. Nas imagens acima – Figura 5 e Figura 6 – é possível ver o mesmo instinto materno em querer proteger a princesa tanto na Rainha – mãe biológica de Aurora –, quanto nas fadas, no momento em que Malévola se mostra uma ameaça e faz a maldição na criança, que é combatida com uma das bênçãos, proporcionada pela última fada, o que acontece tanto na obra literária, quanto na animação:

A mais nova lhe concedeu o dom de ser a mais bela pessoa do mundo, a seguinte o de ter o espírito de um anjo, a terceira, o dom da graça admirável em tudo o que fizesse, a quarta, o de dançar perfeitamente bem, a quinta, o dom de cantar como um rouxinol, e a sexta, o de tocar todos os tipos de instrumentos com a máxima perfeição. Quando chegou a vez da fada velha, esta disse, balançando a cabeça mais por despeito do que por qualquer velhice, que a princesa espetaria a mão no fuso de uma roca de fiar e que disso morreria. [...] Nisso, a jovem fada [...] disse alto e bom som:

Fiquem tranquilos, rei e rainha, a princesa não morrerá disso. É verdade que não tenho poder o bastante para desfazer por completo o que a minha precedente fez. A princesa espetará a mão num fuso, mas, em vez de morrer, mergulhará num sono profundo por cem anos. (PERRAULT, 2010, p.22)

Para a construção dessas fadas protetoras – as quais a Disney são representadas por três, diferente das sete criadas por Perrault –, a animação é baseada no mesmo princípio da fada-madrinha criada em *Cinderela*: os vestidos bufantes, que formam um conjunto alegre em suas cores. O cabelo também grisalho – com exceção de Primavera, a fada azul, que aparenta ser a mais jovem entre as três – e, os rostos também pouco mais cheios em relação às outras personagens femininas da obra, o que lhes conferem um ar mais gentil e com traços que faz lembrar as tias ou avós contadoras de histórias.



Figura 10: Fada-madrinha de *Cinderela*



Figura 11: Fadas visitando a princesa

Amas conseguem proporcionar, junto a sua magia, milagres para que suas respectivas protegidas possam conseguir seu final feliz a partir do casamento, cada qual de sua forma. Outro ponto importante a ressaltar sobre *A Bela Adormecida* é que a obra entra no conjunto das narrativas a deixarem a mãe biológica viva, mesmo com a presença de duas figuras femininas as quais representam ambos os lados da maternidade – divididas de forma arquetípica nos contos de fadas. Quando isso acontece, a tendência é que haja um afastamento temporário – mesmo que breve – da mãe biológica para, desse modo, as fadas-madrinhas exercerem o papel da “boa mãe”:

*Ao fim de quinze ou dezesseis anos, tendo o rei e a rainha ido a uma de suas casas de campo, aconteceu de a jovem princesa percorrer todos os recônditos do castelo, subindo de cômodo em cômodo, até chegar a uma torre, em cujo topo encontrou um sótão miserável, onde uma velha fiava sozinha na roca.* (PERRAULT, 2010, p.22, grifos nossos).

No caso da animação, o afastamento se dá logo após a maldição da Malévola. As fadas se oferecem para criar Aurora como camponesa, enquanto a princesa não atinge os dezesseis anos – idade prevista pela fada-bruxa para a maldição acontecer. Nesse ínterim, é mostrado como foi a criação e a convivência com a princesa, as recomendações dadas e, também, muita magia para fazer a felicidade de Aurora – como o vestido confeccionado por Primavera – a fada vermelha – com ajuda de magia. A mesma intenção da fada-madrinha de Cinderela quando a ajudou a ir ao baile.

É a partir dessa visão dicotômica da mãe é que se percebe como a imagem da mulher-mãe é dividida nos contos de fadas: sempre há duas mulheres que assumem um dos lados da maternidade e, dessa forma, tem-se a quebra da complexidade humana, mas que retorna na personagem Malévola em sua obra fílmica, muito diferente das imagens arquetípicas construídas nos contos *A Bela Adormecida* e *A Bela Adormecida no Bosque*: uma mulher com uma aparência envelhecida em relação às demais fadas, enfurecida por não ter sido convidada. Apesar de possuírem um século de distância os contos constituem-se de modo semelhante em sua essência, com ideias pareadas sobre nascimento, morte, amadurecimento maternidade, feminino e comportamento, o que esclarece a ideia de arquétipo proposta por Jung: uma forma de pensamento, um símbolo das experiências humanas para os indivíduos de forma geral.

Essas experiências humanas foram perpetuadas em sua forma arquetípica e reconstruídas pelas indústrias Disney na animação, principalmente na representação feminina: a princesa Aurora é bela e possui predicados concedidos pelas três fadas: beleza, canto e, por fim, a superação da morte com o beijo do amor verdadeiro dado por um príncipe homem, fator que se diferencia das demais versões:

[...] Nisso, a jovem fada saiu detrás da tapeçaria, e disse em alto e bom som:

Fiquem tranquilos, rei e rainha, a princesa não morrerá disso. É verdade que não tenho poder o bastante para desfazer por completo o que minha precedente fez. A princesa espetará a mão num fuso, mas, em vez de morrer, mergulhará num sono profundo por cem anos. Ao fim desse tempo, o filho de um rei virá despertá-la. (PERRAULT, 2015, p.22, grifos nossos)

Ainda restava um desejo a conceder para a menina, e, embora a feiticeira não pudesse suspender o feitiço maligno, podia abrandá-lo. Assim, ela disse: ‘A filha do rei não morrerá, cairá num sono profundo que durará cem anos.’ O rei, que queria fazer o possível e o impossível para preservar a filha da desgraça, ordenou que todos os fusos do reino inteiro fossem reduzidos a cinzas. (GRIMM, 2010, p.122, grifos nossos)

“Gentil princesa, se por um desumano malefício num fuso picar seu dedo, como presente de bondade anularei essa maldade. A morte não a levará. Você adormecerá e de seu sono sairá. Um beijo doce a despertará.” (Produções Disney, *A Bela Adormecida*, 1959, 9”56’ grifos nossos)

Nestes três trechos destacados, tem-se o momento em que um feitiço é lançado por uma das boas fadas para abrandar a maldição e, a partir desses destaques, é possível notar as primeiras diferenciações ideológicas quanto algumas questões sobre feminino: no conto de Perrault, o sono profundo de cem anos vem como punição para o contato da princesa com a roca. A questão punitiva aparece por conta da precocidade da mulher em satisfazer a curiosidade do sexo antes do momento – considerado apropriado – do casamento. As obras literária e animada dos irmãos Grimm e das produções Disney, respectivamente, também estabelecem um castigo por conta da vontade prematura da princesa-mulher de satisfazer os anseios sexuais que vêm com a maturidade do corpo. Entretanto, não são os três trechos que revelam a necessidade de um príncipe-homem quebrar a maldição. Na obra perraultiana, é deixado claro que o “filho de um rei” causará o despertar da princesa; já os irmãos Grimm não colocam o ato de um homem como o responsável por quebrar a maldição, mas somente que o sono terá duração de cem anos, enquanto os estúdios Disney apenas declaram que um beijo tem poder de tirá-la do sono – não necessariamente do príncipe-homem, o futuro marido.

A partir dessas variações, que possuem o mesmo objetivo – abrandar a maldição rogada pela bruxa – é possível ver como o meio ideológico se manifesta para cada coletividade e como as concepções ideológicas e crenças se tornam realidade ideológica quando concretizadas em enunciados, ações, interações. É nos enredos construídos por Charles Perrault, na França absolutista, pelos irmãos Grimm, na Alemanha invadida e pelas indústrias Disney em pleno século XX e com produções constantes baseadas em contos de fadas, que se desvendam os valores ideológicos pilares de sua estrutura.

No caso das indústrias Disney, há uma preocupação em ressaltar a questão do casamento na obra animada. Desde o início da animação, o príncipe aparece como o futuro marido da princesa em um casamento arranjado pelos pais das crianças. O matrimônio é conceito bastante tradicional no histórico das produções das indústrias Disney, desde a primeira animação – *Branca de Neve e os Sete Anões*. Isso mostra como essas produções refletem e refratam a realidade do sistema patriarcal em que estão inseridas e, dessa forma, já nos antecipa de quem será o amor verdadeiro que despertará Aurora do feitiço com um beijo: não o amor materno ou paterno, mas o príncipe-homem, que adquire a responsabilidade da proteção da mulher, depois do pai. Entretanto, a ideia se desconstrói com a obra fílmica, em que a própria Malévola desperta – e também despertada por – Aurora.

### **3.3. Belas e Maléficas: A(s) Malévola(s) da(s) história(s)**

Depois da perda da conotação religiosa característica das narrativas populares, o conto começa a ganhar influências bastante importantes da sociedade e, dessa forma, se perpetua novos conceitos morais. A narrativa perraultiana já se encontra nessa nova forma de produção de contos populares e sua obra, assim como a dos irmãos Grimm, se constituem por figuras arquetípicas como meio de passar as crenças do tempo-espaço em que são construídos e é dessa forma que se dá a aparição da fada-bruxa em ambos os contos.

A fada-bruxa de Perrault é a oitava do grupo de fadas presentes no conto e, por conta disso, a fada representa um desequilíbrio na composição harmônica das demais: o número sete está entre os representantes numéricos referentes ao divino e, por conta disso, a presença de mais uma fada traz dessimetria e contradição à imagem das outras fadas. Somado ao fato do seu descontentamento por não ter sido convidada à festa de

prestígio ao nascimento da princesa faz com que uma maldição da morte seja lançada. O mesmo processo se repete com a obra dos irmãos Grimm, com uma diferença no número de fadas – um total de doze e a décima terceira, que é a fada-bruxa, excluída por não haver um conjunto de pratos suficientes, uma sugestão da quantidade de fadas que deveriam estar presentes para celebrar o nascimento miraculoso da princesa. O momento das bênçãos, somado ao da maldição concedida pela última fada-bruxa, é a amostra dos dois lados da mulher-mãe, colocado em dois tipos de personagens distintos e planos: as fadas em sua numeração divina, que resgata a imagem da divindade relacionada à maternidade, com a ideia da mãe protetora e bondosa e, por igual, a outra mulher-mãe que estabelece desafios e, por meio deles, pune e cria desafios. Ambas necessárias para o desenvolvimento da princesa.

Entretanto, apesar de as indústrias *Disney* se basearem nessa constituição arquetípica de personagens, a imagem da boa-mãe (fadas) é colocada de modo mais próximo da princesa Aurora. Na obra da *Disney*, a figura materna biológica é afastada e as fadas da animação assumem o papel da mulher-mãe e constroem uma relação de amor e cuidado para com a princesa – a quem chamaram de Rosa, o eu não-princesa de Aurora, já que, para as fadas, ao esconderem a verdadeira identidade dela, também apagaram o sujeito princesa, que cresceu como uma camponesa, longe de todo o luxo ou qualquer coisa que pudesse fazer referência ao seu eu-princesa. Dessa forma essa princesa-mulher – mesmo com nascimento em berço de ouro – é constituída pelo seu eu-camponesa (nomeada Rosa) e seu eu-princesa (nomeada Aurora). Isso fica bastante claro quando as três fadas revelam a ela sua origem como princesa e, nesse momento, dirige-se a ela não mais como Rosa, mas como Princesa Aurora.

As três fadas da *Disney* são tratadas como tias pela princesa e isso ocorre tanto na animação, quanto na obra filmica, com a diferença da imagem que elas passam quando retratadas em *Malévola*: as três figuras são ridicularizadas e muito desengonçadas, com desleixo na hora de cuidar de Aurora, tanto que é esse o momento em que Malévola toma para si a tarefa de cuidar da princesa, sempre por perto das outras fadas e da criança. Essa ridicularização retira as fadas da representação boa da mãe e acaba por enaltecer essa imagem para Malévola, que acaba por ser, também, o lado bondoso e protetor materna.

O balé *A Bela Adormecida* continua a promover as personagens arquetípicas dos contos de fadas, o que é natural, já que sua construção se deu no Romantismo, época de

grande popularidade dos contos populares, principalmente na Europa. A peça composta por Tchaikovsky acompanha os passos da fada-bruxa de forma que sua entrada se torna mais pesada; cordas e instrumentos de sopro se unem de forma a criar um ambiente escuro e de medo. O balé de repertório apresenta Carabosse como sua fada-bruxa, responsável pela maldição do sono da morte de Aurora que, por ser a décima terceira das fadas – já que a obra foi inspirada na obra perraultiana – contraria a imagem bondosa e protetora da mãe, representada nas demais fadas. Entretanto, o balé possui um diferencial quanto à interação entre as fadas: enquanto os contos mostram uma das fadas amenizando a maldição logo depois da saída da fada-bruxa, o balé mostra o enfrentamento por parte de uma das fadas, a Fada Lilás – ou Fada Azul em outras versões – frente a frente à fada-bruxa que, desencorajada pela aparição da décima segunda fada, se retira junto aos lacaios.

Entretanto, Carabosse, em contradição às passagens literárias que narram uma senhora fiando na torre em que a princesa encontra a roca em que espeta o dedo, é quem traz a agulha no meio do Adágio, momento em que a princesa dança com os príncipes. Disfarçada, a fada-bruxa entra no palácio e entrega o buquê de flores em que se encontra a agulha e, assim, a princesa cai no sono de cem anos. Essa é uma das semelhanças entre o balé e a animação Disney, pois Malévola também conduz Aurora para onde está a roca. No momento em que Aurora é levada ao palácio, é deixada sozinha no quarto antes de ir para a festa em comemoração aos seus dezesseis anos. É a oportunidade usada por Malévola para atrair a princesa para espetar o dedo na roca, a qual está localizada no alto de uma torre, tal qual a passagem dos irmãos Grimm e de Charles Perrault:

Ao fim de quinze ou dezesseis anos, tendo o rei e a rainha ido a uma das suas casas de campo, aconteceu de a jovem princesa percorrer todos os recônditos do castelo, subindo de cômodo em cômodo, até chegar a uma torre, em cujo topo encontrou um sótão miserável, onde uma velha fiava sozinha na roça. A boa mulher não sabia da proibição do rei, pois morava ali havia anos e nunca ouvira falar disso. (PERRAULT, 2015, p.22)

Exatamente no dia em que a menina completou quinze anos, o rei e a rainha saíram e ela ficou sozinha em casa. Vagou pelo castelo, espionando em cômodo após outro, e acabou ao pé de uma velha torre.



Depois de subir uma estreita escada em caracol dentro da torre, viu-se diante de uma portinha com uma chave velha e enferrujada na fechadura. A porta girou e revelou um quartinho minúsculo. Nele estava uma velha com seu fuso, muito ocupada em fiar linho. (GRIMM, J; GRIMM, W. 2010, p.123).

A diferença, como pode ser notada, é que em ambas as passagens há uma velha fiando, o que leva a princesa à curiosidade em saber o que é objeto pontudo – retomando que os contos de fadas também serviam de lição moralizante quanto aos anseios sexuais – e, ao tocá-lo há o sono da morte – transformado em um sono de cem anos pela fada boa, simbolizando a punição pela curiosidade em satisfazer os desejos sexuais antes do casamento e o processo de amadurecimento pelo qual deve passar para que possa “ser preparada para o casamento”; enquanto na versão animada das indústrias Disney e no balé de repertório, a própria fada-bruxa se ocupa em garantir que a princesa caia na maldição.



Figura 12: Primeira aparição de Carabosse.



Figura 13: Enfretamento entre Carabosse e a Fada Lilás.

Na cena, Os braços cruzados em X de Carabosse é o símbolo usado no balé para se referir à morte e executado pelas duas fadas: a fada-bruxa confirma sua maldição, enquanto a Fada Lilás a ameniza, com a confirmação de que um beijo do amor verdadeiro despertará a princesa.

Na obra fílmica, a trama se desenvolve de modo um pouco diferente: para começar, Malévola não roga uma maldição por conta de falta de pratos ou por se sentir desprezada, mas por conta da relação que teve com o rei Stefan – pai de Aurora – no passado. Após se envolver amorosamente com o monarca e ser drogada, ter suas asas – símbolo de sua força, liberdade e poderio – arrancadas de si por conta de uma ambição, Malévola decide atingi-lo no ponto em que mais lhe doeria: sua filha. Após rogar a maldição, a qual diz que “[...] a princesa crescerá em graça e beleza e amada por todos que a conheçam. Mas antes do pôr do sol do seu décimo sexto aniversário, ela picará o dedo no fuso de uma roca e cairá no sono do qual nunca acordará” (Disney, *Malévola*, 2014, 31’04”), o rei implora pela vida da filha e Malévola faz uma mudança na maldição – a qual nas outras versões (ambos os contos e no balé) é feito por uma das boas fadas: “A princesa poderá ser despertada somente por um beijo do amor verdadeiro. A maldição durará para sempre e poder nenhum poderá mudá-lo.” (*Maleficent*, 31’57”, tradução nossa, grifos nossos).

A partir disso, é possível entender a construção de Malévola como bruxa, ou seja, seu lado mal – que está presente independente do seu relacionamento com Aurora na sequência do filme. Por ter sido traída por quem amava, Malévola deixou que a raiva tomasse conta de si e satisfazer seu desejo de vingança, o qual fica claro no momento da maldição, quando pede ao rei que implora pela vida da filha por gostar de vê-lo implorar. Esse lado perverso se reflete não apenas em seu comportamento, mas também nas roupas em que usa (figura 4), idênticas às da sua versão animada (figura 5), inclusive as cores, as quais são muito importantes na construção dos vilões Disney e que se diferem das que usava antes:



Figura 14



Figura 15

Figura 6



Figura 7



As cores dos vilões são marcas canônicas nos vilões mais clássicos da Disney, os quais predominam o preto, o roxo/púrpura e o verde, cada qual carregando sua significação, pertinentes à personalidade e caráter desses vilões ícones:

Figura 16



Figura 17



Figura 18



Figura 19



Figura 20



Figura 21



Figura 22



Figura 23



A começar pelo tom púrpura, Heller observa que

É curiosa a proximidade fonética de “violeta” a “violência”. Em italiano, violeta é *viola*, “violência”, *violenza* e *violare*, violar. Na Inglaterra e na França, “violência” é *violence* e violação, *violation*. É

historicamente plausível que esta relação tenha a ver com a cor arroxeadada, pois o roxo era na antiguidade a cor dos poderosos. Desse modo, a cor violeta se converteu, junto ao nome do roxo, na cor do poder e da violência. (HELLER, s/d, p.193, tradução minha)

Em combinação com outras cores, o negro multiplica seus significados, o que é o caso do tom roxo o qual, juntamente com a cor escura traz a significação do mistério e da magia. Presente nas roupas de Malévola (figura 3 e 4) e da Rainha Má (figuras 5 e 6) e no tom de pele e tentáculos de Ursula (figuras 9 e 10), o tom púrpura indica com clareza as figuras vilãs que fazem o uso da magia, como indica a cor arroxeadada. Portanto, fica claro o porquê de Scar não possuir a cor, seja na variação do tom dos pelos ou em cenário – como acontece com a cor verde, explanada mais a frente. O leão não faz uso da magia, portanto não fecha com o roxo a tríade de cores características desses vilões.

Já o negro, ainda sob o guia da obra de Heller, inverte quaisquer sentimentos representados pelas cores vivas. Se misturado com vermelho, o negro transforma o amor em ódio. No caso da Malévola – da animação – sua raiva recai na desconsideração por parte dos monarcas em não ter sido convidada para o batizado de Aurora. Em sua ressignificação, a Malévola da obra fílmica acompanha as mesmas cores de sua versão animada, em que o negro representa um manto de ódio em relação a Stefan quem, devido à ambição em se tornar rei, sobrepôs o sentimento ganancioso sobre o afeto que sentia por Malévola e arrancou suas asas. A traição resultou na ira a qual se justapôs ao amor que a fada-bruxa sentia pelo futuro rei e se refletiu nas vestes escuras, similares à Malévola criada pelos estúdios Disney em 1959.

Heller, em sua extensa explicação sobre as várias representações sobre o negro, também o aponta como a referência clássica para a elegância a qual, segundo a autora “supõe a renúncia à pompa e ao desejo de chamar a atenção. Quem se veste de negro, renuncia, inclusive, à cor. O negro é a elegância sem risco” (HELLER, s/d, p.140) Malévola, com sua estrutura esguia e de movimentos leves tem sua elegância acentuada pelas longas vestes esvoaçantes, tal qual Scar cuja imagem elegante se mostra no físico magro e de movimento pouco bruscos. A Rainha Má, em sua condição monárquica, faz jus à elegância que traz junto ao manto longo e a posição aristocrática. Ursula, cujo físico mais encorpado não se mostra menos sensual, tem o negro moldando seu corpo de

modo a fazê-lo ondular junto aos seus movimentos que acompanham o balançar das águas.

Para finalizar a sequência, o verde fecha essa composição triádica de cores, considerado o “veneno” dentre a vasta paleta de cores explanada por Heller. Segundo a autora, pintores da antiguidade criaram um verde luminoso feito a partir de limalhas de cobre o qual, junto a certas misturas, fazia nascer um verde intenso e tóxico chamado de “verde de cobre”. Malévola apresenta esse verde tóxico no momento de rogar a maldição em Aurora. Tanto na animação quanto na obra fílmica, a fada-bruxa ilustra suas maldições (e mágicas) com chamas e fumaças esverdeadas. A Rainha Má, quando finaliza sua poção para se disfarçar de velha e ir atrás da Branca de Neve, a bebida adquire um tom esverdeado, apontando uns fins malignos que possui. Similar é o caso de Ursula quando também prepara uma poção para Ariel poder se tornar humana, mas que esconde um preço vil – a voz da princesa. Já Scar tem seu cenário esfumado de verde quando nos deixa a par de seus planos de se livrar do irmão e do sobrinho para conseguir se tornar rei e fazer do seu reinado uma ditadura.

Esse conjunto de coloração foi a combinação escolhida pelos estúdios para fazer parte da aparência dos vilões, o que contribui para a constituição de suas personalidades e construir um grupo de personagens os quais carregam em si, ódio, inveja e elegância ímpares, belamente representado em suas aparências e roupas, com cores a não deixar dúvidas sobre o caráter dessas figuras.

Mantendo apenas as roupas como semelhanças de sua versão animada, as indústrias *Disney* (re)criaram uma vilã humanizada, cujos sentimentos a fez concretizar sua vingança em uma criança que não poderia ser envolvida no conflito. Entretanto, seu eu-fada – o lado bom – começa a florescer também ao começar a conhecer a princesa, da forma que a maldição previra: “[...] amada por aqueles que a conheçam”. Dessa forma, seu lado bom – representado pela fada – começa a ser construído por meio de sua relação com Aurora, que inclui os cuidados e o amor que se desenvolve entre as duas – mesmo quando a princesa não tinha uma imagem concreta daquela que considerava sua fada-madrinha, sujeito nascido da interação entre ambas.

A partir dessa relação, as indústrias dão nova significação, dessa vez para o “beijo do amor verdadeiro” que era dado somente por príncipes-homens, cujos relacionamentos com as princesas se caracterizavam por serem desenvolvidos de forma

superficial – tal qual é comum nos contos de fadas tradicionais – e que acabavam levando-os ao beijo que despertasse a princesa. Nessa obra fílmica, a Disney mostrou não somente um novo tipo amor verdadeiro – que nos faz lembrar da relação fraternal de Elsa e Anna, de *Frozen* e também Mulan, cujo amor pelo pai a levou para a guerra–, mas também que esse amor pode ser materializado em um beijo com o mesmo poder de quebrar uma maldição: é no embasamento da relação Aurora – Malévola que nasceu a possibilidade de construção do amor verdadeiro na sua forma maternal, materializada no beijo que desperta Aurora, responsável por despertar a própria Malévola. A relação dialógica entre as obras nos permite a afirmação de colocar a personagem Malévola como figura materna, devido ao resgate da divindade da mulher-fada-mãe feito nas narrativas populares.

A partir dessa análise, é possível compreender que a obra fílmica *Malévola* é construída pelo embate de discursos que há entre os discursos dos Grimm, Perrault, Disney e do balé de repertório e da peça musical tchaikovskiana seja o espectador um conhecedor dos contos/do balé ou não. É possível construir uma relação – intertextual e interdiscursiva – entre os sujeitos Malévola/velha/feiticeira/fada as quais – em uma cadeia de enunciados que impossibilitam uma separação – da mesma forma que se apresentam de forma semelhante, com seu lado bruxa (mau) se sobressaindo, Malévola é um enunciado único e irrepetível, cujas constituições (relações com o outro) são desenvolvidas de modo a explicar como as indústrias Disney, no espaço-tempo em que está inserida na produção dessa obra, desenvolveram não uma fada ou bruxa, mas um sujeito humanizado, passível de emoções os quais levam ao erro e ao arrependimento, mas que podem não somente amar – e odiar na mesma proporção – mas provar que é impossível ser constituído apenas pelo seu lado bruxo ou fada: os dois permanecem dentro de si e construídos por meio de sua relação com o outro, o que reflete e refrata a complexidade humana em sua totalidade ambivalente.



## Considerações Finais

A partir dos estudos feitos, foi possível fazer uma retomada histórica das várias Malévolas, desde as narrativas populares de Charles Perrault e dos irmãos Grimm e o balé de Tchaikovsky, até as obras animada de 1959 e fílmica de 2014. Com essa trilha percorrida, pudemos visualizar como os diferentes valores axiológicos presentes em cada enunciado, influenciados pelo tempo-espaço em que foram construídos, base constituída nos estudos do Círculo de Bakhtin, que nos esclarece os signos, divididos por sistemas, possuem cada qual sua própria carga ideológica e formal outros signos e símbolos específicos a uma determinada área com uma função ideológica da qual não pode ser separada.

Os contos de fadas, em seu ofício moralizante seguem as condutas pregadas pelas sociedades em que foram construídas, perpetuando valores e moldando sujeitos para tal embasamento ideológico. Por quase duzentos e sessenta anos, que separam os contos de Perrault e a obra animada da Disney, houve um trabalho com figuras arquetípicas trabalhadas por Jung, iniciadas desde 1937 com *Branca de Neve e os Sete Anões*, e continuadas com outras animações também baseadas em narrativas populares. *A Bela Adormecida* é uma obra que perpetuou muitos conceitos trabalhados nos contos, como a imagem da mulher como mãe, – dividida em boa e má por fadas e fadas-bruxas – o comportamento e figura da princesa-mulher, nascimento e morte, além do amadurecimento sexual e casamento.

Entretanto, *Malévola* quebra vários dos conceitos canônicos propagados na animação *A Bela Adormecida*, a começar por centralizar uma fada-bruxa e mostrar seu lado humanizado, capaz de machucar e amar na mesma proporção. Não há Bem ou Mal separados, mas um sujeito complexo e ambivalente, construído a partir de suas interações com outros sujeitos, que a fazem ser a fada-bruxa que é: uma mulher que resgata a imagem divina da maternidade, separada em Fada (para representar o lado bom, protetor e romantizado da mãe) e Bruxa (para representar o lado punitivo e que incute desafios e barreiras), mas que é colocado de forma única em uma personagem, ou seja, aquela que pune e roga uma maldição, também é capaz de dar o beijo do amor verdadeiro que desperta e a faz despertar, como a fada-bruxa que é.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMORIM, Marília. *O Pesquisador e o seu outro: Bakhtin nas Ciências Humanas*. São Paulo: Musa Editora, 2001.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: HUCITEC, 1997

BAKHTIN, Mikhail. *Para uma Filosofia do Ato Responsável*. São Paulo: Pedro & João Editores, 2012.

BRAIT, Beth. *Bakhtin, Conceitos Chave*. São Paulo: Contexto, 2006.

BRAIT, Beth. *Bakhtin: Outros Conceitos-Chaves*: Contexto, Edição 1.

BETELLHEIM, Bruno. *A Psicanálise dos Contos de Fadas*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 2014.

*Contos de fadas: de Perrault, Grimm, Andersen & outros/*; apresentação Ana Maria Machado; trad. Maria Luíza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010

FRANZ, Marie-Louise Von. *O feminino nos contos de fadas*. Trad. Regina Grisse de Agostinho; revisão técnica: Lúcio Azevedo. 3. Ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2010 – (Coleção Reflexões Junguianas).

GONÇALVES, Luciana Sacramento Moreno. *Entre desafiadora e má: Uma análise das representações simbólicas das madrastas em contos de fadas*. In: III Congresso Internacional de leitura e Literatura Infantil e Juvenil, 2012, Porto Alegre. Anais do III CILLIJ. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2012. p.01-14

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Trad. Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

HELLER, Eva. *Psicología del color: cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Barcelona: Gustavo Gili AS, 2008

MASCARELLO, Fernando (Org.) *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2006

MENDES, Mariza. *Em busca dos contos perdidos: o significado das funções femininas nos contos de Perrault*. São Paulo: Editora Unesp/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2000.

MESQUITA, Armindo Teixeira. *A simbologia dos números três e sete em contos maravilhosos*. In Revista Álabe, Portugal, nº6, p.1-14, dez/2012

NADER, Ginha. *Walt Disney: Um Século de Sonhos*. São Paulo: Senac São Paulo, 2001.

PAULA, Luciane de. *Círculo de Bakhtin: Teoria Inclassificável*. Vol.1. São Paulo: Pedro & João Editora, 2010.

PERRAULT, Charles. *História ou contos de outrora*. Trad. Renata Cordeiro. São Paulo: Martin Claret, 2015

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. CopyMarket, 2001

SANTOS, Luciane Alves; GABRIEL, Maria Alice Ribeiro. *A inserção dos contos populares na literatura infantil: uma perspectiva histórica*. Caderno Seminal Digital, v.1, nº 23, jan/jun/2015, p.58-84

SOUZA, Geraldo Tadeu. *Introdução à teoria do enunciado concreto: círculo de Bakhtin/Volochinov/Medvedev* – 2 ed. – São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2002.

VOLOBUEF, Karin; ALVAREZ, Roxana Guadalupe Herrera (Org.); WIMMER, Norma (Org.) *Dimensões do fantástico, mítico e maravilhoso*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.