



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO NORTE DO TOCANTINS
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE ARAGUAÍNA CURSO
DE LICENCIATURA EM LETRAS**

RAYLA LUCIANO RODRIGUES

**REPRESENTAÇÕES DA MULHER NO CONTO “BELA ADORMECIDA” E
NO FILME *MALÉVOLA***

ARAGUAÍNA

2024

RAYLA LUCIANO RODRIGUES

**REPRESENTAÇÕES DA MULHER NO CONTO “BELA ADORMECIDA” E
NO FILME *MALÉVOLA***

Monografia apresentada ao Curso de Letras da Universidade Federal do Norte do Tocantins (UFNT) como requisito parcial para aprovação na disciplina Trabalho de Conclusão de Curso II, sob orientação da Profa. Dra. Elizabete Barros de Sousa Lima

ARAGUAÍNA, TO

2024

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Geração de Ficha Catalográfica SGFC-UFNT
Gerado automaticamente mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

L937r Luciano rodrigues, Rayla.
Representações da mulher no conto "bela adormecida" e no filme malévola / Rayla Luciano rodrigues. - Centro de Ciências Integradas - CCI, TO, 2024.
23 f.

Monografia Graduação (Graduação - em Letras - Português)
-- Universidade Federal do Norte do Tocantins, 2024.

Orientadora: Elizabete Barros de Sousa Lima.

1. A bela adormecida . 2. malévola . 3. feminismo. I. Luciano rodrigues, Rayla. II. Luciano rodrigues, Rayla. III. Título.

CDD 469

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS – A reprodução total ou parcial, de qualquer forma ou por qualquer meio deste documento é autorizado desde que citada a fonte. A violação dos direitos do autor (Lei nº 9.610/98) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal.


RAYLA LUCIANO RODRIGUES

**REPRESENTAÇÕES DA MULHER NO CONTO “BELA ADORMECIDA”
E NO FILME *MALÉVOLA***

Monografia apresentada ao Curso de Letras da Universidade Federal do Norte do Tocantins (UFNT) como requisito parcial para aprovação na disciplina Trabalho de Conclusão de Curso II, sob orientação da Profa. Dra. Elizabete Barros de Sousa Lima

Data de aprovação: 06/12/2024

Banca Examinadora

Documento assinado digitalmente
 ELIZABETE BARROS DE SOUSA LIMA
Data: 13/12/2024 19:13:49-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Elizabete Barros de Sousa Lima, UFNT

Orientadora
Documento assinado digitalmente
 ELIANE CRISTINA TESTA
Data: 13/12/2024 09:50:59-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Eliane Cristina Testa, UFNT

Examinadora interna



Profa. Dra. Maxçuny Alves Neves da Silva, UnB

Examinadora externa

ARAGUAÍNA

2024

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, a Deus, pelo sopro da vida e por me abençoar com sua motivação para seguir todos os dias com minhas lutas diárias.

Aos meus pais, que sob muito sol me fizeram chegar até aqui, na sombra: por serem minha maior motivação todos os dias. Obrigado pelo amor, cuidado e por me apoiarem nesta caminhada acadêmica, que diante a minha vulnerabilidade, sempre acreditaram em mim e estiveram ao meu lado.

Aos meus irmãos, que sempre acreditaram em mim, me motivando e apoiando no que fosse preciso, obrigada pelo companheirismo.

À minha orientadora, Dra. Elizabete Barros de Sousa Lima, pela paciência e pelos momentos de aprendizagem que fizeram com que eu chegasse até aqui, e por sempre me corrigir diante de erros e que nunca mediu esforços para dizer o quanto eu preciso melhorar, obrigada pela dedicação e empenho para com minha pesquisa.

À banca examinadora pela leitura atenta a esta pesquisa, deixo meus sinceros agradecimentos.

RESUMO

Esta pesquisa fez análise comparada do conto “Bela Adormecida”, dos Irmãos Grimm, obra clássica da literatura mundial, com a transposição para o cinema em *Malévola*, discutindo o feminismo e o arco de mudanças do patriarcado nas épocas de produção. Tal escolha ocorreu pelo interesse em pensar a importância da reconfiguração da representação feminina nos textos clássicos. Para isso, discutiu-se tais representações a partir dos conceitos de feminismo e patriarcado. A partir dos estudos Simone de Beauvoir (2016), do pensamento de Nogueira (2001) e Judith Butler (2023), discorremos acerca do feminismo, do patriarcalismo, e como esses conceitos são mobilizados nas obras que escolhemos para análise. Como possíveis resultados, compreendemos a importância dos estudos de gênero para repensarmos a produção artística, e como eles impactaram na tradução intersemiótica do conto de fadas Bela Adormecida, que traz novas versões sobre a mulher a partir do filme *Malévola*.

Palavras-Chaves: A Bela Adormecida; Malévola; Patriarcado; Feminismo; Literatura.

ABSTRACT

This research made a comparative analysis of the tale “Sleeping Beauty” by the Brothers Grimm, a classic work of world literature, with its transposition to the cinema in *Maleficent*, discussing feminism and the changing arc of patriarchy in the periods of production. This choice arose from an interest in thinking about the importance of reconfiguring female representation in classic texts. To this end, these representations were discussed using the concepts of feminism and patriarchy. Based on the studies of Simone de Beauvoir (2016), the thinking of Nogueira (2001) and Judith Butler (2023), we discussed feminism, patriarchy and how these concepts are mobilized in the works we chose for analysis. As possible results, we understand the importance of gender studies for rethinking artistic production, and how they impacted on the intersemiotic translation of the fairy tale *Sleeping Beauty*, which brings new versions of women from the movie *Maleficent*.

Keywords: *Sleeping Beauty*; *Maleficent*; Patriarchy; Feminism; Literature.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1. Feminismo no Brasil	11
2. Transposição intersemiótica do conto para o filme e suas reconfigurações de perspectiva.....	17
Considerações finais.....	22
REFERÊNCIAS	23

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem como foco a análise comparada do conto “Bela Adormecida”, dos Irmãos Grimm, obra clássica da literatura mundial, com a transposição fílmica para o cinema em *Malévola*. O conto teve grande repercussão a partir da adaptação para o balé, em 1890, por Tchaikovsky, cuja a inspiração foi a adaptação de Charles Perrault. Posteriormente, houve sua adaptação para o cinema pela Disney em 1959. O conto de fadas, que foi direcionado a crianças, leva os infantes a refletir acerca do amor, da coragem, com o intuito de estimular a imaginação; atitudes atribuídas, em especial, à personagem masculina, que enfrenta desafios para encontrar o grande amor de sua vida. Em contraposição, o filme apresenta a mulher considerada bruxa como a grande heroína, que, através do amor verdadeiro, o amor materno, desfaz seu próprio feitiço.

No conto clássico, Bela Adormecida é considerada uma jovem inocente, pura, um ser frágil em comparação a outras obras deste mesmo século, como; Branca de Neve, Cinderela, Rapunzel, A Bela e a Fera. Esta obra leva à reflexão acerca das representatividades femininas da sua época de produção, ao evidenciar a subordinação existencial da mulher ao homem. Esses contos, na maioria das vezes, retratam as mulheres como seres de submissão, quando a espera de um príncipe para salvar sua vida é a única condição de existência. Por sua vez, o filme *Malévola* traz uma mulher muito diferente, empoderada, em que o enredo se volta para interior da personagem, destacando as motivações de seu comportamento, contrário às representações firmadas às vilãs: fadas ou madrastas orgulhosas, que agem por se sentirem ofendidas, por inveja, ciúmes, narcisismo ferido ou até mesmo traição, de acordo com Corso (2011).

É importante destacar um antagonismo nas produções das duas obras: escritores e roteiristas. O conto foi escrito pelos irmãos Jacob Grimm e Wilhelm Grimm, em um período o qual a mulher estava encarcerada ao lar, subordinada ao masculino. O roteiro do filme foi escrito por Linda Woolverton, uma mulher. A presença feminina na adaptação da obra significou dar existência à vilã do conto, uma mulher mutilada pela ganância masculina. Seus atos ganham justificativa e devolvem ao homem a condição de vilania.

Em vista disso, percebemos representações diferenciadas das personagens. Por meio desse cenário, será trabalhada a forma como a mulher é representada nas duas obras, visando destacar que, se no conto a fada que enfeitiça Bela Adormecida é uma vilã, e sua história e motivações não são bem esclarecidas; no filme, *Malévola* não é a

vilã: na verdade, trata-se do pai de Bela Adormecida. A personagem feminina tenta causar marca na vida do homem, mas seu amor pela criança, amor fraternal, não a permite deixar o mal fecundar. Essa reconfiguração da completude da identidade da possível vilã a humaniza, apresenta-lhe identidade, fugindo ao possível olhar masculina, que a via apenas pela ótica da insubordinação, sem motivos aparentes.

A representação da mulher que a película apresenta faz parte dos questionamentos ao patriarcado. Este concede à mulher o papel de vilã em muitos acontecimentos da vida; por outro lado, oferta ao homem o título de herói, que está sempre à disposição para concertar os malefícios causados pelas decisões adversas femininas. Também, vem em defesa das concepções de amor, que não se restringem às relações carnis-sexuais, mas, em primeiro lugar na vida do indivíduo, tem-se o amor materno. Em linhas gerais, a adaptação intersemiótica endereça voz à mulher, demonstra seu empoderamento frente às ações antiéticas masculinas. Com isso, a obra torna-se material para os estudos feministas, que observam o feminino humanizado e com identidades, fugindo aos traços da coisificação do patriarcado.

Desta forma, esta pesquisa realizou análise comparada do conto *A Bela Adormecida* e do filme *Malévola*, com objetivos de discutir como as relações patriarcais interferem na representatividade feminina. Para isso, trabalhou-se com os pensamentos de Beauvoir, Butler e Ribeiro, o discutir as disparidades entre homens e mulheres e a violência a estas.

1. Feminismo no Brasil

A luta por direitos das mulheres vem sendo muito discutida nos anos atuais. O feminismo é um conceito que surgiu por volta dos anos 1960 nos Estados Unidos, após séculos de luta das mulheres por igualdade com os homens. Reconhecendo que vivemos em países de dominação patriarcal, as mulheres eram impedidas de exercerem direitos civis básicos, como a participação na política, o direito ao voto, a possibilidade do estudo; pois viviam resguardadas aos serviços domésticos. O resultado desse estilo de dominação masculina, é a mulher se enxergar apenas na condição de cuidadora do lar, resumida no casamento e na maternidade; mesmo que trabalhasse na cidade, no campo ou na indústria nascente, o cuidado do homem e das crianças era-lhe considerado intrínseco, biologicamente determinado, assim como era para o homem o exercício da proteção e dos proventos do grupo, como se fosse identidades ancestrais e naturais, de reprodutoras e caçadores, de acordo com Corso (2011). Desse modo, o movimento feminista atua como base de superação das relações de desigualdade de gênero,

recusando a noção de inferioridade ou até mesmo a crença de superioridade masculina. Conforme Simone de Beauvoir (2016, p. 24),

Assim, a passividade que caracterizará essencialmente a mulher 'feminina' é um traço que se desenvolve nela desde os primeiros anos. Mas é um erro pretender que se trata de um dado biológico: na verdade, é um destino que lhe é imposto por seus educadores e pela sociedade.

Esse fenômeno se agrava no contexto do capitalismo, pois quando a mulher ascendeu ao mercado de trabalho, as questões biológicas somaram, visto que a maternidade passou a ser vista como empecilho para a paridade salarial. Em vista disso, as teorias feministas materialistas tornaram-se essenciais, apontando o problema lastimável da visão de mundo patriarcal, que impedia o acesso ao trabalho remunerado de mulheres devido à gravidez, ou, quando essas retornavam da licença maternidade, ofereciam-lhes a demissão. Vale lembrar que a formação do pensamento patriarcal é algo que faz parte das raízes do passado, que se desenvolve por meio do cotidiano, fazendo parte de uma história que ainda vem sendo superada, como processo de transformação que contém contradições, permanências e avanços, conforme Alves (1985).

Os primeiros debates acerca das desigualdades entre homens e mulheres que são historicizados tiveram início entre o século XVIII e XIX, período de transição e reestruturação da realidade social, ligado ao processo de industrialização, da Revolução Industrial e da Revolução Francesa, na França. Por sua vez, a problemática mantém-se, em vista das relações transversais entre homem e mulher, com a manutenção do pensamento social patriarcal, e o machismo preponderante, que ceifa vidas de mulheres, de modo a favorecer a superioridade masculina. Ao analisar-se a trajetória de homens e mulheres, tem-se a percepção de que as mulheres passam mais tempo estudando e cuidando do lar, angariando as obrigações maternas, que, em muitos casos, levam à perda do trabalho e ao ganho salarial inferior; os homens, por sua vez, entram mais cedo no mercado de trabalho e se mantêm nele sem interrupções, pois carregam o privilégio do afastamento dos serviços domésticos, bem como não possuem compromisso com a maternidade, conforme a formação tradicional dos costumes ocidentais.

Portanto, nesse contexto, se produz uma redefinição dos espaços públicos e privados e inicia-se uma tradição que ignora a divisão do trabalho por sexo, ocultando o trabalho familiar doméstico e sua articulação com a reprodução do sistema capitalista (Carrasco, 2008, p. 5).

O contexto destaca-se como ponto crucial no processo de distribuição do trabalho. Em linhas gerais, o trabalho público da mulher era visto como complementação à vida do lar. Partia-se da visão de que à mulher não é dada a escolha de constituir ou não uma família; na verdade, ela é predestinada a isso, faz parte de sua gênese constitutiva. Esse discurso, embasado em dados científicos, leva a discussões acerca do espaço da mulher e do homem na distribuição de tarefas e responsabilidades, fazendo parte da luta por igualdade de gênero.

Sendo assim, o movimento feminista se apresenta também nos livros literários, que se apropriam da verossimilhança ficcional para apresentar quadros da vida, em tons de questionamentos ao *status quo* da sociedade patriarcal, que perpetua a desigualdade de gênero. Nas obras, podemos encontrar tanto conteúdos que demarcam a caminhada das mulheres na luta por direitos, quanto os preconceitos ao ser feminino. Lembra-se, nas ficções, a bolha que aprisionava as mulheres, posto que não tinham acesso aos estudos, o que as impossibilitava de representar seus pontos de vida, seus desejos sobre o que é viver. As opções de vida da mulher eram reservadas à vivência em conventos, aprendendo funções específicas ao cuidado do lar. Nesse licenciamento, a história das mulheres foi contada e demarcada pelo masculino, que determinava a condição delas. Mas quando foi possível acessar o mundo das letras, as narrativas puderam contribuir para o desenvolvimento das lutas por igualdade, chegando até nossos dias como exemplo a ser continuado e como história, que resgata a guerra travada contra o patriarcalismo.

No Brasil, foram as primeiras mulheres que tiveram uma educação diferenciada que acabaram tomando para si a responsabilidade de reescrever a história feminina. Mesmo ante os desafios impostos pelo patriarcado, escreveram livros, criaram escolas, com o foco no desenvolvimento e conhecimento de suas companheiras. E, com isso, a legislação para a escola feminina foi autorizada nas escolas públicas no ano de 1927. As mesmas, que tomavam para si o conceito de querer uma mudança, e as que tinham o desejo de viver como escritoras eram consideradas como feministas, vistas como subversivas, angariando adjetivos negativos ante à sociedade.

Dessa forma, a literatura feminina no Brasil estava sempre ligada a um feminismo inaugural. Uma das mulheres que teve grande destaque nesse primeiro momento foi Nisia Floresta Brasileira Augusta (1810-1885), nascida no Rio Grande do Norte, que residiu em Recife, Porto Alegre e Rio de Janeiro, antes de se mudar para a Europa, e que teria sido uma das primeiras mulheres no Brasil a romper os limites do espaço privado e a publicar textos em jornais da chamada “grande” imprensa. Seu

primeiro livro, intitulado *Direitos das mulheres e injustiça dos homens*, de 1832, é também o primeiro no Brasil a tratar do direito das mulheres à instrução e ao trabalho, e a exigir que elas fossem consideradas inteligentes e merecedoras de respeito. Nisia Floresta identifica que a formação de nossa nação ocorreu marcada por preconceitos, e hostiliza, em seus textos, o machismo, ou seja, a superioridade masculina. Essa seria considerada a Primeira Onda Feminista: as primeiras letras, no Brasil. No momento em que as discussões se alongam em torno dessa problemática, as questões em torno da relação mulher e escrita ganham contexto mais amplo. Conforme apresenta Lúcia Zolin (2009, p. 51):

Nas últimas décadas, muitas facções da crítica literária têm definido a necessidade de se considerar o texto literário em relação ao contexto em que o mesmo se encontra inserido, por considerarem que, de alguma forma essas instâncias estão irremediavelmente interligadas. No que se refere à posição social da mulher e sua presença no universo literário, essa visão se deve muito ao feminismo, que colocou em evidência as circunstâncias sócio-históricas entendidas como determinantes na produção literária.

Desse modo, os estudos culturais apropriam-se das pesquisas sobre a mulher, levando em consideração os registros das representações literárias, as quais apresentam os reflexos dos costumes, das culturas e da política em relação a elas. Reconhecer a importância da arte como parte da história abala o pensamento da civilização ocidental, pois o conteúdo literário retrata as violências ofertadas às mulheres, bem como as coloca no protagonismo.

Isso nos leva à reflexão acerca dos modos de representação da mulher nos contos de fada, posto que, tratando-se de um gênero clássico, principalmente os das tradições europeias, como *Bela Adormecida*, *Cinderela*, *A Bela e a Fera*, *Branca de Neve*, entre outros, foram fonte de iniciação à leitura de muitas crianças. Nesses contos, o que percebemos é uma visão romântica e idealizada dos desejos das mulheres, reificadas em suas individualidades e castradas das possibilidades de construção de si. Assim, as subjetividades femininas participavam exclusivamente da vontade de alcançar casamento honroso, como motivo único de felicidade. Isso pode ser visto em “Branca de Neve”, a qual a personagem é perseguida por sua madrasta. Ao ser envenenada por esta, a salvação da moça é a presença de um príncipe, que, com um beijo, a salva.

A Segunda Onda Feminista, ocorrida entre os anos 60 e 80, teve como foco principal problematizar questões referentes ao corpo, às sexualidades e às violências sofridas por mulheres em seu convívio familiar, de acordo com Nogueira (2001). Nesta nova fase, destacam-se mobilizações contra demarcações rígidas dos papéis de gênero,

pois as duplas jornadas de trabalho eram destinadas às mulheres, que se sobrecarregam com os cuidados da casa e dos filhos.

As ‘políticas do corpo’ assumiram caráter significativo, manifestando-se as reivindicações em favor dos direitos de reprodução, buscando-se a plena assunção de seu corpo e de sua sexualidade (aborto, prazer, contracepção) e contra a violência sexual, não mais admitindo que essa fosse uma questão restrita ao privado, cabendo a sua extensão ao público. (Soihet, 2013, p. 124).

No Brasil, assim como em outros países da América Latina, o movimento feminista da década de 1960 ergueu voz contra a dominação masculina, a violência sexual, ao reafirmar o direito ao exercício do prazer. Por sua vez, a Ditadura Militar, que se segue à essa década, procurou silenciar o movimento, mas as vozes feministas se levantaram contrárias ao militarismo, às repressões políticas e ao acesso ao discurso. Portanto, diferentemente da realidade que se vivia na Europa e nos Estados Unidos, onde vinham muitas das propostas dessa Segunda Onda, no Brasil estava sendo delineado um movimento feminista muito específico, com o foco na resistência à Ditadura, havendo a formação de vários grupos compostos por mulheres da elite e de camadas populares envolvidas no campo da esquerda política. Com isso, vale salientar que, da mesma forma que observamos o feminismo atualmente, o feminismo àquela época não operava de forma universal.

Com a mudança da ditadura para o regime democrático no Brasil, que aconteceu entre os anos 1964 e 1980, muitas mulheres se organizaram em torno da construção de uma nova constituição, a de 1988. O referido período, que teve recorte cronológico da Segunda Onda Feminista, apresentou mobilização em torno das necessidades das mulheres, em especial, com a criação do Conselho Nacional dos Direitos da Mulher, nos anos de 1985. Tal órgão tinha o intuito de debater e criar propostas pelo direito das mulheres, angariando participantes das diversas regiões do país.

As feministas da Terceira Onda, que ocorre por volta dos anos 1980, com caráter pós-modernista, trazem como fundamento a resistência à caracterização e ao essencialismo. A notoriedade de gênero passa a ser discutida, ao apresentar visão binária como nova forma de pensar a identidade (Nogueira, 2001). Em *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, lançado em 1990, que é de suma importância às teorias feministas contemporâneas, Judith Butler problematiza o papel do homem e da mulher com suas representações sociais, destacando as exigências e os efeitos das mudanças na reprodução do corpo feminino. Para a autora,

Por um lado, a representação serve como termo operacional no seio de um processo político que busca estender visibilidade e legitimidade às mulheres

como sujeitos políticos; por outro lado, a representação é a função normativa de uma linguagem que revelaria ou distorceria o que é tido como verdadeiro sobre a categoria das mulheres. Para a teoria feminista, o desenvolvimento de uma linguagem capaz de representá-las completa ou adequadamente pareceu necessário, a fim de promover a visibilidade política das mulheres. Isso parecia obviamente importante, considerando a condição cultural difusa na qual a vida das mulheres era mal representada ou simplesmente não representada. (Butler, 2023, p. 18)

Nos termos da filósofa, a diversidade feminina não é una, e nesse limite de pensamento se engendra as dificuldades dos modos de representação da mulher, para não se tornar traços da coisificação.

Durante a terceira onda, é pertinente na literatura o feminismo negro e o surgimento do movimento interseccional como forma de metodizar o ponto de vista das feministas negras, pois discutir políticas para as mulheres vai muito além de questões de gênero, trata-se, também, de mudança de ponto de vista social. A Interseccionalidade, termo usado por Kimberlé Crenshaw, em 1989, tem como importância o reconhecimento de que a problemática da mulher na sociedade vai além das discriminações de gênero, já que estão sujeitas a fatores que se cruzam, como; classe, raça, cor, religião, origem natural e até mesmo orientação sexual. Conforme Patrícia Hill Collins (2023, p. 139-140),

O pensamento feminista negro nos Estados Unidos, na qualidade de um pensamento especializado, reflete tema característico das experiências de mulheres afro-americanas e seus temas centrais – trabalho, família, política sexual, maternidade e ativismo político – são derivados de paradigmas que enfatizam a relevância de opressões interseccionais na constituição da matriz de dominação nos Estados Unidos. Entretanto, promover esses temas e paradigmas não tem sido tarefa fácil, uma vez que as mulheres negras têm tido que enfrentar as interpretações dos homens brancos sobre o mundo.

O caso brasileiro não é diferente à análise da pesquisadora. A feminista Lélia Gonzalez, que teve grande importância e referência para o movimento feminista negro brasileiro, produzia críticas ao movimento mesmo sem o uso do termo Interseccionalidade, refletindo acerca do lugar das mulheres negras e indígenas no país e sobre a construção do mito da democracia racial no Brasil. Como ressalta Djamila Ribeiro (2019), embora estudos e debates sobre o feminismo negro e a Interseccionalidade estejam seguindo ritmos crescentes, ainda há muito para se construir em um país como o Brasil, onde, mesmo sendo a maior nação negra fora de África, ainda tem menor representatividade ou ausência absoluta de pessoas negras em espaços de poder.

No Brasil, “uma das primeiras, e principais, pesquisas que denunciaram a gravidade das violências sofridas pelas mulheres revelou que 43% delas já haviam

sofrido algum tipo de violência sexista, sendo em 70% dos casos perpetradas por parceiros ou exparceiros conjugais” (Fundação Perseu Abramo, 2001). No país, contudo, as possíveis causas são recorrentes e ainda não têm possibilidades de mudanças. Segundo o IBGE, 18% a 28% das mulheres foram vítimas de violência. Em concordância com as informações, Souza e Cassab (2010, p. 38) salientam que:

[...] O termo “violência” carrega consigo uma amplitude de compreensões e, portanto, de complexidades, estando relacionado a contextos sociais e a períodos históricos distintos, ou seja, diferencia-se no tempo e no espaço a partir do contexto sociocultural em que se manifesta. Assim, o que é considerado violência para uma sociedade nem sempre o será para outra, entende-se, então, que a violência é condicionada de acordo com regras de um determinado lugar ou tempo, mas nem por isso, os atos não se caracterizam como agressões.

Desta forma, quando se utiliza o termo “violência contra mulher”, é subtendido e caracterizado como uma violência física, mas é algo que ultrapassa essa característica, considerando que é necessário levar em consideração os cinco tipos de violências contra as mulheres, que são; física, psicológica, sexual, patrimonial e moral. Essas nomenclaturas, que ainda carecem de disseminação social, levam ao reconhecimento do público os tipos de violências que eram negligenciados, como a violência psicológica.

Frente ao exposto, a arte opera como meio de repensar a categorização da mulher, quando a proprietária do discurso é parte afetada por essas violências. A verossimilhança narrativa, a partir da possibilidade de um *dizer-outro* ressignifica o discurso conservador, pois coloca a tragédia da vida doméstica em evidência, disseminando a psicologia feminina em seus desafetos. No processo de desconstrução linguística, as alteridades são reinventadas, transportando ao imaginário novas formas de narrar o outro. Nesse caso, os caleidoscópios corpo-performáticos passam por transformação, possibilitando novos olhares sobre as vidas femininas, que, por séculos, foram amostras do olhar castrador e limitante masculino.

2. Transposição intersemiótica do conto para o filme e suas reconfigurações de perspectiva

O filme *Malévola*, dirigido por Robert Stromberg, foi lançado em 2014 e trata-se de uma adaptação do conto “Bela Adormecida”, dos Irmãos Greem. O enredo cinematográfico convida o espectador a compreender a natureza da personagem vilã do conto, retratando um outro tipo de amor: o materno. É proporcionado, ao longo da narrativa, mudanças significativas na psicologia da personagem principal, que levaria, na interação com as crianças, ao questionamento

de como a realidade de Malévola é diferente, não é representada somente como a antagonista, mas, também, logo no início do filme, mostra-se uma fada como as outras, de coração puro, feliz e inocente, mesmo diante de sua aparência. No Filme (2014), a bruxa que, na realidade, é uma fada, ganha protagonismo, relatando os fatores que a levaram a provocar o encantamento em Aurora, a Bela Adormecida. Essa fada, que transita entre o bem e o mal, desconstrói a visão maniqueísta de alguém ser apenas bom ou ruim, como se vê nos contos de fadas. Em “Bela Adormecida” assistimos a seguinte cena:

Quando onze já tinham falado, entrou de repente a décima terceira. Ela queria se vingar por não ter sido convidada e, sem cumprimentar ou mesmo olhar para quem quer que seja, exclamou aos brados: "A princesa deverá espetar-se em um fuso quando tiver quinze anos, e cair morta." E sem dizer mais nada, virou as costas e deixou o salão. Todos estavam assustados, e então adiantou-se a décima segunda, que ainda não tinha feito seu desejo, e como não podia anular a maldição, mas apenas abrandá-la, ela disse: "A princesa não morrerá, apenas cairá em um sono profundo que durará cem anos."

O traço negativo coisifica a personagem fada. Como o narrador não lhe dá espaço para apresentação, o leitor confronta-se apenas com a identidade negativa da mulher, transformando-a na grande antagonista da trama. Por outro lado, ao contar a história de Malévola, ao dar-lhe identidade através da nomeação, o filme recruta o sujeito feminino do silêncio conferido pela voz masculina.

A narrativa fílmica descortina a história de Malévola, fada que conheceu um amigo e gostou muito de sua presença. Com o passar do tempo, na adolescência, o menino retorna e ela se apaixona. Ele diz compartilhar dos mesmos sentimentos que o dela, porém, ambiciona apenas cortar suas asas, para ganhar poder em seu reinado. Essa traição foi motivo para o nascimento da identidade má em Malévola, que passou a deter coração frio, raiva aos humanos ao ponto de querer levá-los à destruição. Esses traços podem ser observados na fotografia da película. Anterior à traição, observa-se a presença de cores claras; posteriormente, tons escuros, como metáforas da perda da liberdade.

A cena de violência, concebida pela castração das asas, representa a violência contra a mulher, que na metáfora do cortar as asas, perde sua liberdade, sem ter dado consentimento. Ao homem, como em um ato de estupro, lhe é dado o reino. Esse acontecimento no enredo desperta atenção para as formas que a sociedade olha o homem e a mulher. Nas possíveis cenas de violência sexual do homem para com a mulher, ele é considerado quase um herói, pois impõe sua virilidade por meio da força; por outro lado, a mulher é desprezada, pois se relacionou com o homem, perdendo sua

pureza. Também, espelha-se os casamentos não consentidos, os quais a mulher é desterritorializada, obrigada a se integrar a uma realidade não desejada.

O roteiro do filme foi escrito por Linda Woolverton, uma das primeiras mulheres a escrever um roteiro de filme. No limiar do enredo, a personagem é representada como uma fada de coração bom, feliz e inocente, mesmo que sua aparência apresentasse traços sombrios, como o uso de chifres, asas e a vestimenta na cor preta. Na entrega amigável à personagem masculina, Stefan, humano integrante do reino de Moors, seu corpo é mutilado. Malévola acreditou que Stefan a amava, mas assistimos, na trama cinematográfica, a ganância vencer as afetividades amorosas. Na castração das asas, são arrancados a inocência, o coração puro e a crença no amor. De acordo com Chevalier e Greerbrant (1998, p. 90), as asas são como, “antes de mais nada, símbolo do alcançar voo, do alijamento de um peso, ou seja, leveza espiritual, alívio, de desmaterialização de liberação seja de alma ou espírito, de passagem ao corpo sutil”. (Chevalier; Gheerbrant, 1998, p. 90). Para malévola, suas asas eram como uma dimensão de sua alma e de seu corpo. Ser separada de seu bem mais precioso a deixou incompleta, pois mesmo com seus poderes, suas asas eram como seus pés, a levavam onde quisesse, e auxiliava na defesa de seu reino.

O filme foca na interioridade das personagens, ao relatar que suas ações fazem parte de uma dimensão maior, motivadas pelas relações com o outro. Dessa forma, ao enfocar a subjetividade da fada, reencena o ponto de vista que o conto oferece, dedicado apenas à fotografia da protagonista Bela Adormecida. Na reescritura, o comportamento feminino ganha destaque, revelando as motivações da atitude de Malévola, ao transferir ao homem a culpabilidade dos fatos. Assim, a partir do processo de transposição, somos capazes de perceber o ideal crítico da película.

A incompletude da personagem, inaugurada com a mutilação, a aterrissa em nova condição existencialista, propagada pelo medo, gerando, além de ódio, insegurança e medo. Esse novo estado conduziu-a à autodefesa, com traços considerados maléficis. Na película, a personagem ganha caracteres de vilã. Cardoso (2014, p. 23) ressalta que: “Com relação a essas criaturas, paira a pergunta sobre o que significa a monstrosidade, conceito que resulta tão dúbio quanto a aparência e o significado das personagens.” Essa fala do pesquisador nos leva a pensar na ambiguidade da palavra “monstro”, ao escancararmos a motivação das ações da protagonista. Nas relações entre homens e mulheres, a ausência de submissão feminina, muitas vezes, é considerada rebeldia, o caráter de monstrosidade logo lhe é transferido, o que, muitas vezes, está representado na decodificação verbal de: louca.

Contaminada pelo ódio e pela decepção, o reino de Malévola torna-se espelho de sua alma, escurecendo. Isso contraria a fotografia inicial do filme, que apresentava paisagem colorida, diagnosticando felicidade e paz. Os sentimentos da personagem dilaceram o sofrimento e a descrença da unidade humana, aproximando os espaços interiores e exteriores. A partir desse momento, as cores que passam a integrar a fotografia da película são, em especial, a preta e a azul. Percebe-se, portanto, dado importante para a trama: o homem não se aproxima para somar à felicidade da mulher; sua dominação, na verdade, retira o elo que a ligava à vida, ato que simboliza a escuridão de sua alma, marcada pela tristeza.

A resposta ao verdadeiro vilão da história, Stefan, é manifestada no feitiço lançado à filha do homem: Aurora, ao completar seus dezesseis anos amargaria em sono eterno. Por sua vez, acontecimentos pertinentes ao universo do enredo são apresentados e conflitam com as representações da obra de Grimm. No conto, o leitor não tem contato com as interações entre a fada e a filha do rei. A película, por sua vez, desenvolve a trama de modo a entrelaçar os destinos das personagens. Malévola, ao invés de se tornar a grande antagonista da história de Aurora, passa a cuidar dela, a protegê-la. Essa interação desperta novos sentimentos no sombrio coração da fada.

O amor materno inaugura a nova fase de Malévola, escancarando a natureza de sua alma: ela não era má, apenas estava afetada pela mutilação que sofreu. Aquela maldição que havia jogado sobre Aurora a incomoda, levando a tentar retirar, mas não consegue. Conforme Ana Paula Penkala (2014, p. 65)

A identidade feminina suspensa numa crise, a realização de que a vida de Aurora irá ser resumida a uma morte virtual à espera de um amor verdadeiro que não virá é o que acorda Malévola, que a esta altura já quer bem a Aurora. É quando, contra toda a lenda da mulher paralisada, adormecida, alheia, louca, morta, ergue-se uma Aurora contemporânea, contra uma longa história de representações.

O incômodo da personagem vilã se volta às ideologias sociais e como elas foram representadas e reafirmadas na história das mulheres, como algo preestabelecido, como se todas participassem de um mesmo enredo. Depois de muitas peripécias, a Aurora cumpre seu destino: ao completar seus dezesseis anos, quando volta ao castelo de seu pai, fura seu dedo e cai em sono profundo. Supostamente, o príncipe que aparece recentemente na vida de Aurora a salvará por um beijo de amor verdadeiro, como afirmado no conto, mas nada acontece. Malévola acredita realmente que sua teoria é verdadeira, de que o amor verdadeiro não existe. Ao aproximar da princesa, a fada se arrepende pelo seu feito e dá-lhe um beijo maternal. Diante disto, segundos depois aurora desperta. Juntas derrotam o reino de Stefan, e unem os reinos dos humanos e o

reino de Moor. Aurora torna-se a rainha, Malévola, tendo recuperado suas asas, símbolo de libertação do homem, é, outra vez, livre, recuperando sua atmosfera amorosa.

Esse desfecho nos leva a pensar a liberdade feminina. Quando a fada foi lhe restituída as asas, o elo que a prendia àquele homem e ao reino que não era seu, - ou seja, metaforicamente, uma realidade e espaços não escolhidos -, ela pôde retornar a viver. No processo de divórcio, a integridade da mulher é reestabelecida, ela pôde reencontrar a felicidade, que não é vista ao lado do homem. O dever civil, gestado desde o nascimento das meninas, de se casarem, acontecimento reafirmado no conto, é parodiado no filme, que demonstra a inverdade desse ato. Simbolicamente, conforme a película, o casamento é o encarceramento da mulher, rouba sua integridade, afundando-a na infelicidade.

Portanto, viver sem homem é mais feliz.

Desta forma, malévola foi pioneira, entre os filmes infantis, a reconstruir a posição da mulher. Esse ato soma positivamente, pois possibilita que as crianças e as jovens que assistam ao filme afastem-se do imaginário de fantasia que persegue a narrativa contística, podendo, inclusive, sentirem-se pertencentes ao espaço narrativo. A visão maniqueísta de fragilidade feminina é desconstruída no discurso fílmico, acontecimento que se consagra desde o limiar da obra, pois a criança é a cuidadora de todo um reino, e não permite que o homem destrua seu espaço. Mesmo que o desenvolvimento do enredo demonstre uma fada má, ela continua com sua força. Conforme Penkala (2014, p. 59)

Um filme que, ainda num sistema patriarcal, desafie esses discursos, contradiga-os e ofereça um outro texto, não está somente provocando a discussão e a reflexão sobre normativas de gênero, performatividades e relações de poder ou propondo outros modelos nos quais meninas e mulheres possam se enxergar, espelhar ou legitimar. Está também afirmando uma realidade pouco mencionada nos contos de fadas e animações da Disney que, em sua potência de representação e discurso, nem de longe funciona como a coluna de Forastieri e a fala dos opositores do feminismo quer fazer crer como um risco de perpetração de discurso misândrico. Se analisarmos o filme como um texto particular, lá de fato os homens ou são “bananas” ou são perversos e mesquinhos, “brutos traiçoeiros”. O que isso nos diz no contexto da cultura, no contexto maior do conjunto das outras representações? Que Malévola é um filme que mostra mulheres poderosas, interessantes, independentes e inteligentes como o são no mundo real mas parcamente representadas nas narrativas audiovisuais; e homens brutos, traiçoeiros e perversos como é o que se verifica no modelo de homem que o sistema patriarcal legitima.

Em linhas gerais, os aspectos dissonantes nas obras, que nos levaram a pensar o feminismo, encontram-se na desconstrução do amor romântico idealizado no conto, o qual o homem não representa mais a referência direto quando se pensa em amor verdadeiro, na verdade, o masculino simboliza violência. A maternidade sela essa

referência, destacando que o amor de mãe é superior. Assim, repensa a condição de submissão da mulher a esse sentimento dedicado ao homem, pois alegoriza que há muita violência nas relações entre os gêneros, reforçadas pelo ideal patriarcal de sociedade.

Considerações finais

Não se pode ignorar que, conforme Figueiredo e Rocha (2020), os contos de fadas foram criados em um momento e numa sociedade muito diferente da atualidade vivenciada hoje. Naquela época, as mulheres não tinham direitos e eram obrigadas a ser submissas aos homens mesmo contra suas vontades. Isso nos leva à necessidade de contextualizar as mudanças da sociedade no decorrer do tempo, em que a mulher se apresenta buscando sua felicidade sozinha, se assim desejar, mesmo vivenciando território de perigo, ante às violências que se mantêm socialmente e tentam resgatar possível poder masculino.

Por sua vez, a busca por melhores condições sociais, por liberdade no trânsito de suas vidas, são aportes firmados nas lutas femininas. Pensar o feminismo a partir das teorias contemporâneas é reconhecer a diversidade desses corpos, que conjunto ou separadamente procuram escrever sobre si, ganhar espaços em territórios de homens brancos nas academias e obter reconhecimentos em seus estudos epistemológicos. Narrar suas histórias e transmiti-las por meio da arte são conquistas que favorecem dia a dia e o reconhecimento do sujeito político mulher.

A revolução tecnológica proporcionou a adaptação dos contos de fadas para as telas. Por sua vez, as películas, em sua maioria, reafirmavam o ideal de amor e felicidade orquestrados pelos contos. *Malévola* reconfigura essa unidade de representação, pois, no limiar da história, a perda das asas desconstrói o significado solidificado pelo paradigma de amor tradicional: o príncipe torna-se vilão, sendo causador de todas as moléstias que precedem a história. A transcendência do estado sombrio que a protagonista agoniza se modifica quando ela encontra um outro tipo de amor: o materno. Nesse jogo, a realização feminina no amor carnal é desconstruída.

Esse tipo de representação é singular nas modificações que almejamos para as mulheres, trazem rastros de suas histórias e lutas, apenas reafirmadas no objeto artístico. Dessa forma que reafirmamos a continuidade do redesenhar das histórias das mulheres, pois suas vidas não se restringem ao masculino, e a arte aponta-se como caminho para reescrever essas histórias de protagonismo feminino silenciado ao longo dos séculos.

REFERÊNCIAS

BEAUVOIR, S. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016

BRASIL. Ministério da Saúde. **Violência intrafamiliar**: orientações para prática em serviço. Brasília: Ministério da Saúde, 2002.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2023.

CARDOSO, Rosane Maria. **Princesas que viram monstros**: O corpo feminino no conto de fadas. Curitiba: Appris, 2014.

CARRASCO, Cristina. **La economía feminista**: una apuesta por otra economía. In: VARA, Maria Jesús (Coord.). Estudios sobre género y economía. Madrid: Akal, 2008.

CHEVALIER, Jean; GREERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 12 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

COLLINS, Patricia Hill. Epistemologia feminina negra. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón. Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico. Belo Horizonte: Autêntica, 2023.

CORSO, Diana L. **A psicanálise na terra do nunca**: ensaios sobre a fantasia. Porto Alegre: Penso, 2011.

DANTAS-BERGER, S. M.; GIFFIN, K. **A violência nas relações de conjugalidade**: invisibilidade e banalização da violência sexual? Caderno de Saúde Pública, Rio de Janeiro, v. 21, n. 2, p. 417-425, mar./abr. 2005.

DE SOUZA, Hugo Leonardo; CASSAB, Latif Antônia. Feridas que não se curam: A violência psicológica cometida à mulher pelo companheiro. **Anais do I Simpósio sobre Estudos de Gênero e Políticas Públicas**, ISSN 2177-8248, Universidade Estadual de Londrina, 24 e 25 de junho de 2010.

ESTÉS, C. P. (2018). **Mulheres que correm com os lobos**: mitos e histórias da mulher selvagem. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

FIGUEIREDO, S. P.; Rocha, J. M. (2020). Perspectivas para o empoderamento da mulher através da releitura de clássicos infantis para séries iniciais do ensino fundamental. **Revista Monografias Ambientais**, 19. e2. <https://doi.org/10.5902/2236130843392>.

FUNDAÇÃO PERSEU ABRAMO. (2001). **A mulher brasileira nos espaços públicos e privados**. São Paulo: Autor.

GRIMM, Wilhelm Karl; GRIMM, Jacob Ludwig Karl. **77 melhores contos de Grimm**. Organização Luciana Sandroni; ilustração Ramirez; tradução de Íside M. Bonini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

KEHL, M. R. **Deslocamentos do feminino**: a mulher freudiana na passagem para a modernidade. Rio de Janeiro: Bomtempo Editorial, 2008.

KRUG, E. G. et al. Lozano R. **Relatório mundial sobre violência e saúde**. Geneva: World Health Organization, 2002.

MALÉVOLA. Direção: Robert Stromberg; Roteiro: Linda Woolverton e Paul Dini. Título Original: Maleficent. Distribuidores: **Wall Disney e Buena Vista Estúdios**, 2014.

NOGUEIRA, Conceição. Feminismo e discurso do gênero na psicologia social. Rev. **Psicologia & Sociedade**, v.13, n.1, p.107-128, 2001.

PENKALA, Ana Paula. **Ora, ora, ora: notas sobre uma maleficência pós-feminista**.

In:

https://orson.ufpel.edu.br/content/06/artigos/primeiro_olhar_especial/04_anapaulapenkala.pdf. Acesso em 22 jul de 2024.

RIBEIRO, Djamila. **Pequeno manual antirracista**. São Paulo: Cia das Letras, 2018.

SOIHET, Rachel. **Feminismos e antifeminismos**: mulheres e suas lutas pela conquista da cidadania plena. Rio de Janeiro: 7, Letras, 2013.

VON FRANZ, Marie Louise. **A sombra e o mal nos contos de fada**. São Paulo, 1985.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica feminista. In: BONICCI, Thomas, ZOLIN, Lúcia Osana. (Orgs.). **Teoria Literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduem, 2009.