

Universidade Estadual “Júlio de Mesquita Filho”

Faculdade de Ciências e Letras

Campus de Assis

**Relatório Final de Iniciação Científica**

**CONTOS DE UMA BRUXA: A CONSTRUÇÃO DA VILANIA EM  
*MALÉVOLA***

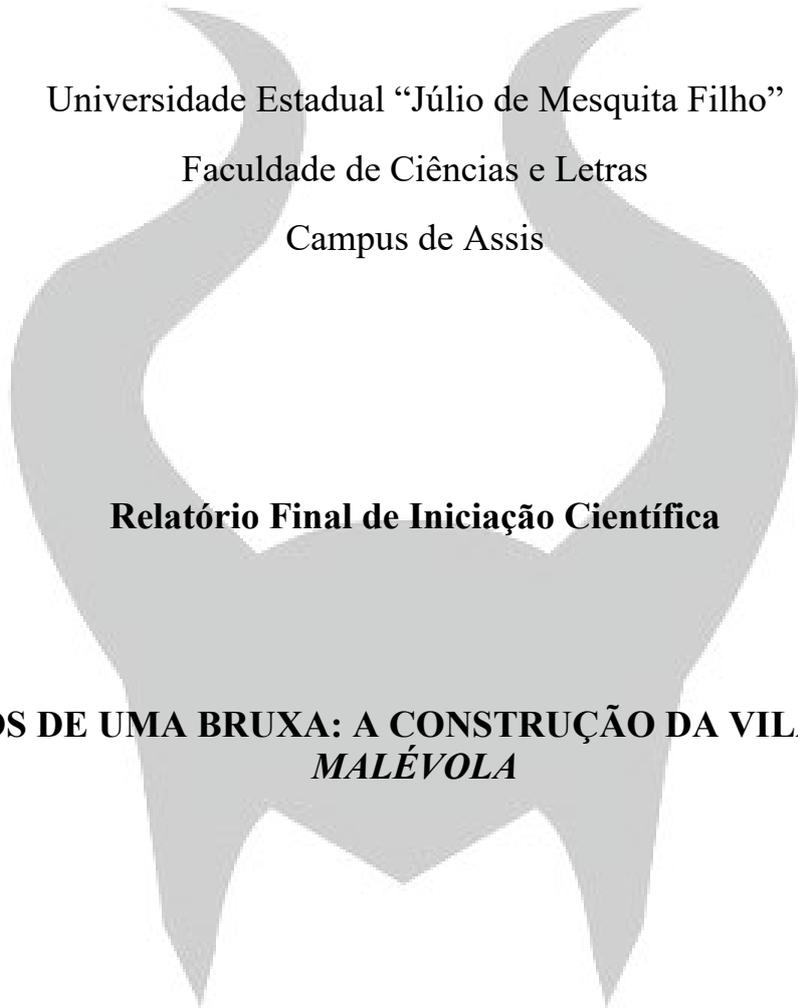
**Natasha Ribeiro de Oliveira**

Relatório Final de Iniciação Científica  
PIBIC – Processo Número 109116/2017-8

**Orientação:** Luciane de Paula

Assis

2017



Universidade Estadual “Júlio de Mesquita Filho”

Faculdade de Ciências e Letras

Campus de Assis

**Relatório Final de Iniciação Científica**

**CONTOS DE UMA BRUXA: A CONSTRUÇÃO DA VILANIA EM  
*MALÉVOLA***

**Natasha Ribeiro de Oliveira**

**Orientação:** Luciane de Paula

Assis

2017

## Resumo

Ressignificada para uma ambientação do século XXI, a obra filmica *Malévola* – cuja proposta de (re)criação retoma não somente a animação, mas as narrativas populares – traz em si a (re)contagem de uma fada-bruxa construída em sua forma humanizada o que, dessa forma, faz-se apresentar não apenas como uma bruxa e seu lado mau, mas também como uma fada. Esta pesquisa, em continuação à proposta anterior – cujo foco recaía no lado bom de um vilão canônico das indústrias Disney –, compromete-se a analisar de forma dialético-dialógica a construção da vilania das personagens *Disney* a partir da fada-bruxa humanizada (re)criada pelo *Walt Disney Studios*, *Malévola*. Para tanto, a pesquisa se organizará de modo a expor uma seleção fundamentada sob critérios pré-estabelecidos de obras – tanto animadas quanto filmicas – das produções *Disney* para, dessa forma, observarmos, dialogicamente, como se dá a construção da personagem *Malévola* e como isso se reflete – e é refletido e refratado – em outras personagens por igual. Apesar de o presente trabalho contar com a exploração dos demais personagens componentes do quadro vil das produções *Disney*, a pesquisa concentrará seus esforços também na retomada de produções anteriores, como *A Bela Adormecida*, a fim de compreender a construção dessa imagem (re)criada da *Malévola* em seu filme. Com este propósito estabelecido, a pesquisa possui como seu embasamento teórico os estudos acerca da linguagem e seu funcionamento dialógico proposto pelo Círculo de Bakhtin, Voloshinov e Medviédev além de retomar alguns de seus conceitos-base, como sujeito, ideologia, enunciado e cronotopia, a fim de dar suporte para a presente proposta de pesquisa.

**Palavras-chave:** *Malévola*. Vilania. *Disney*. Círculo de Bakhtin. Dialogia.

## Abstract

Ressignified in an 21st century ambience, the filmic work *Maleficent* – whose (re)creation purpose retakes, not only the animation, but the popular stories as well – brings on itself a humanized-constructed fairy-witch relate that, this way, presents itself not just as a witch with her evil side, but as a fairy as well with her good side presented too. This research, as the previous purpose's continuation – whose focus was on *Disney* industries canonic villain good side studies – has the compromise to analyze dialectical-dialogically the *Disney* characters villainy construction with the centre research as Maleficent, the humanized fairy-witch (re)created by the *Walt Disney Studios*. In order to achieve this purpose, this research will be organized in a way that is possible to expose pieces of work selection previously judicious established – filmic ones as well animated ones – from *Disney* productions to, in this way, observe, dialogically, how is the Maleficent character construction and how it reflects – and is reflected – on another characters as well. Although this work is counting with the exploration of characters that composes the *Disney* productions vile frame, the research concentrates its efforts on the recapture on previous production, as *The Sleeping Beauty*, in order to comprehend the Maleficent (re)created image construction on her film. With this established purpose, this research has as its theoretical basis the Bakhtin, Voloshinov and Medviédev Circle's studies about language and its operation and retakes some of the Circle's concepts as subject, ideology, utterance and chronotope in order to give holder to this actual research.

**Keywords:** *Maleficent*. Villainy. *Disney*. Bakhtin Circle. Dialogy.

## SUMÁRIO

<b>Introdução.....</b>	<b>6</b>
<b>1. Para compreender Malévola.....</b>	<b>12</b>
<b>1.1. Da oralidade à literatura: alguns aspectos formais sobre os contos de fadas</b> .....	12
<b>1.1.1. Vilões <i>Disney</i>: questões acerca da construção vilânica em produções</b> <b>animadas.....</b>	16
<b>2. Sob regras: o caminho metodológico para compreender a vilania <i>Disney</i>.....</b>	<b>30</b>
<b>3. Percursos teóricos.....</b>	<b>33</b>
<b>3.1. Percursos teóricos: Diálogo e enunciado.....</b>	<b>33</b>
<b>3.2. Percursos teóricos: Ideologia.....</b>	<b>37</b>
<b>3.3. Percursos teóricos: Sujeito.....</b>	<b>41</b>
<b>3.4. Percursos teóricos: Cronotopo.....</b>	<b>45</b>
<b>4. Vilões através do tempo: o caminho até <i>Malévola</i>.....</b>	<b>50</b>
<b>4.1. A verbivocovisualidade e a sua importância para a compreensão da</b> <b>construção enunciativa vilânica.....</b>	51
<b>4.2. Vilania materna: a representação da “mãe má” em produções <i>Disney</i>.....</b>	<b>52</b>
<b>4.3. Nas (e pelas) cores: a vilania construída no jogo verde-roxo-negro.....</b>	<b>81</b>
<b>4.4. Ser e estar (n)o poder: a ambição como elemento desencadeador da vilania</b> .....	101
<b>4.5. Malévola: reflexos e refrações na construção de uma fada-bruxa humanizada</b> .....	113
<b>Considerações finais.....</b>	<b>127</b>
<b>Referências bibliográficas.....</b>	<b>129</b>
<b>Filmografia.....</b>	<b>130</b>

## INTRODUÇÃO

Em continuação a proposta do projeto anterior a este, o qual trabalhava a construção ambivalente e humanizada da fada-bruxa Malévola em sua obra filmica homônima<sup>1</sup>, em diálogo com as obras influentes para a sua criação, tais como as obras literárias de Charles Perrault e dos Irmãos Grimm – *A Bela Adormecida no Bosque*<sup>2</sup> (1695) e *A Bela Adormecida*<sup>3</sup> (1812), em respectiva autoria –, junto ao balé tchaikovskyano *A Bela Adormecida*<sup>4</sup> (1890) e a animação homônima dos estúdios *Disney* de 1959, o presente trabalho volta seu foco para a arquitetura da vilania que compõe a personagem Malévola – o que não significa excluir seu lado como representação do seu lado bom.

Malévola – nomeada dessa forma pelas indústrias Disney – é uma personagem criada a partir de narrativas populares – nascidas com o homem – e ilustra de forma arquetípica a parte da vilania presente nos contos de fadas, assim como outros (as) personagens também tiveram seu espaço como vilão, como é o caso da Rainha Má da *Branca de Neve e os Sete Anões*<sup>5</sup> (1937), a Madrasta de *Cinderela*<sup>6</sup> e assim por diante. Dessa forma, para concretizar esta proposta de análise, a qual recai em compreender como se dá a construção de uma bruxa – que também é fada – trataremos a personagem como o resultado da construção de uma indústria com um histórico de produção voltado para animações cuja origem se debruça nos contos de fadas, mitologia e literatura clássica.

Por se tratar de uma produção com temática voltada para as narrativas populares, a pesquisa retornará à obra perraultiana e grimmiana devido ao diálogo existente entre as obras. No entanto, por se abordar uma obra filmica de produção dos estúdios *Disney*, é preciso considerar como essa indústria faz a construção, não somente da vilã Malévola, mas também dos demais vilões, das demais obras – que, em sua maioria, são animadas – não somente àquelas com embasamento nos contos de fadas, mas também as que são construídas com outras referências, como a literatura shakespeariana que trouxe inspiração para a criação d'*O Rei Leão*<sup>7</sup>.

---

<sup>1</sup> *Maleficent*, no original.

<sup>2</sup> *La Belle au Bois Dormant*, no original.

<sup>3</sup> *Dornröschen*, no original.

<sup>4</sup> *Spyashchaya krasavitsa*, no original.

<sup>5</sup> *Snow White and the Seven Dwarves*, no original.

<sup>6</sup> *Cinderella*, no original.

<sup>7</sup> *The Lion King*, no original.

Como a proposta de pesquisa recai em um *corpus* de origem literária e ainda dialoga com outras obras que trabalham em uma mesma temática, mas são manifestadas em diferentes gêneros, *Malévola* será analisada dialogicamente com enunciados pertinentes tanto ao que concerne o tema Bela Adormecida – sem a perda da sua singularidade quanto enunciado e arquitetônica única concretizadas em uma marca autoral – quanto à vilania propriamente dita, a qual será vista outras formas vilãs construídas e trabalhadas pelas indústrias Disney. A fim de concretizar estas propostas de análise, a pesquisa terá como embasamento teórico os estudos acerca da linguagem propostos pelo Círculo de Bakhtin, Medviédev e Voloshinov, cuja filosofia da linguagem é alicerçada por conceitos tais como dialogismo, diálogo, sujeito, enunciado e signo ideológico, os quais são responsáveis por nortear o pensamento bakhtiniano – e esta pesquisa por igual.

Como o foco desta análise se voltará para a vilania construída pelos estúdios *Disney*, o lado bruxa da *Malévola* será explorado a fim de que se possa compreender como os vilões dessa indústria são arquitetados, já que é possível encontrar aspectos em comum nestes personagens, como o conjunto de cores escolhidos para um conjunto determinado de vilões, seus animais acompanhantes – e a representação que carregam – e aparência. A partir da ideia proposta pelo Círculo de que todo enunciado é dialógico – portanto, inacabado e infinito, que se encontram em enunciados outros os quais, por igual, também são inacabados, consideramos *Malévola* como um enunciado fílmico cujo diálogo se apresenta em ambos os contos de Charles Perrault e dos Irmãos Grimm, no balé de Tchaikovsky e na animação *Disney*, os quais também são intertextualmente e interdiscursivamente dialógicos e que carregam em si vozes, as quais são constituídas por e constituem várias outras, fundamentais para sua compreensão e é essa condição base da linguagem – social – que coloca o Círculo de Bakhtin na categoria de Análise Dialógica do Discurso (ADD).

Assim, diferentemente do que propõe o método saussuriano de análise a qual recai na defesa de que a linguagem, sob uma visão sistemática, constrói sentido a partir da face dupla do signo – significante e significado – que se apresenta somente com a imagem acústica e conceito, a ADD defende uma análise que ultrapassa essas formas linguísticas e passa a considerar o contexto histórico, social e cultural, que atribuirão significado ao enunciado, o que coloca o método utilizado pelo Círculo como sociológico, com a participação ativa da construção desses enunciados. Para Bakhtin, o conceito de

linguagem designado por Saussure vai muito além de um signo como definição de linguagem: o pensamento bakhtiniano recai na ideia de que o signo é ideológico e pode ser submetido à ressignificações, condicionadas por espaços-tempos diversos em que variadas sociedades estão inseridas. É essa a marcação que define a luta de classes sugerida por Bakhtin, realizada na e pela linguagem por meio da interação.

Colocado a partir desse prisma teórico da linguagem, a proposta deste trabalho é a de centralizar o sujeito a Malévola e, a partir dos enunciados que serão apresentados posteriormente junto aos seus critérios de escolha, compreender como se dá a construção da vilania a partir da consideração das demais obras, as quais complementam essa tela vilã dos estudos Disney e que se refletem na personagem Malévola que, na obra filmica, distante da imagem arquetípica com a qual é construída na animação, é colocada de forma ambivalente e complexa – tal qual é a natureza humana – com seu lado bom (fada) e mau (bruxa) expostos na mesma personagem e construídos por meio da interação colocado por Bakhtin, em que o sujeito se faz ser com a relação entre o eu-outro, de forma que o eu constitui o outro da mesma forma que o outro constitui o eu. Para tanto, outros enunciados das produções Disney serão abordados, a fim de que seja analisada, dialogicamente, a construção vilã da Malévola a partir de outros vilões – não somente – canônicos como Rainha Má (*Branca de neve e os Sete Anões*), Madrasta (*Cinderela*), Úrsula (*A Pequena Sereia*<sup>8</sup>, 1989) e outros mais.

Para cumprir a defesa de Bakhtin que faz acerca de sua proposta de uma linguagem compreendida além do sistema linguístico, ou seja, que abranja aspectos históricos, sociais e culturais – portanto, além-texto –, a apresentação desses vilões se dará juntamente a uma contextualização de produção, a fim de entender os sujeitos-vilões, inseridos em um espaço-tempo específicos e cuja produção também é inserto em um determinado contexto das indústrias Disney.

Na obra filmica, Malévola se apresenta como uma fada-bruxa a qual foge dos aspectos arquetípicos propostos por Jung: nos contos de fadas, a mulher é representada em papéis específicos: há a representação da mulher-princesa, a qual necessita passar pelo amadurecimento sexual antes de ser salva pelo príncipe-homem – e que antes era “guardada” pela proteção paterna –; há também a fada-madrinha e a madrasta, as quais são colocadas em uma mesma obra para a representação do lado duplo da maternidade –

---

<sup>8</sup> *The Little Mermaid*, no original.

os lados “bom” e “mau” colocados separadamente para que, dessa forma, o conto possa exercer sua função moralista e ditar como uma mulher deve desempenhar o papel de mãe.

As fadas tiveram seu aparecimento nos contos de origem popular para trazer a imagem da maternidade junto aos desafios que a mesma carrega em si, além de se concretizarem como reminiscências da Deusa-Mãe propagada na mitologia. No decorrer do tempo, seu aparecimento se deu por meio da mulher-mãe (boa ou má) como forma de passar a moralidade da época em que foram disseminadas – cada versão com suas mudanças, em reflexo dos ajustes sofridos pela ideologia do meio em que estavam inseridas. No caso da personagem Malévola, seu aparecimento na obra perraultiana – a qual é caracterizada apenas como “feiticeira”, se dá apenas no momento em que a maldição é lançada, a fim de lançar o obstáculo pelo qual a heroína tem de passar para chegar ao final feliz – concretizado no casamento.

O mesmo se passa com a obra dos irmãos Grimm e esse quadro arquetípico torna a se repetir, em uma imagem repercutida no balé tchaikovskyano e na animação Disney. Entretanto, em sua versão fílmica de 2014, as indústrias Disney ressignificam a obra e, influenciado pelo meio contexto social em que vivemos, (re)cria uma fada e a constrói de forma humanizada. Ao se analisar esse enunciado de forma translinguística, tal qual defende o Círculo de Bakhtin, é possível refletir acerca do aspecto ideológico por meio de *Malévola*, que deve ser pensada como uma produção do século XXI em contexto estadunidense e mais uma obra feita pelas indústrias *Disney*, cujo histórico de construções animadas e fílmicas é uma tradição nascida nos anos 30, além de ser um filme ressignificado a partir da animação – o que pode ser visto por elementos bastante claros, como a aparência que foi mantida. O reflexo do pensamento social acerca da obra se torna uma preocupação das indústrias com o público-alvo, o que nos faz refletir acerca da consideração obrigatória com o receptor da mensagem, o qual sofre e faz sofrer a tensão gerada pela produção, que gerará uma resposta: é exigência da linguagem que haja uma reação – colocada no discurso, pois é o meio pelo qual será esclarecido o posicionamento da subjetividade e ideologia do sujeito.

Entretanto, da mesma forma que Malévola é colocada como uma fada boa, capaz de amar e de ser amada, sua vilania se mostra presente em equivalência: o desejo de vingança, a maldição e a luta com o Rei Stefan – por quem foi traída – são elementos que mostram o lado perverso não anulado pelo seu lado bom: ambos estão em coexistência.

No caso do lado vilão, a Disney se utiliza de elementos padrões para caracterizar a personagem e que são refletidas em outras obras – em sua maioria animada. Dessa forma, mesmo com o foco recaído em *Malévola*, outras obras agregarão a análise e, por cotejo, mostraremos como esses vilões dialogam um com o outro em sua construção – personalidade, aparência, conjunto de cores. Assim, dessa forma, poderá ser explorada a forma *Disney* de construir sua vilania e entender em quais obras e porquê esse padrão aparece.

Para tanto, a fim de compreender a construção vilã da fada-bruxa Malévola, a pesquisa se dividirá de modo didático: uma primeira parte se dedicará a contextualização histórica, a qual será retomada desde a primeira produção animada *Disney*, *Branca de Neve e os Sete Anões*, contemplando a Era de Ouro das indústrias, cujas produções se dedicaram a uma nova temática a fim de renovar a face das animações depois de um tempo de catástrofe em bilheteria até chegarmos aos últimos requícios dessa época resplandecente e, por fim, recair nas últimas produções animadas que antecederam *Malévola: A Princesa e o Sapo*<sup>9</sup>, *Enrolados*<sup>10</sup> e *Frozen: Uma aventura congelante*<sup>11</sup> – em sua respectiva ordem cronológica de produção.

Diferentemente da proposta anterior de pesquisa, em que o foco recaía na interação da personagem Malévola com a princesa Aurora a fim de se explorar seu lado bom (fada), mesmo categorizada como vilã, o presente projeto, por sua atenção voltada à vilania da fada-bruxa, explorará a relação dada entre Malévola e o Rei Stefan para, desse modo, focarmos na principal fonte do rancor e, por conseguinte, na vilania que constrói o lado mau (bruxa) da personagem. Stefan foi o amor de Malévola, mas, devido à ambição e vontade de se tornar rei, ele acaba por trair Malévola – a troca do amor pelo poder simbolizado pelo trono – o que desperta o lado vil e induz a fada-bruxa a rogar a maldição na filha do rei. A relação de ambos também explorará as questões de poder trabalhadas por Michel Foucault devido à disputa declarada entre ambos de quem cairá perante o outro.

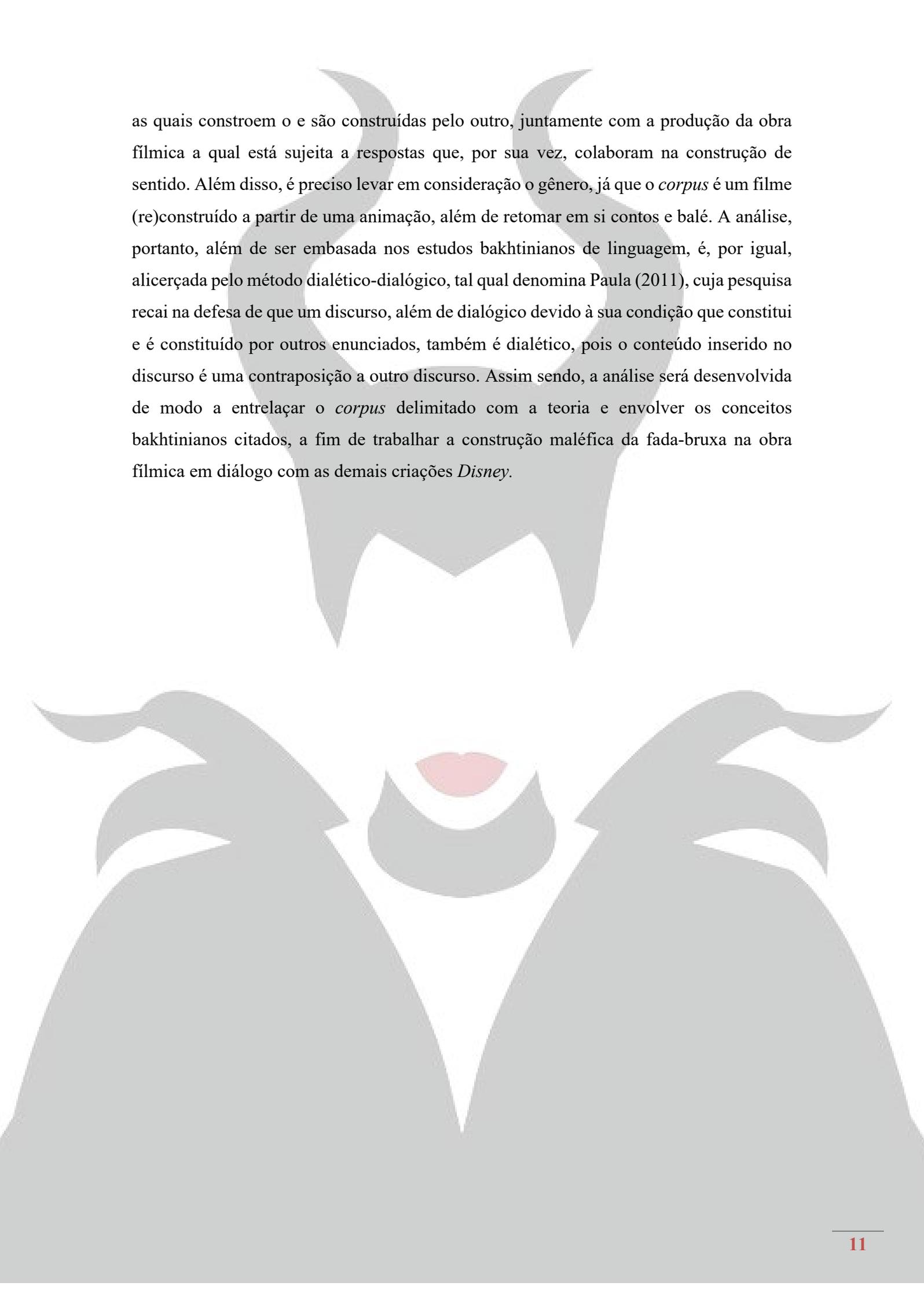
Com a presente pesquisa, a intenção é que possamos contribuir com os estudos acerca do sujeito dialógico, construídos a partir da inter-ação definida como social e histórica, com a relevância também na cadeia de enunciados formados pelas várias vozes

---

<sup>9</sup> *The princess and the frog*, no original, produzido em 2009.

<sup>10</sup> *Entangled*, no original, produzido em 2010.

<sup>11</sup> *Frozen*, no original, produzido em 2013.



as quais constroem o e são construídas pelo outro, juntamente com a produção da obra fílmica a qual está sujeita a respostas que, por sua vez, colaboram na construção de sentido. Além disso, é preciso levar em consideração o gênero, já que o *corpus* é um filme (re)construído a partir de uma animação, além de retomar em si contos e balé. A análise, portanto, além de ser embasada nos estudos bakhtinianos de linguagem, é, por igual, alicerçada pelo método dialético-dialógico, tal qual denomina Paula (2011), cuja pesquisa recai na defesa de que um discurso, além de dialógico devido à sua condição que constitui e é constituído por outros enunciados, também é dialético, pois o conteúdo inserido no discurso é uma contraposição a outro discurso. Assim sendo, a análise será desenvolvida de modo a entrelaçar o *corpus* delimitado com a teoria e envolver os conceitos bakhtinianos citados, a fim de trabalhar a construção maléfica da fada-bruxa na obra fílmica em diálogo com as demais criações *Disney*.

## **1. Para compreender Malévola**

Como a proposta do presente trabalho se prontifica a analisar a constituição vilânica da personagem Malévola em sua obra filmica, algumas animações das indústrias *Disney* foram selecionadas para melhor compreensão da construção de uma personagem tão canônica.

Para tanto, será feito, em um primeiro momento, uma explicação breve acerca de elementos formas nos contos de fadas, já que o histórico de produções (tanto animada quanto filmica) das indústrias tem um embasamento tradicional nas narrativas populares. Em seguida, serão analisados alguns vilões selecionados, a fim de ressaltar aspectos que nos ajudam a compreender a vilania presente em Malévola em sua obra homônima.

### **1.1. Da oralidade à literatura: alguns aspectos formais sobre os contos de fadas**

Ao se abordar estudos sobre os contos de fadas, é imprescindível citar os estudos realizados por Vladimir Propp sobre o conto maravilhoso. Seu trabalho, concretizado por meio de um método estruturalista, dedicou-se a tecer uma conclusão acerca de uma origem comum aos contos, devido à sequência e funções semelhantes das narrativas. O resultado das pesquisas de Propp o levou a compreender as narrativas como materialização oral das práticas comunitárias de povos primitivos, como os ritos de iniciação sexual e as representações da vida e da morte.

Segundo Mendes (1999), a partir da ideia dos ritos e das representações, dois ciclos de contos somam quase a totalidade dos chamados contos de fadas: ao ciclo da iniciação, são delegadas as narrativas que abordam as crianças perdidas em bosques, heróis perseguidos ou ajudados pela magia, dos lugares proibidos, etc. Ao ciclo da vida e da morte, são narradas as histórias das donzelas raptadas por dragões, aos nascimentos e renascimentos milagrosos, viagens fantásticas, etc.

As interpretações da natureza (como os ciclos de vida e morte) perpetuadas por meio de narrativas passa pela realidade ideológica materializada no signo bakhtiniano. O signo ideológico, para os membros do Círculo, não era apenas um reflexo ou sombra da realidade, mas também fragmento material desta realidade. Todo fenômeno com funcionamento de signo ideológico tem encarnação material, seja como som, massa física, cor, movimento, etc. A compreensão acerca dos ciclos naturais gerou uma resposta

por meio de outros signos (as narrativas), que fez surgir uma cadeia de criatividade, passada de signo para signo e estendida de consciência individual a consciência individual, o que resulta num processo de ligação. As simbologias criadas nos contos populares são específicas a sua área e não podem ser aplicada a outras por conta da função ideológica da qual é inseparável.

O mito – que também resultou em contos com seus respectivos valores axiológicos – dá permissão de compreender uma realidade social e sua economia, seu sistema político, seus costumes e suas crenças. A explicação para a vida (individual, social, passada, presente e futura) era o alicerce do mito, tanto que sua importância se iguala ao da religião, devido aos membros das comunidades primitivas que faziam do mito um aprendizado. Desde tempos remotos, o mito dá a oportunidade de compreender as diferentes situações de vida, o relacionamento entre as pessoas, entre o indivíduo e a sociedade e entre a sociedade e a natureza. O modo de o homem primitivo lidar com a vida não se distancia da forma utilizada pelo homem moderno. Para explicar esse fenômeno, Carl Gustav Jung se utiliza da sua teoria do “inconsciente coletivo”, com a conclusão de que essas formas de comportamento são o esquema básico da psique humana. O estudo desse processo levou Jung, posteriormente, a construir seus estudos acerca dos arquétipos do inconsciente coletivo.

Por conta da condição sagrada do mito (tanto que se iguala à religião), Mendes traz a proposta do conto maravilhoso como um produto social independente. Esse resultado se deu por conta da relação existente entre a base e a superestrutura:

O tema e a composição do conto são produtos do regime social do clã, enquanto sua utilização puramente artística é o resultado evidente do desaparecimento do sistema social que lhe deu origem e sustentação por algum tempo. O início do processo foi a desvinculação entre a história e sua narração ritualística. Nesse momento, o mito começou a se transformar em conto popular. (MENDES, 1999, p.25)

Entretanto, é necessário compreender que a perda da função religiosa do mito não condicionou o conto a uma posição inferior. Por conta da liberdade das convenções ritualísticas, foi permitida ao conto uma emancipação artística, influenciada pela sociedade em que se construía e se realizava como produto social, herdeiro da cultura e da ideologia das comunidades antigas. A origem comum entre mitos e contos explana as semelhanças estruturais e narrativas, que influenciarão formas artísticas da posteridade, como os são as lendas heroicas e as epopeias.

Os contos, devido à sua forma reduzida, possuem uma boa relação com o desenvolvimento sócio afetivo e cognitivo da criança. Essa relação se estabelece pela conexão por toda identificação cultural axiológica perdurada no imaginário infantil e perpetuada pela oralidade: essa tradição milenar da narrativa de contos deu origem a versões diversas da “mesma história”, em que cada uma cumpria seu papel de levar a diante o pensamento e costumes de uma sociedade.

As personagens componentes dessas histórias são construídas de modo arquetípico, como citado anteriormente com referência ao trabalho de Jung acerca do conceito de inconsciente coletivo. A princípio se faz necessário compreender a diferença entre o inconsciente proposto por Freud daquele trabalhado por Jung: para Freud, apesar de aparecer como sujeito atuante de forma metafórica, o inconsciente se restringe ao espaço de concentração de conteúdos esquecidos que adquirem um significado prático. Ou seja, “[...] o inconsciente é de natureza exclusivamente pessoal [...]” (JUNG, 2000, p.14).

Já Jung propõe dois tipos de inconsciente: o *inconsciente pessoal*, referente a uma camada mais ou menos superficial do inconsciente. Contudo, também sugere a existência de uma camada mais profunda, de natureza universal, a qual chamou de *inconsciente coletivo*. Contrariamente à psique pessoal, ele possui conteúdos referentes a modo de comportamento que, *cum grano salis*, são os mesmos em todos os indivíduos. Isto é, por serem semelhantes nos seres humanos, constitui um substrato psíquico comum de natureza psíquica suprapessoal existente em cada indivíduo.

Jung defende a ideia de que só é possível mencionar a existência de um inconsciente na medida em que se comprovam seus conteúdos. Enquanto conteúdos do inconsciente pessoal, são os *complexos de tonalidade emocional* os constituintes da intimidade pessoal da vida anímica. Já os conteúdos do inconsciente coletivo são os chamados *arquétipos*, assim denominados por conta do inconsciente ser de caráter universal, tanto que são comumente representados em contos de fada:

Outra forma bem conhecida de expressão dos arquétipos é encontrada no mito e no conto de fada. Aqui também, no entanto, se trata de formas cunhadas de um modo específico e transmitidas através de longos períodos de tempo. O conceito de “archetypus” só 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. Sua manifestação imediata, como a encontramos em sonhos e visões, é muito mais individual, incompreensível e ingênua do que nos mitos, por exemplo. O arquétipo representa essencialmente um conteúdo inconsciente, o qual se modifica através de sua conscientização e percepção, assumindo matizes que variam de acordo com consciência individual na qual se manifesta. (JUNG, 2000, p.17, grifos do autor).

Dentre os vários arquétipos trabalhados nas narrativas de contos de fadas, há a imagem arquetípica da mãe, que se configura como uma criação canônica nas produções Disney, cujas obras traziam em si seguidas figuras representantes da maternidade. Esse conceito da Grande Mãe é proveniente da História das Religiões e abarca em si as mais variadas manifestações da imagem de uma Deusa-Mãe e, tal qual todo arquétipo, essa “mãe” se mostra em aspectos diversos: a mãe em si e a avó (como o aparece em *Chapeuzinho Vermelho*), madrasta e sogra, ama de leite e ama seca, além das imagens mais elevadas, como a mãe representada em divindades como Demeter, Core e Hera.

Essas imagens se configuram como tal por seus “atributos maternais”. É a personagem representante da autoridade mágica do feminino, sabedoria e elevação espiritual além da razão. Há também aquela figura bondosa, cuidadosa, que sustenta e proporciona as condições de crescimento, fertilidade e alimento. Jung a fim de resumir essas características, compacta a figura materna em três aspectos principais: a bondade nutritiva e dispensadora de cuidados, a emocionalidade e a obscuridade subterrânea. Dentre os aspectos, o amor materno, cantado e louvado em todas as línguas é relacionado à exacerbação do instinto materno e representa a raiz secreta de todo vir a ser e de toda transformação. O regresso ao lar, o descanso e o fundamento imaginário, que se materializa em uma figura amorosamente carinhosa e fatalmente cruel.

Devido ao caráter fatal, obscuro e maligno componentes da imagem materna e dividida em arquétipos nos contos de fadas, as indústrias *Disney* reproduziram, em forma de animação, diversas facetas da “mãe”, e as configurou no papel vilânico. Isso decorre por conta do papel materno que se materializa como obstáculos a fim de alcançar o amadurecimento e vitória do herói ou heroína. Dessa forma, os protagonistas podem chegar ao “felizes para sempre”, normalmente concretizado por meio do casamento.

A seguir, alguns dos principais vilões das animações *Disney* serão trabalhados a fim de no ajudar a compreender a construção da personagem Malévola como vilã em sua

obra filmica a partir das animações que antecederam o filme cerne desta pesquisa. Será visto que a maioria das personagens serão mulheres-mães em formas diversas, mas com semelhanças que as conectam. Contudo, apesar do papel feminino ser de grande importância para a composição do quadro vilão das obras *Disney*, algumas representações masculinas também se fazem necessárias para a compreensão da construção vilânica de Malévola.

### **1.1.1. Vilões *Disney*: questões acerca da construção vilânica em produções animadas.**

Vilã estreia das animações *Disney*, a Rainha Má se configura como a representação clássica da mulher derrotada pela vaidade. Em *Branca de Neve e os sete anões*, as indústrias exploraram dois aspectos fundamentais para a constituição da Rainha Má como sujeito vilânico. O tabu do envelhecimento nas mulheres (e entre as mulheres) e vaidade excessiva que resulta em morte.

A Rainha Má é uma das inúmeras personagens não nomeada, marca padrão dos contos de fadas e seus elementos arquetípicos. Originada na tradição oral alemã e adaptada para contos pelos irmãos Grimm no século XIX, *Branca de Neve e os sete anões* narra sobre uma vilã obcecada com sua aparência e leva em si o medo de envelhecer, tanto que obriga a enteada a se vestir em trapos e a submete ao trabalho doméstico. Pela construção da animação, a obra nos permite interpretá-la como um caso clássico da *doppelgänger*, um mito alemão que narra sobre a existência de um “outro” do sujeito que se materializa como uma espécie de cópia que realça os defeitos do próprio sujeito.

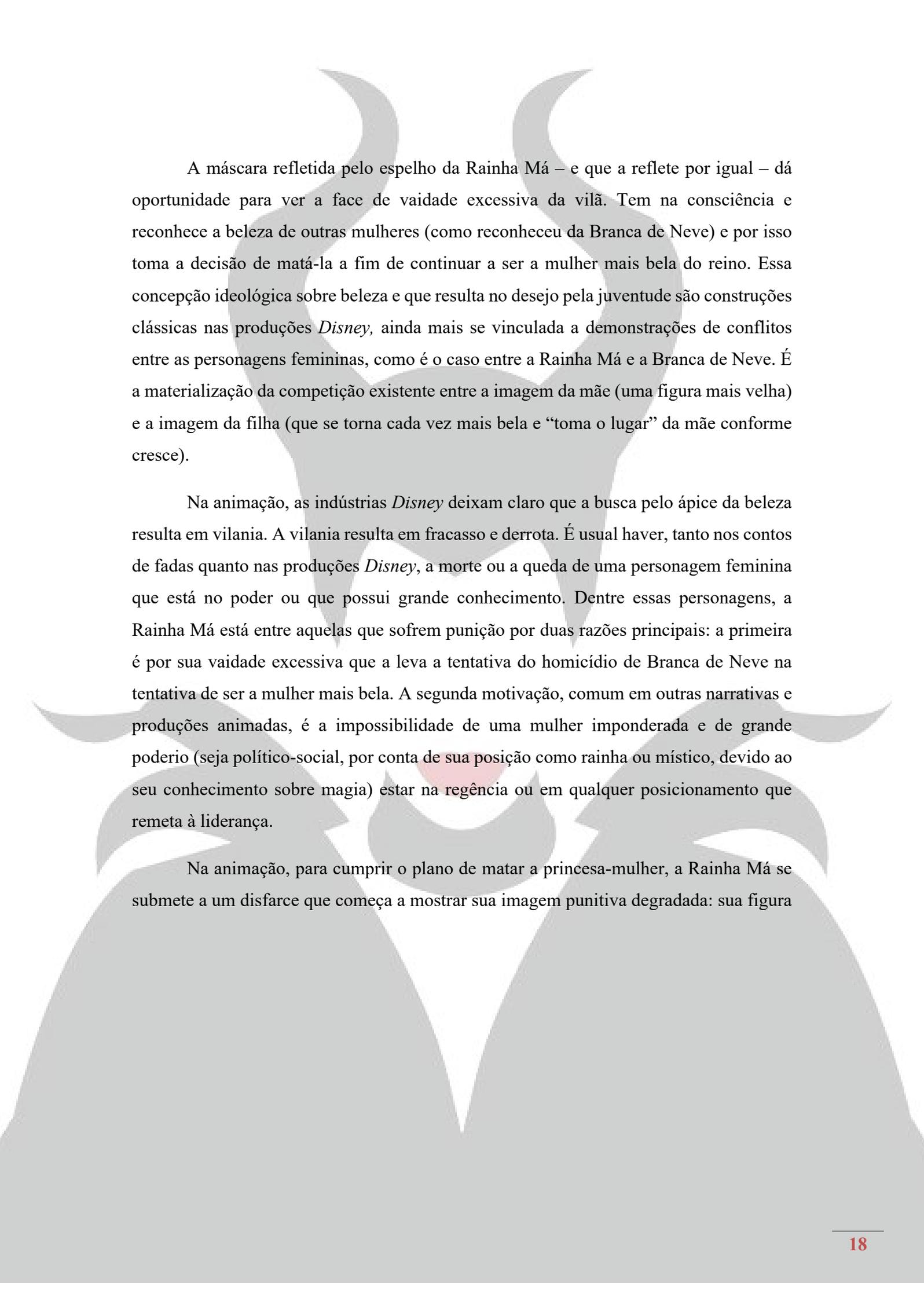
No caso da Rainha Má, esse “outro” é projetado no espelho que, como objeto de superfície reflexiva, reflete a personalidade, consciência e sinceridade da alma da Rainha Má. Um recurso utilizado para se afirmar como a mulher mais bela, mas que também se torna um meio para o acesso à verdadeira essência da Rainha. O rosto do espelho se constitui como uma máscara. Segundo o *Dicionário de símbolos*, de Jean Chevalier e Gheerbrant (2015), as máscaras são responsáveis por reanimar de tempos em tempos os mitos que ajudam a compreender as origens dos costumes cotidianos. Chevalier explica que as máscaras são cumpridoras de funções sociais: são cosmogonias em ação que regeneram o espaço e o tempo. A partir do homem e dos valores em que se constitui, a máscara sustentam toda a degradação que afeta a tudo em determinado espaço-tempo.



*Figura 1 - Espelho e Rainha Má*



*Figura 2 - Máscara no espelho*



A máscara refletida pelo espelho da Rainha Má – e que a reflete por igual – dá oportunidade para ver a face de vaidade excessiva da vilã. Tem na consciência e reconhece a beleza de outras mulheres (como reconheceu da Branca de Neve) e por isso toma a decisão de matá-la a fim de continuar a ser a mulher mais bela do reino. Essa concepção ideológica sobre beleza e que resulta no desejo pela juventude são construções clássicas nas produções *Disney*, ainda mais se vinculada a demonstrações de conflitos entre as personagens femininas, como é o caso entre a Rainha Má e a Branca de Neve. É a materialização da competição existente entre a imagem da mãe (uma figura mais velha) e a imagem da filha (que se torna cada vez mais bela e “toma o lugar” da mãe conforme cresce).

Na animação, as indústrias *Disney* deixam claro que a busca pelo ápice da beleza resulta em vilania. A vilania resulta em fracasso e derrota. É usual haver, tanto nos contos de fadas quanto nas produções *Disney*, a morte ou a queda de uma personagem feminina que está no poder ou que possui grande conhecimento. Dentre essas personagens, a Rainha Má está entre aquelas que sofrem punição por duas razões principais: a primeira é por sua vaidade excessiva que a leva a tentativa do homicídio de Branca de Neve na tentativa de ser a mulher mais bela. A segunda motivação, comum em outras narrativas e produções animadas, é a impossibilidade de uma mulher imponderada e de grande poderio (seja político-social, por conta de sua posição como rainha ou místico, devido ao seu conhecimento sobre magia) estar na regência ou em qualquer posicionamento que remeta à liderança.

Na animação, para cumprir o plano de matar a princesa-mulher, a Rainha Má se submete a um disfarce que começa a mostrar sua imagem punitiva degradada: sua figura

envelhecida.



*Figura 3 - Rainha Má antes da transformação*



*Figura 4 - Rainha Má depois da transformação*

A imagem envelhecida, com dedos ossudos, nariz grande e deformado com uma verruga, além dos olhos grandes com olheiras derrubam a imagem outrora imponente da Rainha Má no momento de conflito com a Branca de Neve. Tirar a vida da princesa implica tirar a própria e esse é o preço pago por ela para se tornar a mais bela. Esse é o encontro entre a experiência, malícia e vaidade compactadas na personagem da Rainha Má (mãe) contra a ingenuidade, juventude e pureza que configuram a imagem da princesa-filha. A coexistência é interrompida quando há a necessidade de matar Branca de Neve para assumir um posto. Em consequência, a Rainha se vê despida de sua imagem imponente: depois de sua transformação, os lugares em que aparece são de referência ao subsolo. Não há mais o trono como símbolo de poderio, nem mesmo o espelho, já que seu “verdadeiro” reflexo é encarnado ao despertar o desejo de morte à enteada e materializado em uma figura com rosto disforme e semelhante a imagem canônica da bruxa descrita nos contos de fadas.

Na cena em que há a sua transformação de Rainha (Figura 3) para uma velha mendiga (Figura 4), a personagem cita o processo:

“Então irei eu mesma à casa dos anões. Num disfarce tão perfeito, que ninguém vai suspeitar. Ah, a fórmula que transforma minha beleza em feiura: faz das minhas vestes de rainha vestes de mendiga. Pó mágico para envelhecer. O meu abrigo será o manto da noite. Para envelhecer minha voz, o riso de uma bruxa. Para branquear meus cabelos, um grito de horror. O vendaval aviva o meu ódio. Relâmpago para misturar. Agora começa o teu sortilégio.” (*Branca de Neve e os Sete Anões*, 1937, 45:14)

Essa descrição permite visualizar um procedimento realizado a partir do medo e da vilania com elementos relacionados ao mal: o riso da bruxa (que sente prazer em um plano de morte), o grito de horror relacionado à brancura dos cabelos e, conseqüentemente, à velhice, o que é evitado pela Rainha Má e, por fim, o ódio. Todos encobertos pelo (manto) negro, marca única remetente à imagem imponente anterior.

É importante o destaque de que a constituição vilânica da Rainha Má é condicionada majoritariamente pela Branca de Neve e a beleza que esta possui. Essa decorrência se dá pela relação maternal materializada de forma arquetípica em duas personagens femininas, herança vinda das narrativas dos irmãos Grimm:

Branca de Neve estava crescendo e, a cada dia que passava, ficava mais bonita. Quando chegou aos sete anos havia se tornado tão bonita quanto o dia e mais bonita quanto o dia e mais bonita que a própria rainha. Um dia a rainha perguntou ao espelho:

“Espelho, espelho meu,  
Existe outra mulher mais bela do que eu?”

O espelho respondeu:

“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. A inveja e o orgulho medraram como pragas em seu coração. Dia ou noite, ela não tinha um momento de paz. (GRIMM, 2010, 130-131).

A partir do conto, é possível ver como o conflito relacionado ao belo é tratado. O conto e a animação mostram como o tratamento muda a partir do momento em que a Rainha toma conhecimento de que não é a mulher mais bela. Ver Branca de Neve como

a mais bela é reconhecer uma nova geração em um processo de substituição à anterior. Aqui, é a idade que condiciona a beleza de mulher que, nos contos de fadas, sempre estará relacionada a pureza, delicadeza e ingenuidade. Isso denota o posicionamento axiológico de uma sociedade que dita determinados padrões a serem seguidos pela mulher. Essa questão se torna clara no momento em que a princesa-mulher foge para a casa dos sete anões e assume uma posição materna:

Branca de Neve contou-lhes como sua madrasta havia tentado matá-la e com o caçador poupou sua vida. Contou que correria o dia inteiro até chegar à cabana deles.

Os anões disseram: “Se quiser cuidar da casa para nós, cozinhar, fazer as camas, lavar, costurar, tricotar e manter tudo limpo e arrumadinho, pode ficar conosco, e nada lhe faltará”

“Sim, quero ficar, não desejo outra coisa”, Branca de Neve respondeu, e ficou com eles.

Branca de Neve cuidava da casa para os anões. De manhã eles iam para o alto das montanhas em busca de minérios e ouro. Ao cair da noite voltavam, e o jantar estava pronto à sua espera. (GRIMM, 2010, p. 135)

Orientado pelos estudos junguianos acerca do inconsciente coletivo, é possível compreender que o arquétipo representa um conteúdo inconsciente, modificado por meio de sua conscientização e percepção. Isso decorre no momento em que assumem matizes variados de acordo com a consciência individual na qual se manifesta. Um modelo hipotético abstrato no qual nascem as imagens maternas de personalidades pré-moldadas, que são 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, geniosa e “algoz” – no sentido de privação das vontades dos filhos, sem fazer o que querem.

Para a melhor compreensão da construção da fada-bruxa – e das demais personagens, não somente na obra animada *Disney, A Bela Adormecida*, mas também dos contos de Charles Perrault ou dos Irmãos Grimm (e em outras obras que possuam a mesma base mitológica na qual o conto de fadas se sustenta) é necessário entender o embasamento que alicerça essas figuras arquetípicas, 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.

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 tem sua aparição 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 e 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, grifos nossos)

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, grifos nossos)

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 cômico 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.

É sob essa perspectiva que as indústrias *Disney* se utilizam para a construção da personagem Malévola. Antes da concessão do presente da terceira fada<sup>12</sup>, Malévola faz sua aparição e logo é possível ver seu *status* como uma fada-bruxa poderosa. Tal como é

---

<sup>12</sup> Na animação *Disney*, são três as fadas madrinhas que presenteiam a princesa Aurora.

comum dos vilões *Disney*, a combinação de cores que compõem a figura de Malévola é de suma importância.



*Figura 5 - Cor verde em Malévola*

A imagem de Malévola é a de uma fada-bruxa com pele esverdeada encoberta por um manto negro e roxo, além de magia se manifestar sempre na cor verde. O negro que impera em sua constituição influencia as demais cores e dá a elas cores com significado vil. O verde, por exemplo, unido ao preto do manto, mostra a inveja por não ter sido convidada ao batizado. O roxo realça sua condição de feiticeira com grande poder, mostrado na maldição conjurada em Aurora e impossibilitada de ser anulada pelas fadas-madrinhas:

- Não desespere-se, Majestade. Primavera tem seu presente a dar.
- Então ela quebrará essa vil maldição?
- Não, senhor
- *Malévola tem poderes grandes demais.*
- Mas não ganhará.
- Mas...
- Faça o possível, meu bem.
- 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. (*A Bela Adormecida*, 1959, 9'33", grifos nossos).

O poder de Malévola é reconhecido pelas outras fadas, que admitem não conseguir anulá-lo, mas fazem alteração no feitiço dentro de seus limites.

[...] 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).

Essas interferências são explicadas por Mendes, cuja explicação esclarece que 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 o 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 um todo.

No caso d'*A pequena sereia*, tem-se uma outra abordagem acerca da vilania. A animação trará em seu enredo discussões acerca do papel da mulher em sociedade a partir de duas imagens femininas: Úrsula, como a bruxa do mar poderosa e marginalizada e Ariel, a princesa que queria ir até a superfície do mar a fim de conhecer mais sobre o povo humano.

Contudo, é sabido que a mobilidade da mulher sempre foi condicionada por um homem, seja pai, irmão ou um marido. Em *A pequena sereia* não acontece de forma diferente. O espaço representante da ânsia de Ariel pelo mundo da superfície onde não viveria sob regras é destruído pelo pai, o que nos faz compreender como mais uma repressão à mulher quando há nela o desejo de independência. No caso da animação, isso acontece porque o processo de Ariel sair do mar e ir à superfície implica a falta de uma presença masculina.

É importante acentuar que Úrsula, por ter sido marginalizada, não obedeceu a essas regras, mesmo que as conhecesse. Como “punição”, sua imagem não se constitui em forma de sereia como o restante da população marinha.

Ela, como bruxa, é fora dos padrões de beleza: possui cabelos brancos, é gorda e com pele arroxeadada, além de sua imagem ser referente a um polvo. Além disso, sua maquiagem também se contrapõe aos padrões e (consequentemente a Ariel) se mostra de modo considerado vulgar, ressaltado pelo uso do batom vermelho, comum a muitas vilãs, como a Rainha Má e Malévola.

As unhas vermelhas aparecem como símbolo da ousadia e sedução característicos de Úrsula. Ao pensar nesses elementos em vermelho em composição da personagem, é possível refletir acerca da ideologia colocada sobre o batom e o esmalte vermelhos: por serem parte de Úrsula, é inculcada a ideia de que a imagem de mulher ideal não é ousada e sedutora sem estar relacionada ao masculino (marido). Ou seja, é o corpo feminino que não pertence à mulher, mas à uma sociedade regrada com perpetuação da ideia de que pode ditar como deve ser o corpo feminino e a significação por trás disso.



Figura 6 – Úrsula

Esse é o grande foco quando se trata da vilã na animação d'*A pequena sereia*. É necessário compreender que, nessa obra, a mulher é colocada como má, por conta de sua força e poder. Tal como acontece em *Branca de Neve e os sete anões*, há duas imagens femininas (Branca de Neve e Rainha Má, em *Branca de Neve e Ariel* e Úrsula, em *A*

*pequena sereia*) construídas de forma que uma se torne imagem oposta a outra – é o que uma mulher deve (Ariel) e não deve (Úrsula) ser.

Na narrativa, o foco da vilania de Úrsula se configura no desejo por poder que ela tem – é a vontade de ser a Rainha dos Sete Mares. Isto é, ela estaria no lugar de Tritão, o símbolo por excelência da sociedade patriarcal, que coloca o homem branco no cume (trono) da vida. Tritão se constitui como um patriarca – tanto da própria família, quanto do reino:



*Figura 7 - Tritão*

Temos, na figura acima, o trono como representação canônica de poder, a sua função universal, segundo Chevalier e Gheerbrant (2015, p. 910) é a de suporte da glória ou de manifestação da grandeza humana e divina. Dessa forma, expõe a posição em que se encontra o homem branco: o de controle total, enfatizado, ainda, pelo tridente, em uma simbologia fálica que enaltece ainda mais o sistema no qual se insere a sociedade falocêntrica. A coroa, além de fazer referência ao dourado do ouro, também remete aos raios de sol, tanto pela sua coloração amarela, quanto pelo seu formato. Ou seja, Tritão é o símbolo de realeza e poder centralizado.

A partir do momento em que Úrsula tenta romper com esse ciclo socialmente estabilizado (o homem branco detentor do poder), sua punição é certa. Diferentemente de Ariel, que se submeteu ao patriarcado para conseguir a sua felicidade – condicionada a um homem –, Úrsula tenta intervir de modo a substituir a imagem masculina por uma feminina no poder. Quando consegue subjugar o patriarcado (Tritão) e se tornar Rainha, Ariel e Eric se unem para restaurar a ordem “natural”, ou seja, matar a bruxa do mar e devolver o poder ao líder-homem.



*Figura 8 - Tritão repreendendo Ariel*



*Figura 9 - Úrsula no poder*

Por ser uma mulher-bruxa com ânsia de liderar, sua imagem é marginalizada e configurada de forma a estar fora dos padrões de beleza. Ela é poderosa como feiticeira e tem controle exemplar de magia, a ponto de transformar uma sereia em humana, mas seu desejo de estar no poder é o que determina sua queda e essa é a imagem de construção de uma vilã para as indústrias *Disney*: o poder que jamais pode estar nas mãos de uma mulher. Caso aconteça, a “ordem natural”, ou seja, a sociedade, tratará de puni-la com anulação, seja da sua identidade como mulher, materializada no filme com a morte da bruxa do mar.

## 2. Sob regras: o caminho metodológico para compreender a vilania *Disney*

Neste capítulo serão esclarecidos os critérios utilizados para a escolha das produções animadas que compõem o primeiro capítulo do presente trabalho. A proposta da presente pesquisa é pensar como se dá a construção da vilania na personagem Malévola em sua obra filmica homônima a partir da constituição vilânica de outras personagens no decorrer do histórico de produções das indústrias *Disney*.

O primeiro aspecto a ser levado em conta é que todos os vilões selecionados para esse trabalho foram escolhidos a partir da personagem Malévola. A vilã foi escolhida como cerne desta pesquisa por conta da revolução como personagem vilã – a qual não se constitui somente como uma vilã. *Malévola* é uma produção *Disney* que desconstrói várias concepções canônicas propagadas, não somente na sua animação base *A Bela Adormecida*, mas também em outras produções de contos de fadas.

A obra animada traz como sua personagem principal uma fada-bruxa construída de forma humanizada; um sujeito constituído de seu lado Bom e Mau, tal qual é o ser humano em sua complexa ambivalência, em processo de construção a partir da interação com outros sujeitos que, por igual, também são construídos e alterados por ela.

Diferentemente de suas representações literárias que a antecederam, *Malévola* não é uma representação arquetípica da bruxa-mãe, que mostra apenas seu lado punitivo e que incute desafios e barreiras aos heróis e heroínas. *Malévola* é complexa e é tanto fada quanto bruxa. Um sujeito para os dois arquétipos trabalhados nos contos de fadas, porque assim se constitui o ser humano: a mesma mulher que pune e roga a maldição também é capaz de dar o “beijo do amor verdadeiro”. Essa construção é decorrente das valorações da mulher do século XXI são refletidas e refratadas na/pela obra filmica.

Contudo, apesar de ver *Malévola* como a personagem ambivalente que ela é, a pesquisa se centrará na sua vilania e como ela se constrói. Para tanto, as vilãs e os vilões selecionados para nos ajudar a compreender essa construção são: Rainha Má (*Branca de Neve e os sete anões*), Madrasta (*Cinderela*), *Malévola* (*A Bela Adormecida*), Úrsula (*A pequena sereia*), Jafar (*Aladdin*) e Scar (*O Rei Leão*).

O primeiro critério para a seleção dos vilões foi a representação da maternidade. Os contos de fadas se caracterizam pelos seus personagens arquetípicos, cada qual com uma

representação social. No caso da mulher (considerada adulta), esta sempre aparecerá como princesa (a mulher ainda em necessidade de amadurecer para o casamento e início da vida sexual); rainha (a mãe biológica que logo será afastada da história, para dar espaço a outra representação materna), bruxa ou feiticeira (a mãe que incutirá os desafios e proporcionará o crescimento, além de influenciar no amadurecimento da princesa-mulher) e, por fim, a fada-madrinha (que proporcionará o conforto e a segurança e será a “boa mãe”).

Dessa forma, as personagens vilãs que se encaixam nesse critério são: Rainha Má, Madrasta, Malévola e Úrsula, ou seja, todas as personagens femininas. Entretanto, as personagens que aqui foram citadas não são as únicas dos estúdios *Disney* a serem “mães-vilãs”: em *Enrolados*<sup>13</sup>, obra animada de 2011, tem-se Gothel, que representa uma mãe cárcere por querer manter escondidos os cabelos de Rapunzel, que são sua fonte para permanecer jovem.

Além da figura de mãe, outro critério a ser utilizado para o trabalho são as cores. A partir da Malévola, é possível ver que o jogo de cores utilizado na construção de determinados vilões, em que se predomina o verde-negro-roxo. Dessa forma, além das vilãs citadas anteriormente, tem-se também a vilania de Scar construída a partir desse jogo de cores.

No caso de Jafar, sua vilania não corresponde ao feminino materno e nem às cores. Mas sua seleção é importante por conta da posição hierárquica que ocupa na animação e que se assemelha à Malévola. Tanto na obra animada quanto na fílmica, o nível de poder da fada-bruxa é tamanho que é respeitada e temida na mesma proporção. Esse poder será visto também em demais personagens, com manifestações distintas, cada qual em sua obra animada.

De forma breve, foi exposto aqui os principais critérios que regem a pesquisa para se analisar a vilania de Malévola. A partir da “maternidade vil”, da seleção de cores e da manifestação de poder presentes na construção dos vilões *Disney*, analisaremos a personagem Malévola e sua construção vilânica (ambivalente) em sua obra fílmica. Para comprovar essa construção proposta pela pesquisa, voltaremos aos vilões citados acima de forma dialógica, uma análise será feita entre Malévola e os demais vilões. Para tanto,

---

<sup>13</sup> *Tangled*, no original.

a pesquisa se orienta a partir de alguns conceitos chaves que regem a concepção bakhtiniana de linguagem.



### 3. Percursos teóricos

Por se tratar de uma pesquisa dialógica, o presente trabalho insere o sujeito e a arte na vida, no seu contexto interacional e dialógico, diferente da abstração do sujeito que enuncia, tal qual é proposto em um método cartesiano de análise. O método dialético-dialógico norteia a pesquisa e, por isso, a teoria é trazida e mostrará que o sujeito, único, não está isento de valor e é insubstituível na existência.

Aqui, trataremos profundamente dos conceitos bakhtinianos fundamentais para a pesquisa. Serão tratados de forma interacional, ou seja, serão trabalhados em diálogo, de forma que sua compreensão seja a mais próxima e contemple o método dialógico, sem que se deixe de lado sua especificidade e importância para a filosofia de linguagem do Círculo de Bakhtin. Portanto, este capítulo se dedica às concepções de diálogo e enunciado, ideologia, sujeito e cronotopia, organizados em subitens, conforme segue.

#### 3.1. Percursos teóricos: Diálogo e enunciado

A linguagem, sob perspectiva do Círculo de Bakhtin, será vista de modo dinâmico e se materializa como um produto da vida social. Está em um constante processo de vir-a-ser e é no seu desenvolvimento social que se mostra a evolução da vida social. Segundo Souza (2002), a linguagem é um fenômeno histórico-fenomenológico e sociológico, pois sua essência real recai no acontecimento social, consistido e concretizado em um ou mais enunciados. Para Bakhtin, a linguagem é ideológica e é resultado da organização social e da luta de classes além de ser, como o é todo conceito trabalhado do Círculo, dialógica: isto é, a linguagem tem vida somente na interação e na comunicação dialógica.

Diferentemente dos postulados saussurianos, cujos estudos propõem a linguagem como algo estático e abstrato, Bakhtin defende uma abordagem dinâmica e concreta, impregnada de relações dialógicas, seja na linguagem cotidiana, prática, científica, artística, entre tantas outras. Essas relações colocadas pelo Círculo são situadas no campo do discurso, dialógico por natureza, e devem ser estudadas pela translinguística, ou seja, necessitam de ultrapassar os limites linguísticos.

O Círculo de Bakhtin, ao considerar a linguagem como fenômeno vivo e concretizado por meio de enunciados, sofre a exigência do

[...] estudo de outros gêneros científicos de investigação desse mesmo objeto, os quais vão ser caracterizados aqui como oriundos de um pensamento abstrato - objetivismo abstrato – e de um pensamento idealista – subjetivismo idealista, contrapondo-se ao pensamento concreto que orienta as investigações de Bakhtin, Volochinov e Medvedev. (SOUZA, 2002, p. 58).

A partir do pressuposto de que todo discurso se materializa em enunciados, é necessário saber distinguir, no todo que envolve a obra bakhtiniana, o enunciado concreto da frase, sentença e oração linguística. O pensamento bakhtiniano investiga o enunciado como um todo dinâmico e não dissociado da vida social, como o é a frase, percebida pelo Círculo como um enunciado monológico, acabado e sem relação com o exterior. Sem autor e sem conceito. A frase passa por um processo de dissecação e desagregado do seu funcionamento social para ser desconstruída em unidades menores (morfemas, fonemas, por exemplo). A partir dessas divisões, o enunciado se limita ao estrutural e se desvincula de definir o todo, o que se repete com as categorias sintáticas: é impossível extrair dali elementos que materializam o enunciado concreto.

Bakhtin defende a ideia de que, por estar na categoria de unidade real da comunicação, também consegue prover material para os estudos da língua como sistema, como é o caso de palavras e orações. Souza esclarece que, para Bakhtin a

[...] abstração científica da linguística não pode ser tomada como um fenômeno real e concreto, porque assim ela pode cair na ficção. Podemos dizer, então, que a natureza abstrata da reflexão linguística não consegue refletir o todo do enunciado concreto, permanecendo aí, no interior de uma reflexão objetiva-abstrata. (2002, p.70)

De modo simplificado, o que impede uma frase (ou uma sentença, oração) de se tornar um enunciado são algumas características básicas que se contrapõem diretamente com um enunciado concreto proposto por Bakhtin: primeiramente, a frase (sentença ou oração) é um fato gramatical e não ultrapassa sua condição de dado, além de ser uma unidade da língua. Além disso, possui um acabamento gramatical e pode ser produzido ilimitada e repetidamente. Não possui sujeito, ou seja, não pertence a ninguém nem é dirigido a alguém e o contexto do discurso se iguala ao contexto da oração.

As características apresentadas anteriormente impossibilitam um estudo aprofundado do enunciado concreto, visto que pertencem ao eixo da abstração, além de serem deslocados do funcionamento real e concreto da linguagem, cujo enunciado é reconhecido por ser um fato real, criado, ou seja, possui um autor e destinatário.

Apresenta acabamento e, por esse motivo, são irrepetíveis, além de serem uma unidade de comunicação verbal.

A partir da distinção feita entre a frase, oração, sentença e enunciado concreto, pode-se estabelecer a distinção entre língua e discurso: é possível estabelecer um princípio de identidade entre língua e discurso porque neste (no discurso), os limites dialógicos do enunciado são apagados. Souza complementa ainda que

[...] qualquer oração, mesmo complexa, dentro do fluxo ilimitado do discurso pode ser repetida ilimitadamente e de uma forma perfeitamente idêntica, mas, enquanto enunciado (ou fragmento de enunciado), nenhuma oração, ainda que constituída de uma única palavra, jamais pode ser repetida, reiterada, duplicada: sempre temos um novo enunciado (mesmo que em forma de citação). (SOUZA, 2002, p.72)

O sentido fenomenológico do enunciado concreto, criado em um momento único, sugere uma compreensão da dinâmica de sua construção: dentro das limitações de um único enunciado, uma frase/oração/sentença podem ser reiteradas. Contudo, cada ocorrência representa um novo fragmento de enunciado, devido à mudança de função que resultaram na mudança do enunciado como um todo.

Como já colocado previamente, um dos conceitos mais importantes a reger o pensamento bakhtiniano é o diálogo. Ao se pensar em conceitos como enunciado, comunicação, interação verbal, situação, deparamo-nos com uma base trabalhada na dimensão dialógica, pois é característica do enunciado se construir como tal graças a elementos extralinguísticos (também dialógicos). Este enunciado estará entrelaçado e entrelaçará enunciados outros, já que esta é uma demanda de sua condição: por se encontrar no plano da criação, o enunciado, enquanto acontecimento, é realizado na interação verbal entre sujeitos sociais. Essa é a natureza dialógica da linguagem proposta pelo Círculo de Bakhtin.

O extralinguístico é caracterizado pelas relações dialógicas e não podem ser separadas do discurso, pois a linguagem é viva enquanto na interação de sujeitos. Essas relações são marcadas de originalidade e vão além de uma ordem que se mostra lógica, psicológica ou mecânica. O enunciado, o discurso e a comunicação são dialógicos. Pensar em linguagem em sua configuração dialógica é considerá-la como um acontecimento social, fruto da interação. Dessa forma, para uma melhor compreensão da linguagem, é preciso entender que ela não é constituída por um sistema abstrato, por enunciado monológico ou pelos processos psicofisiológicos pelo qual passa sua produção, mas pelo

fenômeno da interação verbal, materializada em enunciados concretos: assim, conclui-se que, a partir dessa perspectiva histórica, dialógica, sociológica, fenomenológica da linguagem, a compreensão é dialógica. Ou seja, a compreensão está para o enunciado, assim como a réplica está para outra no diálogo. E é por isso que

[...] enunciado existente, surgido de maneira significativa num determinado momento social e histórico, não pode deixar de tocar os milhares de fios, tecidos pela consciência ideológica em torno de um dado objeto de *enunciação*, não pode deixar de ser participante ativo do diálogo social. Ele também surge desse diálogo como seu prolongamento, como sua réplica, e não sabe de que lado ele se aproxima desse objeto. (BAKHTIN *apud* SOUZA, 2002, p.83)

A partir da ideia de que a linguagem é materializada em enunciados concretos, ou seja, envolvem uma perspectiva dialógica e social a partir da interação, é necessário colocar aqui a importância do sujeito para a construção desses enunciados. O sujeito é uma parte importante no ato de enunciar. Por ser colocado sob um posicionamento responsivo e responsável, o enunciado concreto responde a outros enunciados, carregados de vozes sociais. Essas vozes trarão em si posicionamentos variados de sujeitos situados em espaços-tempos diferentes, o que nos faz voltar no postulado bakhtiniano da linguagem como dialógica. Essa condição está fundamentada na interação entre sujeitos responsivos, cuja natureza é de uso social e 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, aqui listados: o discurso direto, caracterizado por ser o mais aparente. Essa transparência ocorre devido às suas marcações ortográficas, como o são os travessões e as aspas. Dessa forma, são condicionados de forma clara os limites do discurso entre sujeitos. Em seguida, há a abordagem bakhtiniana acerca do discurso indireto, que não se faz com clareza como ocorre com o discurso direto. 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, com posicionamento que revela a carga de valores ideológicos produzidos no e pelo discurso, inacabado e infinito.

É com base na perspectiva bakhtiniana que faz a proposta de uma linguagem dialógica materializada em enunciados concretos que se constrói o presente trabalho, cujo

cerne se volta em *Malévola*. A protagonista desta obra filmica será analisada de modo a compreender a construção da sua vilania em diálogo com enunciados outros – materializados em animações e obras literárias. Desse modo, a partir de outras obras (enunciados outros), é que será possível compreender a concretização vilânica de Malévola em aspectos diversos: roupas, postura, corpo, etc e entender como isso se reflete na vida.

### 3.2. Percursos teóricos: Ideologia

O próximo conceito a nortear o pensamento bakhtiniano abordado aqui será o de *signo ideológico*. Este, juntamente com o conceito de *ideologia* tratada, inicialmente, por Marx e Engels, com a proposta de uma problemática inicial debruçada 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 estas 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. Esse processo decorre devido ao fato de que a compreensão é a resposta de um signo por meio de outros. Como resultado, tem-se uma cadeia de criatividade (BAKHTIN, 2006, p. 34) a qual passa de signo para signo de forma ininterrupta e se estende a consciência individual em consciência individual, conectando umas às outras. A consciência individual só adquire esse status quando repleta de conteúdo ideológico

obtido por meio do processo de interação social. Entretanto, é preciso esclarecer que a consciência não faz surgir a ideologia: a consciência adquire forma a partir dos signos, 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, concretizados nas 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, 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, por conta de sua produção, 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 realizar.

Para a compreensão do fenômeno ideológico, aqui se faz necessária uma ressalva: Bakhtin e o Círculo não trabalham o conceito de ideologia como algo pronto e acabado na consciência do sujeito. Segundo Miotello, Bakhtin a trata do mesmo modo com que trabalha outras questões filosóficas, de modo dialético e concreto, como acontece o debate da constituição dos signos. Além disso, o Círculo trabalha com a ideologia oficial colocada ao lado da ideologia do cotidiano, em que a primeira é entendida como

dominante, determinante de uma concepção única de produção no mundo. Já a ideologia do cotidiano se constitui em encontros casuais, com as condições de produção e reprodução da vida.

Desse modo, Bakhtin estabeleceu uma relação dialética dada entre ambas, na concretude: de um lado, a ideologia oficial como um pilar relativamente estável; de outro, tem-se a ideologia do cotidiano como acontecimento relativamente instável. Assim, têm-se ambas as ideologias em composição de um contexto ideológico completo e único, um recíproco ao outro e sem perder de vista o processo de produção e reprodução social.

Para Bakhtin, o conjunto de signos de um determinado grupo social forma o universo de signos. Além da dupla materialidade (em um sentido físico-material e sócio-histórico), todo signo recebe um “ponto de vista”, como colocado por Miotello, por representar a realidade a partir de um local valorativo. E é esse aspecto que condiciona tal realidade como verdadeira ou falsa, boa ou má, positiva ou negativa, etc. Ou seja, é o que faz o signo coincidir com o domínio do ideológico e é isso que condiciona o signo como ideológico.

O ponto de vista, o local valorativo e a situação são determinados de forma sócio-histórica e sua constituição se dá na materialização por meio da comunicação de grupos organizados socialmente em torno das esferas de atividades humanas. A representação do mundo tem sua melhor expressão por meio das palavras. E, a partir dessa perspectiva de mundo, Bakhtin/Voloshinov tomam como ponto de partida para a constituição da ideologia a comunicação de vida cotidiana, afirmada por sua riqueza e importância. Esse tipo de comunicação, segundo Miotello,

Tem vínculo direto tanto com os processos de produção material da vida, no lugar da infraestrutura, quanto com as esferas das diversas ideologias especializadas e formalizadas, na superestrutura, entendida como sistema de referência que troca sentido com toda a sociedade. Tal posição manifesta profundo respeito pelos encontros casuais e fortuitos, que se dão no dia a dia, e em qualquer situação, aparentemente sem maiores consequências para o desenvolvimento do pensamento, mas base fundamental para que a ideologia encontre solo propício para sua instalação. (2014, p.171)

Dessa forma, caracterizar a ideologia bakhtiniana e relacioná-la com a expressão, organização e regulação das relações histórico-materiais dos homens. Ao mesmo tempo, esse ponto de vista também manifesta a compreensão diversa daquela exercida pela

ideologia dominante. Ou seja, a superestrutura, segundo Bakhtin, não existe se não na relação com a infraestrutura, intermediada pelo signo ideológico, presente em todas as relações sociais. Em cada relação, o signo é revestido de sentido próprio a partir do interesse do grupo que o utiliza e isso fica bastante claro em sociedades com grande contradição de classes sociais: as ideologias respondem a diversos interesses; ora podem reproduzir a ordem social, ora podem debater e subverter as relações sociais de produção da sociedade capitalista, “desde que as mesmas obstaculizem o desenvolvimento das forças produtivas”. (MIOTELLO, 2014, p.171).

É por esse motivo, portanto, que não há neutralidade de discurso e das ideias é inexistente no pensamento bakhtiniano. É nessa relação, defendida por Bakhtin, que as mais ínfimas mudanças sociais repercutem na língua instantaneamente: os sujeitos exclamam sua ideologia na entonação, acentos apreciativos e nas palavras, nos comportamentos sociais. A palavra, nesse sentido, é como agente e memória social, pois uma mesma palavra figura em contextos diversamente orientados. Isso ocorre porque a palavra é tecida por fios ideológicos, contraditórios entre si por se constituírem em todos os campos das relações e conflitos sociais. E daí, nasce a luta de classes. O signo verbal não possui um único sentido, mas carregam em si acentos ideológicos que demarcam diferentes tendências por não conseguirem eliminar de si as demais correntes ideológicas. Diversas vozes ecoam nos signos e neles várias contradições ideológicas são encontradas em coexistência alternadas entre presente e passado, várias épocas do passado, entre os grupos variados do presente.

Em *Malévola*, apesar de haver o trabalho com o conto de fadas, a estrutura, personagens se interagem de modo diferente do conto dos irmãos Grimm do século XIX. O discurso, agora veiculado por meio de uma obra fílmica, trabalha com uma fada-bruxa ressignificada, e cujas interações recaem em embates ideológicos, refratando e refletindo a vida. Nesse sentido, a ideologia é o sistema atualizado de representação da sociedade e do mundo constituído a partir das referências construídas nas interações e nas trocas simbólicas desenvolvidas por determinadas comunidades socialmente organizadas. É assim que se poderá falar do modo de pensar e falar de um determinado indivíduo pertencente a um determinado grupo, cujas características linguístico-ideológicas se sobressairão no uso da linguagem por meio de interações ininterruptas, com construção e reconstrução constante de significados do mundo e do sujeito.

### 3.3. Percursos teóricos: Sujeito

Da mesma forma que os estudos bakhtinianos propõem uma concepção dialógica da língua, o mesmo é feito com a concepção de sujeito: ambos possuem discursos com vozes outras e dados por relações dialógicas, sejam elas confrontos, negações, concordâncias, etc. São responsáveis por reproduzir dinâmicas sociais e lutas de classe, o que esclarecido por Bakhtin ao se constatar que o mesmo signo usado por classes sociais distintas carrega valorações diferentes. A partir dessa perspectiva de linguagem, é possível afirmar que o sujeito bakhtiniano 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 atribuído ao sujeito 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, Geraldí (2010) esclarece que este é responsável por sua condição respondente em seu processo de construção – dado pelo discurso do outro – cujo estado permanece inacabado ou igual a si mesmo.

Além da responsividade, a consciência é outro elemento importante no que diz respeito à constituição do sujeito. Essa importância se dá devido à materialidade da consciência, em que esta é concretizada nos signos resultados da relação social entre sujeitos. É necessário lembrar que esses signos ideológicos pertencem a grupos sociais distintos e, portanto, socialmente construídos, além de levar em si ideologias determinadas pelo espaço tempo em que são utilizados. Dessa forma, eles caracterizam 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 com finalidade voltada para a 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. Há muito tempo, esses contos populares eram passados por meio do discurso oral em volta das fogueiras acendidas no final do dia. Em meio ao trabalho manual em conjunto, como a costura, por exemplo, leitores responsáveis por sua construção como sujeitos entram em contato com esses discursos – sejam eles falados ou escritos – e todo um grupo social cada qual em situado em seu espaço-tempo é influenciado pela carga ideológica que esses discursos carregam. A partir de toda essa construção ideológica influenciada pela comunidade em que está inserida, a consciência é materializada e, no caso das narrativas populares, a concretização se dava na ideia de casamento, sexualidade e comportamento.

Em um caso isolado, é possível 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 condicionada pela falta de 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 bom, construído por ambos na relação social tanto com a princesa como por Stefan. É preciso compreender que construção de ambos os lados constituintes do sujeito Malévola se deram 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. O tempo foi o grande responsável por essa ressignificação de personagem: situados em um espaço-tempo em que, tanto a Malévola quanto a princesa da animação, não mais refletem a sociedade em que são reproduzidas. O século XXI faz a exigência de personagens distante das figuras arquetípicas propostas por Jung e que constituíam grande parte do elenco animado das animações *Disney*. A sociedade contemporânea anseia por personagens mais humanizados, próximos ao real, com embates característicos e fundamentais que compõem a ambivalência humana.

Pensar em sujeito é considerar sua constituição dialógica – tal qual o é a linguagem – dada nos discursos, por sua vez também dialógicos, e embates ocorridos nos signos ideológicos, irrepetíveis já que o espaço-tempo é o elemento determinante da sua carga valorativa. Pensar nessa ideologia implica em considerar o contexto em que o sujeito age, em uma esfera socialmente organizada, com elementos imprescindíveis na constituição da individualidade do sujeito. Este se encontra em uma construção infinita por meio do outro, com atos/falas responsivos e responsáveis.

Outro ponto tocado ao se considerar ao se abordar a concepção de 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 e distingue autor-pessoa, 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 sobre as posições axiológicas do autor em relação ao seu herói e mundo e como são refletidas em coordenadas múltiplas como uma crítica melancólica para representar sua simpatia pelo herói ou uma ironia sutil a fim de se 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 – caracterizado como 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. É responsável por organizar 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 reorganizada.

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.

### 3.4. Percursos teóricos: Cronotopo

Cronotopo é um termo usado pelo Círculo de Bakhtin para se referir a questões relacionadas a tempo e espaço. *Chronos*, figura mitológica remetente ao tempo cronológico, e *topos* que, apesar de ser traduzido como local/espaço, tem uma forma única na tradição literária contemplada no conjunto de temas e situações recorrentes na literatura.

Para Bakhtin, cronotopo se define como uma ligação fundamental existente nas relações temporais e espaciais, assimiladas com acabamento artístico na literatura. Para o Círculo, os aspectos de tempo e espaço em diálogo são assimilados: o tempo é o princípio condutor que condiciona o espaço. Não somente em literatura, pois é entendido como uma assimilação valorativa do tempo/espaço por um sujeito situado em coordenadas específicas em um determinado gênero.

Cronotopo, dessa forma, é um tempo/espaço assimilado pelo gênero (aqui aplicado em obras filmica e animada). Para o pensamento bakhtiniano, o importante são os modos de se refletir e refratar a realidade espaço temporal de uma comunidade nas categorias do gênero discursivo. No caso de *Malévola*, o tempo/espaço contemporâneo é marcado pela escolha da transformação da animação em um *live-action*, recorrente na contemporaneidade, em que se têm animações americanas (como é o caso das obras *Disney*) e japonesas (animes) com adaptações para sua versão filmica. No caso das produções *Walt Disney*, podemos citar *Cinderela*<sup>14</sup>(2015) e *A Bela e a Fera*<sup>15</sup>, com data de lançamento marcada para março de 2017.

Dialogicamente, a temática do filme também é implicada por uma concepção de uma Malévola mais humanizada, com seu lado bom e mau em destaque na obra filmica. Distancia-se da sua imagem arquetípica nascida nas narrativas populares e traz em si a ambivalência humana materializada em sua personagem. Ao invés de seguir as histórias contadas desde o surgimento do mito e contemplar o papel de fada-bruxa má, referente ao lado mau da maternidade, Malévola traz uma construção mais complexa. O sujeito fada se constrói a partir da interação social com Aurora da mesma forma que seu lado bruxa se concretiza a partir do embate com Stefan: é o sujeito em constituição a partir da interação com o outro via discurso.

---

<sup>14</sup> *Cinderella*, no original.

<sup>15</sup> *The Beauty and the Beast*, no original.

A partir do discurso, há concretização em uma construção formal das categorias de tempo e espaço, pois, para Bakhtin, é no “[...] cronotopo artístico-literário que ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto” (BAKHTIN, 1988, p.211). O todo arquitetônico proposto pelo Círculo de Bakhtin não possibilita compreensão fora da discussão cronotópica, posto que toda construção genérica discursiva é formal, temática e estilisticamente determinada por coordenadas do sujeito que enuncia a partir de um tempo-espaço únicos que condicionam a irrepetibilidade do enunciado.

O sujeito, de seu local único e insubstituível na vida como evento, pode ser concebido, por um lado, como pertencente a um tempo e espaço individuais, extrapostos a outros de outros sujeitos. Essas coordenadas são momentos que marcam a história do indivíduo, pois adquirem um valor para o sujeito. Essas concepções não estão isoladas umas das outras. Dialogicamente, um tempo/espaço do pequeno tempo pode obter valor coletivo e fazer parte da história da humanidade, ou ainda, um evento pode pertencer simultaneamente ao tempo individual e coletivo, pois um sujeito (com sua história individual) está inserido em um grupo sócio histórico.

O sujeito da concepção bakhtiniana, dialógicos, serão constituídos por meio da interação, cada sujeito constituído em um tempo espaço único. A partir desse local insubstituível e irrepetível, o sujeito é capaz de se posicionar no mundo, fora do outro. Machado (2010) destaca a existência de uma pluralidade de temporalidades específicas de cada sujeito nascidas a partir do seu lugar insubstituível na existência, que dialogam com o outro e seu olhar extraposto. A partir de seu local único no tempo/espaço individual, cada sujeito está extraposto a outros sujeitos, ou seja, encontra-se na posição de fora. Este local é a origem de seu excedente de visão. Eis a compreensão de exotopia como deslocamento pelo Círculo de Bakhtin:

Esse *excedente* da minha visão, do meu conhecimento, da minha posse – *excedente* sempre presente em face de qualquer outro indivíduo – é condicionado pela singularidade e pela insubstituíbilidade do meu lugar no mundo: porque nesse momento e nesse lugar, em que eu sou o único a estar situado em dado conjunto de circunstâncias, todos os outros estão fora de mim (BAKHTIN, 2003, p.20, grifos do autor)

Constituídas como categorias em seu local único e sem coincidir com o do outro, o “eu” e o “outro” entram em relação e a coincidência com o local do outro porque somente o “eu” pode ver o horizonte de visão do outro, enquanto corpo acabado.

Entretanto, ao mesmo tempo, somente ele pode me completar e me constituir como sujeito. Para Bakhtin, o conhecimento do eu o difere do outro e os coloca em uma relação de mútua dependência. O local único propiciado a cada um pode completar o outro, condicionado pelo horizonte de visão que se tem do outro. Como explanação dessa tensão entre duas visões e como um conduz o outro é explicado por Amorim de modo a esclarecer que

A criação estética expressa a diferença e a tensão entre dois olhares, entre dois pontos de vista. Se tomarmos o exemplo do retrato, em pintura, falaremos do olhar do retratado e do olhar do retratista ou artista. O trabalho deste último consiste em dois movimentos. Primeiro, o de tentar captar o olhar do outro, de tentar entender o que o outro olha, com o outro vê. Segundo, o de retornar ao seu lugar que é necessariamente exterior à vivência do retratado, para sintetizar ou totalizar o que vê, de acordo com seus valores, sua perspectiva, sua problemática.

O retratado é aquele que vivo cada instante de sua vida como inacabado, como devir incessante. Seu olhar está voltado para um *horizonte* sem fim. O sentido da vida para aquele que vive é o próprio viver. O retratista tenta entender o ponto de vista do retratado, mas não se funde com ele. Ele retrata o que vê do que o outro vê, o que olha do que o outro olha. De seu lugar exterior, situa retratado num dado *ambiente*, que é aquilo que cerca o retratado, e em relação ao qual é situado pelo artista. O ambiente é uma delimitação dada pelo artista, uma espécie de moldura que enquadra o retratado. A delimitação do artista dá um sentido ao outro, fornece uma visão do outro que lhe é completamente inacessível. Não posso me ver com totalidade, não posso ter uma visão completa de mim mesmo, e somente um outro pode constituir o todo que me define. (AMORIM, 2006, p.96, grifos da autora).

A partir do trecho destacado, é possível defender a ideia bakhtiniana de que os maiores acontecimentos da vida não pertencem ao sujeito. Isso acontece devido ao fato de que, a fim de ganharem sentido, os acontecimentos precisam estar relacionados a um antes e a um depois: o “herói” da vida, como proposto por Bakhtin, só se constituirá como tal no discurso e na criação do outro. Por estar fora, o outro é responsável por dar o acabamento do eu. Contudo, não se deve pensar em “acabamento”, como ressalta Amorim, em sentido de aprisionamento, mas em um ato generoso de quem dá de si: dar da posição em que se encontra e aquilo que somente sua posição permite visão e compreensão.

O posicionamento exotópico é um local de fora de cada sujeito. Ser de fora não significa deixar de ser, mas se deslocar ao encontro do outro, sem apagar sua história. A partir desse local, há outro ponto de vista contribuinte para a concepção de diálogo

enquanto embate, responsável pelas variações de sentido do signo. Ainda acerca dos pontos de vista, Amorim trata dessa tensão, condizente com dois locais extrapostos na existência.

As categorias de tempo e espaço bakhtinianas são definidas de forma mútua, em que, de acordo com Amorim (2006), os índices do tempo descobrem-se no espaço da mesma forma que este é percebido e medido pelo tempo. Para Bakhtin, não há compreensão quando as categorias são tratadas de forma isoladas: a partir da teoria da relatividade proposta por Einstein, origem da ideia bakhtiniana acerca de cronotopo, o conceito trabalhado exprime a “indissolubilidade da relação entre o espaço e o tempo, sendo este último definido como a quarta dimensão do primeiro” (AMORIM, 2006, p.102). A fim de se conseguir abarcar a complexidade do assunto, *cronotopo* e *exotopia* são termos criados de modo a tratar a relação existente entre espaço/tempo com a diferença que o primeiro prioriza o tempo (*chronos*), enquanto o segundo faz destacar o espaço (*topos*).

Apesar de ser condicionado pelo espaço, não se pode ignorar a importância do tempo para o conceito de exotopia, já que os sujeitos que interagem e se posicionam no local de fora, estão localizados em temporalidades individuais. Para Machado, a variedade de temporalidade que cria o sentido dialogicamente construído. Não existe tempo absoluto, mas um tempo relativo em que o sujeito é responsável pela sua dimensão. Conforme explana a autora, a criação do cronotopo é uma forma arquitetônica da narrativa, responsável por configurar modos de vida em contextos específicos de temporalidades. Para Bakhtin, ainda sob a perspectiva da autora, o tempo se torna pluralidade de visões de mundo. Ou seja, tanto na experiência quando na criação, manifesta-se um conjunto de simultaneidades com acontecimentos no complexo do seu desdobramento. Essa pluralidade da qual trata Bakhtin só pode ser aplicada no grande tempo de culturas e civilizações: isto é, no espaço. A autora faz destaque de um tempo e espaço dialógicos, situados no entrelugar das relações humanas do pequeno tempo. E aí que se sobressai as simultaneidades, percebidas somente no grande tempo das civilizações.

Conforme propagado por essa filosofia da linguagem, o sujeito não centralizado, mas constituído na interação com o outro. Sua constituição formada por meio do centro axiológico se encontra deslocado para a relação eu-outro. Para esse princípio de

construção, ou seja, do eu constituído no embate entre o que é meu e o que é outro (dessa forma, externo), extraposto a mim e, por esse motivo, é que me completa, é chamado de alteridade pelo Círculo. Segundo Discini,

Se voltarmos ao fundo dialogizante com embate de vozes sociais, acrescentamos que esse conceito concerne ao contexto de qualquer enunciado visto segundo o gênero que o materializa. Esse fundo dialogizante, juntamente com a ideia de *cadeia* consolida a noção de sujeito discursivo como identidade não limitada a si: “O limite não é o *eu*, porém o *eu* em correlação com outras pessoas, ou seja, o *eu* e o *outro*, *eu e tu*” (2010, p.120-121).

O sujeito, dialógico por excelência, ou seja, uma identidade concebida na relação com a alteridade, radica a noção de discurso como produto do interdiscurso. O sujeito é responsável por seus atos e responsáveis, por igual, pelos outros com os quais interagem – aos quais respondem. O sujeito é reponsivo-responsável pelos outros com os quais interagem e, por estar situado em um determinado espaço-tempo extraposta a outras, é responsável por completá-los por meio da interação. A responsabilidade é decorrente da não-indiferença em relação ao outro uma vez que são consideradas a singularidade do outro, sua palavra e sua localidade insubstituível: um envolvimento concreto entre sujeitos que se respondem de forma ativa.

O objetivo proposto pela pesquisa é analisar a construção do sujeito Malévola enquanto vilã na sua versão filmica, ambos dialógicos em relação aos outros em tempo/espaço outros. O foco recai, principalmente, na Malévola dos estúdios *Disney* constituída como sujeito e nos outros que a constroem como tal, com destaque ao rei Stefan, conforme será analisado posteriormente neste trabalho.

A construção discursiva de *Malévola* se diferencia da sua obra animada pela relação que tem com as demais personagens (as mesmas encontradas na animação) e essa mudança, Amorim sugere que decorre devido à mudança temporal, já que é por ela que se vê a mudança do homem como sujeito. Conforme explica Amorim, é por meio da mudança temporal possibilita a transformação do sujeito e, assim, o herói discursivo se torna outro. Em *Malévola*, tem-se um novo sujeito, situado no tempo/espaço semelhante ao da animação do final década de 50 projetada, agora, em filme no século XXI com valores axiológicos distintos aos da obra animada: isto é, a temporalidade distintia propõe indícios dos valores e moralidades vigentes cada qual em sua época, analisados conforme se manifesta no signo.

#### 4. Vilões através do tempo: o caminho até *Malévola*<sup>16</sup>

Encerrado o capítulo teórico, esta parte se dedicará a análise, na qual serão retomados os principais aspectos que constituem os vilões selecionados previamente (analisados no primeiro capítulo) e como suas configurações influenciam na construção da personagem Malévola em sua obra filmica. Como dito antes, o cerne do presente trabalho é analisar a vilania de Malévola, mas não será esquecida a complexidade com a qual é constituída, já que seu lado Fada (bom) também se manifesta em interações e a constitui como sujeito, tal qual seu lado Bruxa (mau).

Para tanto, a análise trabalhara com a obra filmica de modo a considerá-la um enunciado inserido em uma cadeia de enunciados outros, inseparáveis, o que não permite um trabalho de forma isolada. Ou seja, o filme é constituído de construções dialógicas e tem inseridos em si valores axiológicos que refletem e refratam dada sociedade em um determinado espaço-tempo. Essa valoração será vista nos sujeitos vilões, que se constituem como tal por conta da sua interação com as demais personagens de suas respectivas animações. Essa interação são os embates entre esses sujeitos, que se formam a partir da e na linguagem, em enunciados únicos e irrepetíveis, mas que são respostas a outros enunciados.

No caso de Malévola, a personagem vem de narrativas populares, que se materializaram em contos, até chegarem em sua versões como enunciados verbo-voco-visuais. Entretanto, para se constituir como tal em sua obra filmica, há um histórico de produções vilânicas a ser vista até chegar na versão em *live-action*. É o que trazemos, neste capítulo, como proposta de trabalho e análise, ressaltando os aspectos que tangem a esses enunciados verbo-voco-visuais, o que nos possibilita realizar o nosso estudo tal qual ele se apresenta.

---

<sup>16</sup> Optamos por trabalhar com as obras – os enunciados fílmicos e os contos – em suas versões dubladas (áudio em português), uma vez que observamos as valorações que essas obras difundem aqui, o que não é possível observar em outro país (como os Estados Unidos, local de origem). Dessa forma, justifica-se a utilização da versão dublada/traduzida das obras, por um critério de observação das valorações no âmbito das relações sociais.

#### 4.1. A verbivocovisualidade e a sua importância para a compreensão da construção enunciativa vilânica

A nossa premissa inicial é a de que o enunciado elencado como *corpus*, tal qual os outros enunciados que entram como forma de cotejo, são construções verbo-vocovisuais. Isto é, são enunciados que possuem as três dimensões da linguagem, a verbal, a sonora/musical e a visual. O termo “verbivocovisual” foi cunhado por James Joyce e utilizado por Décio Pignatari para tratar das dimensões da linguagem voltadas à poesia concreta, de maneira metafórica.

Nosso estudo tem como fundamento teórico os estudos do Círculo de Bakhtin, Voloshinov e Medviédev, que se voltaram para linguagem no que tange à sua dimensão verbal (em especial, o texto literário), contudo, suas reflexões versam não só sobre essa realidade, como deixam abertas às passagens para linguagem como um todo, de modo a importância de estudos voltados aos aspectos sonoros e visuais, integrados ao verbal, são reflexões tecidas pelo Círculo. Para Paula e Serni, o termo

verbivocovisualidade diz respeito ao trabalho, de forma integrada, das dimensões sonora, visual e o(s) sentido(s) das palavras. O enunciado verbivocovisual é considerado, em sua potencialidade valorativa. Esse é o ponto de partida sobre o qual se desenvolve as considerações sobre a pertinência da teoria bakhtiniana para a análise da verbivocovisualidade. (2017, p. 179)

A noção de “verbivocovisualidade”, aqui, é tratada como condição constituinte da própria linguagem, de modo que está presente em qualquer construção discursiva. Ainda que não estejam, essas categorias (verbal, vocal e visual) concretizadas no enunciado, essas dimensões estão presentes na própria linguagem, uma vez que todo enunciado, de qual natureza for, é passível de ser composto por essas diferentes dimensões da linguagem. No caso do enunciado fílmico, as três dimensões da linguagem estão materializadas, não sendo possível, portanto, pensar em um enunciado desse tipo sem que olhemos para ele de maneira a contemplá-lo a sua completude: isto é, observando essas três dimensões da linguagem operadas de maneira conjunta.

Dessa forma, destacamos que é de nosso interesse observar, nesse momento de análise, a composição da cena: as cores, a posição e foco da câmera (aqui, o narrador), bem como as entoações e ritmo prosódico da fala, próprios da língua, presentes no conteúdo dos tópicos frasais, pois são eles que nos revelam as valorações que circulam

entre/nos enunciados. Ressaltamos que essas dimensões verbal, vocal e visual não podem ser “subtraídas” ou “ignoradas”, pois integram uma unidade enunciativa, da qual a dissociação é superficial e abstrata, uma vez que se interpretam e se constituem mutuamente como um todo, estabelecendo uma relação direta de dependência para a significação e compreensão das valorações sociais.

A partir desse pressuposto, o nosso estudo se propõe a refletir acerca da do funcionamento desse tipo de enunciado verbivocovisual, que possui uma forma de ser arquitetado (nosso foco), distribuído e recebido. Tal pensamento nos é possível pois partimos da noção do Círculo de linguagem, que pressupõe um ambiente propício a produção de sentidos da existência humana, que são refletidos e refratados na arte – o enunciado estético – mas que possuem o seu solo na vida, uma vez que as valorações aqui observadas e apresentadas são produzidas e são produtos da interação social.

#### **4.2. Vilania materna: a representação da “mãe má” em produções *Disney***

A partir de várias narrativas populares, posteriormente transformadas em contos de fadas, os estúdios *Disney* fizeram várias produções voltadas a esses contos. Alguns deles são registrados como as primeiras criações das indústrias *Disney* e trabalham a vilania em cima da imagem materna considerada má pelas narrativas populares. É preciso lembrar que as adaptações feitas em animação, em um primeiro momento, obedecem a construção arquetípica das personagens e as refletem nas personagens de suas animações.

A partir dos estudos junguianos acerca do inconsciente coletivo, é possível compreender que as personagens dessas histórias de origem mitológica se constroem de forma a desempenhar um papel social e transmitir lições de moral, finalidade base a partir da qual tanto as narrativas quanto os contos foram criados. Dessa forma, são nessas imagens arquetípicas que se constituem a maioria dos vilões *Disney*, como é o caso da Rainha Má, Úrsula, Malévola e a Madrasta.

Os contos de fadas e narrativas outras que tenham referência em uma base mitológica tem uma característica bastante particular de tratar a relação da figura arquetípica entre mãe e filha. Tal como explica Corso, logo após ter desejado um filho, a Rainha-mãe tem uma filha e sua aparição se restringe ao nascimento da menina. Por

querer um filho, a “mãe boa” isenta-se de sentimentos hostis e tem sua presença afastada – seja pela morte, como é o caso de *Branca de Neve e os Sete Anões* ou então desaparece na narrativa por não ser mais contemplada em descrições, como decorre n’*A Bela Adormecida*.

Assim que há o recuo da mãe biológica, a primeira representação da “mãe boa”, uma outra é colocada em seu lugar: assim, entram as fadas madrinhas. Contudo, não se pode esquecer que as narrativas populares se constituíam de modo a representar em personagens arquetípicas as relações de modo a compreender instintos, desejos sexuais e maturação do corpo, imagem de feminino e masculino. A partir disso, regras eram ditadas e materializadas nos contos populares a fim de se ter o cumprimento de funções sociais específicas para homens, mulheres e crianças.

Quando se coloca uma imagem da “boa mãe”, há o posicionamento ideológico a partir de uma valoração dominante que rege uma sociedade em determinado espaço e tempo. Em contrapartida, há também a representação da “mãe má”, que impõe os desafios aos heróis e heroínas. Essa mãe, no entanto, é a que infringe sofrimento e, por isso, é punida. É a forma das narrativas materializarem e perpetuarem a imagem ideal da mãe e exigir das mulheres, além do desejo por filhos (porque a mulher ideal se realiza no casamento e na maternidade), a concretização da mulher-mãe fada-madrinha.

Em *Branca de Neve e os Sete Anões*, a madrasta, tal como ocorre em outros contos (*Cinderela*, por exemplo), configura-se como a imagem daquilo que uma mulher não deve ser e/ou fazer na maternidade. Os contos, em sua função moralista, partem da interação entre sujeitos para ditar e dar continuidade a uma determinada axiologia: a “mãe boa”, constituída como tal a partir da interação com a princesa(heroína)-filha, é a imagem de maternidade ideal. A “mãe má”, por igual configurada como sujeito em sua relação com a mulher-filha, recebe sua punição por não cumprir com o papel materno e ainda ter práticas que vão contra à moral: a Rainha Má, por exemplo, é regida pela vaidade, nascida do orgulho, que é um dos sete pecados capitais.

Em contrapartida, tem-se Branca de Neve que, por ter a figura da mãe afastada dessa ambientação, encarna na princesa-mulher a imagem ideal do feminino materno, como colocado nas citações acima. O posicionamento axiológico, tanto do século XIX presente no conto grimminiano, quanto na animação *Disney*, denota que a imagem ideal de maternidade é a mulher comprometida a ficar em casa e se dedicar ao cuidado com os

filhos. Nas figuras abaixo, é possível ver, em *Branca de Neve e os Sete Anões*, a mãe que repreende a criança por mau comportamento e mentira. As mãos na cintura em reprimenda e as expressões arrependidas e amedrontadas dos anões criam um cenário clássico da relação entre mãe e filho:



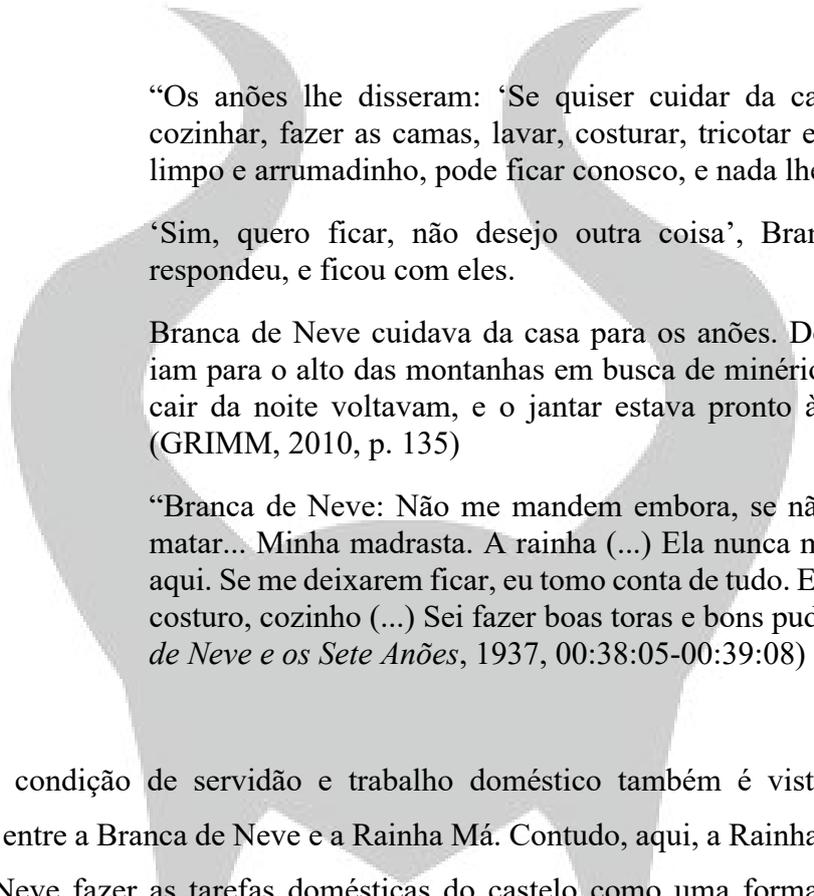
*Figura 10 - Branca de Neve repreendendo os anões*



*Figura 11 - Expressão arrependida dos anões*

No conto, a condição para que essa (e outras também) princesa mulher saia do seu centro familiar é o comprometimento em assumir uma posição em outra família. Como a casa em que Branca de Neve começa a viver é de sete anões, sua posição é a de uma mãe-doméstica. Essa é uma parte importante da narrativa: a representação materna inicial é a Rainha Má, que se coloca como uma mãe vilã e impõe os obstáculos entre Branca de Neve e sua felicidade. Ou seja, tem-se uma representação do “lado mau” da maternidade que se opõe ao carinho, cuidado e amor materializados na “boa mãe” que se concretiza em Branca de Neve a partir do momento em que ela se compromete a cuidar dos anões.

Dessa forma, é possível ver como as duas formas maternas aparecem no conto e incutem uma valoração acerca de como é o ideal materno – concretizado, por exemplo, na imagem da Branca de Neve: bela, dedicada e (nesse caso) principalmente, humildade. No conto dos irmãos Grimm, são os anões que pedem da Branca de Neve essa figura da mãe servil, já na animação, essa figura é colocada pela própria Branca de Neve a si mesma:



“Os anões lhe disseram: ‘Se quiser cuidar da casa para nós, cozinhar, fazer as camas, lavar, costurar, tricotar e manter tudo limpo e arrumadinho, pode ficar conosco, e nada lhe faltará.

‘Sim, quero ficar, não desejo outra coisa’, Branca de Neve respondeu, e ficou com eles.

Branca de Neve cuidava da casa para os anões. De manhã eles iam para o alto das montanhas em busca de minérios e ouro. Ao cair da noite voltavam, e o jantar estava pronto à sua espera” (GRIMM, 2010, p. 135)

“Branca de Neve: Não me mandem embora, se não ela vai me matar... Minha madrasta. A rainha (...) Ela nunca me encontrará aqui. Se me deixarem ficar, eu tomo conta de tudo. Eu lavo, varro, costuro, cozinho (...) Sei fazer boas toras e bons pudins” (*Branca de Neve e os Sete Anões*, 1937, 00:38:05-00:39:08)

Essa condição de servidão e trabalho doméstico também é visto na relação constituinte entre a Branca de Neve e a Rainha Má. Contudo, aqui, a Rainha Má submete Branca de Neve fazer as tarefas domésticas do castelo como uma forma de punição, castigo e humilhação. Diferente da sua servidão, beleza e humildade presente na casa dos anões, no castelo, junto da Rainha Má, a figura do sujeito princesa mulher é construído de modo a causar, sim, a noção de humildade, mas, sobretudo, a condição de pena e humilhação, pois as suas roupas são gastas e puídas, em tons sóbrios, de modo que ela aparece, no início da animação, como uma figura servil. Embora suspire, indicando seu

cansaço das atividades, Branca de Neve está constantemente acompanhada de animais, e não deixa de ter em seu rosto um tom sereno enquanto realizava suas tarefas:



*Figura 12 - Branca de Neve realizando atividades domésticas*



Figura 13 - Branca de Neve realizando atividades domésticas

Assim, é possível observarmos que as tarefas e as roupas (cada qual em seu momento distinto) não são motivos de reclamação da princesa mulher, pois faz parte da figura da mulher estar pronta a servir como mãe e esposa. As tarefas são, inclusive, a condição dada pelos anões, no conto dos irmãos Grimm, e dadas por ela, na animação, para ficar como hóspede na casa dos anões. Branca de Neve, em ambos os casos, se coloca em uma posição de humildade em troca de favores a fim de fugir da rainha-mãe. É o oposto da Rainha Má que, movida pelo orgulho, deixa-se levar pela vaidade e faz tudo em nome da beleza.

Assim se constroem as imagens maternas na narrativa de *Branca de Neve e os Sete Anões*, tanto na animação, quanto no conto grimmiano. O mais importante para o nosso estudo como se constroem as imagens maternas de forma oposta no conto a partir de uma relação primária que era a de mãe e filha – no caso, Rainha Má e Branca de Neve. A partir dessa imagem, e de como o materno se constitui de forma dupla nos contos de

fadas, é possível pensar na construção de Malévola como mãe-vilã em sua relação de constituição com Aurora.

No caso das madrastas dos contos de fadas – como o acontece no clássico *Cinderela*<sup>17</sup> 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. Uma das razões para tal comportamento – o cuidado e preocupação com uma criança que não é sua – é, geralmente, um dos motivos que leva o homem a escolher uma mulher para desposá-la. Entretanto, após o casamento, surge sua verdadeira face: seu temperamento perverso se faz presente e, normalmente, as situações de humilhação passam a ser relacionadas aos afazeres domésticos, caracterizados pela sobrecarga de serviços. No conto de fadas, esse é 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)

Na figura abaixo, podemos observar Cinderela chorando, ajoelhada no chão, sob os olhares repreensivos da Madrasta e de suas filhas, que a imitam em seus gestos. Esse será um tipo de comportamento recorrente na narrativa, em que as ações das filhas são cópias das ações da mãe. A voz do narrador, ao fundo da cena, é o que nos situa quanto aos maus-tratos sofridos por Cinderela:

“Com a morte inesperada do rico senhor, a madrasta revelou-se: uma mulher cruel, hipócrita, extremamente invejosa dos encantos e da beleza de Cinderela. A Madrasta passou a defender apenas o interesse de suas próprias filhas” (*Cinderela*, 1950, 00:02-23-00:02:41)

---

<sup>17</sup> *Cendrillon*, no original.



*Figura 14 - Cinderela, Madrasta e as filhas*



*Figura 15 - Irmãs repreendendo Cinderela*

Na figura acima, observamos como é a postura das irmãs perante Cinderela: uma delas, com o dedo em riste, aponta e gesticula para Cinderela como uma forma de

repreendê-la por algo que ela não fez. A outra, também em um ato de repreensão, a com as mãos na cintura e a boca bem aberta, pois estava gritando. As filhas da Madrasta são a sua continuação diante de Cinderela. A figura da mãe-má é continuada mesmo que a Madrasta não esteja em cena, pois ela possui não uma, mas duas substitutas para humilhar Cinderela o tempo todo. 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 meios-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. Para tanto, 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).



*Figura 16 - Cinderela realizando atividades domésticas*



*Figura 17 - Cinderela realizando tarefas domésticas*

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 18 - O olhar da Madrasta*

Na figura acima, é possível ver com mais clareza o aspecto do ciúme e da inveja que compõem a constituição da Madrasta em relação à Cinderela. É comum às animações *Disney* realçar esse tipo de sentimento em suas personagens vilãs com algum elemento em tom esverdeado. No caso da Madrasta, é possível ver, nas figuras abaixo que constituem momentos diferentes dentro da narrativa, os olhos nessa coloração específica, que reflete a inveja da enteada e é destacada pelo escurecimento da cena, em que somente os olhos aparecem mais fortes:



*Figura 19 - O olhar esverdeado da Madrasta e de Lúcifer*



*Figura 20 - O olhar da madrasta*

Essas imagens, de uma mulher rancorosa e cujos atos são 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. A partir dessa construção arquetípica de personagens, é possível visualizar a figura materna que 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.

Em criação a uma oposição quanto à simbologia carregada pela figura da 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)

A imagem da fada é 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).

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 21 - Fada-madrinha e Cinderela*



*Figura 22 - Fada-madrinha e Cinderela*



*Figura 23 - Fada-madrinha e varinha de condão*

Para trazer vida a essa fada-mãe, os estúdios *Disney* constroem 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. Ainda, ela tem em sua posse a varinha de condão, a qual é possível conceder os desejos da heroína que precisa enfrentar uma dificuldade em seu caminho por meio de propriedades mágicas, mas que indica, ainda, o tamanho do poder e da clarividência de quem a possui.

Assim, a animação *Cinderela* traz, em si, uma obra que perpetua os contos de fadas no que concerne as duas imagens arquetípicas da mãe. A madrasta – ou qualquer outra mulher que assuma a posição de mãe por meio do casamento, como é o caso de *Branca de Neve e os Sete Anões* – carregará em si a mulher que imporá os desafios da vida e proporcionará o crescimento da heroína. Entretanto, é necessário ressaltar que a figura da “Mãe Má” só aparecerá porque há outra mulher que assume a imagem de “Boa Mãe”. No caso d’*A Bela Adormecida*, Malévola, a próxima vilã a ser analisada, também terá sua vilania como oposição às fadas madrinhas, que assumirão o papel de mãe de Aurora.

No final da década de 80, as indústrias *Disney* trazem uma versão animada inspirada no conto homônimo de Hans Christian Andersen, *A Pequena Sereia*. A princípio, Ariel se mostra uma princesa-mulher movida pelas suas vontades e muito menos submissa em relação às demais princesas *Disney*. Ela é uma princesa mulher que dá respostas ao pai, que não a quer em contato com a superfície, que cumpra suas obrigações e se comporte como deve.

Dessa forma, como não teria o apoio masculino, Ariel busca pela ajuda da bruxa do mar, Úrsula. Esse é o primeiro encontro entre duas gerações femininas na animação. Como aspecto particular do conto de fadas, a imagem ideológica da mulher-mãe é afastada (no caso da animação e do conto, a mãe de Ariel é falecida) e, no lugar, entra outra imagem representativamente materna: esta pode aparecer como a imagem boa e protetora ou aquela que impõe os desafios e dificuldades com finalidade de causar o amadurecimento da mulher mais nova.

Na obra animada, Úrsula é uma bruxa com experiência em magia que assume o lado “mau” do papel materno. Ariel a procura depois de seu pai ter destruído o lugar onde guardava seus objetos feitos por seres humanos: é a imagem da repressão da imagem do feminino que tenta se emancipar. Ao explicar a vontade que tem de ir à superfície para encontrar o homem por quem se apaixonou – e observemos que sua ida para conhecer a

raça humana se condiciona por uma presença masculina –, Úrsula toma um aspecto maternal a fim de conquistar Ariel e mostrar que ela pode ajudá-la:



*Figura 24 - Úrsula em forma maternal*



*Figura 25 – Úrsula solícita e maternal*

Úrsula é a primeira vilã a quem as indústrias *Disney* dedicam uma canção. Músicas e canções sempre fizeram parte da arquitetura das animações *Disney*, contudo, voltadas somente aos heróis. Em obras prévias, as canções eram interpretadas pelas heroínas e pelos heróis da narrativa e, na animação d'*A Pequena Sereia*, esse espaço se abre aos vilões, a começar por Úrsula. Na canção, intitulada “Corações Infelizes”<sup>18</sup>, Úrsula deixa claro o seu posicionamento acerca de mulheres que querem conquistar um príncipe-homem, condicionada por um determinado comportamento feminino:

Minha querida e bela menina  
É isto que eu faço, é para isso que eu vivo  
Para ajudar os infelizes seres do mar, como você  
Pobres almas que não têm a quem recorrer

Eu confesso que já fui muito malvada  
Era pouco me chamarem só de bruxa  
Mas depois, arrependida  
Fiquei mais comedida  
E até mais generosa e gorducha,  
Pode crer!

Felizmente eu conheço uma magia  
Um talento que eu sempre possuí  
E hoje é meu ofício  
Eu o uso em benefício  
Do infeliz, sofredor que vem aqui  
Patético!

Corações infelizes  
Precisam de mim  
Uma quer ser mais magrinha  
Outro quer a namorada  
E eu resolvo?  
Claro que sim

São corações infelizes  
Em busca... De tudo  
Todos eles chegam  
Implorando  
"Faça-me um feitiço!"  
Que é que eu faço?  
Eu ajudo

Mas me lembro no começo  
Alguns não pagaram o preço  
E fui forçada a castigar

---

<sup>18</sup> *Poor Unfortunate Soul*, no original.

Os infelizes  
Se reclamam, não adianta  
Pois em geral, eu sou uma santa  
Para os corações infelizes.

Nas primeiras estrofes da canção, Úrsula se utiliza de um discurso solícito, que está disposto a ajudar o outro e compensar seu “passado” – ainda presente – como uma bruxa má. Em seguida, expõe suas habilidades como feiticeira, dizendo que as utiliza como recurso para retirar o sofrimento *dos corações infelizes* que aparecem para ela à procura de uma solução. É necessário, aqui, ver Úrsula como a personagem-mulher mais forte da animação: ela possui malícia, conhecimento para a bruxaria, utiliza para quaisquer situações que apareçam a ela e, conseqüentemente, foi marginalizada por isso. A imagem feminina forte não tem e não terá espaço na sociedade patriarcal. O resultado é o isolamento, já que Úrsula está confinada nos extremos do reino de Tritão, pai de Ariel.

Ainda nessa canção, é importante observarmos a condição de Úrsula para que ajude aqueles que a procuram: o pagamento pelo serviço. Na penúltima estrofe, Úrsula revela que *se lembra no começo que alguns não pagaram o preço e foi forçada a castigar os infelizes, pois em geral, é uma santa*. A presença das palavras “em geral”, relacionadas ao ser uma santa, já denotam que o caráter de Úrsula não é confiável e é variável, do contrário, ela não utilizaria tal construção para falar de si mesma, mas a colocaria em uma posição de “sempre” santa. A ausência dessa santidade é o que faz com que ela tenha que castigar os infelizes que a procuram e não podem pagá-la. Contudo, conforme decorre a narrativa, observamos que mesmo Ariel tendo pago (com sua voz) o preço estipulado por Úrsula, essa trapaceia a todo o tempo, tentando fazer com que Ariel não obtenha sucesso no próprio desafio lançado por ela mesma para a princesa mulher.

Ao saber das intenções de Ariel, Úrsula oferece uma proposta que oferece a jovem-mulher a possibilidade de passar pela experiência de ser humana e permanecer como tal desde que faça o príncipe-homem se apaixonar e dar a ela o beijo do amor verdadeiro, passagem canônica conferida pelas indústrias *Disney* desde os primórdios de suas produções. Ou seja, Ariel só poderá sair das regras de uma presença masculina se for submetida a uma outra que, no caso, se materializa na imagem de um príncipe-homem. e reafirmado socialmente por meio do casamento, sinônimo de felicidade e realização máxima feminina reproduzido nas animações *Disney*.

Em seguida, ambas as personagens (Ariel e Úrsula) entram em uma discussão acerca da decisão de Ariel em ser humana ou não. Ariel pensa na família que deixaria para trás, enquanto Úrsula discute sobre escolhas difíceis:

Ariel: "Se eu ficar humana, nunca mais estarei com meu pai e minhas irmãs"

Úrsula: "Mas... terá o seu homem. A vida é cheia de escolhas difíceis, não é? Oh, e ainda tem mais uma coisa. Ainda não falamos do detalhe do pagamento."

Ariel: "Mas eu não tenho na..."

Úrsula: "Eu não cobro muito. Vai lhe custar uma ninharia. O que eu quero de você é... Sua voz." (*A Pequena Sereia*, 1959, 00:42-09-00:42:46)

Úrsula introduz Ariel à ferocidade do patriarcado comandado por homens brancos. Pertencer ao sistema significa obediência a um homem e ter sua voz silenciada. Sem fala, canto, expressão, opinião. É o caminho da autoanulação promovida pela perda da voz (símbolo da expressão por excelência) em troca da adaptação. Úrsula é, aqui, a ponte entre a figura ingênua materializada em Ariel, que desconhece o sistema e as regras de um sistema – neste caso, o patriarcal. Como exemplo da repressão milenar à mulher e sua voz, *A Pequena Sereia*, da *Disney*, é uma animação que perpetua com as valorações presentes no conto de Andersen ao que concerne a transformação pela qual a mulher deve passar para se encaixar na sociedade, introduzida – novamente – por meio da figura da bruxa do mar. Na conto e na animação, respectivamente, temos:

"Mas se me tira a minha voz", disse a Pequena Sereia, "o que me sobrará?"

"Sua linda figura", disse a bruxa, "seus movimentos graciosos e seus olhos expressivos. Com eles pode encantar facilmente um coração humano... Bem, onde está sua coragem? Estique a linguinha e deixe-me cortá-la fora como meu pagamento. Depois receberá sua poderosa poção".

"Assim seja", disse a Pequena Sereia, e a bruxa pôs seu caldeirão no fogo para cozinhar a poção mágica. (ANDERSEN, 2010, p. 233).

Ariel: "Mas sem minha voz, como posso...?"

Úrsula: "Terá sua aparência. Seu belo rosto. E não subestime a importância da: linguagem do corpo! Rá!" (*A Pequena Sereia*, 1959, 00:42:56-00:43:06)

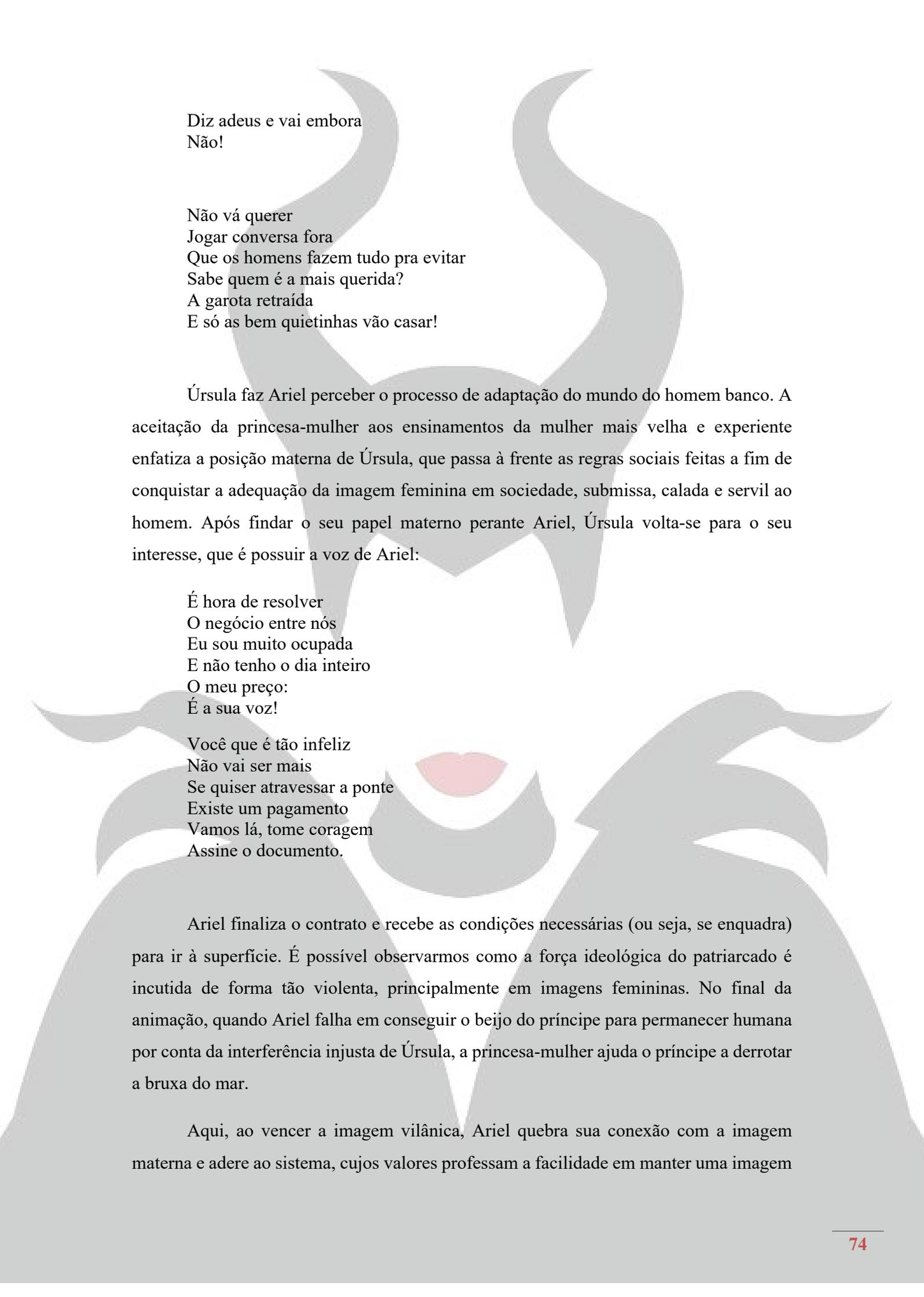


Figura 26 - Úrsula e a linguagem do corpo

Ao se referir à “linguagem do corpo”, Úrsula rebola de um lado para o outro, em uma pose sensual e provocativa, atribuindo, assim, no sistema da sociedade patriarcal, o que significa essa linguagem do corpo à qual ela se refere: sensualidade.

A anulação da voz, ensinado tanto por Úrsula quanto pela bruxa do mar de Andersen (personagem feminina conhecedora do sistema) ocorre porque uma mulher que se utiliza da beleza como pilar de sustentação jamais precisará de palavras. É a tradição das indústrias *Disney* em perpetuar a valorização do padrão de beleza feminino com a propagação da ideia de que uma mulher não necessita de voz: a conquista de um homem se dá pela imagem. No patriarcado, valorizada é a mulher calada, conforme Úrsula continua entoando a canção:

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  
Não!

Não vá querer  
Jogar conversa fora  
Que os homens fazem tudo pra evitar  
Sabe quem é a mais querida?  
A garota retraída  
E só as bem quietinhas vão casar!

Úrsula faz Ariel perceber o processo de adaptação do mundo do homem banco. A aceitação da princesa-mulher aos ensinamentos da mulher mais velha e experiente enfatiza a posição materna de Úrsula, que passa à frente as regras sociais feitas a fim de conquistar a adequação da imagem feminina em sociedade, submissa, calada e servil ao homem. Após findar o seu papel materno perante Ariel, Úrsula volta-se para o seu interesse, que é possuir a voz de Ariel:

É hora de resolver  
O negócio entre nós  
Eu sou muito ocupada  
E não tenho o dia inteiro  
O meu preço:  
É a sua voz!

Você que é tão infeliz  
Não vai ser mais  
Se quiser atravessar a ponte  
Existe um pagamento  
Vamos lá, tome coragem  
Assine o documento.

Ariel finaliza o contrato e recebe as condições necessárias (ou seja, se enquadra) para ir à superfície. É possível observarmos como a força ideológica do patriarcado é inculcada de forma tão violenta, principalmente em imagens femininas. No final da animação, quando Ariel falha em conseguir o beijo do príncipe para permanecer humana por conta da interferência injusta de Úrsula, a princesa-mulher ajuda o príncipe a derrotar a bruxa do mar.

Aqui, ao vencer a imagem vilânica, Ariel quebra sua conexão com a imagem materna e adere ao sistema, cujos valores professam a facilidade em manter uma imagem

bela e silenciada que se sobrepõe a uma vida em sociedade com um corpo considerado grotesco e ter voz e atitudes equivalentes a um homem. A repressão à imagem de Úrsula acontece logo após sua tentativa de ser Rainha dos Mares. Ser condenada a permanecer na forma de uma planta disforme é a punição por ter rebaixado um homem (rei, branco) e tomado seu lugar de comando.

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 durante a sua ausência:



*Figura 27 - Aurora e sua mãe*



*Figura 28 – Malévola*



*Figura 29 - As fadas Fauna, Flora e Primavera*

A animação *A Bela Adormecida*, produzida pelas indústrias Disney, encena 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 (figuras 27 e 29), observamos 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 (figura 28), 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, na *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 é grisalho – com exceção de Primavera, a fada azul, que aparenta ser a mais jovem entre as três – e, os rostos, também mais cheios em relação às outras personagens femininas da obra, o que lhes conferem um ar mais gentil, com traços que lembram as tias ou avós contadoras de histórias:



*Figura 30 - As fadas olhando Aurora*

É importante ressaltarmos, em *A Bela Adormecida*, que a obra entra no conjunto das narrativas a deixarem a mãe biológica viva, mesmo com a presença de duas figuras femininas que representam ambos os lados da maternidade – divididas de forma arquetípica nos contos de fadas, o bom e o mau. Quando isso acontece, a tendência é que haja um afastamento temporário – 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:



*Figura 31 - Fadas-madrinha confeccionando o vestido das princesas*

Sobre a vilania de Malévola na animação, o importante a ser ressaltado, a fim de cumprir o propósito desta pesquisa, é destacar seu papel materno assumido na imagem de fada-bruxa, contraposta às fadas-madrinhas. É Malévola, enquanto uma fada má, que imporá, na vida de Aurora, um desafio a ser superado. Essa imagem de (fada) bruxa construída na animação, também aparece na obra filmica:



*Figura 32 – Malévola rogando a maldição em Aurora*

Na figura acima, Malévola aparece amaldiçoando Aurora com um sono da morte. Um detalhe importante é que, diferentemente da animação, quem ameniza a maldição é a própria Malévola. Contudo, só o faz porque viu o rei Stefan se ajoelhar e implorar pela vida da filha. O que constitui a vilania de Malévola, na obra filmica, está centrada, principalmente, em sua relação com o rei. Por conta de sua ambição e, principalmente, traição, é que Malévola decidiu se vingar a partir da princesa, não porque ela possuía “tendências” más, como um sujeito dicotômico – tal qual os vilões das animações e dos contos o são.

A maldição rogada por Malévola, no entanto, possui uma brecha concedida pela mesma. Se Aurora receber o beijo do amor verdadeiro, sairá do sono eterno, o que se contrapõe à animação, já que a brecha não é criada por Malévola, e sim pelas fadas-madrinhas. Ou seja, desde a maldição, a obra filmica começa a se construir de forma a deixar evidente que Malévola ocupará tanto a posição de “boa mãe” (fada) quanto de “mãe má” (bruxa). A maldição esverdeada (de destruição) é um dos elementos componentes da análise sobre as cores que constituem os vilões *Disney*, que se seguirá na próxima seção.

### 4.3. Nas (e pelas) cores: a vilania construída no jogo verde-roxo-negro

O que concerne às cores constituintes dos vilões *Disney*, uma combinação específica se torna particular na construção de algumas personagens. Para começar a análise, introduziremos Scar, o irmão ambicioso de Mufasa em *O Rei Leão*. Para tratarmos de um dos poucos vilões em forma animal das produções *Disney*, será trazido para análise os textos shakespearianos *Hamlet*<sup>19</sup> e *Ricardo III*<sup>20</sup>, cujas tramas são entradas em um rei assassinado pelo próprio irmão, que passa a ocupar seu trono. O jovem príncipe, filho do rei assassinado, é banido e também é vítima das tramas do tio assassino que quer vê-lo morto. Enquanto o príncipe se perde em conflitos, o rei morto vai ao mundo dos vivos e pede ao filho para que se lembre dele. Esse breve resumo corresponde tanto às peças citadas de Shakespeare, quanto da animação *Disney*, *O Rei Leão*<sup>21</sup>. Um dos propósitos, aqui, é mostrar a influência shakespeariana na construção de um dos vilões canônicos do histórico de produções de animação das indústrias *Disney*, assim como mostrar o diálogo estabelecido por meio dos elementos visuais da cena, principalmente a coloração.

Scar entra na clássica configuração de personagens que, em sua aparição, na obra animada, já tem sua imagem construída de forma a sugerir vilania. Scar é um desajustado, com um corpo (pelugem) diferente, mais escura, dos demais leões. A capa preta, presente na maioria dos vilões por nós analisado, não pode ser observada em Scar, por se tratar de um leão, contudo, a sua juba, na coloração preta, é o que confere o aspecto de uma capa negra à personagem:

---

<sup>19</sup> Título homônimo no original.

<sup>20</sup> *Richard III*, no original.

<sup>21</sup> *The Lion King*, no original.



*Figura 33 – Juba/capa negra em Scar*



*Figura 34 - Vestes pretas em Rainha Má, Malévola, Jafar e Úrsula*



*Figura 35 - Vestes negras em Malévola*

Por meio da recuperação das vestes desses vilões, nós temos Malévola, da obra fílmica, no momento em que desempenha o seu papel de vilã, toda trajada de preto, estabelecendo conexão, dessa forma, com uma ideia já presente no imaginário das sociedades, que é o da cor escura associada ao sombrio. Segundo Heller (p. 125), a cor negra associa-se à ausência absoluta de luz, e pode inverter todo o significado positivo de qualquer cor viva, porque tudo o que está associado ao negro é negativo.

A partir da comparação entre as imagens de Scar e Mufasa, conforme figura abaixo, é possível perceber a diferença construída para destacar o herói do vilão. Scar tem sua maldade ressaltada pelas cores escuras que o compõem e se contrapõem as de Mufasa: Scar possui uma juba preta (que remete às capas esvoaçantes dos vilões citados acima) contrária ao tom vermelho alaranjado da juba de Mufasa que, somada ao pelo de cor clara (em relação à de Scar) faz lembrar a imagem do sol, símbolo de realeza e poderio por excelência, ponto que causa inveja em Scar. Ainda sobre sua aparência, Scar é constituído pelo padrão de construção vilânica: rosto anguloso com uma cicatriz em substituição às rugas e os olhos que são os espelhos refletores da inveja que sente do irmão – tanto é que a cor verde dos olhos enfatiza a veia invejosa de Scar:



*Figura 36 - Mufasa e Scar*



*Figura 37 – Mufasa e Scar*

A ambição de Scar é equivalente a de Cláudio, além de ambos compartilharem do desejo de subir ao trono, o que se torna impossível com o nascimento dos respectivos sobrinhos-príncipes Simba, em *Rei Leão* e Hamlet, em *Hamlet*. Do mesmo modo que Cláudio envia Hamlet à Inglaterra para morrer, Scar semeia a culpa em Simba e o faz

acreditar que é responsável pela morte do próprio pai, causada, de fato, por ele. Dessa forma, consegue convencê-lo a fugir e nunca mais voltar, o que abre caminho para que o tio possa tomar o lugar como rei, uma vez que não há outro sucessor para fazê-lo. No trecho abaixo, o momento em que Scar questiona Simba e o aconselha a fugir, para que possa, assim, tomar o seu lugar no trono:

Scar: “Simba, o que você fez?”

Simba: “(...) Ele tentou me salvar. Foi um acidente. Eu não quis que isso acontecesse”.

Scar: “Claro. Claro que não quis. Ninguém jamais pretende que essas coisas aconteçam. Mas o rei está morto. E se não fosse por você, ainda estaria vivo... Oh, e o que sua mãe vai pensar?”

Simba: “O que vou fazer, tio?”

Scar: “Fuja, Simba! Fuja para longe e não volte mais!” (*O Rei Leão*, 1992, 0037:59:-00:38:44)

A vontade de subir ao trono é materializada em sequências de cenas em que Scar se mostra sempre em um ponto alto em relação às demais personagens, inclusive, seu próprio irmão, quando ainda vivo. A morte de Mufasa por Scar é uma das cenas em que Scar se coloca acima do irmão-rei, que se constitui como uma das referências para sua futura usurpação do trono:



*Figura 38 - Morte de Mufasa causada por Scar*

A morte é um aspecto fundamental e que possui papel importante em ambas as narrativas. Em *Hamlet*, a morte do rei move sentimentos no príncipe, relacionados ao casamento precoce entre a rainha-mãe com o tio. Hamlet é responsável pela morte de Polônio, o que sentencia o exílio do príncipe. A morte de Polônio, por sua vez, traz sentimentos de loucura em Ofélia e de vingança em Laertes. A morte atingirá também Rosencrantz e Guildenstern e, por fim, chegará a todos e, assim, deixará apenas Horácio como contador da história.

Nesse caso, é necessário compreender que a morte corresponde à busca pelo poder desequilibrado e a vingança restauradora do equilíbrio. Ela se constitui de modo funcional, e desempenha função de objeto-modal e sanção de desempenho, pois é o início de ações planejadas de morte e que terminam em morte: É a sanção do governo de Scar,

de sua usurpação ao trono e tudo que remete ao poder, inclusive a volta de Simba às Terras do Reino. Sua luta se encerra na morte do tio e na retomada da sua posição como rei por direito.

Dessa forma, é possível tratar do contraste entre vida e morte existente em ambas as narrativas. Em uma das passagens de *Hamlet*, o príncipe coloca a sentença de morte do pai e a celebração do casamento na mesma sentença: “Economia, Horácio! A carne assada/Do enterro serviu fria para as bodas” (SHAKESPEARE, 2010, p. 50). No caso d’*O Rei Leão* isso se faz destaque quando Scar leva a notícia do falecimento (homicídio) do irmão-rei e do acidente que também “levou” a vida do príncipe e, em seguida, proclama uma auto-coroação e seu novo sistema de governo:

Scar: “A morte de Mufasa é uma tragédia horrível. Mas perder Simba, que mal começou a viver. Para mim é uma perda muito pessoal e *é com profunda tristeza que eu assumo o trono*. Mas é das cinzas desta tragédia que levantamos para saudar o alvorecer de uma nova era na qual leões e hienas estarão junto num grande e glorioso futuro” (*O Rei Leão*, 1994, 00:40:17-00:40:50, grifos nossos).



Figura 39 - Diferença do semblante de Scar e dos outros leões

Nessa cena, em destaque, é possível observarmos, no enunciado que possui as três dimensões da linguagem materializadas em uma unidade, que o conteúdo da fala de Scar

não é compatível com a sua postura perante os outros leões. O seu corpo e suas expressões faciais não demonstram a *profunda tristeza* com a qual ele anuncia as mortes (sendo a de Simba falsa) e se coloca como a figura mais próxima e apta a ocupar o trono. Enquanto os outros leões estão cabisbaixos e choram, Scar se mantém em uma posição superior, mais alto do que todos, com a cabeça erguida. Pouco tempo depois, Scar anuncia a união do seu reinado com as hienas.

A questão da morte como planejamento fica ainda mais acentuada na animação por ser colocada como temática da canção de Scar. Canções nas obras *Disney* são importantes tanto para heróis quanto para vilões. No caso de Scar, a canção se abre como um espaço para revelar o plano que tem para matar o irmão-rei e assumir seu lugar depois que (mandar) matar o sobrinho. Tudo isso é feito com um trabalho de três tons de cores, duas vozes predominantes e estruturas verticalizadas que simbolizam uma hierarquia a ser obedecida ao som da canção intitulada “Se preparem”<sup>22</sup>:

[Scar]

Eu sei que sua inteligência  
Nunca pôde ser generosa,  
Mas preste atenção com a ciência  
Das minhas palavras preciosas.

Quem presta atenção se concentra  
Pois quero que fiquem cientes  
*Que quando um rei sai outro entra*  
E é razão para ficarem contentes

Se preparem para ter nova vida  
Uma vida sensacional  
Chegou a nova Era  
A velha já era

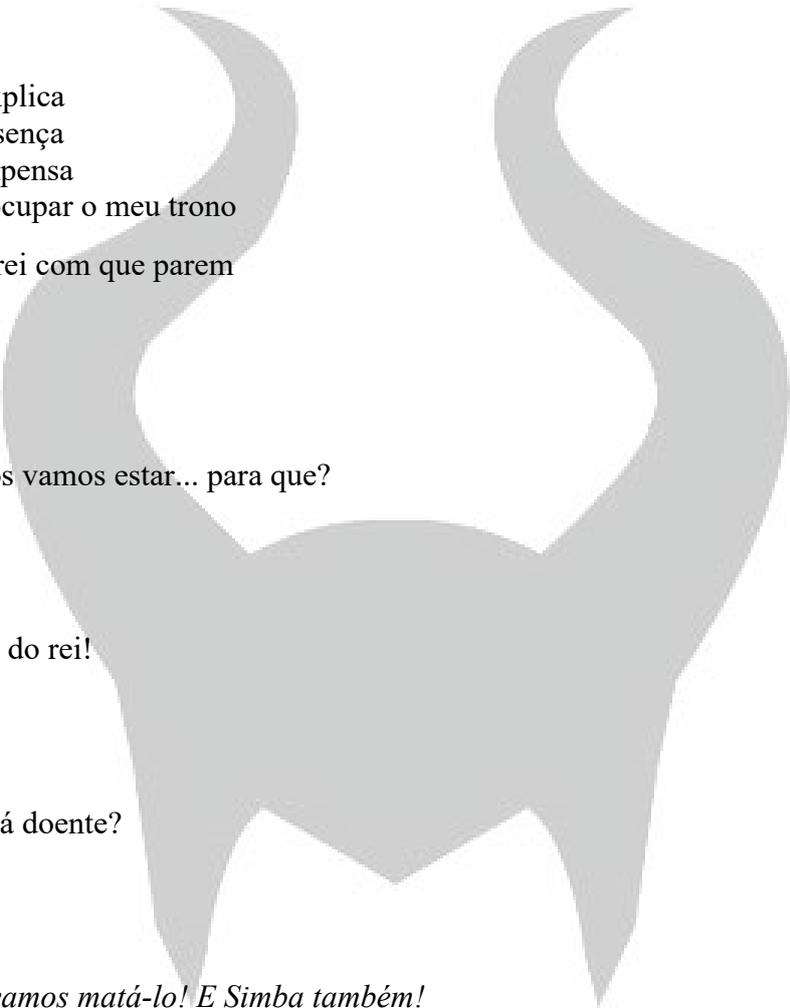
[Hiena]

E a gente onde fica?

[Scar]

---

<sup>22</sup> *Be prepared*, no original.



Já tudo se explica  
Pois sua presença  
Terão recompensa  
Quando eu ocupar o meu trono

Injustiças farei com que parem  
Se preparem

[Hiena]

É, preparados vamos estar... para que?

[Scar]

Para a morte do rei!

[Hiena]

Por que? Está doente?

[Scar]

*Não, bobo, vamos matá-lo! E Simba também!*



[Hienas]

Grande ideia! Quem quer um rei?  
*Morram os reis! La La La La*

[Scar]

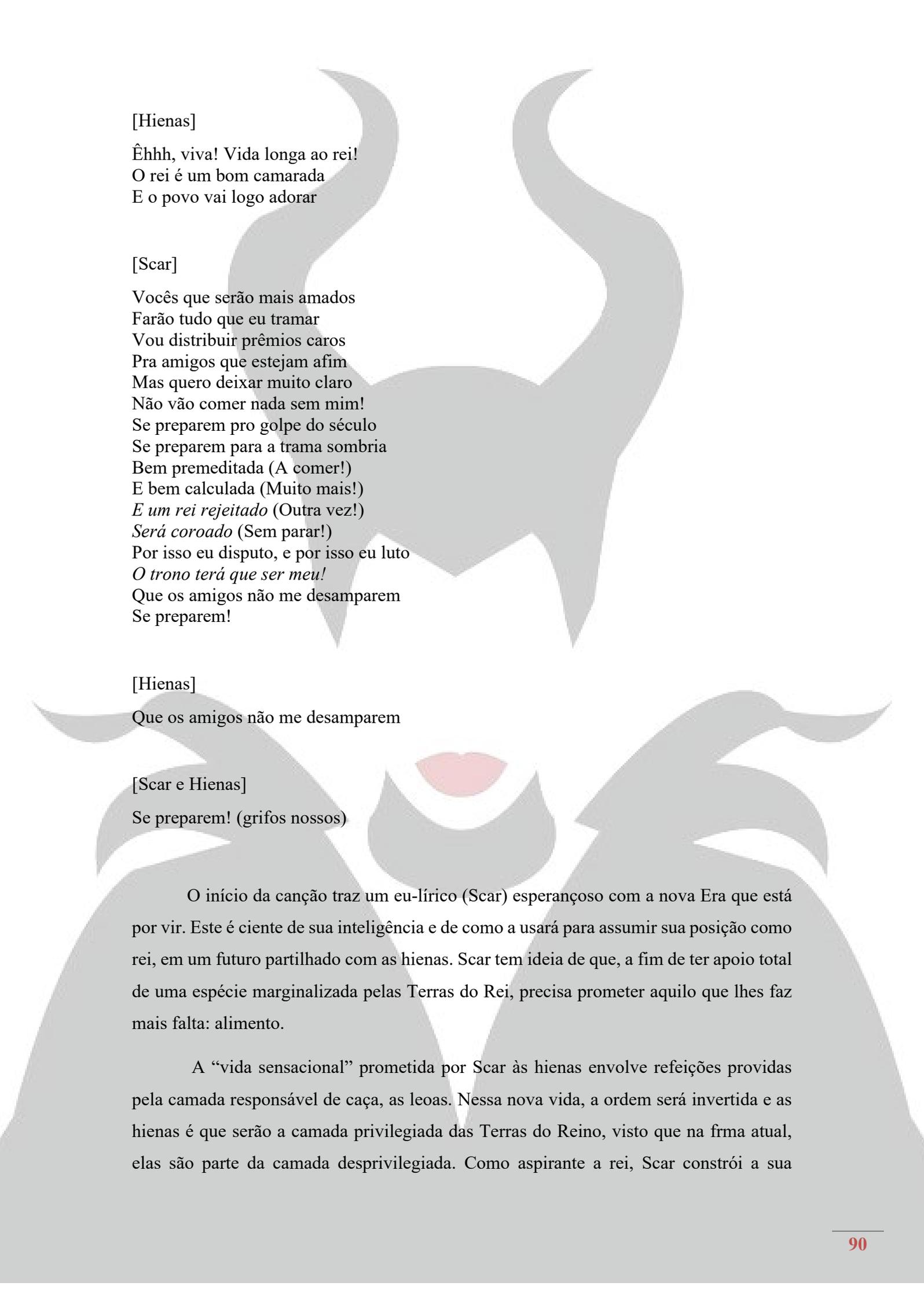
*Idiotas! Haverá um rei!*

[Hiena]

Ué, mas você disse que...

[Scar]

*Eu serei rei!*  
Fiquem comigo  
E jamais sentirão fome  
Outra vez



[Hienas]

Êhhh, viva! Vida longa ao rei!  
O rei é um bom camarada  
E o povo vai logo adorar

[Scar]

Vocês que serão mais amados  
Farão tudo que eu tramar  
Vou distribuir prêmios caros  
Pra amigos que estejam afim  
Mas quero deixar muito claro  
Não vão comer nada sem mim!  
Se preparem pro golpe do século  
Se preparem para a trama sombria  
Bem premeditada (A comer!)  
E bem calculada (Muito mais!)  
*E um rei rejeitado* (Outra vez!)  
*Será coroado* (Sem parar!)  
Por isso eu disputo, e por isso eu luto  
*O trono terá que ser meu!*  
Que os amigos não me desamparem  
Se preparem!

[Hienas]

Que os amigos não me desamparem

[Scar e Hienas]

Se preparem! (grifos nossos)

O início da canção traz um eu-lírico (Scar) esperançoso com a nova Era que está por vir. Este é ciente de sua inteligência e de como a usará para assumir sua posição como rei, em um futuro partilhado com as hienas. Scar tem ideia de que, a fim de ter apoio total de uma espécie marginalizada pelas Terras do Rei, precisa prometer aquilo que lhes faz mais falta: alimento.

A “vida sensacional” prometida por Scar às hienas envolve refeições providas pela camada responsável de caça, as leoas. Nessa nova vida, a ordem será invertida e as hienas é que serão a camada privilegiada das Terras do Reino, visto que na forma atual, elas são parte da camada desprivilegiada. Como aspirante a rei, Scar constrói a sua

imagem, para as hienas, com base em promessas. Sendo assim, ele captura um nicho das Terras do Reino e o utiliza a seu favor, pois serão essas hienas que agirão e tramarão para ele, cabendo a ele só aplicar o golpe final.

Um dos elementos composicionais da cena da canção são as cores. Como é possível ver na sequência de fotogramas abaixo, a primeira cor em destaque é o verde (tal como os olhos de Scar) que, unido ao negro, remete à inveja<sup>23</sup>, que é a motivação base de Scar para matar Mufasa e usurpar o seu lugar ao trono. Além da inveja, o verde já faz referência ao mal e à destruição pela associação feita pelo psicológico humano. Heller explica que o verde

[...] é a cor mais “inumana”. Um ser com pele verde não pode ser humano; tampouco pode ser um mamífero, por não haver nenhum mamífero verde. Uma pele verde nos faz pensar em serpentes e lagartos, animais repulsivos para muitos, ou em dragões e criaturas mitológicas, que infundem medo. Inclusive, o rei dos sapos do conto é repulsivo. Também são verdes as criaturas de ficção mais moderna. [...]

O diabo tem sido representado, com frequência, como um híbrido de serpente e dragão. Um dos diabos mais criativamente representados na pintura é “verde veneno”, e tem um rosto desenhado no traseiro. Quando o diabo aparece com figura humana, o faz vestido de verde, como um caçador, pois é um caçador de almas. Em nossa fantasia, os seres demoníacos têm olhos verdes. (HELLER, s/d, p.114, tradução nossa).<sup>24</sup>

Em seguida, na cena, temos o amarelo, cuja associação se faz a tudo aquilo que há de negativo. Não o amarelo ouro, que remete ao sol (como o tom presente em Mufasa), mas o pálido que, quando unido ao preto, refere-se à impureza (como Scar). Segundo Heller, o amarelo também é a representação da inveja dos bens alheios, do ciúme e de tudo aquilo que é desgostoso. A doutrina cristã representa a avareza com o amarelo e é possível ver esse defeito em Scar, que promete alimento às hienas, mas esclarece que nada deverá ser consumido sem ele.

<sup>23</sup> De acordo com o *Psicologia del color*, de Eva Heller, quaisquer cores unidas ao negro fazem uma inversão a depender do tom de cor utilizado. O vermelho, por exemplo, remete ao amor e à paixão. Entretanto, se unido ao preto, faz referência ao ódio.

<sup>24</sup> [...] es el color más “inhumano”. Un ser con piel verde no puede ser humano; tampoco puede ser un mamífero, pues no hay ningún mamífero verde. Una piel verde nos hace pensar en serpientes y lagartos, animales repulsivos para muchos, o en dragones y criaturas mitológicas, que infunden miedo. Incluso el Rey de los sapos del cuento resulta repulsivo. Verdes son también las criaturas de ficción más modernas. [...] El Diablo ha sido con frecuencia representado como un híbrido de serpiente y dragón. Uno de los diablos más creativamente representados en La pintura es “verde veneno”, y tiene dibujada una cara en el trasero. Cuando el diablo aparece con figura humana, lo hace a menudo vestido de verde, como un cazador, pues es el cazador de almas. En nuestra fantasia, los seres demoníacos tienen ojos verdes. (HELLER, s/d, p. 114).

A crença antiga ensina que a irritabilidade e o nojo estão vinculados à bile, que possui um tom amarelo esverdeado (mais uma função para a cor verde). Essas más qualidades também aparecem no plano linguístico, pois *yellow*, “amarelo” em inglês, também significa covarde. Para os franceses, o riso falso é conhecido como “riso amarelo”, tal como na língua portuguesa, em que se tem o “sorriso amarelo”. Sobre o efeito do amarelo, é possível dizer também que “Há somente um amarelo, assim como há somente uma verdade. A verdade turva é uma verdade doente, uma anti-verdade. O amarelo turvo expressa inveja, traição, falsidade, dúvida, desconfiança e erro”. (ITTEN *apud* HELLER, s/d p. 89). Nas cenas em tons esverdeados, Scar circula entre as hienas chamando a atenção delas para o que ele tem a dizer sobre o novo reinado, e cada vez mais vai subindo, por entre as pedras, até alcançar um lugar de superioridade na cena, perante as hienas.

Nas cenas em que se traz a cor amarela, Scar está em cima de um rochedo enquanto as hienas marcham abaixo ele, batendo continência, uma saudação militar utilizada como forma de manifestar respeito por uma figura superior, no caso, o próprio Scar. Nesse momento, também, é que Scar faz as promessas às hienas, demonstrando o quanto o seu reinado, para elas, será bom. A traição contida na significação da cor amarela não faz referência somente à traição de Scar em relação à Mufasa, mas às hienas também, já que ele tenta mentir para Simba a fim de poupar a própria vida. É a traição da coletividade em prol da individualidade.

Terminada a sequência amarela, as cenas se constroem em vermelho fogo, junto a tons de laranja. Ainda tendo como guia o *Psicologia del color*, Heller dirá que a mistura de vermelho, laranja e tons de roxo será o acorde da excitação. Quanto mais perigosa se mostra a excitação, mais se associa ao negro: em uma combinação em que se tenha vermelho, preto e laranja, tem-se o ápice de agressividade. É o momento em que Scar diz às hienas que *elas não devem comer nada sem ele*. A sequência de fotogramas que correspondem a essas cores é o início da conclusão do plano de assassinato de Mufasa. A rocha em que Scar se encontra não está mais estática: enquanto Scar canta sobre o futuro rei das Terras do Reino, ela se movimenta para cima em correspondência ao novo monarca-ditador que ascenderá.

Para finalizar a sequência, as cenas se encerram em um tom escuro de azul junto ao negro em escurecimento de cena. Essas duas cores em conjunto indicam, segundo Heller, uma presença masculina e forte:



*Figura 40 - Cores em Scar*

Nas cenas azuis, o que entra em destaque é a imagem de Scar no topo do rochedo corado por uma lua minguante. A lua tem sua significação manifestada em correlação com o Sol, assim como acontece com Scar e Mufasa. A lua é privada de luz própria, e se limita a ser um reflexo do sol, mas possui diversas fases. No caso de Scar, a imagem que aparece para coroá-lo não é o sol, mas a lua, inclusive quando se auto-proclama rei: a cena está escura e sem vida, o que se contrapõe à imagem de Mufasa como rei, em que as terras são cheias de cores vivas, com um céu azul e luminoso – de Sol.

Na montagem das figuras da cena acima, o sistema de favores e de favorecimento é destacado pela verticalidade presente de maneira forte nas cenas de Scar a fim de

destacar uma hierarquia ditatorial. Enquanto na dimensão plástica, formas retas predominam com estruturas verticalizadas presentes nos rochedos, nas fumaças, na juba e na cicatriz de Scar. Essas composições eretas referentes a Scar se contrapõe à própria verticalidade construída por Simba no momento em que faz torres com os animais, enquanto canta *O que eu quero mais é ser rei*<sup>25</sup>.

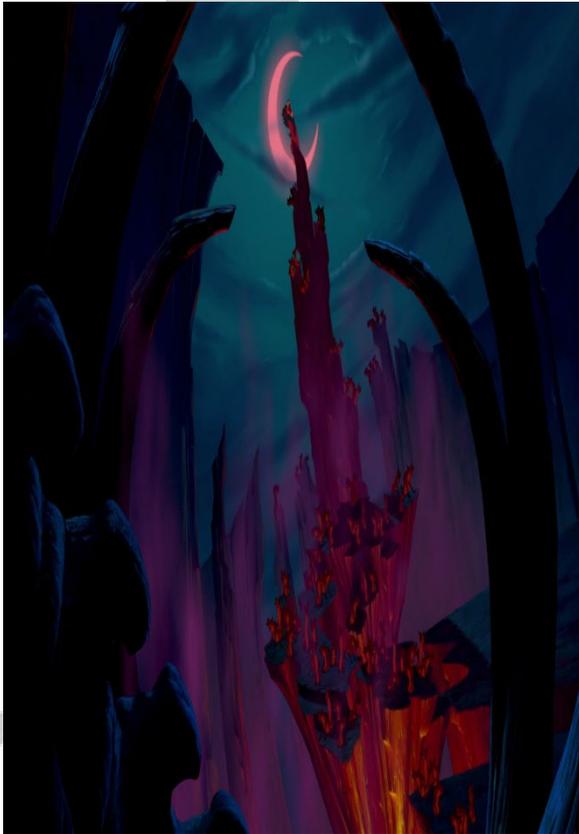


Figura 41 – Scar no topo



Figura 42 - Animais no topo junto com Simba

Mesmo com a promessa de uma nova vida, Scar deixa clara a troca necessária para que o novo sistema funcione. A animação *O Rei Leão* traz, na vilania de Scar, um exemplo de excelência de um golpe de estado. Um homem que mata o outro e traz uma camada, antes marginalizada e, sob um sistema de recompensação, tem a essa população, antes desprivilegiada, em seu comando, usando-a a seu bel-prazer, conforme lhe convém. Entretanto, entra-se na dicotomia individualidade *versus* coletivo.

A coletividade das hienas é colocada, musicalmente, em forma de coro na canção *Se preparem*. Essa representação de grupo colocado como um revestimento de expressão do

<sup>25</sup> *I can't wait to be king*, no original.

trabalho conjunto das hienas é o que leva Scar a sua decadência final: assim como fez com os demais leões – seus súditos –, Scar trai a confiança das hienas para se salvar. Isto é, traiu a coletividade em nome da individualidade. Assim é que, após serem traídas, as hienas, em maior quantidade, voltam-se para Scar como uma forma de tirar satisfação, e se vingarem, pela traição. Na cena abaixo, não é mais Scar que está no topo e as hienas a seus pés, mas houve a inversão. A coletividade tomou conta do (pequeno) tamanho da individualidade e inverteu a ordem. O olhar de Scar, que intimidava, agora, é intimidado pela ferocidade das hienas. Na sequência de fotogramas abaixo, o tom vermelho e laranja tomam conta da cena da queda de Scar. Segundo Heller, o vermelho, o laranja e o amarelo são as cores do fogo e das chamas, as principais pela ideia do “arder” e “consumir” (p. 56-57). É a própria queda de Scar, inevitável, que não pode ser contida, após a sua traição:

Scar: “Ohhhh, minhas amigas...”

Hienas: “Amigas?? Acho que você disse que éramos inimigas. Ééé... Foi o que eu ouvi”

Scar: Não, não, não... Olhem, deixe-me explicar. Nã-não, vocês não compreendem (...) (O Rei Leão, 1994, 01:20:20-01:01:20:43)



*Figura 43 - Queda de Scar*

Além do desejo de vingança por um posto que, em sua cabeça, era seu por direito, Scar tem sua vilania constituída, principalmente, com a temática que envolve, de forma resumida, morte, usurpação e traição. Apesar de fazer parte da família real, Scar está em

constante convivência com a camada mais desprezada pelos leões, as hienas. Faz delas seus *minions* que obedecem ao seu trabalho sujo em troca de um lugar nas Terras do Rei e comida.

Dentre os elementos que constituem a vilania de Scar, o aspecto que ganhou espaço, neste item, foram as cores. A predominância do verde/amarelo e do negro com presença forte na canção, principalmente, são os mesmos que ajudam a construir a imagem de Malévola como vilã, tanto na animação, quanto na obra filmica:



*Figura 44 - Malévolas e o verde*

O verde destruidor presente nas cenas de Scar se assemelha ao de Malévola, devido ao seu poder igualmente devastador. Quando está relacionado às imagens femininas, o verde remete ao uso de magia, que por igual subversivo, como visto em outras vilãs, como a Rainha Má e Úrsula:



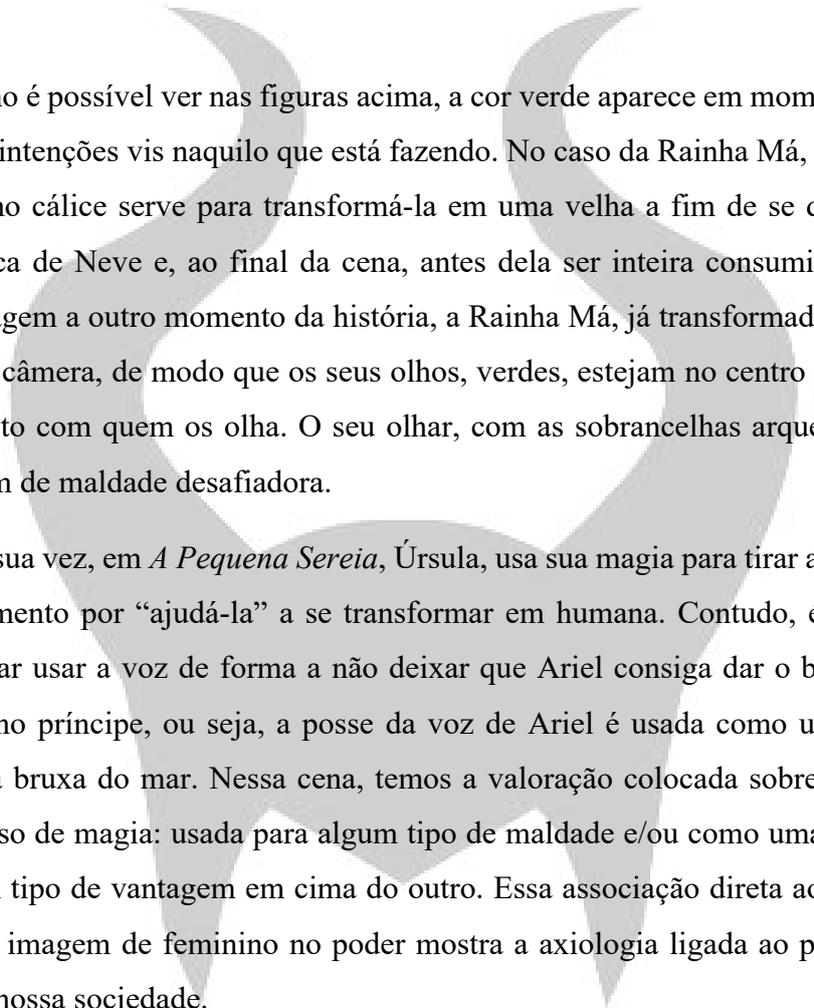
*Figura 45 - Rainha Má, o verde e a poção*



*Figura 46 - Rainha Má, o verde e a poção*

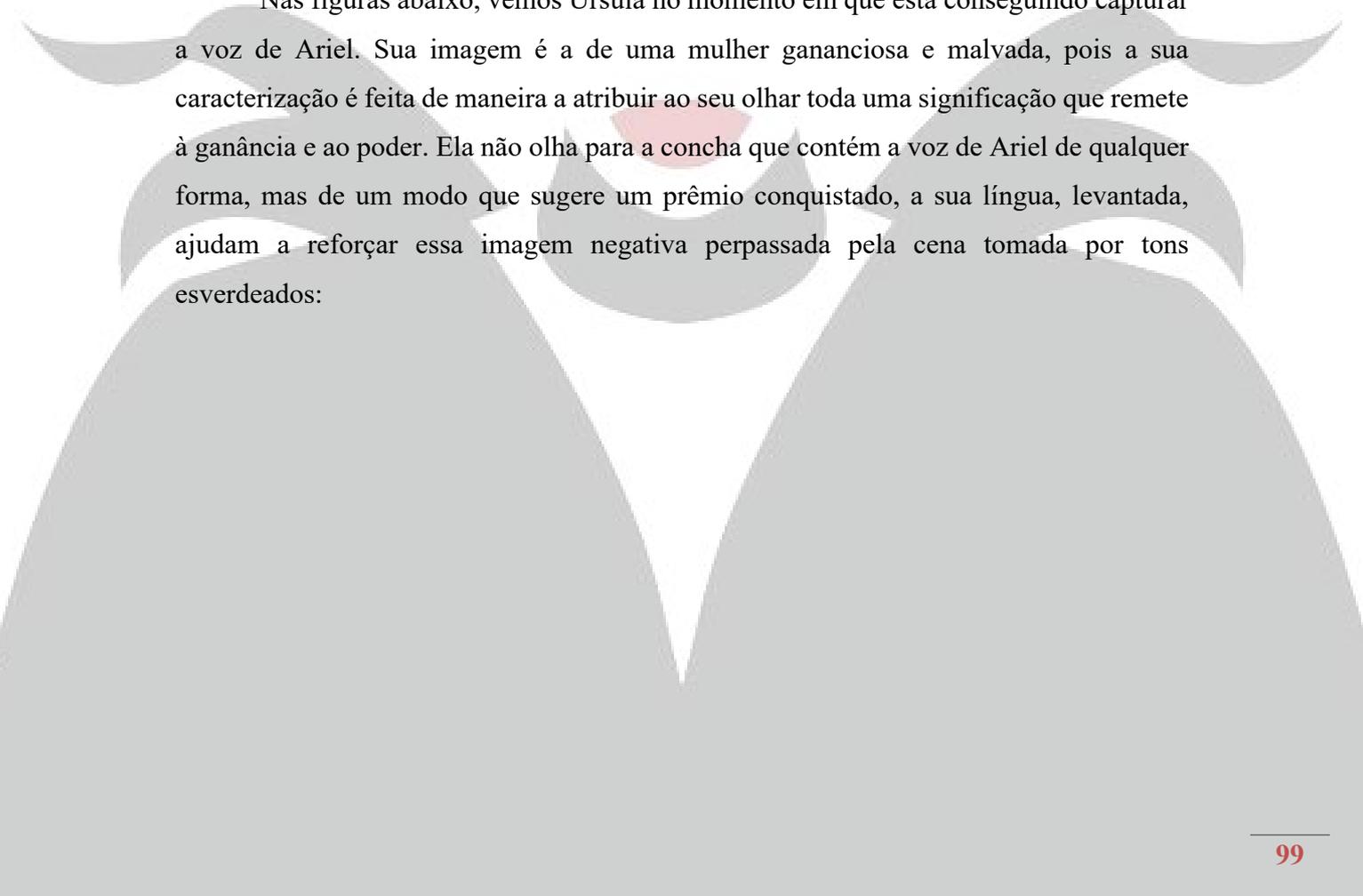


*Figura 47 - Os olhos verdes da Rainha Má*



Como é possível ver nas figuras acima, a cor verde aparece em momentos em que o vilão tem intenções vis naquilo que está fazendo. No caso da Rainha Má, o líquido que ela segura no cálice serve para transformá-la em uma velha a fim de se disfarçar para matar Branca de Neve e, ao final da cena, antes dela ser inteira consumida por preto, dando passagem a outro momento da história, a Rainha Má, já transformada em velha, é focada pela câmera, de modo que os seus olhos, verdes, estejam no centro da cena, com contato direto com quem os olha. O seu olhar, com as sobrancelhas arqueadas, denota uma imagem de maldade desafiadora.

Por sua vez, em *A Pequena Sereia*, Úrsula, usa sua magia para tirar a voz de Ariel como pagamento por “ajudá-la” a se transformar em humana. Contudo, é intenção da bruxa do mar usar a voz de forma a não deixar que Ariel consiga dar o beijo do amor verdadeiro no príncipe, ou seja, a posse da voz de Ariel é usada como uma forma de trapaça pela bruxa do mar. Nessa cena, temos a valoração colocada sobre as mulheres quanto ao uso de magia: usada para algum tipo de maldade e/ou como uma forma de se obter algum tipo de vantagem em cima do outro. Essa associação direta ao mal quando se tem uma imagem de feminino no poder mostra a axiologia ligada ao patriarcado na qual vive a nossa sociedade.



Nas figuras abaixo, vemos Úrsula no momento em que está conseguindo capturar a voz de Ariel. Sua imagem é a de uma mulher gananciosa e malvada, pois a sua caracterização é feita de maneira a atribuir ao seu olhar toda uma significação que remete à ganância e ao poder. Ela não olha para a concha que contém a voz de Ariel de qualquer forma, mas de um modo que sugere um prêmio conquistado, a sua língua, levantada, ajudam a reforçar essa imagem negativa perpassada pela cena tomada por tons esverdeados:



*Figura 48 - Úrsula, o verde e o encantamento*



*Figura 49 - Úrsula, o verde e o encantamento*



*Figura 50 – Úrsula, o verde e o encantamento*

Dessa forma, pudemos refletir, nesse item, sobre como as cores, parte da dimensão visual da linguagem, são importantes para a construção da caracterização de vilões. Os tons utilizados, ainda que com pouca variação, se repetem. O verde está associado na construção de um vilão que é invejoso, ganancioso e busca, a qualquer custo, estar em uma posição de superioridade – seja no reino, seja na beleza. O preto, presente nas vestes, é o responsável por atribuir a ideia de morbidez e ausência de vivacidade aos vilões, por ser a ausência de luz. Assim, cria-se, por meio das cores, uma imagem arquetípica desses sujeitos, perpassada por valorações construídas e difundidas no plano do social, de modo que, basta uma personagem, no enunciado filmico, aparecer utilizando alguma dessas colorações que já deduziremos dela o caráter vil em suas ações.

#### **4.4. Ser e estar (n)o poder: a ambição como elemento desencadeador da vilania**

Jafar é por igual um feiticeiro poderoso, como Malévola e Úrsula. Entretanto, não é colocado em si o trabalho de cores em tons verde/amarelado porque um homem no poder é aceitável e é o que rege a sociedade patriarcal. O vilão é movido pelo seu desejo de ser sultão, tanto a animação, quanto o conto promovem essa veia gananciosa do vilão,

em que também faz Aladdin pegar a lâmpada para si, mas acaba por trancá-lo na passagem pela qual entrou para pegar o objeto. Em ambas as obras, Jafar (nomeado como “tio de Aladdin” no conto) é construído como um poderoso feiticeiro usuário de magia negra, bem como um mentiroso. Na animação, a primeira imagem é a de Jafar, pronunciada pela voz de um narrador, que o caracteriza da seguinte forma:

“Talvez queiram ouvir a história: Ela começa numa *noite sombria*, onde um *homem sombrio* aguarda com um *propósito sombrio*” (*Aladdin*, 1992, 00:03:10-00:03:21, grifos nossos)

“Um dia, um estranho falou com Aladdin. ‘Eu sou seu tio’, disse o homem. ‘Mustafa era o meu irmão.’ Mas *isso não era verdade*. O estranho não era o tio de Aladdin. *Ele era um feiticeiro mau.*”<sup>26</sup> (ESCOTT, p. 4, grifos nossos)

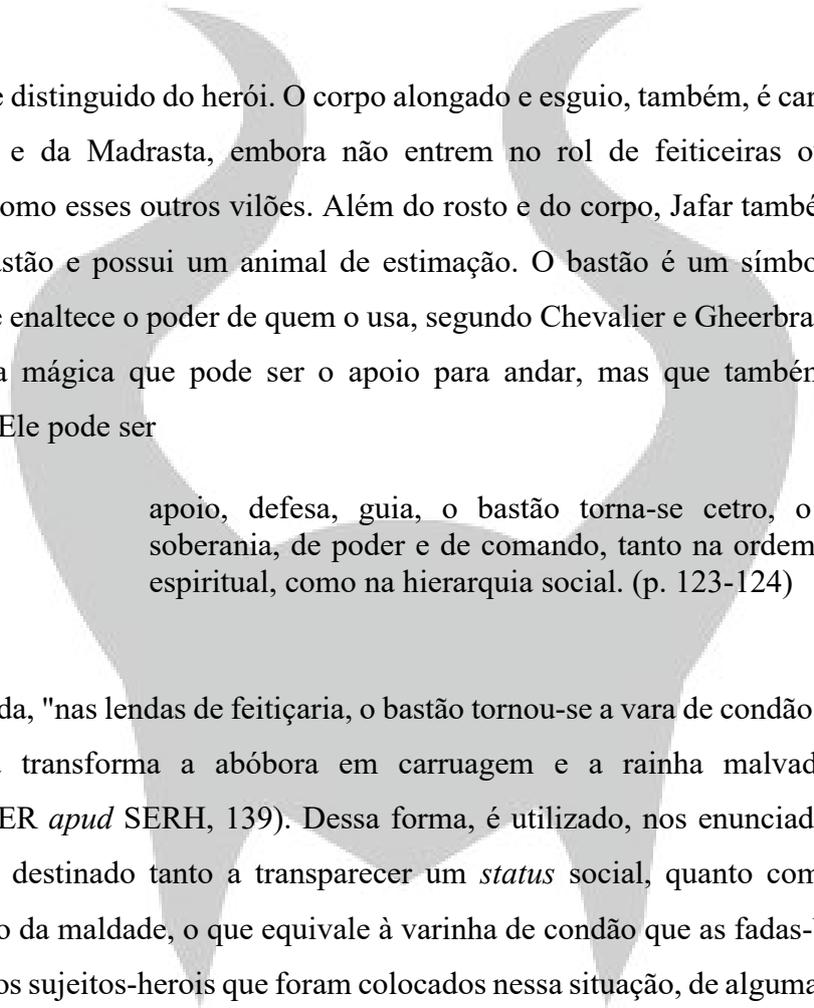


Figura 51 - Jafar

A partir da sua imagem, é possível encontrar semelhanças entre Jafar e Malévola. Ambos possuem faces angulosas e os corpos são esguios, como também é característica de Scar, que são técnicas utilizadas para se construir um vilão de modo que ele seja

---

<sup>26</sup> No original: “One day, a stranger spoke to Aladdin. ‘I’m your uncle’, said the man. ‘Mustafa was my brother.’ But this wasn’t true. The stranger wasn’t Aladdin’s uncle. He was a bad magician.”



rapidamente distinguido do herói. O corpo alongado e esguio, também, é característica da Rainha Má e da Madrasta, embora não entrem no rol de feiticeiras ou bruxas, na animação, como esses outros vilões. Além do rosto e do corpo, Jafar também faz uso de um cetro/bastão e possui um animal de estimação. O bastão é um símbolo fálico por excelência e enaltece o poder de quem o usa, segundo Chevalier e Gheerbrant (2015), ele é uma arma mágica que pode ser o apoio para andar, mas que também é signo de autoridade. Ele pode ser

apoio, defesa, guia, o bastão torna-se cetro, o símbolo de soberania, de poder e de comando, tanto na ordem intelectual e espiritual, como na hierarquia social. (p. 123-124)

Ainda, "nas lendas de feitiçaria, o bastão tornou-se a vara de condão graças à qual a fada boa transforma a abóbora em carruagem e a rainha malvada em sapo" (CHEVALIER *apud* SERH, 139). Dessa forma, é utilizado, nos enunciados, como um instrumento destinado tanto a transparecer um *status* social, quanto como auxílio da identificação da maldade, o que equivale à varinha de condão que as fadas-boas utilizam para ajudar os sujeitos-heróis que foram colocados nessa situação, de alguma forma, pelos vilões:



*Figura 52 - Jafar, Malévola e Malévola com seus cetros e animais acompanhantes*

Além do cetro, como dito, ambas as personagens possuem uma ave, que chegam a ser assistentes desses vilões. Na animação, Iago (o papagaio de Jafar) é que consegue pegar a lâmpada de Aladdin e levá-la a Jafar. Ele atua, também, como uma espécie de “consciência fora do corpo”, tal qual esses animais o são em sua constituição. Ele

concorda, discorda, apoia ou critica as ações tomadas por seu dono. O corvo de Malévola é o responsável por encontrar Aurora no bosque, quando nenhum dos subordinados de Malévola conseguiu. Na obra filmica, o corvo recebe um nome (Diaval) e uma forma humana, o que demonstra a diferença no relacionamento, apesar da semelhança de tratamento, já que o corvo na animação é o único pelo qual Malévola mostra algum carinho.

Ao que tange aos animais que acompanham os vilões, podemos citar, ainda, o gato da Madrasta, o corvo da Rainha Má, as enguias de Úrsula e as hienas de Scar (antes de terem se revoltado contra ele). Todos esses animais agem de maneira a serem, para seus donos, uma espécie de visão além do que eles podem enxergar. É a construção do eu a partir do outro, bakhtiniana, em que o olhar exotópico é aquele deslocado, de fora, capaz de olhar e contemplar o sujeito de maneira excedente para que, em seu retorno, ajude-o a constitui-lo em sua completude, no caso, a maldade. A imagem do corvo representa mau agouro e está ligada ao temor da desgraça (CHEVALIER; GHEERBRANT, p. 293), contudo, para Malévola, da obra filmica, Diaval, o corvo, é a figura do que ela deixou de ser: um ser alado, capaz de se mover com facilidade. Dessa forma, ela aceita a sua servidão, pois precisa dele para desempenhar uma função que não lhe é mais possível:

Malévola: “(...) Pare de reclamar... Salvei a sua vida.”

Diaval: “Perdoe-me.”

Malévola: “Como se chama?”

Diaval: “Diaval. E por ter salvo a minha vida, eu serei seu servo. O que deseja?”

Malévola: “Asas. Desejo que seja minhas asas.” (*Malévola*, 2014, 00:22:55-00:23:20)



*Figura 53 - Malévola e Diaval*



*Figura 54 - Malévola e Diabolo*

Em *A Bela Adormecida*, o corvo não desempenha a mesma função que em *Malévola*, tampouco possui um nome e humanização, contudo, é um animal que sempre está presente enquanto Malévola está fazendo ou planejando suas maldades, tomando em sua fisionomia, inclusive, o mesmo aspecto que o de Malévola: ela ri, o corvo faz menção ao riso. Ela desconfia, o corvo semicerra os olhos, também em desconfiança. Ainda, auxilia-a para que seu plano saia de acordo com o planejado. Assim ocorre, de maneira similar, em *Branca de Neve e os Sete Anões*, com o corvo da Rainha Má. Embora, aqui, o corvo não desempenhe uma função ativa, isto é, age conforme os mandamentos de sua dona para prejudicar a vida do sujeito heroico, ele desempenha o papel de acompanhante no momento em que a vilã está preparando a poção para envelhecer e a maçã para

envenenar Branca de Neve, contribuindo, assim, para que se crie o aspecto de tensão na cena, pois não só há a presença do corvo, como há pouca luz no ambiente, há caveiras e fumaça, fazendo com que o clima de desgraça premeditada, anunciada pela presença de um corvo, se intensifique:



*Figura 55 - Corvo da Rainha Má*

O gato, em algumas culturas, possui o sinal do mau agouro e da obscuridade; em outras, pode estar relacionado à sagacidade e engenhosidade, pois é malicioso e ponderado para atingir os seus fins. Na animação *Cinderela*, o gato recebe o nome de Lúcifer e, na cultura nia (Sumatra), o gato é concebido como um servidor dos infernos, ajudando a atirar as almas pecadoras nas águas do inferno (*idem*, p. 462). No enunciado, é possível observarmos, em diferentes momentos, o gato Lúcifer dificultando/atrapalhando as atividades de Cinderela. Assim como o corvo de Malévola, da animação, e o corvo da Rainha Má, Lúcifer está sempre presente enquanto a Madrasta castiga ou sobrecarrega Cinderela com atividades, transparecendo em sua fisionomia a mesma imagem presente na Madrasta, de modo que, em sua esperteza, consegue dar um

jeito de atrapalhá-la, para que as filhas da Madrasta, irmãs de Cinderela, saíam favorecidas:



Figura 56 - Gato Lúcifer

Em *A Pequena Sereia*, Úrsula possui duas enguias que, para ela, são os seus olhos que observam Ariel à distância, uma vez que, antes de efetivar o seu plano contra a sereia, precisava estudá-la e descobrir qual era a sua motivação na terra. Como simbologia, as enguias são a imagem do escorregadio e o símbolo da dissimulação, uma vez que relaciona-se a serpente, por sua morfologia, e aos símbolos aquáticos, por seu *habitat* (*ibidem*, p. 372). As duas enguias agem sempre juntas, seus corpos, constantemente, estão entrelaçados, elas falam em uníssono e completam a frase uma da outra. Os seus olhos, conforma figura abaixo, se unem para formar uma bola de cristal, pela qual Úrsula consegue enxergar Ariel e o mundo exterior. Como dito, as enguias Pedro e Juca são uma espécie de espiãs para a bruxa do mar, são verdadeiros capangas que desempenham suas funções com competência, uma vez que eles conseguem, de fato, levar Ariel até Úrsula:



*Figura 57 - Pedro e Juca, as enguias de Úrsula*

Ainda ao que tange aos animais que acompanham seus mestres, os vilões, podemos citar as hienas Shenzi, Banzai e Ed como capangas de Scar. Em sua simbologia, são animais ao mesmo tempo noturnos e necrófagos, se caracterizam, antes de tudo, pela sua voracidade, cheiro e adivinhação. Contudo, permanece como animal apenas terrestre, e mortal, cuja sabedoria e conhecimento são puramente materiais e se fazem por meio da lentidão, grosseria e ingenuidade até ao ridículo e tolice (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2015, p. 492). Na animação, como já observado, as hienas estão, constantemente, em posição de inferioridade a Scar. Elas agem segundo suas ordens e são, por vezes, caracterizadas com um tom cômico e abobalhado, embora sirvam a um vilão. Ainda que fracassem, no primeiro plano de Scar, este não deixa de confiá-las novamente, pois sabe do seu potencial unidas, inclusive, fazendo falsas promessas par quando estiver ocupando seu lugar na Pedra do Rei. Embora tenham esse aspecto abobalhado em sua caracterização, quando se dão conta da mentira de Scar, elas se revoltam e se unem contra ele, como um clã, e acabam matando-o, fazendo prova da sua voracidade:



*Figura 58 - Shenzi, Banzai e Ed, as hienas de Scar*

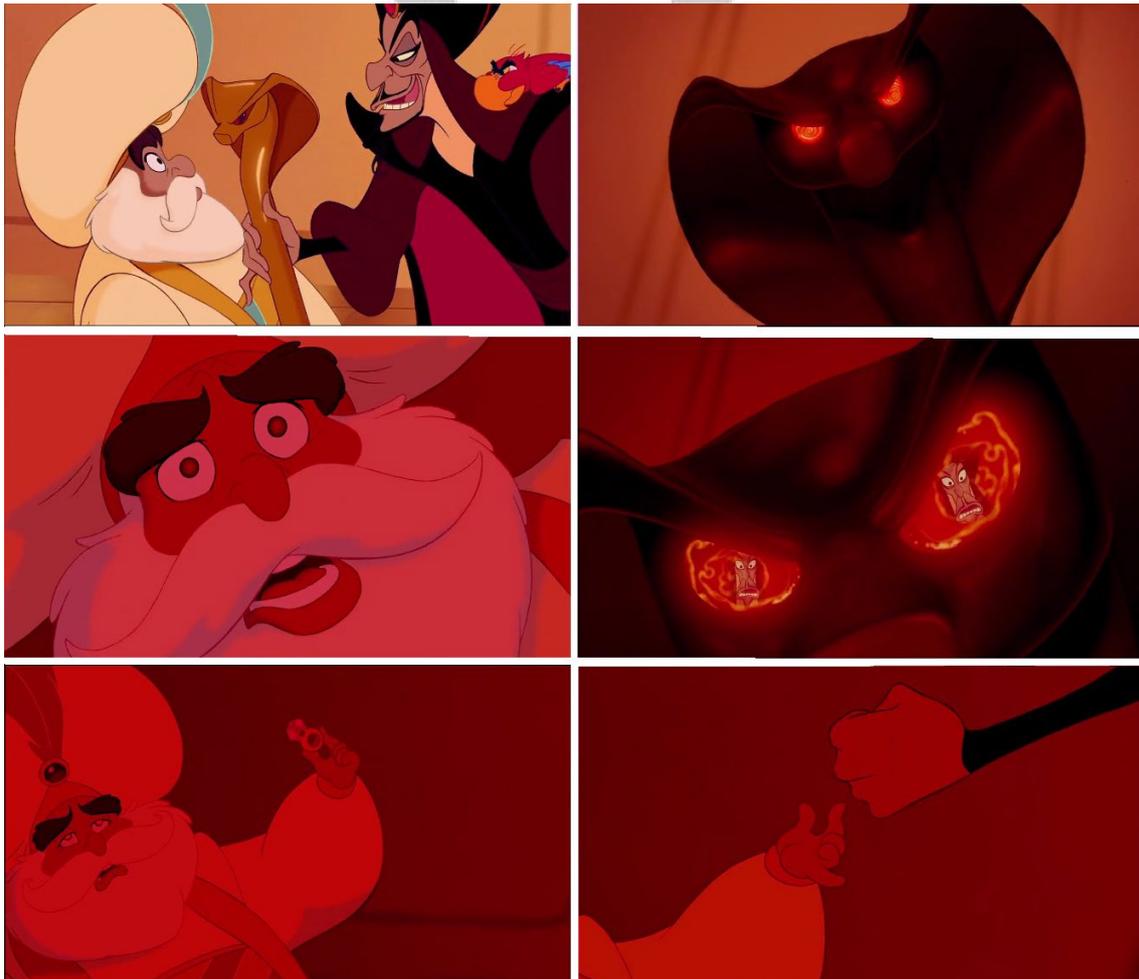
Por fim, para completar os animais acompanhantes dos vilões, podemos citar o papagaio de Jafar, Iago. Os papagaios são animais que possuem uma alta capacidade de imitação, podendo refletir tudo que existe à volta deles, sejam tons de voz, barulhos, ruídos et. A energia presente nesses animais é considerada como um espelho universal, que não mente, mas que reflete o que está e existe fora dele. Iago está, constantemente, nos ombros de Jafar ou próximo a ele, por essa estreita aproximação, Iago possui um grande conhecimento sobre magia, pois aprendeu com Jafar, e é capaz de imitar, de maneira perfeita, o seu dono. Ele não só é uma espécie de ajudante, como também de espião e conselheiro, pois dá várias ideias à Jafar de como ele pode conseguir subir ao poder e se tornar um sultão:



Figura 59 – Iago

Consideramos que esses animais são de extrema importância dentro das narrativas, pois servem de instrumento para que os vilões possam agir e (tentar) alcançar seus objetivos. Jafar, como vilão, é o que está mais voltado ao desejo de ser e estar no poder, desejo esse, tão intenso, que faz com que ele se torne um vilão, pois age baseado só na maldade e no interesse próprio. Vale ressaltar, aqui, que são essas mesmas motivações que fazem com que rei Stefan, em *Malévola*, seja um vilão, e não a própria Malévola, como na animação *A Bela Adormecida*. A sua caracterização é a de um homem ganancioso, capaz de não hesitar para destruir os outros, a fim de que consiga o que tanto deseja. Ainda, utiliza o poder de feiticeiro, que já tem, para controlar e manipular outras pessoas, principalmente o Sultão, pai de Jasmine, do qual ele é consultor. Com sua voz persuasiva e o seu cetro em formato de cobra, ele faz com que o Sultão acate às suas ideias. Ele diz uma frase e, logo em seguida, coloca o seu cetro na frente do rosto do Sultão, que a repete, sendo hipnotizado e manipulado. Para o Sultão, ele parece ser a solução de seus problemas (encontrar um marido para a filha):

Jafar: “Talvez eu possa achar uma solução para este seu problema (...) Mas eu vou ter que utilizar o diamante místico azul.” (*Aladdin*, 1992, 00:15:10-00:15:29)



*Figura 60 - Jafar hipnotizando Sultão*

O importante a se notar aqui é que Jafar já é um sujeito bem apossado, contudo, não tanto quanto ele acha que deveria ser, por isso deseja subir cada vez mais alto, até ocupar o lugar de maior prestígio dentro da cultura islâmica, o de sultão, que deriva da palavra “sulta” (poder). Entretanto, para conseguir seus objetivos, esse vilão se utiliza da mentira e da trapaça, assim como outros vilões também o fazem, a Rainha Má, quando se transforma em uma velha para envenenar Branca de Neve; Úrsula, quando também se transforma, em uma jovem, e intervém para que Ariel não consiga o beijo do príncipe Eric; e o próprio Jafar que, ficando sem opções para ter acesso ao Guardião da Caverna (local em que estava a lâmpada mágica), transforma-se, também, em um velho para enganar Aladdin para que faça o que ele deseja.

#### 4.5. Malévola: reflexos e refrações na construção de uma fada-bruxa humanizada

No início do enunciado filmico *Malévola*, como nos contos de fadas e na animação, há uma voz narradora da história que está por vir. O “era uma vez...”, clássico nos contos de fadas, assume a forma de “esta é uma velha história de um jeito novo...”, o que, de início, já nos remete à ideia do enunciado (que é um ato singular irrepitível, conforme explicitado em *Para uma filosofia do ato*, por Bakhtin) como um elo na cadeia discursiva. Dessa forma é que pensamos na capacidade do signo de refletir e refratar uma realidade, pois com eles

podemos apontar para uma realidade que lhes é externa (para a materialidade do mundo), mas (...) sempre de modo refratado. E refratar significa, aqui, que com nossos signos nós não somente descrevemos o mundo, mas construímos (...) diversas interpretações (*refrações*) desse mundo (FARACO, 2015, p. 50-51)

Sendo assim, pensamos em *Malévola*, na medida em que ela é um sujeito já tratado, embora com outras valorações, em narrativas populares, contos de fadas e animação *Disney*, pois qualquer enunciado provém de uma atitude valorativa e responsiva em relação a algo, existindo, assim, uma estreita relação entre o enunciado o projeto de dizer desse enunciado, sendo ali que reside, em forma de atitude avaliativa, o tom do enunciado. Por isso não pensamos, com a *Malévola* do século XXI, tal qual pensávamos com a *Malévola* do século XX e anterior a isso. O tempo e o espaço mudam, de forma que o sujeito também acompanha essas mudanças.

Aqui, no lugar de um sujeito uno, dicotômico, de uma só face, temos a ambivalência humana refletida e refratada em sua constituição. Como anunciado no início do enunciado filmico, pela voz narradora, “(...) diziam que só um grande herói *ou* um terrível vilão poderia uni-los [os reinos que estavam em disputa] (*Malévola*, 2014, 00:00:48, grifo nosso)”. A presença da partícula alternativa “ou” compactua, ainda, com a ideia de um sujeito que só pode agir de maneira boa ou de maneira má, como se o heroísmo excluísse a vilania e vice-versa.

Entretanto, ao final desse mesmo enunciado filmico, temos a conclusão, na mesma voz narradora, de que “(...) no fim, meu reino foi unido, não por um herói ou um vilão, como a lenda dizia, mas por alguém que foi heroína *e* vilã. E seu nome era *Malévola* (*Malévola*, 2014, 01:28:01, grifo nosso). Desse modo é que pensamos na constituição do

sujeito por meio da vilania, sem desconsiderar que existe, da mesma maneira, o lado bom. Essa nova constituição de sujeito feita por meio das indústrias *Disney* decorre de uma demanda social que não viabiliza mais as construções enunciativas de maneira absoluta, mas relativizando seus conteúdos. É dessa forma que *Malévola* (2014) surge como um enunciado-resposta às produções anteriores e posteriores<sup>27</sup>.

E é por meio e enunciados anteriores, elencados como cotejo e já analisados em seções anteriores, que podemos compreender como a vilania foi construída em *Malévola*, continuando com algumas ideais já consolidadas – como o tema da maternidade, a caracterização física, a paleta de cores – e rompendo com outras – a relativização dos sentimentos.

A partir desses vilões e de suas particularidades e generalidades, é possível observarmos alguns dos aspectos que constituem *Malévola* como sujeito-vilão. As indústrias *Disney* possuem um histórico de produções de criações de vilões que se repete entre as produções e dentro das produções. As vilãs-mulheres têm, principalmente, um aspecto que reside no fato de estarem no poder e morrerem por irem contra a ordem natural do patriarcado, lembrando que essas se caracterizam, ainda, pela ideia do lado mau da maternidade. Em vilões-homens, a vilania está voltada para uma questão de jogo de cores e, também, de poder. Contudo, nesses casos, o poder, na figura masculina, é uma questão de normalidade em uma sociedade patriarcal.

Em *Malévola*, a bruxa-heroína tem sua vilania abordada e desencadeada por meio da traição, a questão do poder é colocada em um sujeito que, nos contos e na animação de 1959, é uma personagem construída como “boa”: o rei Stefan. Aqui, embora desempenhe o mesmo papel de pai da Aurora, Stefan é a personificação do que encontramos, em produções dos estúdios *Disney* anteriores, a figura interesseira, capaz de trair em nome de *status* social. O fato de *Malévola* ter sido traída por um homem a quem confiou e que a fez ficar descrente do beijo do amor verdadeiro, fez crescer em si um sentimento de vingança e, a partir disso, tomar sua forma bruxa – embora não tenha deixado de ser fada, e ter o seu lado bom.

---

<sup>27</sup> Há um interesse das indústrias *Disney* em produzirem um enunciado em formato *live-action* para o vilão de *Fantasia* (1940), Chernabog. A ideia é humanizá-lo, tal qual fizeram com *Malévola* (2014), mostrando o seu lado bom e mau, relativizando as suas ações.

Antes de ter sido traída, isto é, ter desencadeado o seu lado como vilã, Malévola era caracterizada como uma fada forte e poderosa, com chifres e asas, seus cabelos estavam constantemente soltos e suas vestes possuíam um tom amarronzado, tal qual a natureza e os seres místicos do qual ela fazia parte em seu reino:



*Figura 61 - Malévola como fada-boa*

Contudo, após a descoberta da traição, as vestes longas e marrons dão lugar às pretas, os cabelos soltos, agora, são presos por uma touca que envolve e cobre quase a sua cabeça por completo e seus chifres, as asas, cortadas e roubadas por Stefan – símbolo de seu poder e força – são substituídos pelo cetro:



*Figura 62 - Malévola como fada-má/vilã*

A sua magia, tal qual a de vilões canônicos das indústrias *Disney*, é conjurada em tons esverdeados quando está em um momento de raiva ou rogando pragas e maldições. Conforme Heller explicita (p. 114), o verde é a cor do venenoso e do horripilante,

De que cor é um dragão, um demônio, um monstro? “Verde”, responde a maior parte das pessoas espontaneamente. Por que? Porque é a cor mais “inhumana”. Um ser com pele verde não pode ser humano, tampouco um mamífero, pois não há nenhum mamífero verde. Uma pele verde nos faz pensar em serpentes e lagartos, animais repulsivos para muitos, ou em dragões e criaturas mitológicas que impõem medo.



*Figura 63 - Uso da magia em tons esverdeados*

Contudo, tal qual observamos ser Malévolva uma fada boa e má, de acordo com seu contato efetivo e significativo com Aurora, a filha do rei Stefan, sobre a qual ela rogou a maldição, conforme elas se aproximam, assim também a cor da magia conjurada de Malévolva também muda. O tom verde, antes, símbolo da sua ira, despertada por uma traição movida por interesses e ambições pessoais, aos poucos, ganha o tom amarelo alaranjado, assim como as suas vestes também mudam de preto para os tons em marrom, só os seus cabelos permanecendo cobertos, ainda que o tom da touca também tenha mudado, e o cetro também permanece, em substituição às asas – que estão sob a posse do rei Stefan:



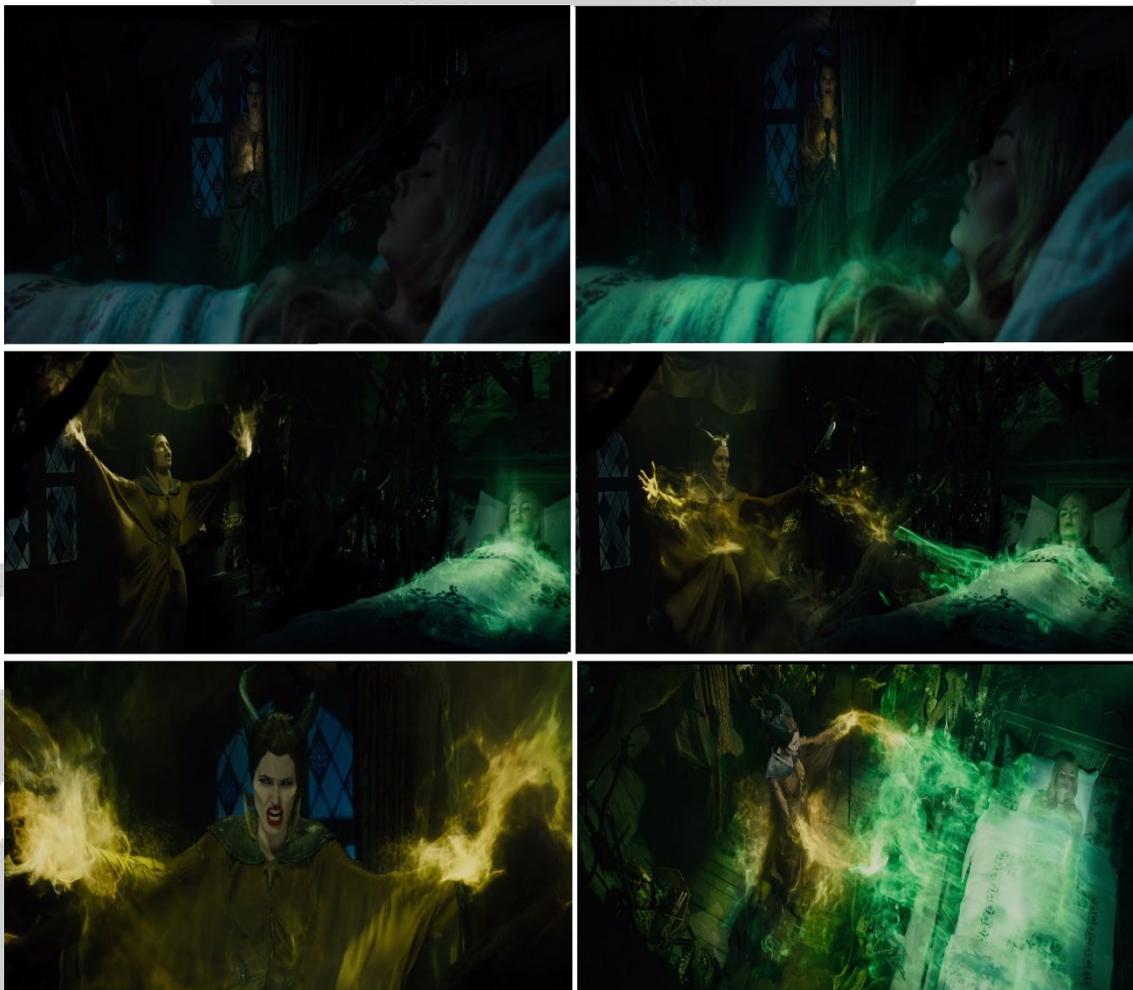
*Figura 64 - Uso da magia em tons amarelo-alaranjados*

Segundo Heller (s/d, p. 186-187), o amarelo está situado entre o vermelho e o amarelo quando se trata de sentimentos capazes de aumentar. Também, o acordo entre essas cores é o acordo cromático de uma intensificação. O vermelho representa a culminação, o laranja, a transição ao estado culminante, representando, ainda, a excitação e a paixão. Por fim, como a cor da magia de Malévola no período em que ela tem contato com Malévola, o alaranjado

é o resultado da combinação da luz e do calor. Por isso cria um clima agradável nos espaços habitados. Sua claridade não é tão intensa quanto a do amarelo, e sua temperatura não é tão sufocante como a do laranja. O laranja ilumina e acalenta: a mistura ideal para alegrar o corpo e o espírito (p. 187)

Como resultado dessa complexidade e ambivalência presente em Malévola, conforme o contato com Aurora aumenta e se intensifica, ela tenta reverter o a maldição lançada (magia conjurada verde) com um novo feitiço (magia conjurada amarelo-alaranjada). E é nesse momento que temos o ponto alto das forças contrárias e contraditórias atuando, como podemos observar na figura abaixo, em que Malévola se vê em conflito com a maldição lançada a quase dezesseis anos atrás, em um momento de ira:

Malévola: “Eu revogo o feitiço. Lanço o bem, não o mal. (Malévola, 014, 00:53:52)



*Figura 65 - Tentativa de reverter a maldição*

Assim sendo, cabe a Malévola a figura da maternidade má e desafiadora e da maternidade boa e cuidadora. Ainda que, no início, ela tenha um pouco de relutância em se envolver com Aurora, afinal, ela é fruto do casamento de Stefan – não só o seu amor do passado, como o sujeito que a traiu e a lesou – com outra mulher. Contudo, Diaval,

seu corvo-homem começa a se aproximar de Aurora, e assim também o faz Malévola. A relutância existe, uma vez que o sujeito está mergulhado em uma atmosfera heterogênea, como pontua Faraco (2015, p. 84), de modo que ele vai se constituindo, se modificando e se estabelecendo discursivamente de acordo com as múltiplas relações e dimensões da interação socioideológica a qual ele se submete diariamente e constantemente. Sendo assim, a ambivalência de Malévola, tanto ao que tange à maternidade e à vilania, quanto ao que tange aos seus sentimentos diante de Aurora e dos outros sujeitos, como Diaval e Stefan, por exemplo, se explica porque o sujeito

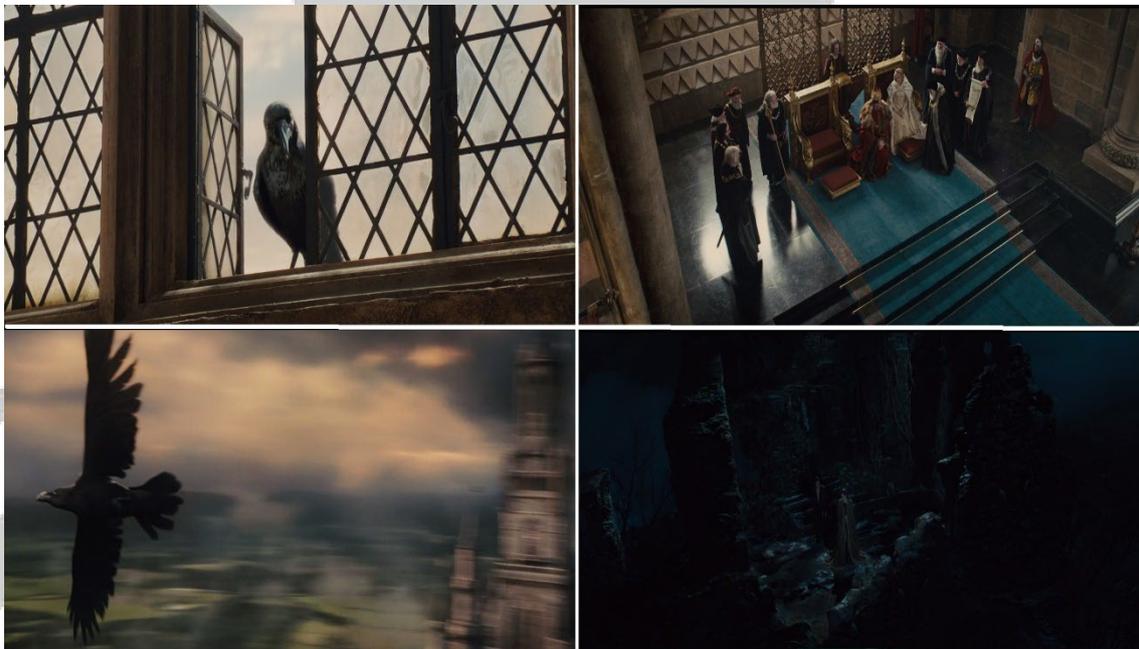
não é entendido como um ente verbalmente uno, mas como um agitado balaio de vozes sociais e seus inúmeros encontros e entrecosques. (...) o mundo interior [do sujeito] é uma arena povoada de vozes sociais em suas múltiplas relações de consonâncias e dissonâncias; e em permanente movimento, já que a interação socioideológica é um contínuo devir (p. 84)

Portanto, é assim que pensamos a constituição de Malévola como vilã, não dissociada da Malévola como heroína e fada-bona, afinal, as duas (como outras possíveis faces) habitam o interior do mesmo sujeito, sendo que a situação é o que condiciona qual delas irá se sobressair e atuar. Diferente das narrativas populares e contos de fadas, não há uma força centrípeta monologizante agindo, de cunho moralizante e dicotômico, que se caracteriza pela impermeabilidade e resistência, mas há, em *Malévola*, uma força centrífuga, aberta às mudanças e permeável às hibridizações, e é disso que decorre a humanização de uma personagem canônica, porque embora haja a inovação no plano do conteúdo e do trato das personagens, o diálogo permanece, em forma de intertexto. Isto é, “quaisquer enunciados, se postos lado a lado, no plano do sentido, ‘acabam por estabelecer uma relação dialógica’ (BAKHTIN *apud* FARACO, p. 65) e é isso que torna possível a mudança em um modelo já consolidado.

A temática da vilania, abordada de maneira recorrente pelas indústrias *Disney*, é ainda motivo de diálogo em *Malévola* pois, na constituição do sujeito, não se deixa de utilizar elementos que já estão presentes no imaginário coletivo de uma dada sociedade. É dessa forma que, ao tratarmos, aqui e em seções anteriores, pensamos na caracterização física da personagem por meio da dimensão visual da linguagem, bem como em outros elementos constituintes da cena, as colorações e o animal que a acompanha, Diaval, o corvo-homem que passa a ser, para Malévola, não só um acompanhante, como uma

extensão de si mesma, pois possui a completude do seu outro por meio do olhar exotópico, um sujeito “outro” que possui a visão de fora de que o sujeito “eu” precisa para se contemplar por completo, por meio desse olhar deslocado.

Essa constituição de Malévola por meio de Diaval não só é importante, como é nova, se vista no plano do conteúdo do *live-action*, pois não existia nem no conto, nem na animação de 1959. Não é só Malévola que foi humanizada, como o seu animal acompanhante também, fazendo com que, assim, no enunciado fílmico, ele desempenhe uma espécie de “consciência” fora do corpo para Malévola – principalmente quando esta ainda reluta em se envolver com Aurora – afinal, o sujeito, por meio do seu “outro”, se constitui como tal, a consciência do “outro” faz o “eu”, sendo o excedente de visão uma forma de acabamento e de contemplação do “outro” sobre o “eu”:



*Figura 66 - Diaval observando e contando para Malévola sobre a coroação de Stefan*

Assim ocorre com outros vilões das indústrias *Disney*, contudo, não possuem a humanização de Diaval como um sujeito corvo-homem, pois são configurados, unicamente, como capangas de seus donos, os quais só recebem ordens e tentam, a todo custo, atrapalhar a vida do sujeito heroico. É importante observarmos, contudo, que Diaval também obedece às ordens de Malévola, mas de uma forma que, dentro do possível, também questionando e relativizando suas atitudes, de uma forma que o seu

animal acompanhante esteja em consonância com a sua constituição ambivalente e complexa, e não como um sujeito de um só posicionamento.

Por fim, há a questão do poder que, não só nesse enunciado filmico, como nos outros que entram como cotejo, são o fato decisivo para que haja a presença do vilão e da sua maldade explícita a fim de conquistar uma posição social elevada. Em *Malévola*, por se tratar de uma ressignificação e ambientação para o século XXI, como uma fada-bruxa humanizada, a questão da ascensão social não está presente em sua constituição, pois ela já uma fada forte e poderosa. Desse modo, está no sujeito humano (isento do caráter mitológico) a ambição que desencadeia a vilania de Malévola.

A voz narradora, desde o início, indica a diferença entre as características do reino humano e a do reino mágico

“(…) em um deles, viviam pessoas comuns, mas havia um rei vaidoso e ganancioso. Estavam sempre descontentes e invejavam a riqueza e beleza de seus vizinhos. Já no outro reino, o dos Moors, vivia todo tipo de criaturas estranhas e maravilhosas. Não tinham reis e rainhas, pois confiavam uns nos outros” (*Malévola*, 2014, 00:00:53-00:01:07, grifos nossos)

Ressaltamos, por meio dessa breve caracterização, uma diferença importante entre o reino que Malévola habitava, o dos Moors, e o reino humano: tal qual a sociedade patriarcal regida pela figura de um homem, nesse reino é a presença do rei (vaidoso e ganancioso) que comanda e dita as ordens, não existindo, assim, a presença da figura de uma mulher expressiva. Entretanto, no reino dos Moors, temos a figura de Malévola como uma fada forte e poderosa, mas isso não significa que haja a figura masculina superior a tudo e a todos.

Um reino sem uma figura ditatorial, masculina e regularizadora da “ordem” incomoda, antes, não era representado, pois não era cogitado, contudo, atualmente, quando representado (como aqui), é motivo de incômodo e tentativa de desestabilização, pois o rei volta-se constantemente à tentativa de derrubar Malévola. Desejo esse que é “passado” para Stefan, sujeito pelo qual Malévola se apaixonou quando mais nova, mas que se afastou por conta da sua crescente ambição, tendo o seu ápice no momento da traição. O ato de Stefan, para conseguir ser o sucessor do trono, é o de apunhalar Malévola pelas costas e matá-la. Contudo, ele, incapaz de desferir tal golpe, corta suas asas, símbolo

de seu poder e força, o que equivale não só ao “passaporte” para sua ascensão social, como também a representação do que é uma mulher que convive bem, em um reino, sem a presença de um homem: ela precisa – na visão de uma sociedade patriarcal – que suas asas sejam cortadas, pois a sua presença indica sua independência, seu poder e sua autossuficiência:



*Figura 67 - Stefan cortando as asas de Malévola*

Todas as descrições, vistas nas seções anteriores, para descrever os vilões, nos contos e nas animações, são vistas, aqui, não em Malévola, mas em Stefan e no reino humano, movidos pelo interesse e causadores das guerras. A voz narradora, no enunciado fílmico, relata o tempo que Stefan e Malévola passaram juntos, antes mesmo de sua coroação como rei:

“(...) Stefan deu à Malévola um presente, disse que era um beijo de amor verdadeiro. Mas, na verdade, não era. Com o tempo, a *ambição* de Stefan o afastou de Malévola e o aproximou das tentações dos reinos dos humanos” (*Malévola*, 2014, 00:07:58:-00:08:26, grifos nossos)

“Malévola (...) nunca compreendeu a *ganância* e a *inveja* dos homens, mas iria compreender, porque o rei dos humanos soube da ascensão dos Moors e jurou *destruí-los*” (*Malévola*, 00:09:23-00:09:33)

Como visto nos trechos acima, palavras como “ambição”, “ganância” e “inveja” são utilizadas para definir os humanos, não Malévola – ainda esta não tenha sido despertada para a vilania. Cabe-nos, assim, questionarmos até que ponto as ações humanas, se confrontadas com as ações místicas – como a de uma fada-bruxa, tal qual Malévola é – deixam de ser apreendidas como ações vilãs na medida em que são praticadas, simplesmente, por humanos. Uma vez que, uma simples ação, ainda que tomada em um momento de raiva (contudo, tomada por um ser místico) são, de prontidão, classificadas como provenientes de uma vilã, sendo que ao nos referirmos aos humanos, por mais contínuas e cruéis que são suas ações, ainda assim, são classificadas como “ações humanas”, e não como “ações de vilões”.

Em casos específicos, como esse, o termo “humano” pode ter o mesmo peso do que o termo “vilão”, pois ainda existe, nesse reino, o poder na mão de um sujeito rei, humano, homem. E se esse sujeito homem, sob o título de rei, diz que no outro reino há uma bruxa, mulher, má que deve ser destruída, as suas palavras possuem poder de convicção (para seus súditos que o escutam – ainda que não seja verdade), pois está dentro de uma normalidade social que um homem esteja à frente e no comando da situação. Pois é, justamente, quando ele não está no poder, que tenta convencer os outros sujeitos de que o lado contrário é o errado e que, portanto, deve ser arruinado – tal qual ocorre com o reino dos Moors, sob o qual Malévola é protetora.

Contudo, assim como nas narrativas populares, nos contos de fadas e nas animações clássicas da Disney, o mal e o desejo por estar no poder a todo custo (características presentes nos vilões) levam o sujeito à destruição. Assim ocorre, também, em *Malévola*: passado o momento de rogação de pragas e maldição em Aurora, em seu nascimento, o crescente afeto entre as duas faz com que a imagem de Malévola esteja, cada vez mais, se dissolvendo da imagem vilânica e se restituindo à imagem da fada. Com isso, o rei Stefan e o reino dos humanos ficam, ainda mais, em evidência ao que tange a

vilania, pois são movidos pela ganância, o que destrói não só Stefan, como seu castelo e seu povo, o símbolo das suas conquistas – todas destruídas quando a sua imagem de rei mau é confrontada com a boa imagem de Malévola. O sinal de que a ambição humana falhou e está arruinada está presente em Aurora, quando esta olha para Malévola, restituída com suas asas, de maneira admirada e, seu pai, o rei Stefan, percebendo o seu olhar, dá uma última ordem exigindo que matem Malévola:



*Figura 68 - Aurora e Malévola*

A busca de Malévola pela vingança, aqui, tem seu início e motivação com a traição de Stefan, embora tenha perdido o seu caráter “original” quando em contato com Aurora, de maneira que a sua ira, que leva Stefan à morte, é muito mais ocasionada por ele mesmo (pelo poder excessivo humano que destrói) do que pela própria Malévola. Conforme Stefan se afunda cada vez mais em uma situação de opressão com seus outros, amargura e (quase) loucura, Malévola despe-se da imagem da mãe-má e ganha, no lugar da traição,

a caracterização como uma fada-bruxa humanizada, pois da mesma forma que foi capaz de rogar a maldição em Aurora, agora é capaz de dar o beijo de amor verdadeiro (o qual, ela julgava, não existir).

Malévola muda, alterna, faz e volta atrás pois as valorações às quais ela está submetida mudam constantemente, assim como é a constituição do próprio sujeito. Bakhtin, em *O autor e o herói na atividade estética*, diz que “viver significa tomar uma posição axiológica a cada momento, significa posicionar-se em relação a valores” (BAKHTIN *apud* FARACO, 2015, p. 22) e se tomamos Malévola, em sua constituição humana, pensamos em quão contrária, complexa, ambivalente e contraditória é o “ser”, pois ele condensa, em um mesmo sujeito, valores sociais em diferentes dimensões – o que faz existir e ser possível uma fada-bruxa humanizada, reflexo e refração do que existe na vida, semiotizado na arte, local pelo qual a indústria cultural, sendo os estúdios *Disney* uma parte dela.

Eles se apropriam, ressignificam e devolvem as ideologias, ainda não-oficiais, em formato de enunciados como produtos a serem consumidos, fazendo com que um novo perfil, no caso, de vilão(-herói), seja veiculado, embora mantenha alguns aspectos, para que a identificação do vilão ainda seja perceptível enquanto tal, ainda que inove ao relativizar não só as ações do vilão, como também do que, comumente, tem-se da ideia do “mocinho”. Existe, assim, com essa nova forma de abordagem do vilão-heroico, no enunciado, não uma verdade, ao que tange ao bem ou ao mal, mas a relativização, por meio da humanização, das relações sociais às quais esses sujeitos estão submetidos, que revelam como a bondade e/ou a maldade irão transparecer no interior e no exterior desse mesmo sujeito.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com a retomada de alguns contos de fadas, tanto em suas versões de conto, quanto em suas versões de enunciado fílmico animado, pudemos observar como há aspectos de continuidade e de ruptura ao que concerne ao tema da vilania em *Malévola* (2014). Para tanto, buscamos compreender como os vilões eram retratados em suas primeiras aparições, como sujeitos com uma realidade voltada só para o mal, sem que pudesse esboçar uma face de bondade, ainda que pequena.

A *Malévola* do enunciado fílmico é uma somatória do que já existiu antes dela, pois não podemos negar o seu diálogo, em forma de intertexto, com *A Bela Adormecida*, de Perrault, assim como com a animação de 1959 da Disney, *A Bela Adormecida*. Contudo, a mudança, aqui, é no sentido de representação do sujeito. Optou-se, diferente das produções anteriores, em humanizar um sujeito que, canonicamente, só foi representado de maneira “negativa”, isto é, com uma face voltada só para a maldade.

Ao humanizá-la, o bem e o mal entram em combate no interior de um mesmo sujeito, de modo que não é possível separá-los, pois ambas as realidades coexistem. Ora *Malévola* age de maneira a transparecer sua bondade, ora, a transparecer sua maldade. As situações e as relações sociais às quais está submetida, tal qual qualquer sujeito, são o que motivam a aparição de cada um de seus lados. Reforçamos, contudo, que eles não aparecem só de maneira dicotômica também, podendo uma parte do mal aparecer quando se tem uma boa ação, ou uma face do bem aparecer quando se há uma valoração boa. É como o *yin-yang*, algo não é só bom, como não é só mau também, mas são forças complementares.

Assim é que buscamos conduzir este estudo, em consonância com o anterior, o qual exploramos, de maneira mais consistente, o lado de fada-bom de *Malévola*, cabendo a este estudo atual, mostrar como se materializa o seu lado de fada-má, ainda que, como dito, não estejam essas duas realidades separadas de maneira dicotômicas, mas, sim, de maneira contraditória e misturada, sendo, por vezes, dizer em qual momento começa e em qual momento termina a bondade e a maldade, pois ambos estão em constante combate não-harmônico.

Esse caráter do bom e do mau, contrário e contraditório no sujeito *Malévola*, é observável, como já dito, na vida, local em que o enunciado estético encontra o seu solo

e o seu nascimento. Tanto é que, esses enunciados, em formato de *live-action* e com a relativização das ações de sujeitos já consolidados tanto em sua bondade, quanto em sua maldade, têm sido construídos atualmente, uma vez que a demanda social não é a mesma de quando esses enunciados em formato de narrativas populares, contos e animações foram veiculados pela primeira vez. Essa mudança não é fortuita, uma vez que visam atender a um nicho da sociedade por meio dessas recriações e ressignificações, a fim de (re)conquistar um público específico.

A revolução bakhtiniana está, como fundamento teórico utilizado neste estudo, no pensar essas questões por meio da linguagem, como explorada, por meio de enunciados verbo-voco-visuais que se utilizam das diferentes dimensões da linguagem, pois acreditamos que não só o verbal, como o léxico e tópicos frasais têm uito a falar e revelam muito acerca de uma cultura ou da história de uma indústria, por exemplo, assim como o não-verbal também o tem, presente em gestos, ritmo melódico, coloração de cenas, entoação de fala etc. Tratamos de algumas noções estudadas pelo Círculo de Bakhtin, Voloshinov, Medviédev pensando-as discursivamente, como encontradas em um enunciado que reflete e refrata a vida por meio de construções ideológicas tal qual existentes e presentes nas relações sociais, uma vez que todo enunciado, seja ele de caráter estético ou não, está pautado dentro de um solo social, e isso significa a não-isenção do ideológico.

Dessa maneira é que buscamos retratar Malévola, com a ruptura e a continuação de aspectos canônicos, ressaltando a sua constituição enquanto vilã, uma fada-bruxa humanizada, capaz de dar o beijo de amor verdadeiro, assim como capaz, também, de rogar pragas e maldições, na mesma proporção, pois ela não é mais concebida como só má ou boa, mas é um sujeito complexo e ambivalente, construído a partir e por meio de suas relações sociais com outros sujeitos, que despertam e afloram ora o seu lado materno, ora o seu lado bruxa, ora o seu lado fada, ora o seu lado líder de um reino, colocados no interior de um mesmo sujeito, assim como é complexa e ambivalente a constituição humana.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

*Aladdin and other stories from the Arabian Nights*. Adapted by John Escott. Planet 4 Readers, s/d.

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.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, iguras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

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

FARACO, C. A. *Linguagem e diálogo: as ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin*. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

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.

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.

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

PAULA, Luciane de; SERNI, Nicole Mioni. “A vida na arte: a verbivocovisualidade do gênero filme musical”. *Revista Raído*, Dourados, MS, v. 11, n. 25, jan./jun. 2017, p. 178-201.

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

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

## FILMOGRAFIA

*A Branca de Neve e os Sete Anões (Snow White and the Seven Dwarfs)*. Direção: David Hand, William Cottrell, Wilfred Jackson, Larry Morey, Perce Pearce e Ben Sharpsteen. Produção: Walt Disney. Walt Disney Productions, 1937. 83 min, cor.

*A Bela Adormecida (Sleeping Beauty)* Direção: Eric Larson, Les Clark, Walt Disney e Wolfgang Reitherman. Produção: Walt Disney Pictures. Buena Vista Distribution, 1959, 75 min, cor.

*Aladdin. (Aladdin)* Direção: Ron Clements e John Musker. Produção: Ron Clements e John Musker. Walt Disney Pictures, 1992. 90 min, cor.

*A Pequena Sereia (The Little Mermaid)*. Direção: Ron Clements e John Musker. Produção: John Musker e Howard Ashman. Walt Disney Pictures, 1989. 82 min, cor.

*Cinderela (Cinderella)*. Direção: Clyde Geronimi, Hamilton Luske e Wilfred Jackson. Produção: Walt Disney. Walt Disney Productions, 1950. 74 min, cor.

*O rei leão (The lion king)*. Direção: Rob Minkoff e Roger Allers. Produção: Walt Disney Animation Studios. Walt Disney Pictures, 1994, 89 min, cor.