



UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES
UNIDADE ACADÊMICA DE CIÊNCIAS SOCIAIS
CURSO LICENCIATURA EM HISTÓRIA

MANOEL ALVES NETO

ENTRE FADAS BOAS, UMA MÁ: O ARQUÉTIPO DE MALÉVOLA NO CINEMA

CAJAZEIRAS – PB

2022

MANOEL ALVES NETO

ENTRE FADAS BOAS, UMA MÁ: O ARQUÉTIPO DE MALÉVOLA NO CINEMA

Monografia apresentada à disciplina Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), do Curso de Graduação em Licenciatura em História, da Unidade Acadêmica de Ciências Sociais, do Centro de Formação de Professores, da Universidade Federal de Campina Grande, como requisito para obtenção de nota.

Orientador: Prof. Mestre Isamarç Gonçalves Lobô

CAJAZEIRAS – PB

2022

A474e Alves Neto, Manoel.

Entre fadas boas, uma má: o arquétipo de Malévola no cinema /
Manoel Alves Neto. - Cajazeiras, 2022.

78f.: il.

Bibliografia.

Orientador: Prof. Me. Isamarc Gonçalves Lobô.

Monografia (Licenciatura em História) UFCG/CFP, 2022.

1. Contos de fadas. 2. Malévola. 3. Cinema. 4. Arquétipo. 5. Vilões. 6.
A bela adormecida. 7. Análise. I. Lobô, Isamarc Gonçalves. II.
Universidade Federal de Campina Grande. III. Centro de Formação de
Professores. IV. Título.

UFCG/CFP/BS

CDU - 82-343

ENTRE FADAS BOAS, UMA MÁ: O ARQUÉTIPO DE MALÉVOLA NO CINEMA

Aprovado em 26/10/2022

Professor Ms. Isamarc Gonçalves Lôbo
(Orientador)

Professor Dr. Francisco Firmino Sales Neto
(Examinador interno)

Professora Ms. Carlos Cleiton Evangelista Gonçalves
(Examinador externo)

Professora Dr. Israel Soares de Sousa
(Suplente)

*Dedico esse trabalho a Editora Wish, por despertar em mim um amor adormecido
pelos contos de fadas.*

AGRADECIMENTOS

Estar hoje aqui é, sem dúvida, uma grande conquista para mim, pois, se estou escrevendo um agradecimento, é porque consegui chegar lá. Realizei um sonho que tinha desde meu ensino médio. Agradecer, sem dúvidas, é mais difícil do que muito se imagina. Não pode esquecer ninguém! Agradecer até o cachorro do vizinho que decidiu não latir enquanto eu escrevia até mesmo a pessoas que se envolveram direto com esse texto que hoje encontra-se pronto, dessa forma agradeço, sem ordem de preferência:

A minha família por todo apoio direto e indiretamente, minha irmã, Thacianne Alves da Silva, por todas as vezes que se preocupou com minha educação, até mesmo pelos lanches pagos com seu dinheiro pra mim. Minha mãe, Ivanilda Alves Sobrinha, por ser uma mãe batalhadora e guerreira, por ser o maior exemplo de professora que eu podia ter, pois escutar seus relatos do trabalho desde muito cedo me motivou ainda mais para eu chegar aqui. Meu pai, Valdeci Xavier da Silva, *in memoria*, por ter sido o melhor pai que eu podia ter, e todas as vezes que eu conversei coisas aleatórias com o senhor.

Aos meus amigos que encontrei na grande jornada que foi essa universidade, aqui agradeço todas as vezes que conversamos aleatoriedades na madrugada: Vitória Brenda, Annanda Sales, Kalliny Saraiva e todos os outros colegas de sala. Amo todos vocês.

Ao grupo *MISERICÓRDIA*, o melhor grupo de trabalho que virou grupo de fofoca: Teófilo de Oliveira por suas fofocas divulgadas, Damiana Brasil por todas as vezes que você Tentou me ensinar coisas do mundo *Kpopper*, Luciana Abrantes, por todas as vezes que acreditou em mim e disse que meu TCC ia ficar maravilhoso, no fundo você sempre teve a razão, Edson Parente, A.K.A. O Burguês, que mesmo me deixando mais no vácuo do que me respondendo, sempre esteve ali, escutando algumas lamentações na madrugada, apesar de ser tóxico, você é o cara. E a última integrante do grupo: NATÁLIA GONÇALVES, a mais-mais de tudo, obrigado por essa forte amizade que transpassou as barreiras do ensino médio, obrigado por sempre ler meus textos ao longo do curso, por me acolher e me entender, você é a melhor amiga/mãe que eu podia ter.

Ao grupo *JONAS BROTHERS*, Andriele Andrade por contar histórias totalmente sem graça no grupo. José Ferreira, pois sem você e toda a sua ajuda, eu

nunca teria escrito meu projeto de pesquisa e logo não estaria fazendo aqui meu TCC, sua arte de correção sem dúvidas deu nova vida a esse trabalho.

Ao grupo *BLACK EYED PEAS*, Marília Silva, por todas as saidinhas e rolês aleatórios. Meu primo, Júnior Alves, por todos os lanches pagos na UFCG contra sua vontade e por estar sempre aqui me apoiando. Obrigado por tudo, vocês são demais.

A Maria Eduarda Rolim, por sua amizade incrível, única coisa boa que o ENEM me apresentou. Obrigado por topar ler todo um livro à procura de uma citação que eu não salvei, saiba que te admiro muito.

Ao meu professor de história, Carlos Cleiton Evangelista, que me apresentou a magia que História poderia ser. Você é o tipo de professor que quero ser.

Agradeço a quase todos os professores que contribuíram para a minha formação acadêmica, em especial a meu orientador Isamarc Gonçalves Lôbo por toda a sua dedicação quanto ao meu trabalho. Agradeço ao digníssimo Dr. Francisco Firmino Sales Neto que ouviu minha ideia numa noite de férias saiba que você é O CARA.

Se quiser que os seus filhos sejam brilhantes, leia contos de fadas para eles. Se quiser que sejam ainda mais brilhantes, leia ainda mais contos de fadas.

ALBERT EINSTEIN

RESUMO

As narrativas em torno do cinema podem englobar diferentes áreas de ensino, e a história é uma delas. O cinema pode fomentar desde estudos sobre civilizações até apontamentos pouco averiguados no ramo historiográfico. Este trabalho busca compreender como os personagens do tipo vilão se comportam na sétima arte, usando como ponto base os filmes com a Malévola, personagem do conto de fadas de A Bela Adormecida. As principais fontes para a produção do trabalho são os filmes produzidos pelos estúdios Disney nos anos de 1959 e 2014, além de se utilizar de fontes bibliográficas da literatura para analisar o comportamento da personagem perante o objetivo da pesquisa, utilizando-se das ideias de Vladimir Propp (1984), Peter Burke (2010) e Janaina dos Santos Gamba (2014). Depois de todo o levantamento e pesquisa, pode-se notar que a personagem segue um padrão de arquétipo na qual é inserida, fazendo com que ela se transforme na vilã que a ela é destinada.

Palavras-Chave: Contos de Fadas; Malévola; Cinema; Maldade; Arquétipo.

ABSTRACT

Narratives around cinema can encompass different areas of teaching, and history is one of them. The cinema can promote from studies on civilizations to notes little investigated in the historiographical field. This work seeks to understand how villain-type characters behave in the seventh art, using as a base point the films with Maleficent, a character from the fairy tale of Sleeping Beauty. The main sources for the production of the work are the films produced by Disney studios in the years 1959 and 2014, in addition to using bibliographic sources of literature to analyze the behavior of the character towards the objective of the research, using the ideas of Vladimir Propp (1984), Peter Burke (2010) and Janaina dos Santos Gamba (2014). After all the survey and research, it can be seen that the character follows an archetype pattern in which she is inserted, causing her to become the villain she is destined for.

Keywords: Fairy Tales; maleficent; Movie theater; Evil; Archetype.

LISTA DE ILUSTRAÇÃO

Figura 1: Helene Stanley modelo viva de Aurora	34
Figura 2: As três boas fadas: Primavera, Flora e Fauna.	36
Figura 3: Chegada de Malévola ao castelo do rei	36
Figura 4: Diabolo no Chalé do lenhador.....	40
Figura 5: Aurora encara o fuso na roca de fiar	41
Figura 6: Malévola transformada em dragão.....	42
Figura 7: Philip quebrando o encanto.....	42
Figura 8: Chegada de Malévola e Diaval	48
Figura 9: Conversa entre Aurora e Malévola.....	51
Figura 10: Encontro de Aurora com Phillip.....	52
Figura 11: Aurora concretiza a maldição.....	53
Figura 12: Malévola dando o beijo do amor verdadeiro	54
Figura 13: Entrada de Malévola ao castelo na animação de 1959.....	63
Figura 14: O Rei Stefan prestes a cortar as asas de Malévola	64
Figura 15: Transformação de corvo em ser humano.....	67
Figura 16: Espanto das fadas boas ao presenciar a chegada de Malévola	68
Figura 17: Silhueta de Malévola, cena inicial	69
Figura 18: Comparações entre as duas versões de Malévola	71

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO I – QUEM CONTA UM CONTO, AUMENTA UM PONTO: APONTAMENTOS SOBRE ORIGEM E POPULARIZAÇÃO DOS CONTOS DE FADAS	17
Ponto de partida, o primórdio: Surgimento dos contos de fadas.....	17
O conto de fadas e sua nomenclatura	19
Conto de fadas e sua popularização	22
Folclore e cultura popular	27
CAPÍTULO II – LUZ, CÂMERA, AÇÃO: OS FILMES BELA ADORMECIDA E MALÉVOLA COMO FERRAMENTA DE DISCUSSÃO	32
A Bela Adormecida (1959): Dos esboços às telonas	33
Oito anos em um sono acordado: O filme de 1959.....	35
Malévola e a nova roupagem: Seu filme solo	43
Bem vindos ao reino dos Moors: O filme de 2014	44
CAPÍTULO III – MALÉVOLA E O MAL: ARQUÉTIPO DE VILÃO E MUDANÇAS DE PADRÕES	56
Entre vilões e vilania: Como se constrói um antagonista?	57
Junte os ingredientes e ponha na forma: O arquétipo de Malévola	60
A vilania na contemporaneidade: Transformando vilões em heróis	70
CONSIDERAÇÕES FINAIS	73
REFERÊNCIAS	75

INTRODUÇÃO

Expressões como “Era uma vez”, “Em um reino distante” ou “havia uma floresta” são comumente conhecidas por se encaixar numa proposta literária: os contos de fadas. Ao ouvir essas palavras, somos transportados a um mundo repleto de magia e fantasia, onde o certo e o errado delimitam uma linha reta, sem um meio termo, onde fadas e bruxas, goblins e príncipes, dragões e reis, lutam pelos seus ideais. Ao longo de muitas décadas, desde a popularização do cinema, obras literárias foram adaptadas para as telonas, fazendo com que o mundo das fadas ganhasse forma e voz. No mundo da sétima arte, as produções “encantadas” ganharam popularidade, primordialmente, mas não exclusivamente, com os Estúdios Disney e sua máquina de construir sonhos.

Vendo que a temática dos contos de fadas é múltipla e gera diversos pontos de vista, iniciei as disciplinas de Projeto de Pesquisa com a ideia de estudar o conto de Cinderela para compreender como as diversas versões do mesmo conto foram reproduzidas e interpretadas. Entretanto, ao concluir a leitura de *Dorothy tem que morrer*, de autoria da nova-iorquina Danielle Paige, uma dúvida emergiu: por que os vilões tendem ao fim trágico em oposição ao triunfo do bem? Curiosamente, Danielle Paige subverte a lógica tradicional ao indicar que Dorothy é a causadora do Caos no mundo de Oz, não a redentora.

Findada a disciplina Projeto de Pesquisa III decidi abandonar a proposta iniciada no intuito de discutir o porquê dos vilões serem como são. Seriam personagens moldados no mesmo padrão? A vilania seria fruto de um receituário?

Navegando nos mares cibernéticos, como um explorador Narneano ou um ibérico procurando as idílicas índias, cruzei com o sapatinho pontiagudo e negro de Malévola. O trabalho busca analisar a formação do vilão no conto A Bela Adormecida, usando como base os filmes produzidos pelos Estúdios Disney, A Bela Adormecida (1959) e Malévola (2014).

Ao idealizar a pesquisa entrei em contato com o Professor Isamar Gonçalves Lôbo que me assustou com a proposta de que teríamos que desenvolver nossa leitura do mundo místico de Malévola a partir dos conceitos de prática e de controvérsia, respectivamente, apontados pelos filósofos franceses, Michel de Certeau e Bruno Latour.

Em seu livro **A invenção do cotidiano 1: Artes de fazer**, CERTEAU (1998, p. 109) destaca que:

As práticas cotidianas estão na dependência de um grande conjunto, difícil de delimitar e que, a título provisório, pode ser designado como o dos procedimentos. São esquemas de operações e manipulações técnicas.

De início, nota-se o problema em delinear o conceito, devido a sua abrangência. No entanto, seguindo a leitura a diante, CERTEAU (1998, p. 180) nos apresenta o termo prática como sendo uma “maneira de fazer (falar, caminhar etc.)”. Ele completa, afirmando que a narrativa torna-se uma forma de dar vivacidade às práticas. É com narrativas que se faz existir a prática.

Partindo para o entendimento do antropólogo francês Bruno Latour, podemos notar que a formulação dessa pesquisa, mesmo que de forma indireta, segue o pensamento dele no que diz respeito à ideia de *controvérsia*. O discurso apresenta que essa controvérsia corresponde às argumentações que ainda não se tem fabricado um consenso, onde, em suma, os autores concordam em discordar. Latour (2012, p. 46) fala que “[...] as controvérsias não são um mero aborrecimento a evitar, e sim aquilo que permite ao social estabelecer-se e às várias ciências sociais contribuírem para sua construção”. Nesse sentido, a procura por respostas em uma pesquisa relaciona-se nessa luta de controvérsias. O autor pontua que o estudo dos fatos é construído da desordem. Sendo assim, qualquer estudo não é criado a partir do nada, pois ele já estava em repouso e desordenado, precisando apenas que alguém a reformule e a ponha em ordem. Todavia, essa desordem precisa propor uma ordem, onde qualquer infortúnio que aconteça pode mudar a produção dos fatos e assegurar essa ordem, nós fazemos uso da escrita. Nesse sentido, Latour & Woolgar (1997, p. 280) falam que “a escrita não é tanto um método de transferência de informação, mas uma operação material de criação de ordem”.

Os dois conceitos apresentados se tornam relevante para a formulação e compreensão desta pesquisa, visto que, primeiramente, a prática aportada pelo pensamento de Certeau fundamenta no sentido que essa prática historiográfica, diz respeito ao “jeito de fazer” as estratégias de pesquisa. Nesse sentido, ela pode se assemelhar ao trabalho de um construtor, que ao empregar métodos e técnicas com o intuito de transformar materiais em produtos gera um resultado final a partir do

praticar. No caso da pesquisa, é apoiada pelos incansáveis estudos e leituras. Já o termo controvérsia, apresentada por Latour, é imprescritível, visto que tal controvérsia gera dúvida e a dúvida é o mecanismo fundamental para se construir e fomentar a pesquisa, visto que foi a partir de uma dúvida em relação aos contos de fadas que originou os estudos para essa monografia.

Como forma asseguradora de ordem, o trabalho propõe uma divisão em três momentos. O trabalho procura questionar os aspectos voltados aos contos de fadas e a força que um vilão pode acarretar na construção de um enredo. No primeiro capítulo, intitulado **Quem conta um conto, aumenta um ponto: Apontamento sobre origem e popularização dos contos de fadas**, aborda-se uma discussão mais geral em relação ao material da problemática, pretendendo argumentar um pouco sobre sua origem, visto que até hoje é uma questão que não se tem uma resposta coesa e totalmente aceita. Nesse momento, se faz necessário se aportar dos ideais da ensaísta brasileira Nelly Novaes Coelho que com seus diversos materiais escritos ao longo de sua vida, buscou estudar e entender esses contos maravilhosos. Seguindo, o capítulo ainda discute como um conto deve ser formado, a partir de um molde de começo, meio e fim. Nesse momento, a pesquisa do folclorista russo Vladimir Propp servirá de apoio. Adiante, compreenderemos a influência de diversos escritores europeus que foram responsáveis para propagar esses materiais, saindo de sua forma oral e indo para os textos escritos nos grandes salões na Europa. Por fim, uma discussão acerca da história cultural será feita para compreendermos um pouco sobre o termo cultura popular e como ela foi mecanismo intrínseco na produção desses contos.

No segundo capítulo, batizado de **Luz, câmera, ação: Os filmes A Bela Adormecida (1959) e Malévola (2014) como ferramenta de discussão**, é proposto uma abordagem em cima dos dois filmes, onde serão argumentados como os dois filmes propõe uma ideia comum de mal, será feita a síntese fílmica das duas obras e, a partir delas, problematizar alguns fatores de o porquê de suas colocações na trama. Nesse momento, o aporte teórico fica a cargo não somente dos filmes por si só, mas também diversos artigos e monografias que problematizam os filmes.

Por fim, o terceiro capítulo: **Malévola e o mal: Arquétipo de vilão e mudanças de padrões**. Neste momento terminativo, o trabalho se propõe a questionar os parâmetros de arquétipo para a construção de um personagem, buscando primeiramente entender como um personagem do tipo vilão deve ser

confeccionado dentro de uma obra, entendendo que tal tipo de personagem deve tomar diferentes atitudes e ações, para que o telespectador acredite no discurso que ele é realmente mal. Seguindo adiante, com aporte da psicanalista e ensaísta alemã Marie-Louise Von Franz, será feita a análise principal da monografia. Será posto em debate as questões que envolvem o arquétipo construído para Malévola, analisando todos e entendendo sua relação com a personagem, além de observar que não só esses arquétipos constrói a personagem, mas outras ferramentas fílmicas que também auxilia na formação desse pensamento, ferramentas que só é possível percebê-las a partir dos dois filmes debatidos. Já no momento final, será abordado como a atualidade tem se mostrado favoráveis a tais personagens e como um discurso de maldade pode ser desdobrado e ressignificando com o passar do tempo.

CAPÍTULO I – QUEM CONTA UM CONTO, AUMENTA UM PONTO: APONTAMENTOS SOBRE ORIGEM E POPULARIZAÇÃO DOS CONTOS DE FADAS.

Os contos de fadas fazem parte do contexto familiar a muitas gerações. A familiaridade que esses textos trazem para seus leitores é inigualável. A busca por um mundo novo, repleto de magia e encanto traz um espírito de que tudo pode acontecer e que podemos superar todas as dificuldades.

Podemos afirmar que a popularização desse material aconteceu na Europa entre os séculos XVII e XIX com o lançamento de importantes obras livrescas – sobretudo na Itália, França e Alemanha – que hoje são consideradas clássicas. Buscando novos textos e novos públicos, os contos de fadas foram se reformulando e se apropriando de perspectivas das épocas em que foram construídos e divulgados.

No presente capítulo, vamos problematizar as origens dos contos, sua nomenclatura, o processo de popularização e a relação que se estabelece entre contos e cultura popular.

Ponto de partida, o primórdio: Surgimento dos contos de fadas

No geral, os estudos sobre os contos de fadas, buscam compreender como eles surgiram. Ana Lúcia Merege (2019, p. 11), por exemplo, destaca que:

Platão, no século IV a. C., já se referia aos *mythos graós*, o ‘conto das velhas’, usado pelas amas para entreter crianças; velhas narradoras aparecem também nos contos orientais, como os das ‘Mil e Uma Noites’, e nos *lais*, cantigas *fabliaux*, da Literatura medieval.

Para a ensaísta Nelly Novaes Coelho (1987, p. 17), descobrir a origem desses textos é tarefa hercúlea, pois “a verdadeira origem das narrativas populares maravilhosas já se perdeu na poeira dos tempos”.

Apesar da imensa dificuldade com os estudos de Nelly Novaes Coelho, podemos apoiar-se da ideia que os contos de fadas nasceram nas comunidades

célticas, a partir de narrativas de poemas amorosos, fatais e/ou eternos. Para Alexandre Meireles (2020, p. 21) os povos Celtas construíram:

[...] uma civilização composta de diferentes tribos que compartilhavam a mesma língua, crença religiosa, estilo artístico e tradições. Tendo as suas origens nas regiões da Europa Central, foi a partir do ano de 1200 a. C. que essa cultura começou a se formar de forma mais coesa.

Dessa forma, os povos celtas com suas estruturas mentais e cultura teriam “criado” esse tipo de material. Esses povos têm seus primeiros registros históricos datados do século VIII a.C. Meireles (2020, p. 22) afirma que “as primeiras referências históricas a respeito dos Celtas ocorreram no Império Romano entre os séculos VIII a. C. e VII a. C.”.

Indo de contraponto, Simone de Campos Reis (2014, p.21), no livro **O Que São Contos de Fadas?**, destaca que os contos de fadas teriam origem universal “estando presentes em textos que nasceram séculos antes de Cristo, na Índia, Egito, Palestina, Grécia clássica, Império Romano, Pérsia, Irã, Turquia e Arábia”.

Nesse momento, nota-se que a autora não se atenta a procurar um ponto inicial para a gênese do conto, como a apresentada por Coelho e Meireles, ela vai de encontro ao global, dando créditos a diversos povos que contribuíram na produção desses materiais.

Ainda que pareça um pouco confuso, o mundo mágico das fadas abre espaço para inúmeros debates e a modernidade vem dando grande ênfase para novas controvérsias sobre as origens desses materiais. Coelho (2003, p. 69) destaca que:

As pesquisas mais recentes vêm ampliando o conhecimento dos longos e embaralhados caminhos percorridos por esses textos arcaicos, até se transformar na literatura folclórica, de cada nação europeia e americana.

Nelly Novaes Coelho, então, nos mostra que, apesar de estarmos longe de uma coesão sobre suas origens de fato acertadas, as pesquisas têm se preocupado em continuar a desbravar esses territórios à procura de novos estudos para se criar uma coerência sobre o estudo do mundo dos contos de fadas.

Maria Beatriz Paiva (1990) destaca que esses textos estão sempre ligados e influenciados pela sociedade que a escreve, mas que essa influência é difícil de encontrar, visto que no sentido de demarcar um território ou espaço temporal.

Mas o que torna o debate ainda mais pertinente, liga-se a sua própria terminologia, pois, afinal, para se existir um conto de fadas não precisa necessariamente constatar a existência do ser feérico, a fada. O conto de fadas, segundo Coelho (1987), ganhou essa nomenclatura não porque, necessariamente, contém fadas em sua composição, mas sim por abordar em seus conteúdos e argumentos a base do mundo feérico em si, ou seja, o plano de fundo dessas histórias é sempre um mundo com reis, rainhas, bruxas, objetos mágicos e etc. Nota-se, então, que a argumentação principal para esses textos é o mundo em que eles estão inseridos, não os seres que participam da trama.

J. R. R. TOLKIEN (2010) faz uso do mesmo ideal em um de seus ensaios. Nomeado por ele, "história de fadas", é qualquer material que se resvala ou usa do Belo Reino para propor suas ideias, sejam elas sátiras, aventuras, moralidade ou fantasia. Esse Belo Reino apresentado pelo autor é o mesmo espaço mostrado por Nelly Novaes Coelho, um lugar rodeado de magia e encantamento. Para Tolkien (2010, p. 17), "O Belo Reino não pode ser capturado numa rede de palavras, porque uma de suas qualidades é ser indescritível, porém não imperceptível".

O conto de fadas e sua nomenclatura

Apesar de não sabermos com clareza a origem de um conto de fadas, é inegável que ele obedece a uma ordem construtiva. O conto sempre vai apresentar uma dicotomia de fatos, onde o vilão irá se opor ao protagonista, além de apresentar uma frase inicial (Era uma vez) e final (E viveram felizes para sempre) bastante conhecida. Hans Dieckmann (1986) destaca que o começo dessas narrativas tem uma linguagem bem simbólica. Quando uma pessoa lê as três primeiras palavras desses textos, é transportado diretamente para terras longínquas onde tudo pode acontecer e a magia passa de uma coisa impossível para algo totalmente plausível.

Dessa maneira, a formatação do conto de fadas acaba fomentando em seu espectador (leitor, vidente ou ouvinte), sentimentos e reações diversificadas. Quando paramos para analisar como se molda esse tipo de texto, vemos muitas

particularidades que se assemelham em inúmeros textos. O folclorista russo Vladimir Propp (1984, p. 6) destaca que “Durante muito tempo, os folcloristas se defrontaram com o fato da semelhança entre os esquemas narrativos dos povos mais diversos” o que os aproxima e gera o sentimento de similitude.

Vladimir Propp (1984) destaca que as narrativas maravilhosas seguem um determinado padrão de acontecimentos, onde logo após seguir esses passos o personagem consegue o seu feliz para sempre. Propp divide em algumas tantas momentos, porém para o efeito de simplificar, destacaremos aqui as seis principais que fomentam a construção dessas narrativas.

O primeiro momento dessas narrativas está relacionada a saída do protagonista de sua localidade. O leitor se aporta num momento em que o protagonista, induzido por uma outra força, entra no processo de início de sua jornada; o segundo momento é apresentado a chegada do antagonista, aqui conhecemos de forma mais geral, sua visão de mundo e, em muitos textos, não é nessa fase que descobrimos a motivação de suas atitudes; o terceiro ponto que segue, o antagonista começa sua trajetória, empenhado a enganar o herói em seu percurso para, então, destruí-lo. É a partir desse momento que se concatena ao penúltimo acontecimento das narrativas do conto maravilhoso, o combate do herói e o antagonistas. De forma mais usual, é nesse ponto que se é apresentado a questão do interesse do vilão em querer destruir o herói/protagonista. Por fim, no último momento nessas narrativas, o vilão é derrotado e o protagonista conclui a sua jornada, chegando ao seu objetivo final. Nesses aspectos relacionados ao fim, a recompensa pode estar conectada ao amor verdadeiro de uma jovem princesa, que estava sob domínio do vilão, ou apenas a posse de um reino.

Depois de apresentado alguns desses aspectos, considerados por Propp como fundamental para a narrativa do conto maravilhoso, chegamos ao momento final que é abordado nessas narrativas, o “viveram felizes para sempre”. Isabela Mendes Falconi e Alessandra Corrêa Farago (2015, p. 17) pontuam:

Os contos oferecem soluções para a compreensão desses conflitos. Por exemplo, os contos de fadas colocam em seu dilema a vida eterna, não ilude as crianças sequer um momento sobre a possibilidade de vida eterna, mas indica que pode tornar menos doloroso os limites de nosso tempo na terra. Por isso que muitas vezes as narrativas terminam com “E viveram felizes para sempre”.

Sendo assim, podemos denotar que a parte final dessas obras tem como um objetivo de apresentar para as crianças que, no seu consciente como também na parte do inconsciente, ela passa a abandonar seus desejos de dependência infantil para alcançar uma existência satisfatória. O final feliz seria o término perfeito para os contos pois representaria a felicidade e prosperidade.

Como os contos de fadas não tem a necessidade de apresentar fadas em seus textos, uma parte interessante é a nomenclatura de seu termo. Reis (2014, p. 24) fala que:

O termo 'conto de fadas' é moderno. Segundo Opie & Opie (1980), o termo apareceu na língua inglesa em 1749, e é quase certo que veio da França, mas não de Perrault, como muitos pensam, e sim de uma contemporânea sua, Madame d'Aulnoy, cujos Contes de Fées foram publicados em 1698.

Aqui podemos ver que o termo acaba sendo recente, visto que a nomenclatura é apresentada, ao que se tem registro, no século XVII, apresentado através da ideia da escritora e baronesa. É também no século XVII, principalmente na Europa, que vemos novamente florescer esse amor pelas narrativas de contos de fadas.

Voltando aos ideais de Propp, o mesmo acaba tratando o conto maravilhoso como uma matemática de fatos. Em "A morfologia do conto maravilhoso (1984)", Propp demonstra aos seus leitores a apresentação de esquemas de símbolos para fazer um conto base. Na tabela 1, resumimos o esquema propeano.

TABELA 1: Reprodução do conto de fadas através de código

Palavra	Nomenclatura
Era uma vez	X
Princesa	Y
Cabelos Dourados	1
Torre	T
Dragão	D
Feroz	2

Príncipe	P
País Longínquo	3
Chega	^
Derrotou	£
Beijo	B
Amor Verdadeiro	-1
Casamento	W

FONTE: Adaptado de Gustavo Sonali, 2015.

Aqui é abordada uma sequência de fatores que juntos constroem um conto de fadas segundo Propp. Para o autor essa sequência de fatores pode ser apresentada por letras, números e símbolos, fazendo assim, uma equação para apresentação de um conto. Sendo assim, se pegarmos “ $X+Y^1+T, D^2+P^3 \wedge, £+B^{-1}, W$ ” teremos de forma geral, a apresentação de um conto. Nesse exemplo pode ser escrito o seguinte conto:

“Era uma vez, uma princesa de cabelos dourados que morava em uma torre, onde vivia sobre a guarda de um feroz dragão, até que um príncipe vindo de um país longínquo chega; derrota o dragão e então dar um beijo de amor verdadeiro, casando-se com a princesa”.

Esse é apenas um dos inúmeros exemplos que podemos tirar do trabalho do Vladimir Propp, ao longo do seu trabalho são apresentadas inúmeras nomenclaturas que, previamente apresentadas, vão gerando tantas outras apresentações de contos de fadas. Para Propp os textos de conto são construídos a partir de uma lógica narrativa o que facilita a sua divulgação e popularização no mundo letrado e, sobretudo, no mundo agrícola analfabético.

Conto de fadas e sua popularização

Até aqui foi debatido o surgimento dos contos de fadas, buscando sempre compreender quais as origens profundas de um material que é disseminado por todas as partes do mundo. Entretanto, outra indagação é tão pertinente quanto: quem foi responsável por conduzir esses materiais pelos diversos lugares? Aqui podemos fazer uma atribuição não somente a uma pessoa por escrevê-los e

divulgá-los, mas inúmeros escritores. Neste momento, se faz necessário apresentar uma linha do tempo com a importância dos principais autores na busca de divulgar seus textos e na construção de suas narrativas para tempos, povos e classes sociais diferentes, procurando explicar suas diferentes histórias e formas de escritas.

Quando escutamos falar de contos de fadas, parece que chega a ser unânime que o primeiro nome que nos vem à mente é a dos irmãos Grimm. Todavia antes deles se aventurarem na transcrição de narrativas camponesas, muitos outros autores compuseram as trilhas da história dos contos de fada.

O primeiro autor que destacamos é Giovan Battista Basile natural da região de Nápoles na Itália¹. O autor chegou a servir ao exército longe de casa. Quando retornou a Nápoles por volta de 1608, foi introduzido na Corte pela irmã, Adriana Basile, que era muito conhecida pelo seu desempenho como cantora. Quando esteve em serviço no exército, seus feitos como soldado fizeram sua fama em Veneza e isso impulsionou seu nome entre a corte, mas a influência de sua irmã foi a peça chave para que Basile fosse notado entre os nobres.

Com esse sucesso todo, os seus textos ganham mais espaço entre os nobres que os cativaram. Todavia, é apenas em meados de 1634 que seu nome ficaria gravado para sempre na história dos literatos. Em 1634 é, então, publicada postumamente a coletânea *Cunto de li cunti overo lo trattenimento de' peccerille*. Eva Aparecida Oliveira (p. 21. 2007) pontua que:

Cunto de li cunti é uma coletânea de narrativas agrupadas em torno de uma narrativa moldura que segue de perto um modelo de agrupamento mais antigo. Trata-se de Decameron (escrito aproximadamente entre 1348-1353).

Cunto de li cunti ganhou o subtítulo de Pentamerão, justamente por fazer uma alusão ao texto de Boccaccio, pois a coletânea do Basile é dividida em cinco jornadas² presentes na divisão interna da obra. Os materiais de Basile foram

¹ Não se tem uma precisão quanto ao dia que o autor nasceu, apenas que foi em fevereiro de 1566.

² O contexto para o título faz referência a uma história narrada por uma jovem chamada Zoza que, depois de ser enganada por uma bruxa, consegue se tornar princesa. A princesa com cede de ouvir histórias, chama ao seu palácio dez velhas, que passaram a contar um conto maravilhoso cada uma por dia, durante cinco jornadas – daí o nome da obra que os reúne ser Pentamerone, que significa “cinco jornadas”.

traduzidos para inúmeras línguas ganhando públicos de diversos espaços, saindo então da corte que o idolatrava.

Na coletânea do italiano pode ser encontrado diversos contos que se popularizaram e se modificaram nas mãos de outros escritores. O compilado tem textos como os contos *La gatta cenerentola* (Cinderella); *Petrosinella* (Rapunzel); *Cagliuso* (O Gato de Botas); *La Schiavottella* (Branca de Neve); *Sole, Luna e Talia* (A Bela Adormecida) e *Ninnilo e Nennela* (João e Maria).

Oliveira (2007) comenta que Basile construiu o seu texto a partir dos relatos orais dos camponeses de diferentes localidades onde trabalhou ou conheceu. Basile teve outro livro publicado graças à ação de sua irmã. *Il Pentamerone* foi lançado em 1636, quatro anos depois de sua morte. O livro, que também reunia narrativas camponesas foi sucesso na corte europeia.

Não tão longe da Itália, nos espaços franceses, uma mulher moldaria o pensar dos contos maravilhosos: Marie-Catherine d'Aulnoy³. É dela, como visto anteriormente, a definição da expressão *conto de fadas*. Paulo Cesar Ribeiro Filho (2021, p. 6) afirma que “[...] nenhum escritor teria utilizado o termo antes de 1697, ano de publicação da primeira coleção de contos da autora”. Mesmo já popularizado os matérias de Basile, é apenas depois de 1697, com a coletânea da francesa, que os materiais do italiano passam a ser encaixados no universo dos contos de fadas.

D'Aulnoy escreveu inúmeros textos ao longo de sua vida, entretanto foi no ano de 1696, com o lançamento de *Les Contes des Fées* (Os contos de fadas), que seu nome se eternizou como autora de contos de fada. Nessa obra encontramos textos como *La Chatte blanche* (O Gato Branco), *La Princesse Belle-Étoile et le Prince Chéri* (Princesa Belle-Etoile) dentre outros. Além do *Les contes des fées*, D'Aulnoy produziu o *Contes nouveaux ou Les Fées à la mode* (Contos de fadas ou contos a moda) em 1698. Nessas coletâneas, a autora compila inúmeras passagens mágicas passadas com um ar feérico já conhecido. COELHO (1985, p. 75 – 76) aponta os principais trabalhos contidos nesses compilados.

É entre 1696 e 1698 que Mme. d'Aulnoy publica: Contos de fadas; Novos contos de fadas ou As fadas em moda; Ilustres fadas; etc., livros que lançam histórias hoje célebres: 'O Pássaro Azul', 'A Princesa dos cabelos de ouro', 'O Ramo de Ouro', etc. Há centenas de outros que não se divulgaram com o mesmo sucesso e que são

³ Nascida em 1650, na pequena vila de Barneville-la-Bertrand na Normandia, norte da França.

narrativas em estilo ‘precioso’ (rebuscado e extravagante) que imperava nos salões da moda.

Os textos da escritora não só atravessaram barreiras, como também moldaram os autores que posteriores iriam se aventurar na escrita dos mundos mágicos.

Rodrigo Lacerda (2016) afirma que suas obras não só abrilhantaram a França como também a sua popularidade fez com que ultrapassasse a de outro escritor da época, Charles Perrault, escritor que também moldou os contos de fadas e reformularia a prática de sua leitura.

Charles Perrault nasceu em Paris, no dia 12 de janeiro de 1628, filho de membros da alta burguesia, classe que estava sempre próxima à corte. Foi a pedido de membros da nobreza que Perrault começou a escrever seus primeiros compilados.

Perrault foi o primeiro autor a infantilizar os contos introduzindo a “moral da história”. Não custa lembrar que, originalmente, os contos de fadas nasceram com um sentido profundo de verdade humana.

É dentro desse contexto que Charles Perrault sente-se atribuído pelos relatos maravilhosos/exemplares, guardados pela memória do povo, e dispõe-se a redescobri-los. Com esse trabalho de exegese, e obviamente ignorando o alcance que teria, Perrault cria o primeiro núcleo da literatura infantil ocidental: Histórias ou contos do tempo passado, com sua moralidade – Contos da Mamãe Gansa. (COELHO, 1986. p. 66)

O francês publicou seu compilado intitulado *Contes de ma mère l'Oye* por volta de 1697 e nele narra a saga de diversos personagens, dentre os mais famosos estão *Peau d'âne* (Pele de Asno), *Le Petit Chaperon* (Chapeuzinho Vermelho), *La Belle au Bois Dormant*⁴ (A Bela Adormecida), já na categoria de menos popular pode ser citado a história de *La Barbe-Bleue* (O Barba Azul) que em suas páginas descreve a jornada de um homem feio de imensa barba azul que pede a sua esposa que não abra uma determinada porta em sua casa. A moça levada pela curiosidade

⁴ No século XX essas obras ganhariam destaque e popularidade através das adaptações cinematográficas dos estúdios Disney.

abriu a porta e descobriu pilhas de corpos mortos. Perseguida pelo esposo a jovem acaba matando o marido.

A utilização do título *Contes de ma mère l'Oye*, traduzido para o português como “Contos da mãe gansa” exibe um porquê para obra de Perrault. Acredita-se que a mãe gansa faça uma alusão ao arquétipo da mulher do campo. Como aqui já foi apresentada, a tradição oral para a transmissão dessas histórias era feita por amas que contavam essas histórias, sendo assim, essa mãe gansa seria a representação dessas mulheres, que no campo narravam essas histórias.

A também francesa Jeanne-Marie Leprince de Beaumont⁵ é mais um nome feminino que ganhou destaque na propagação dos textos de contos de fadas. Nascida em Ruão, noroeste da França, seu contato, assim como Perrault, com a alta sociedade da época, fez com que a estimulasse a escrever seus textos. Depois de se casar e ter uma filha, Madame de Beaumont publicou, em 1756, seu compilado de narrativas intitulada *Le Magasin des Enfants* (A loja infantil).

Nesse livro a autora concentra textos como *Conte du pêcheur et du voyageur*⁶ (O Conto do Pescador e do Viajante). Outro conto não tão conhecido é o *La Veuve et ses deux filles*⁷ (A Viúva e suas duas Filhas).

O conto mais famoso do livro é o *La belle et la Bête*. A Bela e a Fera, como ficou conhecido em português, de Madame de Beaumont, ficou creditada como a versão mais antiga já escrita sobre o enredo da jovem e bela menina que se apaixona por uma fera⁸. Vale salientar que muitos críticos referem a ela como a obra de ficção mais conhecida, publicada por uma mulher no século XVIII.

Não custa lembrar que as autoras dos contos no século XVIII e anteriores, a exemplo de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, acabam quebrando as expectativas daquela sociedade sobre o papel feminino.

Para concluir essa análise sobre os propagadores de contos de fadas, chegamos ao que são os mais populares: Jacob e Wilhelm Grimm. Nascidos em

⁵ Nascida em 26 de abril de 1711

⁶ Narra a jornada de um jovem morador do campo que vangloriado pelas riquezas da cidade grande se perde na soberba de suas atitudes depois de desejar grandes riquezas a uma figura mágica

⁷ Nesse conto é apresentado a história de uma senhora que pede ajuda a duas belas moças, a mais velha, emburrada com a situação, lhe auxilia de má vontade, já a mais jovem lhe ampara de bom grato, logo após, a senhora se transforma em uma bela fada que às recompensam de acordo com seus méritos

⁸ Rodrigo Lacerda (2016) salienta que muitos críticos denotam a ela como a obra de ficção mais conhecida, publicada por uma mulher no século XVIII.

1785 e 1786, respectivamente, os dois foram responsáveis por popularizar inúmeros contos no século XIX.

De origem alemã, os irmãos com pouco mais de vinte anos de idade começaram a registrar as narrativas de populares na esperança que um amigo se interessasse em publicá-las.

No ano de 1812 os irmãos publicam *Kinder-und Hausmärchen* (Contos Infantis e Domésticos), reunindo os contos mais consumidos pelos alemães. Barbel Gutzat (1986) afirma que o trabalho dos Grimm não só é famoso, mas também é a obra alemã, depois das de Marx e Engels, mais traduzida para outras línguas. Hoje, essas obras ganharam inúmeras versões e interpretações, tanto nas telas do cinema como também na televisão.

Outro ponto que aqui pode ser destacado sobre os irmãos Grimm é sua posição desqualificadora das obras escritas por mulheres. No prefácio de sua mais célebre obra os irmãos evidenciam que os trabalhos anteriores, como a exemplo de Marie-Catherine d'Aulnoy são imitações inferiores de trabalhos realmente importantes como os de Charles Perrault.

Do exposto, notamos que as influências dos países europeus foram essenciais na difusão dos contos de fadas, destacando um importante predomínio da França e sua corte.

Folclore e cultura popular

O impacto dos conhecimentos populares foi uma ferramenta de grande importância para a propagação dos contos de fadas. O imprescindível uso da oralidade para narrar essas obras foi o que pôde ter possibilitado tal ação. É a partir desse discurso que começa a se compilar os materiais em coletâneas e folhetins, expondo-os para as altas classes em diferentes nacionalidades. No entanto, o que aqui pode gerar controvérsias são os aspectos acerca do termo cultura popular. Nesse tópico, se faz necessário realizar esse debate do que seria a cultura popular. Os estudos historiográficos quanto à temática são de grande extensão e importâncias diversas, autores como E.P. Thompson, Carlo Ginzburg e Peter Burke são exemplos disso, sendo esses dois últimos usados aqui para fomentar a discussão.

É imprescindível que se toma nota de um conceito mais direto do que seria de fato cultura, para Peter Burke (2010, p. 10), cultura pode ser definida como “um sistema de significados, atitudes e valores partilhados e as formas simbólicas (apresentações, objetos artesanais) em que eles são expressos ou encarnados” dessa forma, podemos então compactuar que o termo abrange diversos aspectos, gerando debates sobre inúmeros posicionamentos sociais, fazendo parte de todos os costumes de um povo.

BURKE (2010) pontua que o interesse dos historiadores em fazer estudos sobre cultura popular é de certa forma recente, e é graças a historiadores europeus que essa relevância é elencada. Em sua análise o autor ainda vai enfatizar que “na história da cultura popular existem problemas recorrentes que precisam ser discutidos a um nível mais geral do que o da região” (2010, p. 12). Dessa forma, podemos notar que o estudo do popular acaba sendo inconsistente, pois o que de fato seria esse “popular”?

O termo “popular” a muito já foi considerado problemático e BURKE (2010) vai destacar que fazer uso do termo “cultura popular” faz nascer uma falsa impressão de homogeneidade, como se em todos os lugares o termo servisse para abarcar o mesmo conjunto de interesses. Sendo assim o autor destaca que ao usar o termo, seria mais interessante colocá-la no plural, “culturas populares”, fazendo assim o uso de diversas manifestações elencadas ao redor do mundo, distanciando dessa maneira, a singularidade do termo.

No entanto, o debate sobre o uso da cultura popular como ferramenta para ampliar os conhecimentos sobre elaborações de textos, cerne dessa pesquisa, vai ganhando forma, Burke (2010. p. 30), faz a seguinte colocação:

Os artesãos e camponeses decerto ficaram surpresos ao ver suas casas invadidas por homens e mulheres com roupas e pronúncias de classe média, que insistiam para que cantassem canções tradicionais ou contassem velhas estórias.

Dessa forma vemos as manifestações e credices dessas comunidades rurais, ganhando destaque nos grandes centros.

BURKE (2010. p. 54 – 55) nos faz ver que:

Para o seu famoso livro de Märchen, os Grimm's coletaram histórias da tradição oral em Hesse, pedindo aos seus colaboradores que as enviassem "sem acréscimos e os chamados aprimoramentos" (ohne Zusatz und sogennante Verschönerung). No entanto os irmãos não publicaram exatamente o que haviam encontrado. Para começar, as histórias circulavam em dialeto, e os Grimm's traduziram-nas para o alemão, criando, em consequência, uma obra-prima da literatura alemã.

Nesse sentido, vemos os Irmãos Grimm's fazendo o uso dessa cultura popular para produzir seus materiais que impactariam a Alemanha no século XIX. O que se importa nessa fala do Burke é o fato dos irmãos não lançaram os escritos tais qual eles ouviram, fazendo modificações consideradas pertinentes, pois se analisarmos a situação, podemos constatar que o que foi falado pode conter o uso de uma linguagem informal, deixando o texto um pouco vulgar, pois se espera que esses enredos sejam transcritos com a linguagem culta. Outra situação destacada por Burke é o fato de quando encontrava-se dois ou mais textos considerados similares, ao invés de deixá-los desmembrados, os irmãos uniram-nos num único material, pois, como destaca Burke, o material era de criação de um "povo" e não apenas de um indivíduo.

Carlos Ginzburg no prefácio à edição italiana de seu livro **O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição** faz uma discussão sobre o termo cultura popular. GINZBURG (1998, p. 16) afirma que "[...] a cultura das classes subalternas é (e muito mais, se pensarmos nos séculos passados) predominantemente oral" e para ele, o termo não se refere completamente a uma cultura produzida por esses populares, mas sim uma cultura imposta a eles pela classe dominante. Com essas duas afirmações podemos então interpretar que, as culturas provindas das grandes massas estavam sujeitas a elite que a catalogava.

Pegando como base essas ideias de cultura popular, Ronaldo Vainfas (1997, p. 120 – 121) fala que:

A cultura popular, segundo Ginzburg, se define antes de tudo pela sua oposição à cultura letrada ou oficial das classes dominantes, o que confirma a preocupação do autor em recuperar o conflito de classes numa dimensão sociocultural globalizante. Mas a cultura popular se define também, de outro lado, pelas relações que mantém com a cultura dominante, filtrada pelas classes subalternas de acordo com seus próprios valores e condições de vida.

A controvérsia que gira em torno do termo “cultura popular” para os dois historiadores aqui apresentados é gerada pelos seus posicionamentos. Vemos em Burke uma intencionalidade em discutir o que as unem, Petrônio Domingues (2011, p. 409) discorre que “Burke sugere que seria mais proveitoso estudar as interações entre a cultura popular e a de elite, em vez de tentar definir o que as separa”, dessa forma o que importa para Burke seria a forma como essa cultura pode interagir entre duas clássicas, não separando-as. Em relação a Ginzburg, o autor se desfaz com o conceito de que cultura popular seria apenas uma representação da cultura dominante, muito menos sugere que seria totalmente independente dela, o autor apresenta uma circularidade cultural, onde o contexto entre as classes foram feitas a partir de interesses, “um relacionamento circular feito de influências recíprocas, que se movia de baixo para cima, bem como de cima para baixo” (GINZBURG, 1998, p. 20)

Outro aspecto entrelaçado à cultura popular é o folclore, as duas foram ferramentas imprescindíveis para a produção e disseminação dos contos populares que futuramente ganharia a nomenclatura de conto de fadas. Segundo Vitor Hugo Silva Néia (2017, p. 211) a palavra tem uma origem recente, “a palavra folk-lore foi pela primeira vez utilizada em 1846, pelo inglês William John Thoms na revista literária *Athenaeum*, em seção dedicada à cultura popular”.

Como afirmam Nathan D’Almeida Alves de Oliveira e Emmanoel de Almeida Rufino (2017, p. 2) “[...] a palavra folclore deriva de dois termos ingleses: *Folk*, que pode ser traduzido por povo, e *lore*, que significa conhecimento”. Portanto, o folclore nada mais é do que o conhecimento de um povo e também uma apropriação que os intelectuais fazem desses saberes, uma sabedoria passada de geração em geração, atingindo diferentes escalas sociais de um mesmo povo e até de outros povos, sendo por vezes representados nas artes, na música e, principalmente, na literatura. Podemos então compactuar que a cultura popular e o folclore são mecanismos de um mesmo conceito, divulgar a cultura de um povo.

Doralice Fernandes Xavier Alcoforado (2008, p. 177) complementa que “[...] o fato folclórico pode também constituir-se tanto de apropriações de práticas culturais de camadas distintas economicamente”, aqui podemos compreender que o folclore

não é algo unilateral, vindo apenas de camadas populares, mas podendo direcionar para ambos os lados.

Depois de tudo o que aqui foi apresentado, podemos tomar nota de que a cultura popular é repleta de desdobramentos e interpretações. O termo popular acaba limitando, gerando uma dicotomia com o erudito. O que devemos perceber é que, apesar de habitualmente a cultura popular ser desqualificada, ela adquire outro significado quando é consumida pelas classes dominantes.

O poder que a cultura popular, juntamente com o folclore que a ela estava incorporada, fomentou o interesse de uma elite letrada a sair em busca dessas histórias narradas por uma comunidade que, em sua maioria, era iletrada, mas detentora do alicerce da tradição. Essa elite espalhou os conhecimentos adquiridos pelos camponeses, levando-os para os grandes meios que em anos anteriores não fomentavam tal interesse.

CAPÍTULO II – LUZ, CÂMERA, AÇÃO: OS FILMES BELA ADORMECIDA E MALÉVOLA COMO FERRAMENTA DE DISCUSSÃO

É por volta do fim do século XIX, no ano de 1895, que os holofotes direcionam para uma das mais revolucionárias invenções produzidas pela humanidade: o cinematógrafo. Esse momento é o que viria a ser, na opinião dos historiadores, uma nova forma de representar o passado. O cinema consagrou diversas produtoras ao longo dos séculos, como por exemplo, a Sony Pictures Entertainment, Metro-Goldwyn-Mayer, Warner Bros. Pictures, entretanto os Estúdios Disney são considerados o maior nome do mercado, produzindo e reformulando a forma de ver e pensar o cinema.

Ao longo dos seus quase cem anos de fundação, os Estúdios Disney sempre buscaram se reinventar incorporando outras produtoras e se tornando a maior empresa do ramo do entretenimento. Sua estreia no meio fílmico foi em 1928 com curta metragem *O Vapor Willie* (1928) Segundo Waldine Viana da Silva e Antônio Carlos Vieira da Silva (2014, p. 11) sua estreia na longa metragem⁹ foi em 1937 com o filme: *Branca de Neve e os Sete Anões* que inauguraria uma das franquias mais bem sucedidas da empresa: os filmes de princesa. Nesse catálogo, além do filme citado, encontra-se os filmes de: *Cinderela* (1950), *A Pequena Sereia* (1989), *A Bela e a Fera* (1991), *Aladdin* (1992), *Pocahontas* (1995) dentre outros nomes.

Neste capítulo analisaremos os dois filmes dos Estúdios Disney, *Bela Adormecida* (1959) e *Malévola* (2014), descrevendo e relacionando-os no espaço do cinema, indo desde a escolha de seus diretores até a projeção proposta para a personagem *Malévola*. Não obstante, a ideia de se trabalhar os filmes sobre *A Bela Adormecida* surgiu depois de uma leitura da obra *Dorothy tem que Morrer* (2014) e como a personagem tida como protagonista se torna não a mocinha do enredo, mas sim uma vilã. Os filmes, apesar de serem de épocas distintas, trazem em sua bagagem diversos debates para discutir a temática, fomentando assim uma discussão necessária.

⁹ Éder de Oliveira (2015) define curta metragem em relação a sua duração. Em nível internacional, uma produção se encaixa em curta metragem quando sua duração não ultrapassa 40 minutos, já no Brasil, conforme a Lei 2.228 de 2001, é qualquer produção de até 15 minutos de duração. Já longa metragem seria qualquer produção que ultrapasse 1h10min de duração.

A Bela Adormecida (1959): Dos esboços às telonas

Segundo informações do site oficial da Disney, em 1951, depois do sucesso de dois longas metragens, *Branca de Neve e os Sete Anões* (1937) e *Cinderela* (1950), a produtora Disney resolveu contar a história *Sleeping Beauty* de Charles Perrault. O site BOX OFFICE aponta uma receita de U\$ 96,3 milhões de dólares arrecadados por *Cinderella* como estímulo para o novo filme da franquia de princesas.

O roteiro do filme *A Bela Adormecida* ficou a encargo de Erdman Penner¹⁰, já conhecido pelos estúdios por tomar a frente de outras produções. Com relação à direção, a produção foi dividida com duas personalidades: inicialmente ficou por conta do diretor estadunidense Wilfred Jackson e depois de um invarto passou para Clyde Geronimi¹¹.

A produção do filme durou de 1951, quando os primeiros esboços foram idealizados, até o ano de sua estreia em 1959, sendo a produção de animação mais longa da Disney. O motivo para tanta demora foi a vontade de Walt Disney de introduzir novas técnicas e realismo a obra, trazendo traços mais elaborados e elegantes, distanciando o filme do cartum. Com isso os animadores desenharam a maioria das cenas a partir de atores. A princesa Aurora e seus traços de elegância foram inspirados na atriz Audrey Hepburn¹²; já a modelo utilizada para protagonizar a jovem princesa foi a atriz Helene Stanley¹³, por exemplo.

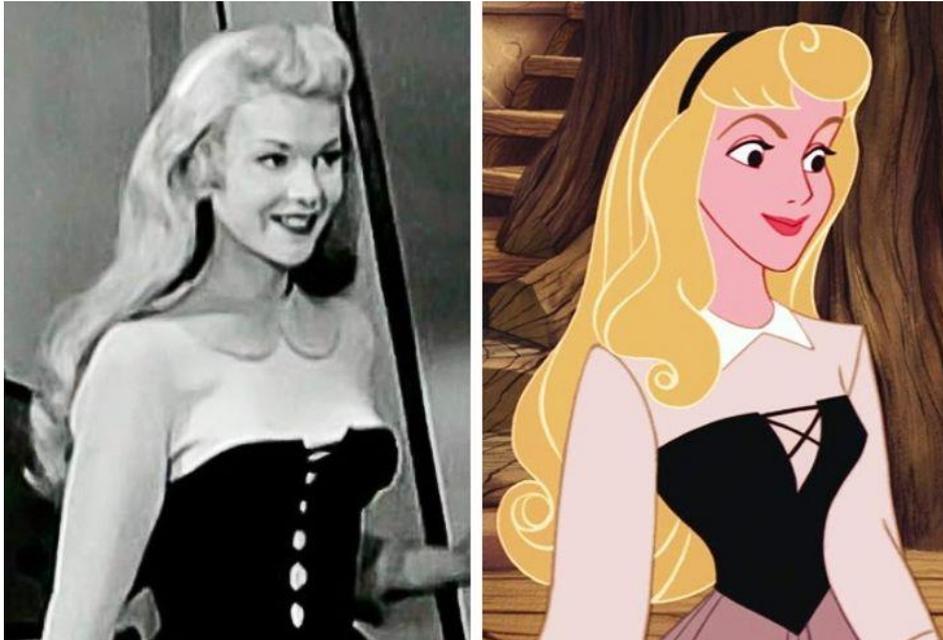
¹⁰ Erdman Penner (1905 - 1956) Roteirista e produtor canadense, mais conhecido por seus trabalhos com Walt Disney, incluindo roteiros de *Cinderela*, *A Dama e o Vagabundo*, entre outros.

¹¹ Clyde Geronimi (1901 – 1984) Animador e cineasta norte-americano, célebre por seus filmes produzidos pela Walt Disney Pictures com as animações: *Cinderela - A Gata Borralheira* *Alice no País das Maravilhas* *As Aventuras de Peter Pan* *A Dama e o Vagabundo* e etc.

¹² Audrey Kathleen Hepburn-Ruston (1929 – 1993) Atriz e filantropa britânica. Ficou mundialmente conhecida por protagonizar o filme *Bonequinha de Luxo*.

¹³ Helene Stanley (1929 – 1990) Atriz americana, famosa por ser a modelo ao vivo de Aurora e Anita Radcliffe (*101 Dálmatas*).

Figura 1: Helene Stanley modelo viva de Aurora



FONTE: <<https://bityli.com/imTUd>>, 2018.

Os inúmeros adiamentos da produção foram sendo justificados pelo alto teor de sofisticação que a produção teve. O filme foi a primeira animação dos estúdios a ser toda filmada em *widescreen*¹⁴, mas, apesar disso, o filme não teve uma boa acolhida do público, rendendo inicialmente U\$ 5,3 milhões de dólares, não chegando nem a bater o orçamento da película que foi de U\$ 6 milhões. Depois do fracasso de bilheteria, a próxima animação da franquia das princesas só chegou às telonas trinta anos depois, com o lançamento de *A Pequena Sereia*¹⁵ (1989).

Robledo Milani (2015), redator do website *Papo de Cinema* aponta que com o intuito de tentar amenizar o prejuízo financeiro que a produção causou, os Estúdios Disney planejaram relançamentos da obra entre 1970 a 1995. Ao todo, *A Bela Adormecida* ganhou quatro relançamentos nos cinemas até o ano de 1995, quando foi relançado pela última vez, fechando com um montante satisfatório de U\$ 51,6 milhões de dólares (BOX OFFICE, 1959). Fora os relançamentos em cinema, o filme vendeu mais de um milhão de cópias em formato VHS.

¹⁴ Ecrã panorâmico. As telas do formato *widescreen* são criadas numa proporção de 16:9. Essa proporção representa o resultado de uma dízima periódica (1,777777...). O que isso significa: para cada 1,7 unidade de largura deve haver uma unidade de altura.

¹⁵ Trama que conta a história da sereia que trocou sua voz por um par de pernas para estar com os humanos e viver uma paixão com um príncipe.

Oito anos em um sono acordado: O filme de 1959

O filme tem início com uma orquestra tocando e cantando a canção Era Uma Vez num Sonho composta por Jack Lawrence e Sammy Fain (1959), dando abertura para o narrador que apresenta o grande desejo de um rei e sua esposa de ter um filho. Nos minutos que se seguem o desejo de ter um herdeiro é atendido e então o narrador destaca que “[...] para celebrar o acontecimento, o rei e a rainha deram uma grande festa, para qual convidaram todos os seus súditos e as três boas fadas e nossa história começa nesse grande dia de festejo” (A Bela Adormecida, 1959, 2min). Nesse momento o expectador tem a ideia de que o narrador é um personagem principal nessa produção, PROPP (1984, p. 63) destaca que “[...] o narrador é livre para aplicar sua criatividade [...] ele é livre na escolha da nomenclatura e dos atributos dos personagens”.

Nas tomadas iniciais o reino está em júbilo pelo nascimento da princesa. Em seguida são apresentadas ao público as três boas fadas: Fauna, Flora e Primavera¹⁶ que são incumbidas de derramar sobre a princesa um presente especial. Em nosso entender as três fadas representariam metaforicamente as emblemáticas figuras dos três Reis Magos que visitam Jesus no seu nascimento para presenteá-lo e, mas especificamente, para ajoelhar-se diante dos reis dos reis. Brunho Bettelheim (2020, p. 22) confirma nossa leitura ao afirmar que “[...] os contos de fadas também abundam em motivos religiosos”.

Fauna, a líder das fadas, derrama sobre a jovem princesa o dom da beleza; Flora, a fada gentil, oferta o dom do canto.

¹⁶ Na versão em inglês, essa fada recebe o nome de *Merryweather* (Em uma tradução literal da palavra seria algo como “Bom tempo”)

Figura 2: As três boas fadas: Primavera, Flora e Fauna.



FONTE: Arquivo pessoal, 2022.

No momento final das bênçãos, quando Primavera, a fada ousada se prepara para derramar sobre Aurora o seu presente, os ventos mudam de direção e a trilha sonora muda de uma suave melodia para um estridente ruído de gritos e trovões, marcando assim a chegada de Malévola. Indignada por não ter sido convidada, troca poucas palavras com o rei e a rainha. Para provar que era superior ao desrespeito real Malévola concede a princesa um “presente”:

Ouçam bem, todos vocês. A princesa crescerá em graça e beleza e amada por aqueles que a conheçam. Mas, antes do pôr do sol do seu décimo sexto aniversário, ela picará o dedo no fuso de uma roca e morrerá (A Bela Adormecida, 1959, 8min).

Figura 3: Chegada de Malévola ao castelo do rei



FONTE: Arquivo pessoal, 2022.

A figura de Malévola é então apresentada ao público, junto de Diablo, o seu inseparável corvo e também um dos antagonistas da obra. Na cena, aparece na forma de bolha de luz verde que representaria, na obra, a cor do mal. Ana Beatriz Taube Stamato et. al. (2013, p. 11) destaca que “O verde é o que determina os momentos sombrios, frios e de impessoalidade”.

A professora Itamara Ferreira (2021) pontua:

Uma das características mais marcantes são as terminações pontiagudas, a boca, nariz, queixo e unhas são representados por quinas, essas quinas despertam sensações relacionadas ao perigo e a agressividade.

Não obstante, outra parte que se aporta com as ideia da autora é a sua vestimenta, que com sua coloração escura, seu final receber uma extensa calda cheia de marcações em formato tentaculada, além de que a gola de seu sobretudo é alto, destacando a sua imperscrutável personalidade.

Com o sumiço da antagonista o rei Estevão e a rainha Leah ficam totalmente desamparados e entristecidos. A fada Primavera não havendo dado o seu presente e não podendo quebrar a maldição, derrama sobre a princesa um contrafeitiço:

Gentil princesa, se por um desumano malefício, um fuso picar seu dedo, como um presente de bondade, anularemos a maldade. A morte não a levará. Você adormecerá e de seu sono sairá um beijo doce a despertará (A Bela Adormecida, 1959, 10 min.).

Depois de todo o medo provocado pela antagonista, todos os aspectos do filme que se encontrava em calma são modificados por aspecto de completo caos. PROPP (1984, p. 20) caracteriza esse momento como “proibição e transgressão” onde o antagonista implica uma ação que o protagonista luta para ser impedida, situação esse representada pela roca e seu fuso. Como consequência do presente malevesco, o rei mandou destruir todas as rocas e fusos do reino para proteger sua inocente filha. A mudança no ritmo do filme dar-se para o espectador na trilha sonora. John Whitney (1980) *apud* Lucas Basto (2019, p. 124) destaca.

A ordem métrica é uma parte importante da estrutura da poesia, tanto quanto é importante na estrutura harmônica da música. O padrão das notas e o padrão rítmico são interrelacionados e entrelaçados na música, assim como padrões silábicos, rítmicos e de sentidos são entrelaçados na poesia.

A orquestra, que até então tocou um coro monossilábico harmonioso, muda o ritmo para um som dinâmica *pp*¹⁷ que vai crescendo para *mp*¹⁸ até chegar na agressividade de um *ff*¹⁹. Corroborando com a ideia de WHITNEY, a harmonia das notas acaba entrelaçando com as falas dos personagens. Como é apresentado um momento de tensão ao público, a trilha sonora acompanha então essa tensão.

O que segue no filme são os acontecimentos ao qual Vladimir Propp (1984) chama de jornada do herói, como vimos no capítulo anterior. As fadas iniciam o planejamento de como deixar Aurora longe das rocas até que a maldição seja encerrada, impedindo também qualquer atitude trapaceira de Malévola. O consenso é que a princesa viverá com as fadas, no meio da floresta e elas abdicariam de qualquer uso de magia. Nesse momento o narrador fala que “Assim, o rei e a rainha, cheios de tristeza, viram seu tesouro mais precioso, sua única filha, desaparecer dentro da noite” (A Bela, Adormecida, 1959, 14min).

O próximo momento que se sucede na narrativa é um expressivo corte temporal, onde destaca a tristeza que o rei e sua esposa sofriam pelo afastamento precoce de sua filha. Seguindo mais adiante na trama, o reino podia então voltar a alegria, visto que chegara o dia do décimo sexto aniversário de Aurora, sendo assim, ela poderia voltar a morar com seus pais que nunca conheceu. Analisando a fala do narrador, podemos perceber que, nesse momento, o diretor do filme nos passa mais um ar de descontentamento e ira. Aqui ele utiliza dois mecanismos: o visual e o sonoro. O último expresso na fala do narrador:

Muitos anos se passaram, anos de tristeza para o rei Estevão e seus súditos. Finalmente, com a chegada do décimo sexto aniversário, a alegria voltou ao reino, pois todos sabiam que enquanto a ira e frustração sacudissem a Montanha Proibida, domínio de Malévola, sua maldição não fora ainda realizada. (A Bela Adormecida, 1959, 15min).

¹⁷ A expressão significa pianíssimo, uma dinâmica da música onde o som é baixo, porém mais agressivo que a parte que a antecede.

¹⁸ Mezzo forte (meio forte), a dinâmica da música começa a intensificar.

¹⁹ Fortissimo, dinâmica musical aonde chega numa escala mais agressiva.

Dialogar as cenas com as canções é um trabalho bem complexo e o diretor tem que impor a sua criatividade e capacidade cênica para juntar com fotografia, outra parte importante da sétima arte. Ana Camila Nobre (2012, p. 66) destaca que “[...] além de atuar sobre a emotividade humana, as cores podem produzir a sensação de movimento em uma dinâmica envolvente e compulsiva”. Nesse sentido, podemos ver que a ideia da cena está ligada muito as sensações que as cores vão provocar ao público, visto que na fala inicial o narrador apresenta que o reino está em festa, pois conseguiu enganar Malévola do feitiço jogado e é introduzida uma paleta de cores em tons de amarelo e azul, cores essas ligadas a alegria e tranquilidade. Conectando a fala final, onde destaca a raiva da vilã em não ter conseguido atingir o seu objetivo, a paleta sofre drásticas mudanças, passando para tons de preto e verdes, cores ligadas ao ciúme e ao medo.

A cena corta para as primeiras imagens no interior do castelo de Malévola que conversa com seus ajudantes/capangas - uma raça nascida da junção de porcos com demônios. Ela amaldiçoa todos por não ter conseguido achar essa menina no decorrer dos quase dezesseis anos. O take²⁰ é destacado por uma tensão, descontentamento e ira de Malévola. Desesperada, Malévola pede a Diabolo: “Corre pelo mundo, procure uma jovem de dezesseis, cabelos da luz do sol, lábios rubros de rosa. Vai, e não me falhe” (A Bela Adormecida, 1959, 17 min).

A inocente princesa, não muito distante, vivia com as três fadas no Chalé do Lenhador alheia a magia e a sua condição de encantada, cercada pela natureza e a simplicidade da cabana no meio da floresta.

Aurora, (re)nomeada pelas boas fadas com o nome de Rosa, tinha um desejo interno: conhecer e se casar com um príncipe que viria buscá-la num cavalo. Nessa cena mais uma vez a canção *Era uma vez num sonho*²¹ entra em ação e cumpre a função de expressar o desejo da princesa e constatar o dom do canto recebido no batizado. A letra destaca a ideia de que Aurora, através de um sonho, viu seu

²⁰ Expressão em inglês para tomada

²¹ *Foi você o sonho bonito que eu sonhei
Foi você eu lembro tão bem você na linda visão
E me fez sentir que o meu amor nasceu então
E aqui está você, somente você, a mesma visão
Aquele do sonho que eu sonhei.*

verdadeiro amor, e não importa onde ele esteja, quando ela o ver, saberá que ele é ele.

Completando essa construção narrativa, o jovem príncipe Phillip que por ali estava, acaba ouvindo as melodias e vai ao encontro de sua dona. Nos minutos que se seguem, outro aspecto marcante dessas narrativas é apresentado, a crença no amor verdadeiro, visto que Phillip e Aurora nunca haviam se encontrado. Finalizando esse momento, Aurora marca um novo encontro com o príncipe em sua casa.

A narrativa fílmica agora segue a viagem do corvo procurando pela princesa. Todavia, por deslize das fadas, que decidem utilizar a magia que haviam escondido por anos, deduram a localização para o corvo que então observa brilho mágico saindo da chaminé do casebre.

Figura 4: Diabolo no Chalé do lenhador.



FONTE: Arquivo pessoal, 2022.

Diablo avista a cabana na clareira e nela uma grande discussão acontece entre Fauna e Primavera, que faz uso indevido de suas varinhas. No filme, a magia é representada pelo brilho azul e rosa. Na imagem acima notamos o corvo observando na chaminé o brilho incomum, logo em seguida o animal nota que na casa em questão, encontravam-se as três fadas que protegem a princesa, e assim a ave parte para avisar Malévola.

Com um mudar de cenário, somos inseridos novamente aos espaços reais que festejavam em graças ao aniversário de Aurora. No interior do castelo, os reis

Estevão e Humberto, líder do reino vizinho, comemoram a chegada do aniversário da princesa, visto que isso simbolizava o fim da maldição e os reinos poderiam se unir com o casamento da filha de Estevão e do filho de Humberto. A ferramenta de elipse, técnica empregada para ter grandes saltos temporais, é utilizada pelo diretor, que põe o dia nos momentos finais do pôr do sol. A opção de colocar a trama nesse momento é para, mais uma vez, criar a tensão aos que assistem ao filme, visto que já sabemos que Malévola sabe quem é a princesa, e fará o possível para que seu destino seja selado na maldição.

Inconsolada por saber que não encontrará o seu príncipe, Aurora é escoltada por suas tias fadas para o castelo, onde ela será coroada princesa e apresentada a seus pais. Não obstante, Malévola chama a atenção da princesa conduzindo-a magicamente ao fuso da roca de fiar. A inocente jovem, enfim, cumpre seu papel ao tocar na agulha caindo em sono profundo.

Figura 5: Aurora encara o fuso na roca de fiar



FONTE: Arquivo pessoal, 2022.

O clímax do filme leva os espectadores a questão: o mal triunfará? As fadas, depois de lamentarem o ocorrido, procuram o jovem enamorado de Aurora para que ele possa acordar a jovem com o beijo do amor verdadeiro.

Capturado por Malévola o príncipe enamorado de Aurora é então acudido pelas fadas, que invadem o reduto do mal. Não obstante, na tentativa de sobrepujar o príncipe, Malévola se transforma num feroz dragão.

Figura 6: Malévola transformada em dragão



FONTE: Arquivo pessoal, 2022.

As fadas então entregam a Philip a Espada da Verdade e o Escudo da Virtude para que ele possa enfrentar o dragão, derrotando-o para chegar a princesa que em seu leito dorme o sono encantado até o despertar do beijo do amor verdadeiro.

Figura 7: Philip quebrando o encanto



FONTE: Arquivo pessoal, 2022.

Nesta síntese fílmica, vemos que todos os aspectos formadores dos contos maravilhosos encontrados pelo folclorista russo Vladimir Propp estão presentes. O texto maravilhoso é construído, em primeiro lugar, pela saída do herói, como foi apresentado no capítulo um e no filme é representado pela figura da princesa Aurora, das fadas que a protegem e o príncipe que a salva do feitiço.

A jornada se destaca pela saída das fadas e pelo príncipe Phillip, a ira do antagonista em conseguir vencer esse embate que ficou apontado pela incansável procura da criança por parte de Malévola; o embate do herói e o vilão nas cenas em que Malévola se transforma do dragão e por fim o clímax do “felizes para sempre” quando Phillip finalmente beija sua princesa e quebra a maldição. Percebe-se que ao longo do filme, todas as suas partes são apresentadas para terem um sentido único, amarrando a fotografia com a trilha sonora que se apresentaram como armamentos cruciais para que o posicionamento do diretor Clyde Geronimi seja alcançado. Levando em consideração que a obra é voltada para um público infantil, a mensagem do filme tem que ser entregue de forma clara e objetiva, não frustrando seu principal público com interpretações não concluídas.

Malévola e a nova roupagem: Seu filme solo

O fracasso inicial da bilheteria do filme de A Bela Adormecida fez com que os Estúdios Disney ponderassem sobre uma sequência fílmica. É relevante destacar que diversos outros filmes de princesa do estúdio tiveram uma sequência, a exemplo d'A Pequena Sereia em (2000), Cinderela em (2002) e Mulan em (2004), dessa forma, receosos com um possível novo fracasso, os estúdios optaram em não produzir uma continuação para o filme de A Bela Adormecida, entretanto no ano de 2009, quarenta anos depois do lançamento do primeiro filme, começam a ser programado um novo projeto envolvendo a princesa, no entanto, diferente dos outros, essa não seria uma continuação direta da animação de 1959, mas sim a busca por uma nova roupagem.

Todavia o que deixou o público mais instigado com a produção foi o fato de que o longa-metragem não só seria uma produção em *live action*, mas também não traria como protagonista a princesa e sua maldição, mas sim a vilã: Malévola.

Apostando todas suas fichas, a produção foi orçada em U\$ 180 milhões de dólares, valor elevado para um filme de sua geração. A direção ficou por conta do

diretor de arte Robert Stromberg²², que apesar de ser bastante conhecido em Hollywood, ganhador de dois prêmios da Academia²³, era a primeira produção como diretor. Segundo o site IMDb²⁴ (2014) esse feito rendeu a ele o título de diretor estreante a ter o maior orçamento já visto até os dias de hoje.

O roteiro foi assinado por Linda Woolverton que já havia trabalhado com Robert Stromberg em *Alice no País das Maravilhas* (2010). Diferente de Stromberg, Linda já era uma roteirista bastante consolidada no seu meio, com trabalhos em *A Bela e a Fera* (1991), *A Incrível Jornada* (1993), *O Rei Leão* (1994). Depois das escolhas, a obra entrou em filmagem em 2012.

Depois de quase dois anos de filmagens e refilmagens o longa ganhou as telonas no dia 30 de maio de 2014 estrelado pela atriz Angelina Jolie, no papel da protagonista, e Elle Fanning, como Aurora. Na plataforma agregadora de críticas Rotten Tomatoes²⁵ o filme conta com 54% de aprovação, um número bem abaixo do esperado para a produção, tendo como principais críticas a sua narrativa franca e desconexa. O ponto forte destacado é a atuação de Angelina Jolie. A bilheteria, apesar na análise baixa, arrecadou no seu primeiro fim de semana, mais do que todo o montante do filme de 1959, cerca de U\$ 69 milhões de dólares. Ao longo das trinta e uma semanas que ficou em cartaz, *Malévola* gerou para os cofres da indústria fílmica mais de U\$ 750²⁶ milhões de dólares.

Apesar do filme não ter agradado a crítica, o público ficou bastante satisfeito com o longa-metragem e todos os seus ricos detalhes de produção. Com isso, os Estúdios Disney iniciaram a produção da sequência direta que estreou quase cinco anos depois, em 2019, intitulada *Malévola: Dona do Mal*, dirigida pelo norueguês Joachim Rønning e roteirizado mais uma vez por Linda Woolverton.

Bem vindos ao reino dos Moors: O filme de 2014

O filme foi apresentado como uma proposta de reformular o original de 1959, porém não se distanciando de sua essência principal, a relação da história com o

²² Diretor de arte estadunidense, famoso por trabalhar em projetos da 20th Century.

²³ O diretor venceu a categoria de Direção de Arte dois anos consecutivos, 2011 e 2012, respectivamente pelos filmes *Avatar* e *Alice no País das Maravilhas*.

²⁴ <https://www.imdb.com/title/tt1587310/>

²⁵ https://www.rottentomatoes.com/m/maleficent_2014

²⁶ Informações retiradas do site Box Office Mojo

amor. Nos primeiros minutos da obra a narradora lembra que “Essa é uma velha história de um jeito novo. Veremos o quanto dela você conhece” (Malévola, 2014, 30 seg.), dessa forma, podemos entender que o propósito é contextualizar o espectador acerca da personagem, deixando quem assiste ciente do que virá a seguir.

Quando a câmera apresenta o ambiente que se passa o início da obra, percebemos que o que se seguirá se trata de uma prequela acerca de Malévola. Ambientado em Moors, reino habitado por fadas e outras criaturas mágicas. Vemos nossa protagonista em sua infância.

A câmera abre para uma reunião entre os seres mágicos. Curiosa, Malévola quer saber o que acontece. A três fadas que outrora aparecem como antagonistas da personagem noticiam que o reino foi invadido por um humano que, com sua ganância teria roubado algo no poço das joias. Mostrando liderança, ela bate suas enormes asas em direção ao local e lá, dois seres guardiões apontam para o jovem rapaz que se esconde entre os arvoredos.

O jovem, apresentado como Stefan, é bondoso com Malévola e entrega o que roubou, aqui fazemos a primeira ligação com a história de 1959: o jovem humano que invade a terra das fadas é a versão jovem do pai de Aurora. Ele, quase que instantaneamente nutre um laço forte de amizade com Malévola que o segue até a saída das terras de Moors. A próxima cena apresenta um *easter egg* para o enredo do filme, Stefan ergue sua mão para despedir-se de Malévola, entretanto a cena foca em sua mão e no anel de ferro em seu dedo, ao tocá-lo a jovem se queima. Como um pedido de desculpas, o garoto retira o anel e o joga bem longe.

Stromberg faz uso de mais uma elipse, nesse momento, Malévola já está com dezesseis anos e sua amizade com Stefan se transformou num sólido amor. Como presente “no décimo sexto aniversário dela, Stefan deu a Malévola um presente. Disse que era um beijo de amor verdadeiro, mas na verdade não era” (MALÉVOLA. 2014). Fazendo o uso de mais um elipse, o diretor nos apresenta Malévola, uma mulher crescida e distante de seu amigo humano. A narradora destaca que “com o tempo, a ambição de Stefan o afastou de Malévola e o aproximou das tentações do reino dos humanos. Enquanto Malévola, a mais forte entre as fadas despontou como a protetora dos Moors” (MALÉVOLA. 2014).

A nova trama que se inicia está ligada ao descontentamento do rei do mundo dos humanos com a ascensão do mundo dos Moors, dessa forma é planejada a invasão das terras mágicas das fadas, entretanto a figura de liderança de Malévola

se destaca em primeiro plano e uma batalha entre mortais e seres mágicos acaba acontecendo. Nessa batalha o rei Henry sai como derrotado. Nessas cenas o que pode ser destacado é o enorme trabalho de CGI (Computer-Generated Imagery)²⁷ que é feito, tanto para dar vida aos seres mágicos, quanto para fazer parecer uma cena épica de batalha, nessa tomada, o uso sombrio das cores se destaca.

Não obstante, a cena seguinte apresenta um plano fechado no rei Henry em leito de morte, e em suas falas amaldiçoando a bruxa por tudo que ela fez com ele e seu reino. Querendo garantir um sucessor ao seu trono, o rei notifica que entre seus leais soldados quem conseguir matar a bruxa, subirá ao trono logo após sua morte. Stefan ganancioso pelo trono parte para o mundo mágico a fim de ganhar a confiança de Malévola novamente. Os próximos takes são cruciais para o desenvolver do segundo momento do longa-metragem. Stefan entra em contato com Malévola avisando-a do plano do rei. Incapaz de mata-la o ganancioso homem arrancar as asas da fada o que lhe garante o cobiçado trono.

Na cena que sucede a retirada das asas, Malévola acaba salvando a vida de um corvo que havia sido pego por uma armadilha, nesse momento, ela o transforma em humano, fazendo com que ele se desprenda da rede e salve sua vida. Indignado com o que aconteceu com o seu corpo, Diaval²⁸ questiona o porquê de ter feito isso com ele, e Malévola responde que quer que ele seja suas asas.

Em uma de suas viagens ao reino, Diaval descobre que Stefan assumiu o trono aivando a ira em Malévola que descobre a vilania do amigo foi meramente por egoísmo para tornar-se rei. Nessas cenas, a fotografia que já é em tons mais escuros, ganha um ar mais fechado, com a luz saindo apenas de um foco, o cajado que está nas mãos de Malévola. Para completar a cena, o recém coroado rei Stefan guia-se até a janela onde vê o raio verde surgindo da floresta.

O que apresenta nas tomadas seguintes é uma Malévola com ideais bem definidas e planos arquitetados. Outra característica da fotografia desse momento é o da perda das cores ao decorrer da passagem da protagonista, ao momento que ela caminha, a paisagem que estava em cores claras, acaba ganhando aspectos mais escuros, expressando a chegada de tempos mais pesados, na trama e para o

²⁷ Imagem Gerada por Computador, em tradução.

²⁸ Assim como alguns outros personagens, o corvo muda de nome, visto que na obra de 1959 ele se chama Diabolo.

reino dos Moors. Aqui a ideia seria de passar ao público o momento de passagem de uma fada boa para o nascimento de uma fada má.

O diretor apresenta essas cenas explicadas anteriores para encerrar o ciclo do prólogo da história, o rei faz uso da bondade da jovem fada para se ascender ao trono e com isso faz nascer nela a ira e a maldade, aqui também pode ser percebido o surgimento da Malévola vilã, fazendo uso de uma justificação que se firmasse o fato dela ter se tornado um ser de maldades e com atitudes maldosas. Esses aspectos são apresentados, na cinematografia contemporânea, para criar um laço humanizado com a personagem antagonista. Tudo o que é visto nessa primeira meia hora de filme justifica a trama de 1959. Bárbara Pessanha e E. Simone D. Magaldi (2021, p. 3) destaca que:

Provavelmente vivemos numa época de despertar, não é um acordar, mas despertar. Ter a possibilidade de olhar versões de narrativas que são centenárias ou milenares sob uma perspectiva de que a verdade não é alguma coisa sólida, e sim, uma perspectiva subjetiva de algo que foi percebido e relatado por alguém, e que esse alguém carrega consigo uma história e compreensões de uma realidade subjetiva e única.

A ideia apresentada pelas pesquisadoras complementa o pensamento do diretor Robert Stromberg. O mundo contemporâneo faz florescer novas perspectivas sobre algo que até então não teve reinterpretações distintas. O questionamento principal que o diretor nos deixa é o porquê de Malévola ter tido tais atitudes, então se cria um roteiro de apresentação para então justificar tais atitudes, dessa forma os aspectos de humanização da antagonista são colocados em cheque para causar reflexões a quem ver o filme.

Outro ponto apresentado por Pessanha e Magaldi (2021) é o fato de não estarmos em um processo de acordar, mas sim de despertar, não precisamos acordar para pensar essas novas formas de análise desses personagens, pois elas já estão, subjetivamente em nosso pensamento, no entanto precisamos despertar, no sentido de originar, sabemos que podem ser apresentadas essas perspectivas, precisamos apenas pô-las em prática, o que foi o caso do filme do Stromberg.

Na segunda fase do filme o que vemos é a clássica história já contada no filme anterior. A cena que se apresenta é de uma sala repleta de rocas e mulheres

costurando, quando então entra outra mulher e noticia a todos que a rainha deu à luz a uma filha. Não distante da cena, observando do alto dos varais está Diaval, que em seguida voa para avisar a sua amiga, o que acabou de ouvir e então fala: “Bom, eu não vi nada. Mas eu soube de uma filha, o rei Stefan e a rainha tiveram uma filha, vão batizar, dizem que será uma grande celebração” (MALÉVOLA. 2014) e é a partir desse momento que o filme se encaminha para a clássica cena do batizado.

A cena seguinte é um plano aberto, apresentando todo o castelo, onde está repleta de pessoas à espera das festividades do batizado. Depois disso, tem-se um corte para o interior do castelo e a narradora fala “e todo o povo compareceu ao batizado, até um trio de fadas, que veio em sinal de paz e boa vontade” (MALÉVOLA, 2014). Nesse momento podemos analisar a mudança que houve de um filme para outro, enquanto que na produção de 1959 as fadas são convidadas para beneficiar a recém-nascida princesa, nessa produção elas se auto convidam, como gesto de união e paz entre os reinos.

Outra mudança entre as produções é as bênçãos oferecidas pelas fadas, enquanto que no primeiro filme é dado beleza, canto e a modificação em relação a maldição, nesse filme as fadas agraciam com o dom da beleza, ofertado pela fada vermelha, o dom de nunca haver tristeza em seu caminho, já quando a fada verde se prepara para dar o seu presente, a emblemática cena da chegada de Malévola acontece.

Figura 8: Chegada de Malévola e Diaval



FONTE: Arquivo pessoal, 2022.

A chegada desperta apreensão e mais uma vez há uma mudança repentina da calmaria, ventos fortes que causam caos. Depois de mostrar-se descontente por não ter sido convidada Malévola então deseja presentear a princesa, assim como as outras fadas fizeram, então ela proclama

Ouçam bem todos. A princesa vai de fato crescer com graça e beleza e ser amada por quem a conhecer. Ao pôr do sol do seu décimo sexto aniversário, ela espetará o dedo no fuso de uma roca de fiar e então cairá num sono da morte, um sono no qual ela nunca acordará (Malévola, 2014, 31 min.).

O que se contrapõem com o enredo da clássica produção de 1959 é que, no meio de sua fala, o rei a implora por piedade, nessa cena ele se ajoelha a ela e pede que deixe sua filha viva. Nesse momento, Malévola completa sua fala com “a princesa vai pode acordar de seu sono profundo, mas somente por um beijo de amor verdadeiro” (Malévola, 2014, 32 min.). Dessa forma, o dom que seria entregue à princesa pela última fada não é apresentado, pois na animação, a terceira fada modifica a maldição o que aqui foi feito pela própria Malévola pela imploração do rei Stefan.

Depois de todo o teatro de falas exposto por Malévola, tem-se um novo corte de cena onde o rei, pede para que as fadas criem sua filha, e a devolvam apenas quando ela completar dezesseis anos e um dia, e assim as fadas partem para floresta a fim de cuidar da princesa, apesar de não ter nenhum tipo de preparo para tal função. Entretanto, nas próximas tomadas do filme ocorre uma mudança, pois Malévola descobre a localização de Aurora logo depois da chegada das fadas à floresta.

Os próximos momentos do filme são apresentados a uma nova versão das fadas, pois, enquanto que no longa de 1959 elas são boas, acolhedoras e, apesar de não ter muito jeito com a maternidade cuidam de Aurora com todo amor e carinho, entretanto, no filme atual, as fadas não só são despreparadas, mas também descuidadas. Já na cena inicial da chegada a cabana na floresta, as fadas abandonam o bebê no lado de fora até que, minutos depois, a colocam para dentro de casa. Observando de longe, Malévola segue até a janela onde vê a criança no berço e pragueja mais uma vez, chamando-a de praga.

Aqui vemos surgir uma relação diferente de Malévola com a princesa: uma conexão maternal. Em vários momentos, em que o descaso das três fadas em relação aos cuidados de Aurora faz com que Malévola tome conta da princesa, seja impedindo dela morrer de fome ou que ela se machuque na floresta.

Em contrapartida, outra trama se desenvolve no filme. O rei, raivoso por tudo o que Malévola causou ao seu reino, inicia mais uma vez uma batalha contra o reino dos Moors, agora reino de Malévola, tentando a todo o custo derrubar as grandes muralhas de espinhos colocados por ela para defender o seu lugar, mas os soldados sempre saem derrotados, visto que a magia não pode ser destruída. Chegando a notícia ao rei Stefan de mais uma derrota, o monarca lembra que só uma coisa é capaz de derrotar uma fada, o ferro, e então entoa pedindo que todos os ferreiros do reino sejam reunidos.

Um avanço temporal acontece e Aurora, agora já com seus doze anos e apresenta as graças oferecidas pelas fadas, “como Malévola disse, Aurora cresceu com graça e beleza, bem longe do suntuoso palácio, do qual nem se lembrava” (Malévola, 2014, 42 min.). Mais um salto temporal é destacado e então a princesa tem seu primeiro contato com Malévola. Nessa cena, ela é carregada pela fada até outro lado da floresta escura onde (Malévola, 2014, 48 min.) ocorre o seguinte diálogo.

- Sei que está aí, não precisa ter medo
- Ah, eu não tenho medo
- Apareça
- Ai você terá medo
- Não terei medo
- Eu sei quem você é. É minha fada madrinha, você tem cuidado de mim minha vida inteira. Senti sua presença todo o tempo.

Esse diálogo não só marca a primeira vez que Aurora vê Malévola, mas também a primeira ida da princesa para um lado não alcançado da floresta, lugar esse onde vivem criaturas mágicas. Seguidas noites são marcadas pelas conversas entre as duas que sempre se encontram. Numa dessas conversas, Aurora questiona o fato de sua fada madrinha não ter asas, e ela responde que um dia teve belas asas que arrastavam ao chão, todavia a ganância a tirou.

Figura 9: Conversa entre Aurora e Malévola



FONTE: Arquivo pessoal, 2022.

Prestes a completar seu décimo sexto aniversário, o vínculo criado entre Aurora e Malévola só cresce e então Malévola vê que cometeu um grande equívoco a ter jogado aquela maldição sobre a princesa, e então tenta desfazer o feitiço. Nessa cena, ela vê Aurora dormindo em sua cama e então fala “eu revogo o feitiço, lanço o bem e não o mal, lanço o bem e não o mal” (Malévola, 2014, 53 min.) todavia o encanto não é quebrado visto que “nenhum poder nesta terra pode quebrar essa maldição, nenhum poder na terra pode mudá-la” (Malévola, 2014, 54 min.) e assim a tristeza pode ser vista no olhar dela.

Mais uma vez ocorre um distanciamento da clássica história, visto que a vilã da história, acaba não só ganhando aspectos compassivos, mas também ganha tristeza e lamentação, seu feitiço foi tão poderoso que nem ela mesma tem a força de quebra-lo. Depois disso, a cena corta para o dia do aniversário de dezesseis anos de Aurora e ela feliz, preste a pedir para suas tias que a partir de agora morará com sua fada madrinha, até então desconhecida por suas tias, entretanto nesse percurso ela encontra-se com um jovem cavaleiro que se perdeu na trilha.

Mais uma mudança é visivelmente apresentada visto que essa cena é marcada pela canção Era uma vez no sonho, que aqui já foi debatido, no entanto ela não é um fator importante, visto que o filme se distancia do gênero musical, nessa tomada ela está apenas a refletir seus pensamento e como pedir a suas tias a permissão para viver na floresta com Malévola. A cena prossegue com o rapaz se

encantando com a beleza de Aurora e pedindo informações de como chegar ao castelo.

Figura 10: Encontro de Aurora com Phillip



FONTE: Fragmento retirado do filme, 2022.

Outra alteração entre as duas películas fílmicas é esse encontro dos dois. Enquanto que na cena da animação, Aurora se mostra completamente apaixonada por Philip, aqui, ela também mostra seu interesse pelo príncipe, mas não numa medida de amor à primeira vista, ela questiona se um dia o verá, e o mesmo aponta que espera que sim. Logo após ela volta a seus pensamentos anteriores e parte em direção a sua casa. Nessa cena (Malévola, 2014, 1h 1min.), Malévola e Diaval a observam de longe e então o corvo fala:

- Bem, esse moço é a resposta
- Não Diaval
- Sim, um beijo de amor, se lembra? Um beijo de amor verdadeiro
- Amor verdadeiro! Você não compreendeu ainda? Eu fiz isso porque não existe amor verdadeiro

Aqui então podemos refletir sobre a ideia inicial de Malévola, todo o contexto do seu feitiço foi embasado em sua infância vivendo com o rei Stefan, o jovem presenteia ela com um beijo de amor verdadeiro, todavia a traiu assim que pode, sendo assim fez com que nossa protagonista se desacreditasse da existência de um

amor verdadeiro. A cena que se apresenta é decisiva, a jovem então chega a sua cabana e avisa as suas tias que estará indo embora e isso causa descontentamento das fadas que acabam falando a verdadeira história. Aurora então dirige-se à floresta em busca de sua fada madrinha. Segundos depois a encontra e então ela confirma que tudo que suas tias falaram é verdade e que ela a jogou esse feitiço. Triste em ter sido enganada por todos que a rodeiam, ela parte em direção ao castelo do rei, seu pai.

Os momentos finais da trama apresentam mais uma vez o clímax do enredo, a concretização da maldição, entretanto mais uma mudança ocorre, como foi criado um contexto na trama onde Malévola figurou como mãe protetora de Aurora, a maldição será concretizada através do próprio mal. A linguagem utilizada para representar o mal é feita através de sussurros que entoam a maldição ininterruptas vezes, até que a princesa chega numa sala repleta de rocas e então o som dos sussurros aumenta até que a princesa toca no fuso, caindo em um profundo sono.

Figura 11: Aurora concretiza a maldição



FONTE: Arquivo pessoal, 2022.

Quando a princesa cai em sono, a trilha sonora altera-se para sons de tambores, anunciando a finalização da maldição, a câmera então foca para o sol onde seus últimos raios estão a cair, fazendo com que essa transmissão desperte em que assiste a lembrança de que a maldição ocorreria até o cair dos últimos raios do sol no seu décimo sexto aniversário. Não distante do castelo, Malévola sente que

seu feitiço foi finalizado, entretanto ela parte em direção ao castelo carregando consigo o príncipe que conheceu Aurora pela manhã como possível solução para quebrar o encanto. Na porta do castelo Malévola é surpreendida com uma grande muralha feita de pontas de ferros colocada para impedir a sua entrada.

Encaminhando para os momentos finais, vemos o príncipe Philip beijar a princesa, mas o encanto que poderia ser quebrado neste momento não se concretiza e a tese de que o amor verdadeiro não existe fica mais presente no roteiro do filme. Malévola, sempre a observar, adentra o quarto e com aspectos de extrema tristeza ver a princesa em seu sono e então diz “querida Aurora, roubou o resto do meu coração e agora te perdi para sempre” (Malévola, 2014, 1h 16min.). Nesta cena podemos ver que mais um aspecto no processo de humanização de Malévola é apresentado: a compaixão. Como única atitude, a beija e caminha em direção a porta, todavia o que acontece é a quebra do feitiço.

Figura 12: Malévola dando o beijo do amor verdadeiro



FONTE: Arquivo pessoal, 2022.

O enredo se segue para a batalha entre Malévola e o rei Stefan. Em contra ponto a luta Aurora acaba encontrando as asas arrancadas de Malévola. Aurora notando que as asas ainda se mechem leva-as para a sua dona que encontra-se prestes a morrer pelas mão do rei. As asas se unem ao corpo da fada que revigora-se. Diferentemente do fim de 1959 Aurora não se casa com o príncipe pela qual se apaixonou. Ela é coroada rainha do reino e sua relação com Malévola cresce ainda

mais e com isso elas unem seus reinos para sempre. A narradora fala: “No fim, o reino foi unido não por um herói ou por um vilão, como a lenda dizia. Mas, por alguém que foi heroína e vilã e seu nome era Malévola” (Malévola, 2014, 1h 28 min.).

Depois de concluída essas duas sínteses pode-se notar que as perspectivas de cada diretor sofrem diversas alterações, tanto com relação ao texto base que foi a obra do francês Charles Perrault, quando de uma produção para outra. Enquanto que a versão de 1959 busca um público mais infantil, trazendo a dicotomia de bem contra o mal, utilizando vários artifícios que chamem atenção de seu público, sobretudo o tom musical da produção; a produção de 2014 contou com a influência da contemporaneidade, trazendo personagens femininas fortes que não precisam de um príncipe encantado, além da já apresentada humanização da vilã, visto que a personagem Malévola recebeu um novo direcionamento, justificando suas atitudes. Os estudos sobre arquétipo de vilania será debatido logo mais, no capítulo seguinte.

CAPÍTULO III – MALÉVOLA E O MAL: ARQUÉTIPO DE VILÃO E MUDANÇAS DE PADRÕES

No que tange as inúmeras pesquisas sobre questões dicotômicas entre o bem e o mal, a perspectiva constantemente esteve ali. É pertinente destacar um questionamento: Seria essa dicotomia de bem vs. mal uma constante presente no mundo ficcional? Essa polarização seria o que move o terreno da ficção? No entanto uma coisa parece certa: a luta de herói e antagonista é uma constante em diversas histórias. Um limite dos estudos históricos, segundo nos consta, é a escassez de estudos sobre questões de moral e maldade. Segundo o historiador Oliver Thomson (2002, p. 11):

Por alguma razão, o estudo da história da moral não tem sido devidamente explorado, embora seja evidente a necessidade de se compreender como evoluem os códigos morais, tanto no passado como no presente.

Os conceitos de moral vêm evoluindo com o desenvolver das civilizações e atitudes tidas como erradas acabam ganhando conceitos totalmente diferentes de acordo com sua posição na história. Sobre sua origem THOMSON (2002, p. 20) discorre que “[...] a moralidade primordial deve ter existido em base animais [...]”, dessa forma, podemos destacar que a moralidade não é uma criação do homem que classifica o certo e o errado, mas uma atitude animal. Nesse sentido faz-se desenvolver que os instintos animais, segundo a colocação de THOMSON, estão direcionados a condutas em seu meio. Podemos citar os estudos de Frans de Waal sobre os primatas, onde ele enfatiza que o que os humanos chamam de “moral” é muito mais próximo do comportamento social dos primatas. Ainda segundo o pensamento de THOMSON a criação da moral na sociedade parte da natureza de poder de uma sociedade, são esses códigos que controlam o comportamento de seus membros, sendo assim os códigos morais surgem para barrar uma determinada sociedade de se instaurar um caos interno entre suas concepções do certo e o não certo.

Seguindo a pesquisa, esse capítulo buscará discutir as questões de moralidade relacionadas a personagem Malévola, além de problematizar os arquétipos de um personagem para que o mesmo se torne vilão.

Entre vilões e vilania: Como se constrói um antagonista?

Quando vivenciamos situações sociais é comum criarmos dicotomias sobre errado e certo. Os contos de fadas não fogem desta premissa. O psicanalista Bruno Bettelheim (2020, p. 17) fala que “[...] os personagens nos contos de fadas não são ambivalentes – não são ao mesmo tempo boas e más, como somos na realidade [...] Uma pessoa é ou boa ou má, sem meio termo”. A partir desse pressuposto de Bettelheim, podemos compreender que para se construir um personagem, não terá um meio termo, ou ele é o herói que salva a todos, ou ele é o vilão que não mede esforços para impedir que o herói chegue ao seu ponto final, fazendo com que o enredo se desenvolva. Essa construção se dá numa eterna polarização, os personagens dessas narrativas não podem ter condutas diferentes, visto que uma das funções desse tipo de narrativa é dispor de uma moral, nesse sentido, se uma pessoa for boa e má ao mesmo tempo, qual moral seria dada ao público? A praticidade dessa dicotomia põe à prova a finalidade desses textos: seja como o herói e não como o vilão.

Katiele Klering (2016, p. 54-55) reitera a ideia de Bettelheim e afirma que:

Quando falamos a respeito dos vilões, nosso imaginário cresce no sentido de que idealizamos que eles devem ser os inimigos perfeitos. Não apenas seres capazes de, com sua tirania, impor diversos obstáculos aos heróis, mas de serem a representação da maldade.

Dessa forma, nossa percepção quanto à maldade, seja ela no cinema ou na literatura, é de certa forma unânime para caracterizar os personagens: se eles seguem as boas condutas e a moralidade, como as defendidas por Thomson, ele não poderá ser um vilão, restando o papel do mocinho; mas, caso contrário o personagem distorcer as condutas éticas, a ele só cabe o papel de vilão.

Mas afinal, o que é um vilão? Segundo Janaina dos Santos Gamba (2014, p. 50) “[...] a etimologia da palavra “Vilão” remete ao latim *Villanus*, habitante da *Villa*,

um lugar de produção agrícola, ou área rural do Império Romano, isto é, a um camponês[...]. Assim, o termo se vincula a uma posição social baixa na hierarquia social.

GAMBA (2014, p. 50) destaca que esse termo ganha força entre os séculos XVI e XVII, período onde os pequenos ruralistas e produtores do campo eram abraçados a aspectos demoníacos pela elite daquela época, Dessa forma o termo passou a ser sinônimo de maldade. Nesses termos, o vilão é pessoal de baixa posição social com moral social rala. A Rainha Má do conto de Branca de Neve quando envenena a princesa o faz na forma transmorfa de uma pobre camponesa a pedir ajuda na floresta.

Entretanto o que caracteriza o vilão, acima de tudo, são suas práticas do mal. Toda sua ação é moralmente questionável encarnando o erro, o ruim, o que não é bom. Georges Bataille destaca, em seu livro **A Literatura e o Mal** (1989, p. 27) que “[...] o mal, é apenas o princípio oposto de uma maneira irremediável à ordem natural, que está no limite da razão [...]”. As práticas do mal estão conectadas a razão de quem o pratica, conceder a eles uma vitória custe o que custar, no entanto devemos buscar pôr em relevância que essa razão está vinculada a moral desses textos, distanciando nossas vivências no mundo real, já que a maldade está muito além dessa dicotomia. Dessa forma, é plausível refletir que o Vilão é aquele meramente concentrado apenas com o aqui e o agora, com a satisfação imediata de seus desejos, sem medição das consequências, de modo contrário aos atos encabeçados pelo Herói, que diversas vezes é tido como Mártir.

Thomson (2002, p. 188) pontua que “[...] depois de um primeiro e longo período de introspecção e retiro, Buda anunciou que a raiz de todo mal e de todo o sofrimento na vida era o desejo [...]” O mal está vinculado ao desejo, seja de vencer alguém ou de conseguir algo. Nicole Louise Macedo Teles de Pontes (2014, p. 78) fala que a maldade se liga a:

[...] uma força situacional que impede escolhas e direciona ações, anulando qualquer capacidade crítica dos sujeitos e, de maneira muito mais perigosa, a capacidade de reconhecer sua responsabilidade sobre as ações em questão.

Já Klering (2016, p. 56) caracteriza os vilões como:

[...] seres comuns, porém, por alguma razão ou não, potencialmente maus e perigosos. O vilão poderia ainda ser visto como o nosso lado obscuro, repleto de conteúdo reprimido da alma humana, ou até mesmo de qualidades positivas, mas que, por algum motivo ou outro, estão ocultas, ou foram rejeitadas por nós.

A infância, para Janaina Nogueira Maia (2012, p. 23) é “um termo impreciso de significar”, é nesse momento que a criança está a conhecer o mundo, e a interpretar situações, a linguagem que as situações põem também são ferramentas para construir a perspectiva de algo, visto que “A criança tem papel ativo no seu processo de socialização e, por meio das interações sociais, significar e interpretar o mundo” MAIA (2012, p. 26). No que diz respeito aos contos de fadas, Bettelheim (2020, p. 18) pontua que

Quanto mais simples e direto é um bom personagem, tanto mais fácil para a criança identificar-se com ele e rejeitar o outro mau. A criança se identifica com o bom herói não por causa de sua bondade, mas porque a condição do herói lhe traz um profundo apelo positivo. A questão para a criança não é "Será que quero ser bom?", mas "Com quem quero parecer?". A criança decide isto na base de se projetar calorosamente num personagem. Se esta figura é uma pessoa muito boa, então a criança decide que quer ser boa também.

À vista disso, podemos notar que o posicionamento infantil sobre os personagens, sejam eles bons ou maus, está vinculado ao seu pensamento de com quem eles querem parecer. Bettelheim dá ênfase ao fato de que o posicionamento psicológico da criança fica mais ligado às aparências, uma criança não quer ser má ou boa, ela tem sua disposição sobre o vínculo que cada personagem pode lhe trazer, se a ela for reconfortante ou caloroso, a criança optará por se espelhar nela. Pode-se salientar que nesse aspecto, a criança quase nunca se abraça com as características clássicas do vilão, como por exemplo, a cara feia, o nariz com a verruga, a corcova nas costas. Assim acabam se apegando ao herói, que anda a cavalo, tem lindos cabelos, é amigo de animais.

Outro parâmetro que podemos apontar quanto à relação com a infância e os filmes desse gênero é a que outrora foi destacada no capítulo dois, a questão da música. Quando um personagem tipo vilão aparece, sempre está carregada de

tensão e obscuridade, dando sinal a criança de que algo ruim deve estar para acontecer.

Junte os ingredientes e ponha na forma: O arquétipo de Malévola

Ao longo deste trabalho muito disse a respeito do conceito de maldade e vilania, no entanto, na sétima arte, seria possível a existência de um arquétipo que represente todo um conceito de mal? A resposta é clara e sucinta, sim. Não é mera coincidência todos os seus aspectos dispostos em diversos filmes, visto que os roteiristas dessas produções que pensam os personagens, acabam fazendo esses personagens através de moldes que o represente. Antes de qualquer coisa precisamos definir arquétipo. Segundo Luana Daniele Ciecelski (2017, p. 7) o termo vem:

Do grego *arché*, que significa principal ou princípio, e *tipós*, que é impressão ou marca, o termo arquétipo foi usado pela primeira vez por filósofos neoplatônicos com o objetivo de indicar algumas ideias modelos, ideias que serviam de base para todas as coisas existentes.

Aqui, o arquétipo será usado como definidor de personagens e/ou personalidades. Ao longo dos estudos sobre arquétipo, um psicanalista se destaca na discussão: Carl Gustav Jung. Ele fez uso do termo para denotar o inconsciente coletivo. Nesse sentido, os pensamentos de um modo geral criam prerrogativas preestabelecidas e aceitas pela coletividade.

A sétima arte é uma fábrica criadora de arquétipos. Nela o uso de qualidades para descrever algo, características físicas e sociais são relevantes para a formação de algum personagem no desenrolar das tramas fílmicas. O comunicador social Sílvio Antônio Luiz Anaz (2020, p. 255) apresenta que:

O arquétipo, enquanto fenômeno psíquico, materializa-se quando é expresso simbolicamente nas criações artísticas e narrativas. Ele manifesta-se como imagens psíquicas específicas e peculiares cujo conteúdo significativo é apreendido pela consciência. É necessário, portanto, compreendê-lo em dois âmbitos: o do *arquétipo em si*, que

é irrepresentável, pois ocorre no nível do inconsciente da mente humana; e das *imagens simbólicas ou arquetípicas*.

No contexto vinculado a maldade, o arquétipo de sombra é, para Marie Louise Von Franz, o principal arquétipo para definir vilão, VON-FRANZ (2002, p. 7) a define como:

A personificação de certos aspectos inconscientes da personalidade que poderiam ser acrescentados ao complexo do ego, mas que, por várias razões, não o são. Poderíamos, portanto dizer que a sombra é a parte obscura, a parte não vivida e reprimida da estrutura do ego.

Em um sentido geral, o arquétipo de sombra refere-se a falta de luz. Segundo essa análise a ausência de luz faz surgir a escuridão interna definidora do que não é permitido socialmente. Assim, um personagem acaba sendo caracterizado como vilão porque seus sentimentos e anseios são tão escuros que o faz ficar distante da luz. Seguindo o pensamento de arquétipos, a escritora Tami D. Cowden²⁹ (2011) faz algumas subdivisões no que diz respeito ao arquétipo da sombra, destacando dezesseis características definidoras da vilania, oito para cada gênero. No caso da vilania feminina temos as seguintes características

I. A “Vaca” (“The Bitch”): uma autocrata abusiva, ela mente, trai e rouba para chegar ao topo. Em sua escalada para o sucesso deixa a marca do seu salto nas costas dos outros. Ela não se importa com as pessoas ao redor – apenas conquistar seus sonhos é importante. Esqueça a possibilidade de ajuda da parte dela – ela não ajuda ninguém a não ser ela mesma;

II. A Viúva Negra (“The Black Widow”): a sereia sedutora, ela atrai as vítimas para sua teia. Ela corre atrás de qualquer um que tenha algo que ela queira, e ela quer muitas coisas. Mas ela faz melhor o papel de vítima que quer ser enganada. Uma especialista em vários tipos de sedução, ela usa o charme para conseguir o que quer. Não se engane pelos seus apelos amorosos – é tudo mentira;

III. A “Apunhaladora” (“The Backstabber”): a amiga de duas caras, ela delicia-se em ser a insuspeita. Seu sorriso simpático a permite conhecer os segredos de suas vítimas, os quais ela usa em favor próprio. Seu aparente conselho amigável é algo apenas para atrapalhar. Não confie nela – ela o trairá sempre;

²⁹ Tradução livre feita por Janaina Gamba (2014). Texto original disponível no site (<http://www.tamicowden.com/villains.htm>)

IV. A Lunática (“The Lunatic”): a mulher desequilibrada e louca, ela atrai os outros para o seu mundo louco. O tambor para o qual ela marcha, às vezes deixa escapar uma batida, mas para ela, é o resto do mundo que está fora. Nem tente entender sua lógica – ela é incompreensível;

V. A Parasita (“The Parasite”): uma planta venenosa, ela colabora apenas para seu próprio conforto. Ela se vê como uma vítima que não tinha escolha, e culpa os outros pelos seus crimes. Não espere misericórdia dela – ela não vai levantar um dedo para salvar alguém, a não ser ela mesma;

VI. A “Criadora de Intrigas” (“The Schemer”): uma conspiradora letal, ela inventa ruínas para os outros. Planos elaborados, intrigas intrincadas, nada a satisfaz mais do que criar armadilhas para os descuidados. Cuidado com seus planos elaborados – ela não faz bem a ninguém;

VII. A Fanática (“The Fanatic”): a extremista inflexível, ela faz o errado em nome do certo. Ela justifica suas ações por suas intenções, e dá um encolher de ombros frente a um estrago. Aquele que não é aliado é seu inimigo e, portanto, um bom jogo. Desista da esperança de mostrar a ela seus erros – ela convictamente acredita que você está errado, errado, errado;

VIII. A Matriarca (“The Matriarch”): a mãe opressora, ela sufoca seus seres amados. Ela sabe o que é melhor e fará tudo o que estiver ao seu alcance para controlar a vida daqueles que lhe estão próximos – tudo para o bem deles. Uma clássica facilitadora, ela não vê nada de errado com seus queridos, a não ser que eles não façam o que ela manda. Nunca tente abandonar o seio da família – você nunca sairá vivo de lá.

A personagem objeto de nossa análise não se encaixaria em apenas uma dessas subcategorias do arquétipo da sombra. Nossa análise indica que, inicialmente, ela pode ser enquadrada como uma vilã do tipo Parasita (The “Parasite”) Como vimos acima, no filme de 1959, ela chega ao batismo de Aurora sugando a felicidade, assustando os presentes, causando constrangimento como vemos a representação na figura 13 abaixo.

Figura 13: Entrada de Malévola ao castelo na animação de 1959



FONTE: Arquivo pessoal, 2022.

Nesse momento, Malévola entra em cena com todo o seu poder e força causando a estranheza e medo. O uso do raio para noticiar sua chegada e o escurecimento das cenas lhe põe em um posicionamento vilanesco, seguido de suas falas que apontam um descontentamento “eu realmente com tristeza estranhei não ter sido convidada. Fada Primavera: Você não é bem vinda.” *A Bela Adormecida* (1959. 8 min).

Já na obra de 2014 o subarquétipo de Parasita é representado exclusivamente através da traição de Stefan, que apunhalou-a para se tornar rei. Como vimos, COWDEN (2011), destaca esse subarquétipo “como uma vítima que não tinha escolha”, no live action, apesar dela não ser a inflexível, o subarquétipo se firma no fato dela construir uma narrativa de vitima. Na figura abaixo vemos a cena que marca a construção desse pensamento:

Figura 14: O Rei Stefan prestes a cortar as asas de Malévola



FONTE: Arquivo pessoal, 2022.

Na manifestação criada pela produção de 2014, o diretor buscou não colocar ela como uma simples parasita, que se sente a vítima da história, a personagem ganha uma tensão nesse arquétipo, pois de fato ela teria uma justificativa para se sentir a vítima da situação, no caso, a remoção de suas asas por um amigo. Na produção de 2014 como já foi afirmado ao longo desta monografia, está sempre a justificar as ações da personagem, criando-se um novo discurso nos arquétipos clássicos, nesse sentido, ela continua sendo moldada nos clássicos trejeitos de perversidades, no entanto agora se faz um discurso junto a ele, um discurso legitimador, ponderando que suas atitudes são motivadas por algo maior, nesse caso, o seu passado.

Outro subarquétipo que podemos associar é o de Fanática (“The Fanatic”). No filme de 1959, por exemplo, Malévola ao longo da produção está focada em uma simples ação, completar seu feitiço, fazendo com que Aurora espete o dedo na roca de fiar, nesse desenrolar, a antagonista se dispõe a qualquer coisa, ela “justifica suas ações por suas intenções” COWDEN (2011), nesse caso sua intensão é completar seu feitiço. Esse argumento, relacionado ao filme de 2014 não se sustenta, visto que essa característica se apresenta exclusivamente na produção de 1959, onde a antagonista ver suas atitudes como naturais, na qual ela irá fazer qualquer coisa para expor sua maldade, no entanto, na produção de STROMBERG (2014) não é uma característica que defini Malévola.

Para além do pensamento de COWDEN, pode ser pensado outro subarquétipo para Malévola: a bruxa. Para compreender melhor esse arquétipo, tomemos a definição proposta por Jucely Aparecida Azenha (2012, p. 30):

O arquétipo da bruxa se desenvolve no intercurso entre distintos eixos mítico-imaginários, ora provenientes de mitos da feminilidade, como o de Lilith, ora expressos na busca iniciática de personagens que acabam por padecer as mais diversas iniciações e metamorfoses, ou ainda, na ocorrência obsessiva de motivos míticos tais como o do duplo.

Os filmes buscaram formular esse arquétipo de bruxa na personagem, visto que, denomina-la apenas com uma pessoa cheia de ira não fomentaria a apresentação da personagem como a vilã.

É de conhecimento de quem já leu as obras mais antigas as quais deram origem aos filmes que em nenhum momento ela é apontada como bruxa. Na obra dos Irmãos Grimm (2019, p. 105) Malévola é apresentada apenas como mulher sábia.

A festa foi celebrada com todo o esplendor e, à medida que se aproximava do fim, as mulheres sábias aproximaram-se para apresentar à criança seus presentes maravilhosos: virtude, beleza, riqueza, e assim por diante, dando à menina tudo o que havia no mundo para se desejar. Quando doze delas já haviam dito o que vieram dizer, surgiu a decima terceira, que não fora convidada, queimando de fúria e vingança.

O que levamos a priori é a vinculação do ser bruxa com o feminino, são em escassos os filmes que põe figuras masculinas com o poder de bruxo, e quando o tem, nunca o denominam de tal forma. À vista disso, a mulher é a detentora desse poder em mudar as coisas com suas mãos, de mexer as formas de objetos e transferências de poder para outras pessoas, tal qual Malévola é exposta nos dois filmes. A Malévola que na literatura é denotada como uma mulher sábia, queimando em fúria, na sétima arte ganha aspectos mais visuais e um arquétipo que a retrate como vilã. Corroborando com as ideias de AZENHA (2012) o psicanalista Daniel Quinhões de Azevedo (2014, p. 5) evidencia esses aspectos aqui trabalhados.

O arquétipo da bruxa devolve a psique feminina aspectos transcendentais, no que tange à divindade, e imanentes – como regente dos mistérios do corpo, da mente e do espírito da mulher. Estes aspectos são representados da seguinte forma: com o uso da magia como capacidade de exercer influência em si mesma e nos outros

Dessa forma, o fato da personagem ser uma mulher com poderes já legitima tal subarquétipo, entretanto é de clara compreensão o uso e a influência da magia exercida por Malévola ao longo das duas tramas, seus poderes foram geradores da trama, sem eles não haveria maldição e sem a maldição não teria mais os desdobramentos que gerou tal ação.

Fomentando esse arquétipo, podemos destacamos o seu inseparável comparsa, confidente e amigo: Diablo, ou Diaval na produção live action. Não é de desconhecimento que tanto na literatura quanto na sétima arte o corvo é ligado a aspectos obscuros e fúnebres, dessa forma podemos notar que a escolha do animal como escudeiro de Malévola não foi mera coincidência. VON-FRANZ (2002, p. 55) mostra que:

Os corvos costumam sobrevoar os campos de batalha ou casas onde alguém está morrendo. Quando muitas dessas aves se reúnem com regularidade num local, diz-se que alguém vai morrer e que elas sabem disso. A partir dessa ideia surgiu a projeção de que elas conhecem a verdade e o futuro.

Aqui faz lembrar quais foram as principais funções do corvo em ambos os filmes. Na produção de 1959 podemos notar que é Diablo que consegue fazer o feito que os demais capangas de Malévola não conseguiu: encontrar Aurora. Nesse sentido, podemos compactuar com VON-FRANZ e afirmar que o corvo acaba tornando-se o mensageiro da morte da jovem princesa, visto que o principal anseio da antagonista é pôr um fim na vida de Aurora. Segundo VON-FRANZ (2002, p. 101) “[...] corvos, pássaros pertencentes ao deus sol e usados para profecias. Assim, eles têm uma ligação com os fatos parapsicológicos e a telepatia; podem prever o futuro e ler pensamentos secretos”.

Figura 15: Transformação de corvo em ser humano



FONTE: Arquivo pessoal, 2022.

Na cena, o corvo se transforma em homem graças à magia aplicada por Malévola, que está prestes a morrer em uma armadilha. Um direcionamento que podemos pegar é o espanto do camponês ao ver o pássaro se transformar em gente. Apesar de ele viver em um mundo cheio de magia e coisas encantadas, o senhor associa a transformação ao demoníaco.

Na obra de 2014, o corvo acaba sendo o animal perfeito para apoiar Malévola, prestando atenção em todas as coisas, para que sua “amiga” possa caminhar seus planos. É preciso apontar que VON-FRANZ afirma que “[...] os corvos possuem uma qualidade mais generalizada, não sendo bons nem maus, mas mera natureza” (2002, p. 101), sendo assim, eles não é um ponto da maldade, mas um fato que caminha e compactuam com ideais de vilão, levado ao fato de seus “poderes místicos”.

Além dos arquétipos, há outros dois elementos fílmicos que compõe a personagem como personificação do mal nas obras em análise. O primeiro aspecto a ser destacado para além do arquétipo vincula-se ao próprio nome da personagem Malévola ou Maleficent. Enquanto que no romance de Giambattista Basile (1634) não tem uma antagonista materializada, nas obras dos Irmãos Grimm’s (1812) e

Charles Perrault (1697), sendo essa última, espelho para as produções fílmicas, a personagem tem um nome bem representante.

Figura 16: Espanto das fadas boas ao presenciarem a chegada de Malévola



FONTE: Arquivo pessoal, 2022.

Seu nome bem emblemático acarreta sempre uma ligação de espanto, na figura acima, é representada a chegada da personagem nas festividades do reino, a narrativa que se construiu em cima de seu nome é de aspectos ligados ao medo, quando o seu nome é mencionado nos primeiros momentos, sempre o reverberam com total espanto e desconforto, utilizando-se como alerta de algo ruim.

“Malévola”, segundo o Dicionário Online de Português significa “Que possui uma tendência (natural) para o mal; que é malvado; maligno ou malévol. Que exerce uma péssima influência sobre (algo ou alguém); que não é favorável nem faz bem; desfavorável”. Partindo para a origem do seu termo, ela se deriva da palavra em latim *maleficus* que significa *feiticeiro*. Sendo assim, podemos notar que seu nome direciona, indiretamente, a leitura da personagem.

E, por fim, o último aspecto que se faz necessário analisar corresponde ao seu figurino. Nas duas obras fílmicas o preto do traje é a cor que salta, visto que a cobre dos pés a cabeça, ligando assim a questão da sombra, arquétipo apresentado

pela VON-FRANZ, dessa forma, seu traje seria a própria representação física da sombra. Outro ponto marcante de seu traje e que desperta inquietação é seus chifres.

Figura 17: Silhueta de Malévola, cena inicial



FONTE: Arquivo pessoal, 2022.

A figura 17 apresenta ao público a grande aparição de Malévola, notemos que os próximos takes da filmagem ganha todo um aspecto mais tenebroso, dando uma longa tomada focando apenas em sua silhueta escura, com seu cajado e com seus grandes chifres, fazendo assim uma alusão a características de demônio. Completando o momento, a música apresenta som de extrema tensão, anunciando algo de ruim que esteja a acontecer. Vale tomar nota que, na produção de 2014, a própria Malévola sabe que sua figura assusta, salientando o que foi discutido no capítulo dois na página 49.

Em nenhuma das obras literárias a personagem é caracterizada com chifres. No entanto, nos dois filmes a aproximação dela com tais hastes são idealizadas pelos estúdios que a desenhou, aproximando-a assim da figura clássica do diabo. No entanto, a alusão aos aspectos de chifres na figura do diabo vem de um direcionamento de religiões pagãs, John A. Sanford (1988, p. 124) afirma que:

O diabo, por exemplo, geralmente é representado na forma de cabra porque as divindades pagãs das florestas apareciam sob a forma de cabra. O casco clivado pode ser visto como o casco de Pã, que

assim retoma, e seus chifres são como os de Dionísio. Entretanto, diz-se também que os chifres do diabo têm sua origem num deus cornífero, adorado numa religião da natureza da antiga Inglaterra, e conhecido como *Wicca*.

No caso da arquetipação da personagem Malévola nos faz interpretar que seu direcionamento como a vilã, unida a esses aspectos que já denota coisas negativas, no caso a figura de demônio, faz tal contexto de coisas negativas. SANFORD (1988) mostra também a ligação com a floresta, aspecto esse que se destaca na produção de 2014, visto que a mesma mora em uma floresta.

No mas, podemos compreender que todos os arquétipos e subarquétipo apresentados nesse tópico, nos faz refletir o quão moldada a personagem foi construída no decorrer das duas produções, fazendo assim criar no imaginário coletivo de todos que a assiste, vincular sua figura a situações maléficas.

A vilania na contemporaneidade: Transformando vilões em heróis

Muitas décadas se passaram desde as primeiras adaptações cinematográficas inspiradas em contos de fadas, no entanto a percepção de como os diretores enxergam os vilões foram se moldando e modificando com a contemporaneidade, como vimos ao longo desse trabalho, a humanização do personagem tipo vilão foi ganhando cada vez mais espaços nos trabalhos da sétima artes.

Hodiernamente, as escolhas de perspectivas abordadas em novos filmes tem sido o ponto chave para que novas narrativas em cima desses personagens tidos como maldosos seja ressignificados. A comunicadora social Nathalia Tourinho Duarte (2015, p. 11) pondera que:

Atualmente, tem-se notado a ascensão das vilãs dos tradicionais desenhos da Disney como símbolo de poder, beleza e superioridade. O espaço de referência que antes era dominado pelas princesas, que sempre foram exemplos para a maneira de agir, se vestir e maquiagem, hoje divide espaço com algumas vilãs.

Percebe-se então que um contexto onde podemos nos aportar nessa inversão de protagonismos, está ligado ao fato dos personagens ditos vilões serem protagonistas em suas histórias, desde a animação de *A Bela Adormecida* (1959) notava-se um distanciamento da personagem título, deixando a cargo da antagonista, caminhar o filme ao seu desfecho. No entanto, outras obras da mesma época, não ganharam tal ponto, tornando o filme de Clyde Geronimi uma exceção entre as demais.

Com a chegada do filme da década de 2010, o protagonismo da “bruxa” Malévola foi exposto por definitivo, deixando ainda mais a princesa Aurora em segundo plano. O que se faz necessário olhar são as diferenças na colocação e caracterização da personagem ao longo desses 45 anos que separam os dois filmes. DUARTE (2015, p. 17) frisa essa nova roupagem que a vilã recebeu visto que “O papel é interpretado por Angelina Jolie, considerada uma das mulheres mais bonitas do mundo, o que contradiz a tradição das vilãs sempre serem feias”.

Figura 18: Comparações entre as duas versões de Malévola



FONTE: Arquivo pessoal, 2022.

Na figura 18 nota-se que apesar de seus trejeitos principais não terem sido removidos, como as bochechas cheias de quinas e o emblemático par de chifres, o detalhe que reafirma a opinião de DUARTE (2015) é justamente o embelezamento da personagem, ganhando assim aspectos mais amigáveis e interesse por parte do público. Outro ponto que podemos perceber está ligado ao fato de não terem optado em deixar a pele da antagonista em seus tons originais, o verde, visto que, ao deixar a tonalidade da pele nessa cor, fora do real, o distanciamento humanístico proposto não seria alcançado com tanta veemência, trazendo então uma coloração natural de pele, transformando-a por completo em um personagem extremamente humana. Corroborando com essa perspectiva, Lourena Klebia Alves Gomes (2021, p. 59) aponta:

No entanto, a evolução da vilania reza que traços mais humanos foram acrescentados aos vilões para que eles se tornassem mais complexos e principalmente mais próximos da humanidade. Isso gerou um boom na história da vilania, pois os espectadores começaram a se identificar com algumas características que foram associadas aos vilões, como traumas de infância, histórias de abandono e exclusão, muito comuns na realidade.

Além de construir a personagem com aspectos ligados ao humano, o que sela um elo entre o público e a personagem está ligado às suas vivências no passado, explicando o porquê da personagem ser do jeito que é, dando assim uma justificativa de suas ações. Nesse momento, como foi dito por GOMES (2021) faz com que o espectador abrace tal narrativa.

Além da personagem de A Bela Adormecida, outras figuras ganharam também o seu despertar para atingir um público em geral. Podemos citar a interpretação de Emma Stone da personagem Cruella de Vil, vilã do filme 101 Dálmatas; Cate Blanchett como a madrasta má em Cinderella (2015) e Gal Gadot que interpretará a Rainha Má na nova adaptação do filme de Branca de Neve que chega aos cinemas em 2023. Com isso podemos ver que a figura de vilão como sinônimo de feiura passa longe dos olhares das novas produções cinematográficas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cinema como ferramenta para se compreender fatores históricos se tornou um grande facilitador na construção dessa pesquisa, no tocante que as duas obras aqui exploradas, *A Bela Adormecida* (1959) e *Malévola* (2014), foram utilizadas como mecanismos mediadores para se compreender melhor o contexto empregado na pesquisa. A sétima artes se mostra extremamente interessante e atrativa para fomentar pesquisas não só em estudos voltados para a área de ciências humanas, mas de diversas outras áreas de ensino, visto que ela consegue ser de fácil acesso no que se diz respeito ao uso da internet, fazendo com que assim outros pesquisadores busquem a ferramenta como aporte. Buscar a compreensão da personagem antagônica é quase que inalcançável, visto todo o seu perfil de complexidade, no entanto analisar suas representações se mostrou algo prazeroso de se construir.

Inicialmente, é possível notar diversas semelhanças e algumas diferenças na construção da figura do vilão nas duas obras cinematográficas em análise. De forma muito semelhante em ambas as obras, a personagem antagonista tem seu perfil traçado e aperfeiçoado com a utilização de diversos elementos audiovisuais que contribuem para que seja passada a imagem de uma vilã, como sua aparência caracterizada pela utilização de elementos pontiagudos, brutos, e uma palheta de cores mais escuro, com tons de preto e verde, cores que remetem ao mal em diversas outras obras. Além disso, as cenas em que a personagem aparece são marcadas pelo excesso de sombras e escuridão, além da suavização ou eliminação da presença de cores mais vivas e alegres, como se somente a sua presença retirasse a alegria do espaço que ocupa. Ainda, tem-se todos os aspectos de personalidade e motivações da personagem, que sente raiva, busca e deseja vingança, realizando diversas ações ruins para atingir seus objetivos.

Contudo, as obras divergem quando entra em foco os elementos motivadores das ações da antagonista. Enquanto que no filme de 1959 praticamente não apresenta quase nenhuma motivação das ações da vilã, fazendo-a simplesmente um ser de maldade pura e unilateral, a produção de 2014 mostra ao público um conjunto de elementos que busca não só dar motivações para as ações da vilã, mas também buscam humaniza-la e torna-la a protagonista de sua própria história, o que

é uma característica muito marcante de obras audiovisuais contemporâneas do mesmo nicho. No longa-metragem de 2014 iniciamos a história com uma personagem aparentemente boa, que cuida e protege seu povo, mas que ao ser traída é cegada pelo desejo de vingança, assumindo o papel de vilã. A partir daí tem-se diversos momentos que fazem o público questionar se ela é realmente boa ou má, uma vez que realiza ações que poderiam ser classificadas das duas formas.

Ao colocar as duas obras lado a lado, pode-se perceber que enquanto o filme de 1959 busca mostrar uma vilã que é puramente má, o filme de 2014 segue um caminho diferente mostrando uma personagem que tem ações que podem ser classificadas das duas formas, ressaltando uma dualidade que é extremamente comum às pessoas na realidade, o que contribui para humanizar a personagem.

Em suma, pode-se perceber que a construção da imagem de vilão, tomando-se como base as obras cinematográficas analisadas, sofreu diversas mudanças no decorrer dos anos, enquanto ainda perpetua diversos aspectos e elementos antigos. Ao se considerar as obras analisadas, vê-se uma permanência dos elementos que constroem o perfil do vilão, como cores, figurinos, efeitos sonoros, entre outros; mas percebe-se também uma mudança no que diz respeito às motivações do antagonista, que buscam ser explicadas e aprofundadas, mostrando uma dualidade nesse tipo de personagem.

Por fim, conclui-se que a pesquisa teve seus propósitos alcançados quando pode se fazer uma ligação entre a história e o cinema, além de fomentar um discurso no que diz respeito ao arquétipo de mal, fazendo com que os estudos ganhem elevados interesses acadêmicos, instigando assim que mais historiadores busquem se debruçar nessa área de estudo e dessa forma enriquecendo o debate entre as duas áreas, a história e o cinema, proporcionando seus próprios felizes para sempre.

REFERÊNCIAS

A Bela Adormecida. Direção: Wolfgang Reitherman, Clyde Geronimi, Eric Larson, Les Clark. Walt Disney Studios Motion Pictures. Burbank, Califórnia - EUA. 1959. (75 min).

A BELA ADORMECIDA (1959). *In.* : **WIKIPÉDIA**, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2022. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=A_Bela_Adormecida_\(1959\)&oldid=63097036](https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=A_Bela_Adormecida_(1959)&oldid=63097036)>. Acesso em: 11 abr. 2022.

ALCOFORADO, Doralice Fernandes Xavier. **Do folclore à cultura popular**. Boitatá – Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL. Número especial – agosto de 2008. p. 176 - 179.

ANAZ, Sílvio Antonio Luiz. **Teoria dos arquétipos e construção de personagens em filmes e séries**. Significação, São Paulo, v. 47, n. 54, p. 251-270, jul-dez. 2020.

AZENHA, Jucely Aparecida. **O arquétipo da bruxa: de Aura a Inquieta Compañía**. Universidade Estadual Paulista - UNESP. Araraquara - SP. 2012.

AZEVEDO, Daniel Quinhões de. **O arquétipo da bruxa no caminho da individuação feminina: Uma reflexão sob a luz da psicanálise junguiana**. 2014.

BATAILLE, Georges. **A literatura e o mal**. 2ª Edição. L&PM Editora. Porto Alegre – RS. 1989.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Editora Paz & Terra. Rio de Janeiro – RJ. 39ª Edição. 2020

BURKE, Peter. **Cultura popular na idade moderna**. Editora Companhia de Bolso. São Paulo – SP. 2010.

CERTEAU, M. de. **A invenção do cotidiano 1: Artes de fazer**. 3. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

CIECELSKI, Luana Daniela. **Uma leitura dos arquétipos nas personagens da narrativa literária Harry Potter de J.K. Rowling**. XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul – Caxias do Sul - RS – 15 a 17/06/2017.

CINDERELLA. **Box Office Mojo**. 1950. Disponível em: <https://www.boxofficemojo.com/title/tt0042332/?ref_=bo_cso_table_64>. Acessado em 20 de abril de 2022.

COELHO, Nelly Novaes. **O conto de fadas: Símbolos, mitos e arquétipos**. Editora DCL. São Paulo - SP. 2003.

COELHO, Nelly Novaes. **O conto de fada**. Editora Ática. São Paulo - SP. 1987.

COSTA, Ives Leocelso Silva. **A história da cultura popular em Ginzburg e Thompson: Uma análise das obras O Queijo e os Vermes e Costumes em Comum.** Revista Horizontes Históricos [recurso eletrônico]. 2020, v. 2, n. 1. p. 9 - 25.

COWDEN, Tami D. The Sixteen Villain Archetypes. **Tami Cowden Blog.** 2011. Disponível em: <<http://www.tamicowden.com/villains.htm>>. Acessado em: 24 de maio de 2022.

DIECKMAN, Hans. **Contos de fadas vividos.** Edições Paulinas. São Paulo - SP. 1986.

DUARTE, Nathalia Tourinho. **Ascensão das Vilãs dos contos de fadas na contemporaneidade.** UFRJ. Rio de Janeiro - RJ. 2015

FALCONI, Isabela Mendes. FARAGO, Alessandra Corrêa. **Contos de Fadas: Origem e contribuições para o desenvolvimento da criança.** Cadernos de Educação: Ensino e Sociedade, Bebedouro – SP, 2 (1). P. 85-111, 2015.

FARIA, Arilton Marques. SILVA, Alfredo Rodrigues Leite da. **Estudo organizacionais baseado em Michel de Certeau: A produção internacional entre 2006 e 2015.** Revista Alcance, vol. 24, núm. 2, pp. 209-226, 2017

GAMBA, Janaina dos Santos. **Cara de vilão: Aspectos complexos na construção do personagem-tipo do vilão em filmes de horror.** PUC-RS. Porto Alegre - RS. 2014.

GINZBURG, Carlos. **O queijo e os vermes.** Companhia das Letras. São Paulo - SP. 1998.

GOMES, Lourena Klebia. **Estratégias de (im) polidez na construção da vilania na série Once Upon a Time.** UFCE. Fortaleza - CE. 2021.

GRIMM, Jacobo Ludwing Carl. GRIMM, Wilhelm Carl. A bela adormecida. *In.* : AVILA, Marina (Org.). **Contos de Fadas em suas Versões Originais.** 1ª Ed. São Caetano do Sul – SP. Editora Wish. 2020. P. 104 – 109.

KLERING, Katiele. **Entre Regina e a rainha má: Personagem complexa em Once Upon a Time.** UFRS. Porto Alegre - RS. 2016.

LATOURE, Bruno. **Reagregando o Social.** Salvador - BA: Ed. UFBA, 2012; Bauru - SP: EDUSC, 2012.

LATOURE, Bruno; WOOLGAR, Steve. **A Vida de Laboratório: a produção dos fatos científicos.** Rio de Janeiro: Relume dimará, 1997.

MALEFICENT. **Box Office Mojo.** 2014. Disponível em <<https://www.boxofficemojo.com/release/rl3915417089/>>. Acessado em 13 de abril de 2022.

MALEFICENT. *In.* : **WIKIPÉDIA**, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2021. Disponível em:

<<https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Maleficent&oldid=62402517>>. Acesso em: 11 abr. 2022.

MALEVOLA. Direção: Robert Stromberg. Roth Films. Los Angeles, Califórnia, EUA. Walt Disney Studios Motion Pictures. 2014. (97 min).

MEIRELES, Alexandre. As origens celtas e seus personagens literários. *In.* : AVILA, Marina (Org.). **Os melhores contos de fadas celtas**. 1ª Ed. São Caetano do Sul – SP. Editora Wish. 2020. P. 19 – 35.

MEIRELLES, William R. **O cinema como fonte para o estudo da história**. Hist. Ensino, Londrina – PR, v.3, p.113-122, abril 1997.

MEREGE, Ana Lúcia. A História por Trás dos Contos de Fadas. *In:* AVILA, Marina. (Org.). **Contos de Fadas em suas Versões Originais**. 1ª Ed., São Caetano do Sul – SP, Editora Wish, 2019 p. 10 – 17.

NÉIA, Vitor Hugo Silva. **O folclore e a escrita da História**: a cultura popular como fonte. Resgate - Rev. Interdiscip. Cult., Campinas, v. 25, n. 1 [33], p. 203-226, jan./jun. 2017.

NUNES, Ana Camila Nobre Xavier. **Informações através das cores**: A construção simbólica psicodinâmica das cores na concepção do produto. ModaPalavra E-periódico. Ano 6, Nº 9, jan-jul. pp 63 – 72. Santa Catarina. 2012.

OLIVEIRA, Eva Aparecida. **Giambattista Basile e o conto maravilhoso**. UNESP. Araraquara - SP. 2007.

OLIVEIRA, N. D. A. de; RUFINO, E. de A. A importância da imaginação moral, na formação do imaginário, para a educação. *In:* ENCONTRO INTERNACIONAL DE JOVENS INVESTIGADORES, 3., 2017, Campina Grande. **Anais [...]**. Campina Grande: Realize, 2017.

PAIVA, Maria Beatriz Facciolla. **Os Contos de fadas**: Suas origens histórico-culturais e implicações psicopedagógicas para crianças em idade pré-escola. Rio de Janeiro - RJ. FGV. 1990.

PENSANHA, Bárbara. MAGALDI, E. Simone D. **A humanização dos Vilões**. IJEP. São Paulo – SP. 2022.

PONTES, Nicole Louise Macedo Teles de. **Habitus, Maldade e Permanência**: O problema do mal e os limites do conhecimento sociológico. UFPB. João Pessoa - PB. 2014.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. Editora: Forense-Universitária. Rio de Janeiro – RJ. 1984.

REIS, Simone de Campos. **O que são contos de fadas?** Editora UFPE. Recife - PE. 2014

RIVEIRO FILHO, Paulo Cesar. **Marie-Catherine d'Aulnoy**: A precursora de um gênero literário. Revista Água Viva. Vol. 6, N. 2, Edição Especial 2021.

SANFORD, John A. **Mal o lado sombrio da realidade**. Edições Paulinas. 2ª Edição. São Paulo – SP. 1988

SONALI, Gustavo. Morfologia do conto maravilhoso. **Surtei, poste!**. 25 de maio de 2015. Disponível em <<http://surteiposte.blogspot.com/2015/05/morfologia-do-conto-maravilhoso.html?view=classic>>. Acessado em 02 de janeiro de 2022.

STAMATO, Ana Beatriz Taube. STAFFA, Gabriela. VON ZEIDLER, Júlia Piccolo. **A Influência das Cores na Construção Audiovisual**. XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste – Bauru – SP. 2013. P. 1 – 12.

THOMSON, Oliver. **A assustadora história da maldade**. Prestígio Editorial. 1ª Ed. Rio de Janeiro – RJ. 2002.

TOLKIEN, J.R.R. **Sobre histórias de fadas**. Editora Conrad 2ª ed. São Paulo – SP. 2010.

VAINFAS, Ronaldo. História das Mentalidades e História Cultural. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; (orgs.). **Domínios da História**. 5 ed. Rio de Janeiro: Campus, 1997. p. 102-128.