

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

FACULDADE DE EDUCAÇÃO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

OLÍVIA PEREIRA TAVARES

**FEMINILIDADES (IM)POSSÍVEIS EM MALÉVOLA:  
UMA ABORDAGEM DE GÊNERO**



Porto Alegre

2018

OLÍVIA PEREIRA TAVARES

**FEMINILIDADES (IM)POSSÍVEIS EM MALÉVOLA:  
UMA ABORDAGEM DE GÊNERO**

Dissertação a ser apresentada ao programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do título de Mestra em Educação.

Linha de Pesquisa: Educação, Sexualidade e Relações de Gênero

Orientadora: Profa. Dra. Dagmar E. Estermann Meyer

Porto Alegre

2018

## CIP - Catalogação na Publicação

Tavares, Olívia Pereira  
Feminilidade (im)possíveis em Malévola: uma  
abordagem de gênero / Olívia Pereira Tavares. -- 2018.  
105 f.  
Orientador: Dagmar Elisabeth Estermann Meyer.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do  
Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação, Programa de  
Pós-Graduação em Educação, Porto Alegre, BR-RS, 2018.

1. Estudos de gênero pós-estruturalistas. 2.  
Representação. 3. Identidade. 4. Etnografia de tela.  
5. Feminilidades em Malévola. I. Meyer, Dagmar  
Elisabeth Estermann, orient. II. Título.

## AGRADECIMENTOS

O *tornar-me* mestra foi um percurso dentre tantos que a vida me proporcionou. Exigiu tempo a ser dedicado, abrir mão de certos momentos. Um constante fazer escolhas. E me encontrando no ponto de chegada, muito mais que um título tão almejado a ser conquistado, o que importou, realmente, foi o caminho. Pelos aprendizados e pelos afetos que foram sendo construídos ao longo desta trajetória.

Das pessoas com que tive o prazer de dividir o tempo desta caminhada, elas suavizaram os aclives do trajeto e ajudaram a transpor barreiras, não permitindo que o cansaço fosse motivo para abandoná-lo. E neste momento tento expressar no papel a gratidão neste curto espaço, mas carregada de emoção. Agradeço aos encontros surpreendentes e amizades inesperadas feitas pelo caminho – as trocas, as ideias, outros olhares.

Às/Aos colegas que fizeram parte do grupo de orientação, Catha, Cadú, Elaine, Tati, Pati, Jamil e André, que ao longo do percurso fizeram a leitura atenta dos textos por mim produzidos, assim como, também, proporcionaram-me ler e aprender com suas escritas. Agradeço as sugestões de leituras, a ajuda para “achar o tom” da escrita e de encarar este desafio do processo de uma escrita pós-estruturalista, a qual serei eterna aprendiz.

Às companheiras de disciplinas Alice, Rosilene, Marcilene e Catharina (novamente), que se tornaram mais do que apenas colegas, mas amigas e parceiras desta caminhada, regada a choros, risos, cafés e vinhos. A escuta sensível e as contribuições para o trabalho e para vida deixaram o percurso mais agradável.

Aos colegas de trabalho, que acompanharam cada etapa, das alegrias e desesperos que a vida acadêmica pode proporcionar. Em especial, aos colegas “pedagógicos” e aos membros atuantes no NEPGS (Núcleo de Estudos e Pesquisas em Gênero e Sexualidade) – colegas e estudantes – que ouviram e contribuíram ativamente para a produção desta pesquisa; sem esquecer as meninas do registro escolar, em especial a pequena, grande Aline Muniz e de nossas “horas de terapia”, que surtiem em mim o efeito de acolhimento nos momentos mais inóspitos.

Ao Vinicius, que, mesmo a distância, manteve-se ao meu lado em quase todo o itinerário, acompanhando-me em alguns destes caminhos da vida, no período que nos foi permitido, dando força e acalento a meu coração.

Às amigas e familiares, que compreenderam a minha ausência no tempo deste percurso, em especial aos entes mais próximos:

À Maria e Feliciano, minha gratidão pelo amor incondicional e pela tolerância diante da ausência, dando-me o apoio necessário nesta etapa e se encarregando dos cuidados com minha filha, Sofia; que mesmo encontrando-se nesta etapa da vida, em que precisam de cuidados, afetos e atenção, não mediram esforços para contribuir com todas suas forças e energia.

À Rannah e Jiskahr – sobrinha e sobrinho, que passaram a morar comigo durante a feitura desta dissertação, tornando-se, também, parte de meus afetos maternos. Assim como também recebi, em troca, afeto e gratidão.

À Sofia, por ter me instigado a pensar esta pesquisa e por compreender e aceitar a importância desta formação para mim. Durante o percurso pude ter a dimensão do que é o valor deste amor em minha vida, capaz de transmutar as ausências em outras formas de estarmos juntas, passando a estudar ao meu lado enquanto escrevo e, até, realizar as descrições e análises comigo. Posso dizer que ela é coautora desta pesquisa.

Ao André, por ter aceitado acompanhar este caminho da coorientação de pesquisa e por ter um olhar afetuoso sobre o que eu produzia. Nossos (des)encontros em meio a correria, o exercício de tentar pensar junto comigo, trazendo suas considerações, assim como a indicação de leituras para adensar a pesquisa contribuíram (e muito) além do âmbito desta pesquisa.

À minha orientadora Dagmar, por ter me proporcionado o privilégio de ser sua última orientanda de mestrado, antes de trilhar outros caminhos; e contribuir ativamente na construção da pesquisa e desta pesquisadora. Neste percurso e na relação orientadora-orientanda fui tomada por um sentimento de acolhida, ao mesmo tempo em que fui constantemente desafiada e instigada a “dar o tom”, permitindo que eu me movimentasse e, assim, movimentasse a pesquisa.

*Uma vez li uma frase – com certeza de algum famoso – que dizia algo assim como a vida está feita da mesma matéria dos sonhos. Eu digo que a vida pode perfeitamente estar feita da mesma matéria dos filmes. Contar um filme é como contar um sonho. Contar a vida é como contar um sonho ou contar um filme.*  
(LETELIER, 2011)

## RESUMO

A investigação que resultou nesta dissertação de mestrado se inscreve nos campos dos estudos de gênero e culturais pós-estruturalistas. Toma como foco o *live-action Malévola* (2014) para analisar feminilidades re(a)presentadas no filme, e indagar se elementos de discursos feministas poderiam estar imbricados na composição dessas feminilidades (em especial as que se constituem na composição da protagonista em relação com outros/as personagens da trama). O material empírico foi produzido com a utilização da etnografia de tela e as unidades analíticas que resultaram desse processo foram discutidas pelo viés da análise cultural. Os filmes são, aqui, considerados como artefatos culturais, em que representações e identidades podem ser (re)produzidas, negociadas, disputadas e transformadas e, desse ponto de vista, funcionam como pedagogias culturais que incidem sobre, e podem modificar, identidades e relações normativas de gênero. Nessa direção, ferramentas analíticas como cultura, gênero, pedagogias de gênero, representação e identidade, foram utilizadas para decompor e recompor a narrativa fílmica apresentada, por meio da análise de identidades assumidas pela personagem Malévola, em sua relação com outros/as personagens do filme, quais sejam: as identidades de líder, vingativa e maternal. Com essa análise, tornou-se possível argumentar, a partir das cenas selecionadas, que a personagem protagonista parece ter sido representada, por uma amálgama de elementos inscritos em seu corpo feminino híbrido *humano-animal-fada-bruxa*, e a potência deste corpo dá pistas sobre as distintas posições de sujeito atribuídas a ela ao longo do roteiro, e das suas relações com outras personagens da história, que são atravessadas pelo gênero.

**Palavras-chave:** Estudos de gênero pós-estruturalistas. Representação. Identidade. Etnografia de tela. Feminilidades em Malévola.

## ABSTRACT

The research that resulted in this work is part of the post-structuralist studies about gender and culture. It focuses on *Maleficent* live-action (2014) to analyze the (re)presentations of femininities in the movie, and it asks about the imbrication of elements from feminist discourses in the composition of these femininities (in particular those that constitute the protagonist's compositioning relation to the other characters of the plot). The empirical material was producing from the screen ethnography and the analytical units that resulted from this process were discussing by the cultural analysis bias. Movies are considered, by this work, as cultural artifacts, in which representations and identities can be (re)produced, negotiated, contested and transformed, and, from this point of view, they act as cultural pedagogies, that can affect and modify existing gender relations and identities. In this sense, analytical tools, such as culture, gender, gender pedagogies, representation and identity, were using to decompose and recompose the visual narrative presented, through the analysis of the identities which are assumed by *Maleficent* in her relationship with other characters in the film, which are: the identities of the leader, the vengeful and the maternal. By this analysis, it became possible to argue, from selected scenes, that the protagonist appears to have been represented as an amalgam of elements which are inscribed in her *human-animal-witch-fairy* female hybrid body, as well as the power of her body suggests about the different positions of subject attributed to her throughout the script and about her relations with other characters in the history, which are traversed by the genre.

**Keywords:** Post-structuralist gender studies. Representation. Identity. Screen ethnography. Femininities in *Maleficent*.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Data de lançamento de filmes e das princesas da Disney. ....	22
Figura 2 – Releituras de Animações em versões <i>live-action</i> .....	23
Figura 3 – Angelina contracenava com a filha.....	28
Figura 4 – Plano 04’48” – Primeiro contato entre os personagens Malévola e Stefan e a fronteira entre os dois mundos .....	52
Figura 5 – Plano 05’22” – Devolução da pedra para o poço das joias .....	54
Figura 6 – Plano 09’06” – Malévola, protetora dos Moors .....	56
Figura 7 – Plano 10’38” – Tentativa de invasão ao reino dos Moors .....	57
Figura 8 – Plano 3’07” – Encontro de Malévola e as três fadas.....	61
Figura 9 – Plano 29’06” – Fadas aterrorizadas com a chegada de Malévola ao batizado.....	64
Figura 10 – Plano 32’17” – Stefan implora a Malévola .....	65
Figura 11 – Plano 30’13” – Rainha dos humanos e Malévola – batizado de Aurora.....	66
Figura 12 – Plano 49’28” – Aparição de Malévola para Aurora.....	68
Figura 13 – Plano 1º27’08” – Coroação de Aurora no reino dos Moors.....	70
Figura 14 – Plano 17’02” – Malévola é drogada e Stefan tenta matá-la.....	74
Figura 15 – Plano 18’28” – Malévola mutilada .....	75
Figura 16 – Plano 23’02” – Malévola salva Diaval e ele oferece para ser seu servo.....	77
Figura 17 – Plano 25’49” – Malévola rainha dos Moors .....	78
Figura 18 – Plano 8’02” – Presente de aniversário de 16 anos .....	79
Figura 19 – Plano 32’17” – Rei implora a Malévola a não lançar a maldição.....	80
Figura 20 – Plano 1º14’37” – Beijo do príncipe não surte efeito sobre o encanto.....	85
Figura 21 – Plano 35’42” – Visita de Malévola a Aurora .....	87
Figura 22 – Plano 42’03” – Encontro de Aurora e Malévola.....	89
Figura 23 – Plano 51’02” – Malévola coloca Aurora para dormir .....	91

## SUMÁRIO

1 ERA UMA VEZ: ROTEIRO DE UMA PESQUISADORA E A TRAMA DE UMA PESQUISA .....	11
2 QUEM CONTA UM CONTO, MODIFICA UM PONTO: MUNDO DISNEY E OS CONTOS DE FADA NO CINEMA .....	20
2.1 MALÉVOLA, A REINVENÇÃO DO CONTO .....	24
3 PARA RECONTAR PONTOS DOS CONTOS: CONCEITOS FERRAMENTAS QUE PRODUZEM “UM MODO DE VER” .....	30
4 UM POUCO DE MAGIA PARA COMPOR UM FAZER METODOLÓGICO: PROCEDIMENTOS DE PRODUÇÃO E ANÁLISE DO CORPUS .....	39
4.1 DESCREVER E REESCREVER, VER E REVER, CORTAR E COLAR: PROCEDIMENTOS DE INVESTIGAÇÃO PARA CONSTITUIÇÃO DO CORPUS DE ANÁLISE .....	40
4.2 SIGNIFICADOS E EFEITOS: ANÁLISE CULTURAL COMO PROCEDIMENTO ANALÍTICO DO <i>CORPUS</i> .....	44
5 DESMONTANDO E RECONTANDO UMA HISTÓRIA: FEMINILIDADES (IM)POSSÍVEIS EM MALÉVOLA .....	47
5.1 LIDERANÇA FEMININA COMO IDENTIDADE ARTICULADA A UM CORPO CONTESTADO .....	49
5.1.1 Personagens femininas em relação: Malévola como possibilidade de rompimento de feminilidades enfatizadas? .....	60
5.2 FADA E BRUXA OU NEM FADA, NEM BRUXA? A IDENTIDADE VINGATIVA FORJADA COMO RESISTÊNCIA A VIOLÊNCIA .....	72
5.3 “O AMOR MAIS VERDADEIRO”: A MATERNAGEM COMO REDENÇÃO? .....	83
6 O DESFECHO DE UMA DISSERTAÇÃO: O RESPIRO ANTES INICIAR UMA NOVA HISTÓRIA .....	93
REFERÊNCIAS .....	97
ANEXO 1 – TABELA DE CENAS .....	106

## 1 ERA UMA VEZ: ROTEIRO DE UMA PESQUISADORA E A TRAMA DE UMA PESQUISA

*[...] de tanto ver e contar filmes, muitas vezes eu embaralhava com a realidade. E me custava lembrar se determinada coisa eu tinha vivido ou visto projetada na tela. Ou se havia sonhado. Porque acontecia que até meus próprios sonhos eu confundia depois com as cenas dos filmes.*  
(LETELIER, 2011)

*No nosso livro, a nossa história  
É faz de conta ou é faz acontecer?  
No nosso livro, a nossa história  
É faz de conta ou é faz acontecer?  
(O TEATRO MÁGICO, 2011a)*

Escolhi estes dois fragmentos<sup>1</sup> para abrir esta pesquisa, por me parecerem potentes para pensar a urdidura de uma pesquisa com filmes relacionados a roteiros de contos de fada. Filmes estes que tanto me proporciona(ra)m encantamento como passaram também a produzir desassossego ao desalojar certezas e causar certas inquietações. Na tessitura desta dissertação, entre as cenas de filmes e cenas da vida, busquei, então, fundar e embalar a escrita, na tentativa de enlaçar sonhos e vivências, impulsionada a olhar para estes roteiros, para entender se, e como, histórias de “faz de conta” podem ser transmutadas em “faz acontecer”.

A escolha do filme *Malévola* como objeto de análise se deu assim, a partir do meu interesse em filmes de contos de fada e as múltiplas releituras fílmicas dessas histórias. E, a partir daí, uma trama possível foi sendo constituída pelas lentes desta pesquisadora, que sob outros olhares e contextos poderia ter tido outros possíveis desfechos, assim como os filmes de contos de fada com personagens princesas, vilãs, fadas madrinhas e roteiros carregados de magia e fantasia e com a garantia de finais felizes também podem ser (re)contados de outros modos.

Ao serem (re)produzidas pelo cinema, histórias de contos de fada agregaram novos elementos ao enredo enquanto eram ‘transferidas’ da oralidade e das páginas dos livros<sup>2</sup> para

<sup>1</sup> Livro *A Contadora de filmes*, de autoria de Héran Riviera Letelier (2011) e a música *Nosso pequeno castelo*, do grupo O Teatro Mágico (2011a).

<sup>2</sup> Esta dissertação focaliza o estudo da produção cinematográfica dos estúdios Disney *Malévola* (2014) como uma releitura fílmica do desenho animado *A Bela Adormecida* (1959), produzido pelos mesmos estúdios. Embora a pesquisa não privilegie as múltiplas variantes literárias de “*A Bela Adormecida*”, vale ressaltar algumas destas versões como *Sol, Lua e Tália*, de Giambattista Basile (1634), *Bela Adormecida do Bosque*, de

a tela, na qual ganharam outras vidas com imagens em movimento, em conjunto com os efeitos especiais. Pelas grandes telas da sétima arte, vi estas histórias corporificarem cenários e personagens. E em algum momento dessa trajetória, e na articulação com outros interesses e vivências, passei a acreditar que refletir mais sobre esses artefatos culturais é potente para voltar o olhar para as feminilidades veiculadas nesses contos fílmicos, e para pensar, também, na possibilidade de reiteração/modificação de feminilidades, a partir de releituras fílmicas dos clássicos.

O interesse em discutir e analisar relações de gênero em filmes de contos de fada produzidos pelos Estúdios Disney foi se constituindo de forma articulada a algumas de minhas vivências – em especial, a vivência de uma maternidade não planejada e o impacto que esta teve em minha trajetória – e acabou por me conduzir ao programa de pós-graduação em Educação da UFRGS. A maternidade – dimensão que costuma ser invisibilizada nos contos de fada – me colocou frente a frente com as realizações e desafios implicados com a responsabilidade sobre outra vida, num contexto cultural no qual a maternidade e os cuidados com a criança ainda parecem ser incontestavelmente atribuídos ao feminino. Movimentei-me, então, na relação entre roteiros de contos de fada e o roteiro de minhas vivências. Na trama da vida, fui sendo forjada a partir de identidades – diversas, provisórias e instáveis – como mulher, mãe, historiadora, branca, heterossexual, estudante da pós-graduação e servidora pública da educação no IFRS e que marca(ra)m minha história. Assim como na vida, as personagens de contos também são constituídas por estas marcas e assumem distintas posições de sujeito.

Nesta dissertação, faço, então, um exercício de aproximação e, ao mesmo tempo, de distanciamento entre roteiros de “contos de fada tradicionais” e contingências de vida desta pesquisadora. Os roteiros de filmes apresentam elementos extraordinários que produzem o mundo de fantasia destas histórias: magia, varinhas de condão, fadas madrinhas, beijos de amor que quebram feitiços e acabam com o mal e que sempre culminam no final feliz. Elementos estes que encantam e dão este tom “fantástico” às histórias e que parecem se distanciar de meu roteiro de vivências. Entretanto, as alegrias e dificuldades presentes na trama das protagonistas de contos de fada parecem estar presentes, também, em minhas vivências. E fazer esta separação não significa dizer que “realidade” e “fantasia” não possam estar imbricadas e constituírem tanto enredos de filmes quanto enredos da vida, mas o quanto o fantástico dos contos se sobressai.

A delimitação do tema e do filme *Malévola* como foco de análise foram escolhas que fui construindo a partir de meu retorno a vida acadêmica,<sup>3</sup> como aluna PEC deste Programa de Pós-Graduação em Educação. As aprendizagens que fiz nas disciplinas que frequentei, no período que antecedeu ao meu ingresso regular no Programa, inspiraram-me a mergulhar nestas histórias para fazer delas meu tema de pesquisa, na articulação dos estudos de gênero e dos estudos culturais pós-estruturalistas. Foi a partir deste lugar que me (re)introduzi nestes estudos<sup>4</sup> e que se tornou possível pensar, no mestrado, que filmes de “princesas”, produzidos pela Disney, poderiam potencializar ainda outros modos de analisar feminilidades, e tentar ir além do que muitos outros estudos já haviam indicado.

Neste percurso, vale ainda ressaltar a minha atuação profissional no IFRS – Campus Canoas, que me propiciou participar do Núcleo de Estudos e Pesquisas em Gênero e Sexualidade (NEPGS), deste campus. Este espaço institucional, com as atividades organizadas pelo grupo<sup>5</sup>, estimulou meu retorno ao plano de uma carreira acadêmica e à pesquisa que eu pretendia fazer. A prática de trabalhar com temáticas de gênero e sexualidades e vivenciar isso, no dia a dia, em meu trabalho, também me impulsionou para ingressar na linha de pesquisa do PPGEdu, que abordava tais questões.

Com o meu ingresso, fui desafiada a redimensionar a proposta que apresentei em meu memorial,<sup>6</sup> e nesse processo propus discutir e analisar se, e como, discursos feministas e de gênero poderiam estar reverberando na releitura feita dos filmes *Encantada* (2007) e *Malévola* (2014). Após a qualificação, redimensionei novamente a pesquisa, propondo-me, então, a analisar feminilidades representadas no filme *Malévola* (2014), e se os pressupostos feministas poderiam estar implicados com a releitura dessas feminilidades (em especial a que se constitui na composição da protagonista em relação com outras personagens da trama). A escolha pontual deste filme reside no fato desta produção da Disney ter colocado a personagem da “vilã” na posição de protagonista. O filme é aqui, considerado como artefato

---

<sup>3</sup> Cursei duas disciplinas neste programa como aluna do Programa de Educação Continuada (PEC), posteriormente ao ingresso como aluna regular do mestrado: Seminário Avançado – Maus Tratos Emocionais: uma análise de gênero no contexto Hispano-Brasileiro”, em 2015, ministrado pela professora Jane Felipe e o Seminário Avançado: Gênero, leituras básicas, ministrada, conjuntamente, pelo professor Fernando Seffner (UFRGS) e Fernanda Bittencourt Ribeiro (PUC).

<sup>4</sup> Meu primeiro contato com os estudos de gênero foram proporcionados por uma bolsa de pesquisa na graduação sobre a violência contra a mulher na década de 1930 em Rio Grande e por uma disciplina intitulada Geografia e Gênero, ambas realizadas na FURG.

<sup>5</sup> O interesse das alunas voluntárias e bolsistas do núcleo em discutir filmes de contos de fada desde a ótica de gênero e sexualidade perpassa muitos de nossos encontros. Tendo, inclusive, culminado em trabalhos de estudantes do ensino médio em Administração, com a temática de análise fílmica com enfoque de gênero.

<sup>6</sup> Quando me apresentei para seleção, eu almejava estudar filmes de contos de fada da Disney, numa perspectiva de como são construídos e se modificam através dos tempos, uma vez que os filmes continuam em voga para além de seu contexto de produção, como se fossem objetos históricos atemporais e perenes. A proposta era analisar oito desenhos animados.

cultural em que representações e identidades podem ser (re)produzidas, negociadas, disputadas e transformadas e, desse ponto de vista, funciona como uma pedagogia cultural que incide sobre, e pode modificar, identidades e relações normativas de gênero.

Todavia, na escolha desta temática – que envolve contos de fada e feminilidades –, deparei-me com trabalhos já realizados, inclusive no interior do próprio PPGEdU, que analisavam contos de fada, abordando dimensões das relações de gênero e sexualidade. Assim, para reorganizar-me e redimensionar o meu tema/problema fiz uma revisão bibliográfica começando pelo Lume<sup>7</sup> – repositório digital de teses e dissertações da UFRGS – e, depois, na plataforma de teses e dissertações da Capes. A importância da revisão bibliográfica reside na busca pelo que já foi produzido e a tentativa de contribuir, de alguma forma, para expandir a pesquisa a partir do que já foi realizado.

Para isso, busquei pesquisas produzidas nos últimos anos que tivessem trabalhado com abordagens de gênero e/ou feministas e/ou tivessem relação com os filmes da Disney e as personagens construídas nestas produções ou que pudessem, em algum aspecto, ser relevantes à pesquisa que pretendia realizar. Para refinar a busca apliquei alguns filtros<sup>8</sup> que me auxiliaram a localizar esses trabalhos no LUME. Todavia, no segundo repositório, a pesquisa apresentou certas dificuldades.<sup>9</sup> Com essas buscas, tornou-se possível conhecer e selecionar os estudos que considereei potentes para dialogar nesta investigação. Assim, após uma leitura mais aguçada, destaco como relevantes, para esta pesquisa, os trabalhos de:

Ruth Sabat (2003), que contempla em sua tese de doutorado a análise dos filmes *A Pequena Sereia*, *A Bela e a Fera*, *Mulan* e *Rei Leão*. Estes filmes foram produzidos no final dos anos 1980 e anos 1990. O enfoque da autora foi o processo de reiteração da heterossexualidade como norma (SABAT, 2003, p. 8). Seu objetivo foi discutir e analisar dispositivos que normalizam corpos e sujeitos por meio da sexualidade. Este trabalho

---

<sup>7</sup> No Lume – nome próprio atribuído ao Repositório Digital da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), o qual abriga os trabalhos produzidos no âmbito da Universidade e as pesquisas do próprio PPGEdU, não fiz um recorte de temporalidade para a busca. A finalidade era fazer um levantamento de tudo que pudesse ter sido produzido e avaliar se meu projeto poderia trazer outros aspectos/elementos que ainda não tivessem sido explorados.

<sup>8</sup> Os filtros utilizados nas buscas realizadas no Lume foram os seguintes: “Princesas and Gênero” e “Gênero and Disney and Feminismo”. Já nas realizadas na plataforma da Capes, os filtros foram “Princesas”, “filmes infantis” e “contos de fada”. Outros trabalhos foram considerados, além dos que foram recuperados por estes filtros.

<sup>9</sup> A pesquisa na plataforma de teses e dissertações da Capes não permite que relacione dois ou mais termos, dificultando a localização de trabalhos específicos a nossos interesses de investigação. Para exemplificar, ao realizar uma busca com as palavras-chave Gênero and Disney, nos últimos 5 anos, foram recuperados 233.547 resultados. Todavia, muitos dos trabalhos não tinham relação com filmes e com os estudos pertinentes a esse trabalho. Mesmo restringindo a pesquisa e utilizando a aplicação de filtros apenas à grande área de conhecimento das ciências humanas, os números apresentados passaram para 37.715.

corroborou para uma leitura das feminilidades e se estas rompem ou reiteram as relações normativas de gênero.

Zandra Elisa Argüelo Argüelo (2005), que analisou os discursos que circulam em práticas de objetivação/subjetivação que interpelam sujeitos infantis; ela realizou sua pesquisa em uma escola particular de educação infantil, com crianças de quatro a seis anos, a fim de compreender os significados de gênero por elas atribuídos a onze histórias infantis não sexistas. Neste estudo também foi considerado o contexto das crianças em diferentes momentos da rotina pedagógica.

Fernanda Fornari Vidal (2008), que discutiu representações de infância e de gênero no que a autora chama de “novos contos”, em livros de contos de fada infantis, aproximando os estudos de gênero e histórias de contos de fada. Este trabalho contribuiu para pensar como e em que medida o filme *Malévola* reinventa o clássico *A Bela Adormecida*.

Suyan Maria Ferreira Pires (2009), que discute, desde a perspectiva dos estudos de gênero e dos estudos culturais, as representações de relações amorosas na literatura infantil contemporânea, entre a década de 1990 até 2008. A autora busca histórias que apresentem outras possibilidades de enredo, além dos conhecidos desfechos, com casamentos e finais felizes.

Patrícia Abel Balestrin (2011), que em sua tese analisa o filme *O céu de Suely* e faz uso da “etnografia de tela”, que consiste na realização de estudos midiáticos com elementos transportados da pesquisa antropológica, juntamente com ferramentas advindas da crítica cinematográfica. Ressalto a importância desta pesquisa para construção dos processos metodológicos de investigação e de composição do material empírico, além de inspirar as descrições do filme realizadas nesta dissertação.

Martha Friederichs (2015), que lança mão da “etnografografia de cenas” em sua tese e descreve a metodologia como “uma compilação entre a etnografia de tela, proposta por Carmen Rial e a cartografia, na esteira do pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari.” (FRIEDERICHS, 2015, p. 30). Este trabalho foi relevante para pensar sobre os processos metodológicos.

Michele Escoura Bueno (2012), que faz um trabalho etnográfico comparativo analisando Cinderela e Mulan, personagens de contos de fada da Disney, tomando-as como referência para discutir a construção de uma corporalidade “de princesa”. A autora analisou nuances das personagens da Disney utilizando-se de leituras feitas por crianças de distintas camadas econômicas. Considerando as princesas como parte do “repertório de gênero entre as

crianças”, a autora argumenta que estas se apresentam como “ícones de feminilidade”, devido à relação das personagens com beleza e *glamour*.

Além dos trabalhos recuperados pelas pesquisas no Lume e no portal da Capes, considerei importante realizar buscas na biblioteca da ANPED,<sup>10</sup> de artigos que pudessem contribuir para o trabalho. Destaco os trabalhos de:

Mônica Fantin (2004), que em seu artigo “Fragmentos e imagens de crianças no cinema – a inversão do olhar” analisa a relação criança-cultura, a partir da experiência cultural de crianças com o cinema, partindo da escuta de crianças e buscando captar seus “modos de olhar”.

Juliana Ribeiro de Vargas e Maria Luisa Merido Xavier (2013), que, desde os estudos de gênero e estudos culturais, analisam como discursos produzidos por artefatos musicais atravessam e constituem sujeitos femininos – alunas de escolas da Rede Municipal de Porto Alegre, do último ano do Ensino Fundamental, localizadas na periferia. Considerando que “os sujeitos são constituídos e diferenciados discursivamente, segundo as condições de possibilidades de distintos contextos históricos e sociais.” (VARGAS; XAVIER, 2013, p. 2), as autoras examinam os cartões de memória dos aparelhos celulares dessas alunas, discutindo como as músicas armazenadas as interpelam e produzem modos de vivenciar feminilidades.

A leitura atenta de tais trabalhos foi um exercício de aprendizagem importante para compor o meu próprio caminho de investigação. Entretanto, e para além disso, também foi possível perceber que elas enfocaram questões de gênero e/ou feminilidades privilegiando, em certa medida, a análise da reprodução dessas relações e identidades. Dar-me conta disso foi importante para que eu me decidisse a explorar onde e como tais narrativas, sobretudo aquelas apresentadas em versões *live-action* e apresentadas como releituras, incidem sobre as personagens, vilã e princesa, atualizando e/ou modificando essas identidades e relações. Dizendo de outra forma, analiso o filme escolhido para esta dissertação para descrever o que se (trans)forma, o que se (re)constrói a partir dessas, e com essas, releituras dos mesmos contos, evidenciando elementos que estão ali presentes e dando a ver brechas, conflitualidades, atualizações e reconfigurações e se podemos estar produzindo “novas” e outras possibilidades de vivenciar o feminino, dando a ver

### **Que feminilidades emergem na trama de relações que a narrativa fílmica estabelece entre Malévola e outras personagens e como elas são de-re-compostas e posicionadas?**

---

<sup>10</sup> As buscas nesta plataforma foram realizadas no GT-16, de Educação e Comunicação e no GT-23 – Gênero, sexualidade e educação.

### **Pressupostos feministas poderiam estar implicados na de-re-composição dessa(s) feminilidade(s)? Como isso se visibiliza na trama?**

Para dar conta destas questões, movimento-me entre criaturas aladas, magias, maldições e beijos de (não) amor para produzir uma pesquisa que examina o longa-metragem *Malévola*, produzido pelos Estúdios Disney, com o objetivo de descrever e analisar as feminilidades que aí são compostas e modificadas e para discutir se, e como, pressupostos e princípios feministas atravessam e dimensionam a produção dessas identidades femininas no roteiro dessa história.

Nos caminhos da pesquisa também fui desafiada a compor um tom para minha escrita, assumindo a inscrição em uma perspectiva pós-estruturalista, o que demandou desaprender e reaprender um modo de dizer que me coloca, explicitamente, dentro desse processo. Colocar-me nessa posição ajudou-me estranhar meu objeto, sem afastá-lo ou assumir uma perspectiva de neutralidade.

A escolha da perspectiva teórico-metodológica em que inseri esta dissertação, e a decisão de fazer uma pesquisa que coloca no jogo da cena estudos de gênero e sexualidades foi (é) uma escolha política. Vivenciamos um tempo de tensionamentos relacionados a estes estudos; espaço/tempo em que direitos e lugares de fala que pareciam conquistados e consolidados estão sendo questionados por movimentos como “ideologia de gênero” e “escola sem partido”, que se constituem por uma avalanche de ideias conservadoras que reativam “moralismos, divisões naturalizadas, identidades fixas, generificações hierárquicas, silêncios interessados, ódios destruidores, omissões desastrosas, retrocessos inaceitáveis.” (CALDEIRA; PARAÍSO, 2018, p. 25). Movimentos como estes têm tentado barrar o debate de temas como feminismos, gênero e sexualidades e considerá-los como “doutrinação”. Estas ideias e movimentos acabam, também, por atingir produções artísticas como os filmes que a eles são associados, desqualificando-os e isso inclui críticas direcionadas a produções da Disney<sup>11</sup>.

Ao assumir e veicular, em algumas de suas produções, temáticas relacionadas com feminismos, gênero e sexualidades, os Estúdios Disney têm sido apontados, por alguns como não sendo “mais sinônimo de *family friendly*” (SOUZA, 2013), à medida que alguns de seus filmes serviriam como *instrumento* “usado pela gigante do entretenimento para promover a

---

<sup>11</sup> Dentre as diversas críticas e polêmicas direcionadas a Disney sobre seus personagens e roteiros, aceno para a acusação de Mickey Mouse, o personagem emblemático do estúdio, de ser homossexual (O ESTADO DE S. PAULO, 2017).

filosofia ‘progressista’ e doutrinar as crianças que acompanham o programa a absorver essas ideias como normais.” (CHAGAS, 2017). Neste contexto, abordar questões relacionadas a estes temas, acaba provocando certo pânico moral, uma afronta à família heteronormativa e evocando apoio em essencialismos biológicos e culturais.

Em 2016, o *slogan* “todo sonho de menina é tornar-se uma princesa” articulou-se com a emergência das Escolas de Princesas, que têm “uma proposta de ensinar um conjunto de valores que reforçam a formação das meninas para o casamento tradicional, com a valorização da aparência, além de práticas associadas ao espaço doméstico, de submissão corporal e de atitudes classificadas como femininas (SMYL; SANTOS, 2017, p. 3). Como contraponto às Escolas de Princesa, o Escritório de Proteção de Direitos da Infância, em Iquique, no norte do Chile, passou a oferecer uma oficina para meninas entre 9 e 15 anos intitulada “desprincesamento”, com o objetivo de empoderá-las. Inspiradas nessa experiência, estas oficinas passam a ser reproduzidas também pelo Brasil. Neste contexto de tensionamento causado pela supressão de direitos e espaços já conquistados e tentativas de refreamento dos estudos de gênero, fortalecer e dar destaque a estes estudos passa a ser de extrema importância.

Para tentar dar conta da investigação e análise, examinei materiais diversos, além do filme, como notícias, blogs, literatura, música e vídeos que, de algum modo, se relacionavam com o filme e a temática em questão. Apresento a análise realizada e o texto que sistematiza e compartilha essa trajetória de investigação nos capítulos seguintes.

No segundo capítulo, intitulado *Quem conta um conto, modifica um ponto: mundo Disney e os contos de fada no cinema* apresento um breve histórico dos contos de fada produzidos pela Disney, nos quais a personagem da princesa é protagonista. Ainda apresento o filme *Malévola*, objeto de análise desta dissertação, e discuto o endereçamento deste filme e a possibilidade de uma mudança/ampliação do público ao qual se destina.

Em seguida, no terceiro capítulo, *Para recontar pontos dos contos: roteiro teórico para examinar feminilidades em Malévola*, apresento as ferramentas conceituais que utilizo para operar as análises. Considerando que outros conceitos podem ser chamados à cena, destaco aí apenas os conceitos centrais para este trabalho: cultura, gênero, pedagogias de gênero, representação e identidade.

Passo, então, para a construção dos caminhos metodológicos, no quarto capítulo: *Um pouco de magia para compor um fazer metodológico: procedimentos de produção e análise do corpus*. Nele descrevo a articulação dos distintos procedimentos de investigação e de análise que utilizei, com destaque para a análise cultural e a etnografia de tela.

No quinto capítulo, intitulado *Desmontando e recontando uma história: feminilidades (im)possíveis em Malévola*, descrevo os movimentos analíticos para examinar as posições de sujeito assumidas e/ou atribuídas à Malévola na trama, produzidas na/pela articulação desta personagem com distintos personagens que compõe o roteiro e as possíveis implicações de pressupostos feministas na composição do roteiro e das personagens. Ele se desdobra em três partes, nas quais analiso a liderança, a vingança e a maternagem como marcas constitutivas das identidades que Malévola assume nessa trama de relações.

Nas Considerações finais resgato o investimento nos pontos fundamentais de cada capítulo e sintetizo as principais contribuições desta investigação.

## 2 QUEM CONTA UM CONTO, MODIFICA UM PONTO: MUNDO DISNEY E OS CONTOS DE FADA NO CINEMA

*Toda releitura de um clássico é uma leitura de descoberta como a primeira. Toda primeira leitura de um clássico é na realidade uma releitura.*  
(CALVINO, 2007)

Início este capítulo com a citação de Ítalo Calvino, que nos convida a pensar a importância da leitura de clássicos, argumentando que ao nos (re)encontrarmos com determinadas obras já lidas e/ou contadas, as lemos com olhares distintos do que o fizemos outrora. A leitura depende do contexto – de como, onde e quando lemos. Aciona-se, assim, uma nova experiência, que sempre poderá ter algo mais a dizer e ensinar. Perceberemos elementos antes não vistos e outras possibilidades de interpretação podem emergir (CALVINO, 2007). Concordo com o autor também neste caso, em que me disponho a rever e analisar um filme – que se apresenta como reedição – para abrir-me a outras e novas formas de vê-lo e de pensar sobre ele. Uma releitura de um filme tanto apresenta elementos conhecidos da história que o “fundou” quanto modifica outros, na medida em que passa a ser uma (re)produção inserida em outro tempo e contexto. O que filmes que tematizam contos de fada e suas reedições, histórias contadas e recontadas de outras maneiras, em distintos contextos, podem dar a ver e pensar? Nesta perspectiva, assumo que, com a refilmagem do clássico *A Bela Adormecida*, que dá o lugar de protagonista à Malévola, outra história é contada, personagens e elementos já conhecidos assumem novos contornos e encenam outros desfechos. E é nesta história que investe esta dissertação.

De modo geral, os filmes com enredos de contos de fada são apresentados, em diversas instâncias e artefatos de nossa cultura, como endereçados às meninas; e, portanto, com enredos constituidores de suas vivências como sujeitos de gênero. Histórias pautadas pelo beijo como expressão do verdadeiro amor, premissa dos contos de fada, marca dos finais felizes, encenados com o casamento. Enredos que também podem se modificar através dos tempos, dando a ver outras possibilidades de vivência das feminilidades e masculinidades.

Neste capítulo, apresento algumas produções da Disney, com enfoque em contos de fada, e destaco o investimento em animações pautadas nessas histórias e em *live-action*, para

situar e descrever brevemente o filme *Malévola* e seu *endereçamento*, ao investir em outro enredo e numa mudança/ampliação do público alvo.

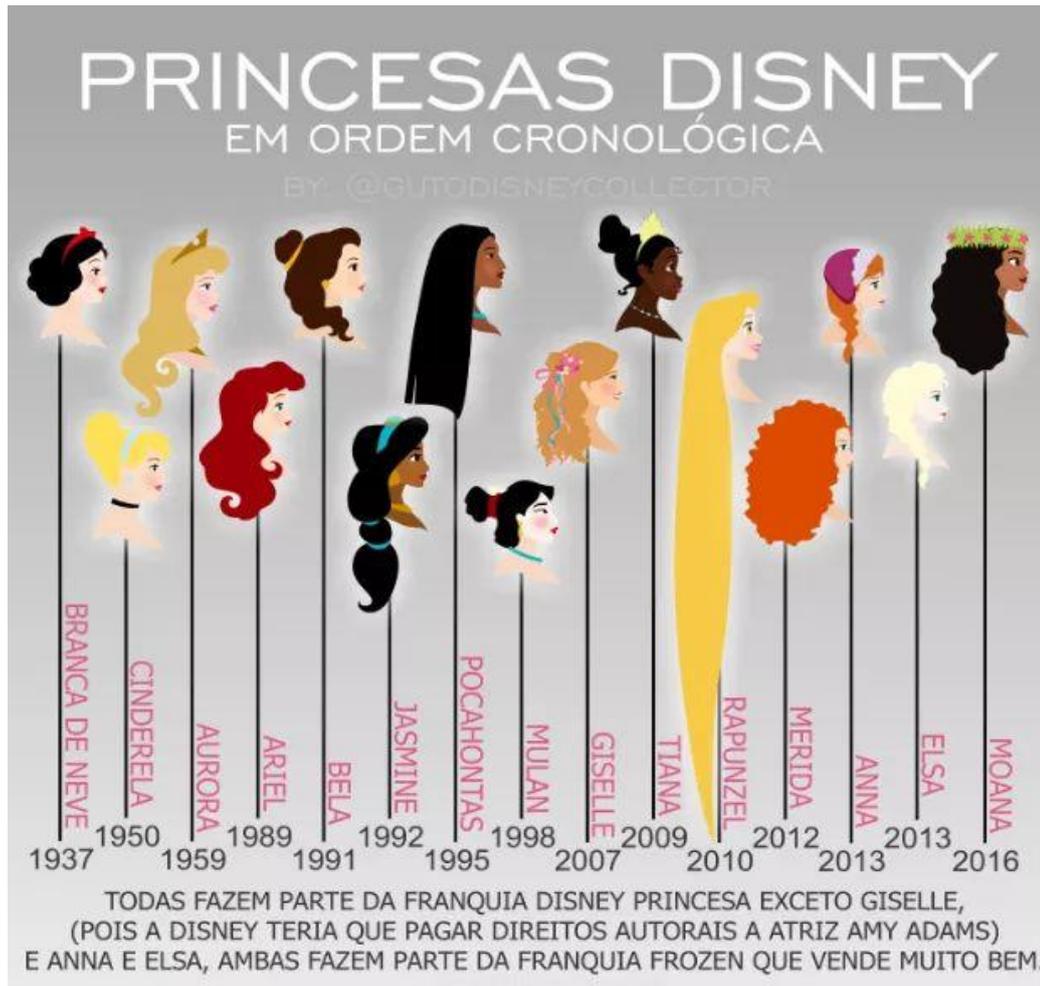
“O ‘Maravilhoso mundo da Disney’ é mais que uma logomarca. [...] O poder e o alcance da Disney na cultura popular combinam uma desinteressada ludicidade com a fantástica possibilidade de fazer com que os sonhos da infância tornem-se verdadeiros.” (GIROUX, 2013b, p. 136). É possível dizer, entretanto, que tais estúdios não têm mais focalizado apenas o público infantil, uma vez que buscam atingir também jovens e adultos. Além disso, a Disney Company é mais do que mera produtora de filmes e administradora de enormes parques de diversão; esta empresa detém, também, canais de tv a cabo, produz discos, livros, roupas, adereços e outros objetos, além de adquirir os direitos de alguns livros para transformá-los em filmes (WIENER apud GIROUX, 2013b, p. 133).

Na primeira metade do século XX, a Disney começou a investir em filmes infantis e, desde o início, colocou a temática dos contos de fada no cerne de suas produções. Com a princesa como personagem protagonista, estas histórias contadas nos livros seriam eternizadas pelas imagens, cores e sons dessas obras que deram corpo e visibilidade a personagens antes caracterizadas com e pela escrita. A imagem a seguir veicula informações sobre as protagonistas de cada uma dessas produções da Disney, com a temática de “princesas”:<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> São elencados nesta tabela os filmes que trazem personagens de príncipes e princesas em forma humana. Não são elencados filmes que tratam da realeza animal, tal como *O rei leão*.

Figura 1 – Data de lançamento de filmes e das princesas da Disney.



Fonte: Muniz (2017).

O primeiro desenho animado longa-metragem elaborado pelos Estúdios Disney com a temática dos contos e princesas foi *Branca de Neve e os Sete Anões* (1937), um dos maiores sucessos do cinema (RAEL, 2010), que arrecadou oito milhões de dólares ao redor do mundo. Na sequência, outros contos, como *Cinderela* (1950) e *A Bela Adormecida* (1959) também foram adaptados para o cinema, consolidando o investimento da empresa em desenhos animados desse gênero. No final dos anos 1980 até o final dos anos 1990, dando sequência às produções de filmes de “princesas”, *A Pequena Sereia* (1989), *A Bela e a Fera* (1991), *Aladim* (1992), *Pocahontas* (1995) e *Mulan* (1998) vão compor o time Disney. Dentre as produções de animações mais recentes desses filmes estão *A Princesa e o Sapo* (2009), *Enrolados* (2010), *Valente* (2012), *Frozen* (2013) e *Moana* (2016).

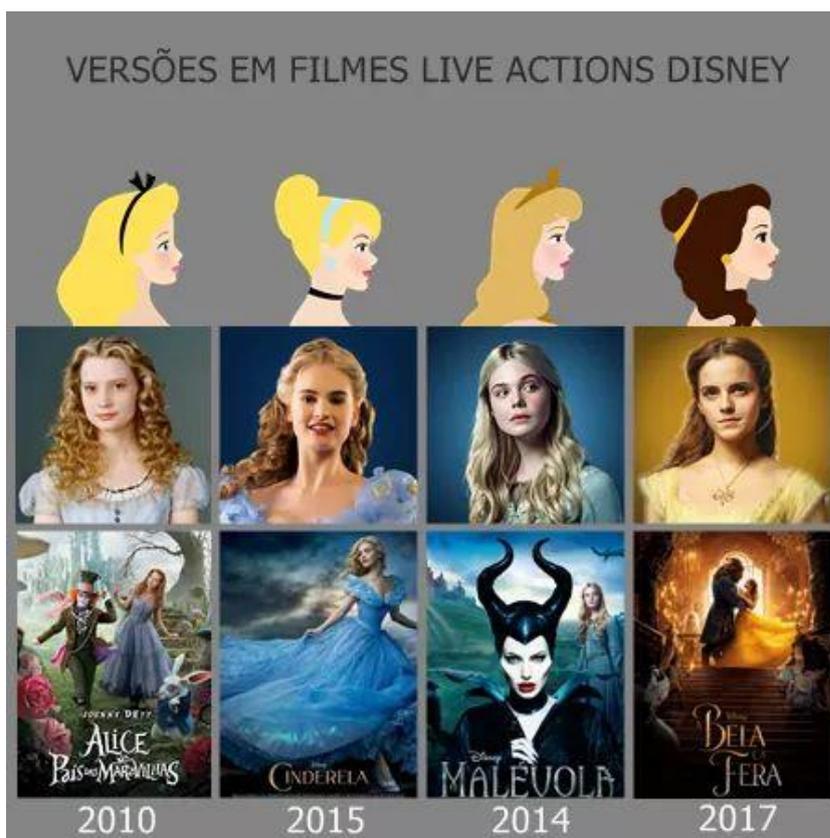
Concomitantemente, tem havido um investimento direcionado para a produção de releituras de algumas dessas animações como superproduções cinematográficas. Na esteira

das animações de contos de fada, os Estúdios Disney passam a produzir longas de seus já consagrados desenhos animados em versões *live-action*.

O termo *live-action* advém das palavras *live* (vida) e *action* (ação). A tradução desta expressão significa ação ao vivo ou ato real. Refere-se a filmes representados por atores e atrizes reais, podendo ou não fazer uso em suas filmagens de animações ou de produções computadorizadas. Entretanto, a expressão é popularmente utilizada para se referir a filmes adaptados de quadrinhos, livros clássicos e de animações.

A Figura 2 coloca em destaque alguns desses filmes. *Encantada*<sup>13</sup> (2007), *Alice no País das Maravilhas* (2010), *Malévola* (2014), *Cinderela* (2015), *A Bela e a Fera* (2017) foram às produções escolhidas para inaugurar essa nova série de filmes, com acenos para a possibilidade de sequência de alguns desses, bem como a releitura de outros clássicos da Disney, demarcando o investimento dado a este gênero fílmico.

Figura 2 – Releituras de Animações em versões *live-action*



Fonte: Muniz (2017).

A apresentação dessa cronologia de filmes com esta temática não tem qualquer pretensão evolutiva ou de comparação entre eles, mas procura visualizar o investimento

<sup>13</sup> Considero *Encantada* como uma releitura, pois este filme compila elementos de vários contos em seu roteiro.

nessas produções para, assim, situar no tempo o filme que é objeto desta análise. *Malévola* (2014) é um filme que compõe esta “nova” geração de produções Disney de contos. É o único entre os filmes elencados que propõe um enredo que conta a história do ponto de vista da “vilã” de *A Bela Adormecida*. A protagonista não é a princesa, o que talvez acene para a possibilidade de modificações nesta história e nas feminilidades aí representadas. É Malévola, uma “fada má”, que toma o lugar de destaque sempre dado à princesa. Apresento, então, a seguir, essa obra cinematográfica, discutindo a quem é endereçado o filme em questão.

## 2.1 MALÉVOLA, A REINVENÇÃO DO CONTO

*Eu assisti ao filme [A Bela Adormecida] e tive algumas ideias, que revelavam mais sobre a personagem, criaram um passado para ela, que levaram ao momento que ela amaldiçoa Aurora; e depois, nos leva além deste momento, do ponto de vista de Malévola. É uma reinvenção, não só uma releitura da mesma história.  
(Linda Woolverton)<sup>14</sup>*

A imagem de um suntuoso livro adornado com pedrarias e título estampado no meio da capa. Assim o convite para adentrar em um mundo da fantasia é aberto e um narrador inicia a contagem de uma história com o clássico *Era uma vez*, apresentando na cena inicial, o cenário de uma grande festa. O reino comemora o nascimento da princesa Aurora e a realização do sonho da descendência real. Compartilhando tal momento, súditos e três “boas” fadas, que vêm agradecer a princesa com dons mágicos e presentes. Malévola, a “fada má”, adentra a festa, irritada por não ter sido convidada, e informa que também deseja presentear a princesa. Então, amaldiçoa a criança com um feitiço de morte, quando esta completar 16 anos. O cenário e as personagens descritas compõem a cena de abertura do desenho animado *A Bela Adormecida* (1959), produzido pelos Estúdios Walt Disney. Esta cena vai nos apresentar a personagem Malévola. Neste contexto, fica evidenciado que ela é a “vilã”, a personagem má que dispensa a necessidade de explicações para as maldades por ela produzidas.

---

<sup>14</sup> Fala da roteirista do filme *Malévola* (2014), presente em um vídeo sobre os bastidores do referido filme (THUNDER WAVE, 2014).

Nesta cena, o desenho animado veicula o mundo perfeito da realeza, família branca, biparental, hetenormativa. Aquela que detém privilégios em função das características e pertencimentos adequados, condições que são abaladas com a maldição de Malévola. A personagem apresentada com a pele esverdeada, uma longa túnica preta, chifres, cetro e acompanhada de um corvo, inspirou a criação da personagem interpretada por Angelina Jolie, no *live-action* produzido 55 anos após a estreia do desenho e que vai, então, contar os antecedentes da conhecida personagem e o que a levou a lançar um feitiço sobre um bebê.

Datado de 2014, o longa custou duzentos (200) milhões de dólares (CARMELO, 2014) e começa com a voz da narradora, que diz “*Esta é uma velha história de um jeito novo... Veremos o quanto você a conhece [...]*”. Assim se cria a expectativa em torno do enredo e dos “novos” elementos que este pode apresentar. Princesas, príncipes, castelos, monstros, fadas, vilãs, magia e finais felizes, personagens protagonistas e antagonistas, bem *versus* mal. Elementos contidos em contos de fada, que conformam femininos marcados pelas dicotomias bela ou feia, comportada ou rebelde, boa ou má, sempre isso ou aquilo, “muito influentes, duradouras, recorrentes.” (LOURO, 2017, p. 24).

Na direção do que sugere Guacira Louro, não tenho qualquer pretensão de busca de uma essência neste filme, ou de apresentar um panorama destes contos; mas considero que estes podem ser importantes artefatos, convenientes para “espreitar” masculinidades e/ou feminilidades ou, ainda, para observar algumas referências recorrentes (LOURO, 2017, p. 25). E, ainda, apresentar possibilidades de ampliação e multiplicação de feminilidades neles descritas.

Determinada obra cinematográfica é produzida pensando em atingir determinados públicos. Na recontagem desta história, a quem tal filme se dirige? Nesta direção, os modos de endereçar um filme dizem respeito a posições de sujeito que seu público deve ocupar.

O modo de endereçamento de um filme tem a ver, pois, com a necessidade de endereçar qualquer comunicação, texto ou ação “para” alguém. E, considerando-se os interesses comerciais dos produtores de filme, tem a ver com o desejo de controlar, tanto quanto possível, como e a partir de onde o espectador ou a espectadora lê o filme. Tem a ver com atrair o espectador ou a espectadora a uma posição particular de conhecimento para com o texto, uma posição de coerência, a partir da qual o filme funciona, adquire sentido, dá prazer, agrada dramática e esteticamente, vende a si próprio e vende os produtos relacionados ao filme. (ELLSWORTH, 2001, p. 24).

No entanto, tais formas de endereçamento não garantem que esses sujeitos sejam interpelados e essas posições não são unificadas e nem fixas. O/A espectador/a nunca é apenas ou totalmente quem o filme pensa que é (ELLSWORTH, 2001). Os modos de

endereçamento relacionam, então, o social e o individual, o texto fílmico e a experiência do/a espectador/a. A escolha de quem irá interpretar a protagonista, a caracterização da personagem e os desfechos para tal são pensados visando um público que se quer atingir. Ao mesmo tempo, são veiculadas feminilidades possíveis para a proposta do filme e do tipo de espectadores/as que ele quer interpelar.

Contos de fada fílmicos são voltados para o público infantil, mas e Malévola? Considerando que filmes podem ser tomados como artefatos que exercem pedagogias culturais, o que se pode estar ensinando e aprendendo por meio das feminilidades construídas nesta “nova” história?

Fernanda Breder (2013) discute a ideia de atemporalidade dos contos de fada da Disney pelo fato deles perdurarem para além do contexto em que foram produzidos. Para a autora, Cinderela não pode ser culpada por apenas esperar que seu príncipe a resgatasse – ela é uma mulher da década de 1950, e reflete essa época, a qual é anterior à chamada “segunda onda” do feminismo (BREDER, 2013, p. 8). Concordo com o ponto de vista da autora, de que estes filmes são frutos do contexto de sua produção, entretanto, é preciso levar em consideração o fato de que eles se mantêm em circulação. E, nessa direção, seguem reforçando e reiterando feminilidades produzidas outrora.

Breder também classifica as personagens protagonistas dessas produções da Disney como princesas clássicas, princesas rebeldes e princesas contemporâneas (BREDER, 2013, p. 32-42). A meu ver, esta classificação proposta pela autora apresenta certas limitações. Embora demonstre a existência de certas modificações, a autora lança um olhar evolutivo sobre as feminilidades das princesas. Considero importante destacar, no entanto, que cada uma dessas princesas/vilãs pode estar inscrita em representações de feminilidade que tanto reforçam relações normativas de gênero quanto incluem possibilidades de modificações destas, o que não depende, necessariamente, da cronologia dos filmes.

As releituras dos desenhos já produzidos por meio de superproduções cinematográficas acenam para a possibilidade de novas maneiras de contar as mesmas histórias, adequando-as ao tempo e à sociedade em que estão inseridas, e nesse processo podem romper e/ou deslocar premissas presentes nas obras, assim como podem reiterar elementos já naturalizados. Há, pois, possibilidade de emergência de outros sentidos, de outros significados. Angelina Jolie afirma que:

Todos conhecemos a história da Bela Adormecida. Então, conhecemos a Malévola, sabemos o que aconteceu no Batizado, mas não sabíamos o que havia acontecido antes [...]. Nós respeitamos o clássico. Tentamos trazer o que você ama dessa história. Também queremos trazer um mundo que você nunca viu antes. É uma

história muito bonita. E acho que também é bem diferente do que as pessoas esperam. (THUNDER WAVE, 2014).

No trecho citado, a atriz que interpreta a protagonista vai dando algumas pistas sobre a presença de elementos já conhecidos e outros novos, bem como para que públicos o filme parece ter sido endereçado, além de destacar a maior inovação desta versão. Dentre os elementos conhecidos da história de *A Bela Adormecida*, a qual Angelina Jolie faz referência, parece pressupor que o público de *Malévola* conheça o desenho animado, já o tenha assistido, ao convidar este público para ver “o novo filme”.

Ao fazer referência a pessoas, Angelina Jolie não restringe o público a apenas crianças/meninas, mas parece sugerir um público maior. Não se trata apenas de encantar crianças, mas de uma ampliação que inclui aquelas/es que já conhecem a “vilã” da Disney. A fantasia dos contos é levada ao público que cresceu assistindo a magia dos mundos da Disney. Nesse contexto, vale ressaltar, ainda, que a escolha de Angelina Jolie para interpretar a “vilã” *Malévola* não foi feita por acaso.

Angelina Jolie é considerada como uma das pessoas mais influentes e poderosas na indústria de entretenimento americana, além de ser a atriz mais bem paga de Hollywood. Recebeu diversos prêmios, tanto referentes à sua atuação quanto exaltando sua beleza e sensualidade, sendo exaltada como a mulher mais bonita e mais sexy do mundo, por vários meios de comunicação.<sup>15</sup>

A atriz, cineasta e ativista humanitária americana Angelina Jolie recebeu prêmios como o de melhor atriz coadjuvante no Oscar (2000), por sua atuação no filme *Garota Interrompida*. Ainda recebeu dois prêmios Screen Actors Guild (1998 e 1999), e três prêmios Globo de Ouro (1997, 1998 e 1999).

Sua atuação no filme *Lara Croft: Tomb Raider* (2001) – como a heroína dos jogos eletrônicos Lara Croft – rendeu à atriz grande fama e estabelecendo-se entre as principais atrizes de Hollywood. Atuou como estrela de outros filmes de ação, como *Sr. & Sra. Smith* (2005), *O Procurado* (2008), *Salt* (2010) e *O Turista* (2010). Foi aclamada pela crítica por sua atuação em filmes dramáticos, tais como *O Preço da Coragem* (2007) e *A Troca* (2008), rendendo-lhe, neste último, uma indicação ao Oscar de Melhor Atriz. A partir de 2010, passou a atuar também como diretora, roteirista e produtora, nos filmes de guerra *Na Terra de Amor e Ódio* (2011) e *Invencível* (2014). E o maior sucesso comercial veio com o filme de fantasia

---

<sup>15</sup> Vale ressaltar os prêmios como a mulher mais bela do mundo, como por exemplo, o recebido em 2009, de mulher mais bonita do mundo pela revista *Vanity Fair* (QUEM ACONTECE, 2009).

*Malévola* (2014), onde reinventa o clássico no corpo de Angelina Jolie, ressignificando também a personagem da bruxa má.

Para além das telas do cinema, Angelina é, também, conhecida por seus esforços humanitários, tendo recebido um Prêmio Humanitário Jean Hersholt e o título honorário de Dama da Ordem de São Miguel e São Jorge (DCMG). Dentre as causas promovidas por Jolie estão as pautadas a conservação, educação e direitos das mulheres e a defesa dos refugiados. Foi Enviada Especial para o Alto Comissariado das Nações Unidas para os Refugiados (UNHCR/ACNUR).

Ainda vale ressaltar que a vida pessoal de Angelina tem sido objeto de ampla publicidade. Divorciada dos atores Jonny Lee Miller e Billy Bob Thornton, ela se separou de seu terceiro marido, o ator Brad Pitt, em setembro de 2016, declarando diferenças irreconciliáveis. Eles tiveram seis filhos juntos, três dos quais foram adotados.

Outro ponto que pode dar pistas sobre possíveis endereçamentos do filme refere-se ao depoimento de Angelina Jolie sobre a necessidade de sua filha ter sido a escolhida para atuar como a personagem da princesa Aurora enquanto criança. “É que as demais crianças que tentavam fazer o papel tinham pavor de me ver como bruxa. Eu dizia olá e elas já começavam a chorar.” (FANTÁSTICO, 2014).

Figura 3 – Angelina contracenando com a filha<sup>16</sup>



Fonte: *Malévola*, 2014.

---

<sup>16</sup> Todas as figuras que representam cenas do filme são fotografias capturadas do filme.

Esta fala da atriz sinaliza o medo por parte das crianças de estarem na sua presença. Talvez a classificação indicativa do filme no Brasil, de 10 anos, seja mais uma das pistas de para quem é endereçado este filme.

Malévola parece ressaltar uma feminilidade com poder de liderança, à frente de um reino, e sua maldade não se vincula a uma essência, mas é motivada. Ela não se limita a ser má sem nenhuma explicação, mas é uma “vilã” que borra as fronteiras entre o bem e o mal, não assumindo uma polaridade ou outra dessa dicotomia. Ela se movimenta entre os polos dessa relação.

As representações antagônicas de bem *versus* mal parecem ter dado lugar a representações que fluem entre o bem e mal. A partir do público que o filme pensou em atingir, modificar posições de sujeito de determinada história, contar a respeito de como as feminilidades foram sendo constituídas por suas próprias vivências, expectativas e frustrações, pode também modificar o olhar sobre as fantasias produzidas nos/as expectadores/as e produzir outras identificações da personagem com o público que está assistindo.

Se você compreender qual é a relação entre o texto de um filme e a experiência do expectador [...] você é capaz de mudar ou influenciar, ou até mesmo controlar, a resposta do expectador [...] ou você será capaz de ensinar os expectadores como resistir ou subverter quem o filme pensa que eles são. (ELLSWORTH, 2001, p. 12).

As histórias se tornam outras. As personagens não são mais apresentadas na base do isso ou aquilo, mas pela lente do isso e aquilo. Não mais vilãs *versus* princesas, mas a possibilidade de transitar entre os dois lugares ao mesmo tempo. Os conflitos vividos pelas personagens são vinculados a determinados acontecimentos, e tudo isso resulta em uma certa humanização dessas personagens. A (re)apresentação de versões fílmicas e de suas personagens pode suscitar, a partir das análises, outras possibilidades de vivenciar o feminino. Feminilidades que possa(m) ser vista(s) por uma lente de pluralidade.

Outros elementos do roteiro parecem indicar a mudança de endereçamento do filme, como beijos sem amor, histórias afetivas mal resolvidas, bem como a presença de metáforas para abordar temas sérios como a violência sexual, que serão abordados mais detalhadamente nas análises. A seguir, apresento as ferramentas analíticas para operar e pensar a construção das personagens em *Malévola*.

### 3 PARA RECONTAR PONTOS DOS CONTOS: CONCEITOS FERRAMENTAS QUE PRODUZEM “UM MODO DE VER”

*A incerteza é, efetivamente, parte integrante desse modo de pensar; mas ousar dizer que é impossível exercer, seriamente, o ofício de pesquisador[a], seja qual for a vertente teórica pela qual se tenha afinidade, sem experimentá-la. Incerteza e dúvida não me parecem pecados que precisem ser exorcizados por um pesquisador ou pesquisadora; em vez disso, podem se constituir numa espécie de gatilho para qualquer investigação, podem ser exercitadas ao longo de um estudo e, desse modo, estimular a atitude de busca continuada do conhecimento.*  
(LOURO, 2007)

O trecho que inicia este capítulo anuncia as escolhas que delimitam o lugar em que está inserida esta pesquisa. E demarca os limites de minhas escolhas, tanto teóricas como políticas para elaboração da escrita desta dissertação. Diante das múltiplas possibilidades de descrever e analisar o objeto de pesquisa proposto, afirmar a inscrição em uma perspectiva pós-estruturalista convidou-me a privilegiar os exercícios de indagar, hesitar e colocar em xeque verdades científicas, e a assumir que o conhecimento que produzimos é provisório e contingente. Neste percurso foi necessário abrir mão do anseio de domínio sobre determinado assunto ou campo e reconhecer a incompletude dos estudos e pesquisas produzidos nesta perspectiva.

Neste capítulo, apresento, então, os conceitos que fundamentam esta investigação. No roteiro da pesquisa, os conceitos são como personagens de uma trama. Alguns deles são os que protagonizam a história; outros, coadjuvantes. Articulados, ambos são elementos integrantes do enredo de uma pesquisa. Os protagonistas são aqueles conceitos que considero centrais para a realização das análises: aqueles presentes durante toda pesquisa, fundamentais para operá-la. Outros conceitos, os que considero coadjuvantes, operam mais pontualmente, para explorar melhor determinadas cenas e nuances. Os protagonistas são os que vou apresentar e discutir ao longo deste capítulo.

A partir do contexto da chamada “Virada cultural”, a noção de cultura passa a assumir uma posição de protagonismo, quando se passa a discuti-la como constituidora de todos os

aspectos da vida social. Por meio de sistemas utilizados para codificar e dotar de significados as coisas, as práticas de significação constituem nossas ‘culturas’ e se relacionam com a capacidade de decodificar ações alheias, bem como para dar-lhes sentido (HALL, 1997). Nessa abordagem, cultura e linguagem são conceitos intrinsecamente ligados. Hall argumenta que por meio da linguagem, os objetos são constituídos por práticas de significação, que permitem tanto fixar sentidos quanto colocar em xeque essencialismos e naturalizações. Neste contexto, a linguagem passa a ser entendida como produtora da “realidade”, por meio de práticas de representação.

Na perspectiva dos estudos culturais pós-estruturalistas, o conceito de cultura é assumido “como um campo de luta e contestação em que se produzem tanto os sentidos quanto os sujeitos que constituem os diferentes grupos sociais em sua singularidade.” (MEYER et al., 2004, p. 52). A partir desta perspectiva, cultura é entendida como

[...] um campo de disputa entre a prática de significação e a produção de sentidos [...] a cultura é, sobretudo, atividade, ação, experiência. Como tal, ela sempre trabalha sobre alguma coisa, sobre materiais existentes. Vê-la como produção não significa dizer que ela opera sobre o vazio, que a criação se dá a partir de nada. (SILVA, 2010, p. 19).

Na esteira do pensamento do autor, podemos dizer, então, que a cultura está em constante processo de refazer-se, redefinir-se. “Há na verdade, uma tensão constante entre a necessidade de delimitar e fixar o significado e a rebeldia, também permanente, do processo de significação.” (SILVA, 2010, p. 20). Nesta direção, a releitura de um filme pode re(a)presentar a história de outros modos, a partir da cultura em que está inserida, podendo dar outros significados à trama e relacionados ao contexto em que foi produzido.

Considerando, ainda, a “centralidade da cultura”, Hall aponta que devemos considerar tanto seus aspectos substantivos quanto os epistemológicos. No que tange aos aspectos substantivos, o autor refere-se àquilo que consideramos *realidade*, às alterações promovidas na cultura local pela interferência da global; como a vida cotidiana, em suas mais variadas instâncias, é afetada por tais mudanças e como nos interpela; e, ainda, as distintas identidades assumidas pelos sujeitos no interior da cultura. Já o epistemológico relaciona-se “às questões de conhecimento e conceitualização, em como a ‘cultura’ é usada para transformar nossa compreensão, explicação e modelos teóricos de mundo.” (HALL, 1997, p. 16).

A cultura é, então, dinâmica, sujeita a transformações e abarca uma multiplicidade de manifestações. Modifica, assim, as possibilidades de ser/viver das feminilidades. Na esteira deste pensamento, os filmes podem ser considerados como artefatos culturais que contam

histórias sobre feminilidades. Tais histórias podem ser (re)contadas muitas vezes, de outro ponto de vista, de outro ângulo, de outro contexto e, nesse processo, cada uma se enreda em um novo trabalho de significação. Um filme segue regras próprias do campo cinematográfico e se inscreve nessa linguagem. É com essa linguagem que produz e fala para sujeitos de uma cultura – o que Ellsworth (2001) chama de endereçamento, direcionadas, dentre outras possibilidades, para sujeitos femininos. Nessa perspectiva, pode-se considerar que as personagens femininas apresentadas nessas histórias assumem múltiplas e fluidas identidades, que se apresentam fragmentadas, que podem convergir e se conflitar. Os sentidos atribuídos às feminilidades ali difundidas não são fixos, mas sujeitos às possibilidades de mudanças no tempo e no contexto de uma cultura. Dessa maneira, estes artefatos culturais articulam-se a processos de significação que “permitem atribuir sentido aos corpos generificados e sexuados que vamos (con)formando e com os quais nos defrontamos nos mundos em que vivemos e nos movimentamos.” (MEYER, 2014, p. 54).

Nesta pesquisa, a compreensão do filme como um artefato cultural que produz feminilidades inferiu a relevância de estabelecer uma articulação com o conceito de gênero. O termo gênero passou a ser adotado no final dos anos 1960, no período denominado como segunda onda do feminismo para designar a diferença entre homens e mulheres como uma construção social. Seu uso era uma tentativa de distanciamento dos sentidos provocados pelo uso do termo “sexo”, que era pautado por um caráter essencialista e biologizante e que transmitia uma ideia de imutabilidade. Entretanto, o termo não foi cunhado pelas feministas para substituir o termo sexo. Estas consideravam que havia a existência de diferenças biológicas entre os sexos, mas nem todas as diferenças existentes poderiam ser pautadas por esta premissa (NICHOLSON, 2000).

Feministas pós-estruturalistas, como Joan Scott (1995), Linda Nicholson (2000) e Guacira Louro (2014), argumentam, de diferentes modos, que o termo gênero “remete a todas as formas de construção social, cultural e linguística implicadas com processos que diferenciam mulheres de homens, incluindo aqueles processos que produzem seus corpos, para distingui-los e nomeá-los como corpos dotados de sexo, gênero e sexualidade.” (MEYER, 2004, p. 15). Essa forma de teorizar o gênero significa também assumir que ele funciona como um organizador do social e da cultura, que marca e distingue feminilidades e masculinidades, de forma articulada com outros marcadores, tais como classe, raça/etnia e sexualidade. Para além disso, é preciso assumir, ainda, que o gênero, associado ou não a outros marcadores, não só distingue mulheres de homens, mas também diferencia mulheres de mulheres e homens de homens, o que acena não só para a multiplicação das possibilidades de

viver feminilidades e masculinidades, mas indica a ampliação das formas pelas quais o poder se exerce nessas tramas de relações e de sujeitos (MEYER, 2014).

Colocar o gênero em foco é, sobretudo, uma posição política, na medida em que se analisam conexões entre saber/poder que podem ser descritas com essa ferramenta e que permitem pensar a organização de determinado contexto social, cultural e histórico. Para corroborar tal afirmação, Guacira Lopes Louro diz que

Uma compreensão mais ampla de gênero exige que pensemos não somente que os sujeitos se fazem homem e mulher num processo continuado, dinâmico (portanto não dado e acabado no momento do nascimento, mas sim construído através de práticas sociais masculinizantes e feminilizantes, em consonância com as diversas concepções de cada sociedade); como também nos leva a pensar que gênero é mais do que uma identidade apreendida, é uma categoria imersa nas instituições sociais (o que implica admitir que a justiça, a escola, a igreja, etc., são “generificadas”, ou seja, expressão das relações sociais de gênero). Em todas essas afirmações está presente, sem dúvida, a ideia de formação, socialização ou educação dos sujeitos. (LOURO, 1995, p. 103).

Analisei o filme *Malévola* de uma perspectiva relacional entre a protagonista e as demais personagens e como, na trama de relações, identidades de gênero são forjadas a partir delas. Sob a lente analítica de gênero, nos foi permitido vislumbrar que mídias, como filmes, constroem seus roteiros e imagens veiculando representações generificadas, inscritas nos corpos das personagens e que constituem as identidades femininas, encenadas nas telas. A centralidade desse conceito permite que nos debruçemos sobre os mais diversos artefatos para refletir sobre eles, no que tange a manifestações, expectativas e investimentos para torná-los sujeitos de gênero.

Nesta investigação, ao ponderar os artefatos da cultura como produtores de gênero e que o filme possui uma dimensão educativa, sinalizo a relevância de estabelecer uma interface com o conceito de pedagogia de gênero e exalto a importância da historicidade da emergência deste conceito. Do lugar ao qual estou filiada, permito-me inventar “novos” usos e/ou sentidos, apresentando articulações, imbricações e atravessamentos que se tornarem necessários, assim como vislumbrar sua contingência (ANDRADE, 2016). Assim, para conceituar pedagogias de gênero, importa retomar heranças das pedagogias críticas e, também, dos estudos culturais, nas quais se gesta e se constitui a noção de pedagogias culturais, da qual a ferramenta analítica proposta se desdobra.

Para Henry A. Giroux e Roger Simon (2011), “[...] a pedagogia é uma forma de política cultural” (GIROUX; SIMON, 2011, p. 109) e, por isso, a pedagogia crítica leva em consideração acontecimentos cotidianos de determinada cultura, dotando-os de sentidos

traduzidos por meio das vozes e experiências de pessoas, apoiando-se no pressuposto de “dar voz” aos silenciados.

Henry A. Giroux (2013a) argumenta que, pelo viés dos estudos culturais, as pedagogias não se limitam a uma técnica neutra, mas são tomadas como processos que exercem poder e estão inseridas em um contexto histórico, político e cultural. Pensá-las dessa maneira amplia o conceito para estender seus limites e efeitos para além do âmbito escolar, considerando outros meios de ensino e de aprendizagem que estão imersos no cotidiano de indivíduos e grupos culturais. Nesse sentido, o conceito de pedagogia cultural se inscreve numa perspectiva ampliada de educação, que é fundamental para esta pesquisa, qual seja:

[...] educação envolve o conjunto de processos pelos quais indivíduos são transformados e/ou se transformam em sujeitos de uma cultura. Nessa perspectiva, a educação se dá em diferentes espaços do mundo contemporâneo, sendo a escola apenas um deles. Tornar-se sujeito de uma cultura, por meio da educação, envolve complexos processos de ensino e de aprendizagem que, contemporaneamente, derivam de uma infinidade de instituições ‘pedagógicas’ (onde estão incluídos/as, por exemplo, a literatura, o cinema, a música, a televisão e as propagandas. (MEYER; DAL’IGNA; SCHWENGBER, 2015, p. 186-187).

Os filmes são artefatos da cultura atravessados pelo gênero; nessa direção, como artefatos generificados, ensinam sobre gênero. E ao se enredarem nestes processos de ensinar, estas produções também repercutem, reafirmam e movimentam representações e identidades constitutivas da cultura mais ampla que são, dessa maneira, disponibilizadas para o público espectador. Viviane Camozzato, Rodrigo Saballa de Carvalho e Paula Deporte de Andrade argumentam que parece ser

[...] produtivo pensar que as pedagogias estão compreendidas nos processos que nos tornam sujeitos de determinado tempo, em um contexto determinado e situado. Há nesse sentido, muitos espaços e artefatos disponíveis para que as pedagogias funcionem e, com isso, possam propiciar que os sujeitos aprendam a se modificar e estabelecer relações consigo e com o mundo que os cerca. (CAMOZZATO; CARVALHO; ANDRADE, 2016, p. 11).

Por isso é possível tomar os filmes como artefatos constitutivos de uma pedagogia cultural específica, aqui nomeada como pedagogia de gênero. Ao conceituar pedagogias de gênero e sexualidade, Louro (2010a) diz que seriam as práticas e linguagens colocadas em ação pelo investimento de diversos meios e instituições, como, por exemplo, a mídia, que reforça certas identidades sexuais e de gênero em detrimento de outras, que são negadas ou tidas como inadequadas. Ela argumenta que tal pedagogia é “sutil, discreta, contínua, mas quase sempre eficiente e duradoura.” (LOURO, 2010a, p. 17).

Decorre daí a importância deste conceito de pedagogias de gênero nesta dissertação. Analisar os filmes como artefatos da cultura entendendo que eles veiculam representações de gênero, que educam sujeitos privilegiando determinadas feminilidades, talvez contribua para que “nos tornemos mais capazes de desarranjá-la[s], reinventá-la[s], torná-la[s] plura[is].” (LOURO, 2010a, p. 33)

Para compor a trama da pesquisa, apresento o conceito de representação. Este conceito envolve as práticas de significação e os processos simbólicos, pelos quais os significados são construídos na/pela linguagem e que a define “como inscrição, marca, traço significante e não como processo mental.” (SILVA, 2010, p. 32). Nesta direção e levando em consideração a perspectiva em que está inserida esta pesquisa, conhecimento e representação estão imbricados, onde representação “é a face material, visível, palpável do conhecimento.” (SILVA, 2010, p. 32).

A linguagem, então, constitui sistemas representacionais, por meio de signos. Estes não são fixos, mas arbitrários, instáveis e mutáveis. Neste sentido, as representações são contingenciais e provisórias e dependem do contexto histórico e da cultura em que são produzidas e inseridas; emergem de disputas; dizem e ao mesmo tempo silenciam. Na esteira desse pensamento,

O significado, isto é, aquilo que é supostamente representado, não está nunca plenamente presente no significante, a representação – como processo e como produto – não é nunca fixa, estável determinada. A indeterminação é o que caracteriza tanto significação quanto representação. (SILVA, 2010, p. 41)

Considerando que filmes são formados por seus signos e efeitos, nem o filme em si, nem as pessoas responsáveis pela produção, nem o público que o assistiu “pode(ria)m fixar os significados na linguagem. As coisas não significam: nós construímos sentido, usando sistemas representacionais – conceitos e signos.” (HALL, 2016, p. 48). Neste sentido, o autor atribui um caráter público e social da linguagem (HALL, 2016).

Assim, “a representação envolve as práticas de significação e os sistemas simbólicos através dos quais estes significados – que nos permitem entender nossas experiências e aquilo que nós somos – são construídos.” (MEYER, 1999, p. 60). A representação é tomada como uma prática e busca os sentidos atribuídos, códigos utilizados, o mapa conceitual, as palavras e imagens, que se correlacionam por meio da linguagem, para dizer sobre determinada coisa (HALL, 2016).

Ao operar com o conceito de representação para analisar feminilidades produzidas em *Malévola*, estamos falando da escolha de certos femininos representados e não de outros;

referimo-nos a uma determinada produção, em um determinado contexto histórico, com um roteiro, circunscrito dentro desses limites, do que é permitido ser apresentado. E do que é permitido pensar a partir deste lugar.

Na esteira deste conceito podemos perguntar: que sentidos são atribuídos às feminilidades em *Malévola*? Que marcas, traços constituem tais representações? O que a protagonista e as demais personagens femininas tem a nos dizer? Que códigos são utilizados para nos dizer sobre essas feminilidades? Como os femininos são representados pelas palavras, imagens e sons?

Para refletir sobre estas questões, considero importante acionar, ainda, o conceito de identidade<sup>17</sup>, que é aqui assumido não como um conceito essencialista, mas um conceito estratégico e posicional (HALL, 2000). Tal como nos apresenta Stuart Hall, a identidade é aqui colocada sob suspeita e é vista como um “processo”, nunca completamente finalizado. Neste sentido, o conceito não “assinala aquele núcleo estável do eu que passa, do início ao fim, sem qualquer mudança, por todas as vicissitudes da história.” (HALL, 2000, p. 108).

Considerando a polissemia deste conceito e tomando distância de uma perspectiva que considera a identidade como algo fixo, inerente a uma essência do sujeito, as identidades são tomadas como “construções sociais e culturais negociadas” (RAGO, 2005, p. 49) e estas construções envolvem a possibilidade de dizer o que somos; e como aquilo que eu sou, constitui-se na relação com o que não sou.

Definidas no âmbito cultural, histórico e social, “os sujeitos se constituem de múltiplas e distintas identidades (de gênero, de raça, etnia, sexualidade, etc.), na medida em que são interpelados a partir de diferentes situações, instituições ou agrupamentos sociais.” (LOURO, 2007, p. 240).

Dito de outro modo, “a identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia” (HALL, 2005, p. 13), uma vez que “somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente.” (HALL, 2005, p. 13). As posições de sujeito que assumimos são, então, distintas, transitórias, instáveis e contingenciais, podendo ser acionadas ou rejeitadas, em determinado momento ou circunstância (LOURO, 2007).

---

<sup>17</sup> Na linha de pesquisa em que está inserida esta dissertação, alguns pesquisadores e pesquisadoras tem discutido e operado com o conceito de *scripts de gênero*. Este conceito é apresentado como roteiros pautados em virtude de como somos designados ao nascer ou até antes mesmo do nascimento – se macho ou fêmea – e que indicam como devemos ser e nos comportar. (FELIPE; GUIZZO, 2017). Todavia, optei por operar com o conceito de identidade, com o sentido proposto nas discussões realizadas por Stuart Hall e Tomaz Tadeu da Silva, dois dos principais autores em que me apoio para realizar a análise cultural aqui proposta.

Os filmes constroem personagens no interior do seu roteiro que se diferenciam de outras. Personagens que assumem distintas posições de sujeito ao se relacionarem com outras personagens. Nesse processo de diferenciação, identidade e diferença estabelecem estreita relação, conforme Tomaz Tadeu da Silva:

As identidades só se definem, entretanto, por meio de um processo de produção da diferença, um processo que é fundamentalmente cultural e social. A diferença, e portanto a identidade, não é um produto da natureza: ela é produzida no interior de práticas de significação, em que os significados são contestados, negociados, transformados. (SILVA, 1999, p. 25).

Na direção desse argumento do autor, identidades femininas das personagens fílmicas se constituem num processo de diferenciação, dessas com personagens masculinas e com outras personagens femininas, incluindo determinadas corporeidades, modos de ser e de viver e excluindo outras. Este processo de diferenciação vai demarcando, de forma relacional, posições que cada personagem pode ocupar.

Assim, a identidade tem uma relação de codependência da diferença. Para existir, depende de algo fora dela: de outra identidade, uma identidade que ela não é, que difere do que ela é, mas que, entretanto, fornece as condições para sua existência. A identidade é, assim, marcada pela diferença (WOODWARD, 2000).

Identidade e diferença são determinadas por sistemas discursivos e simbólicos e devem ser compreendidas no interior de sistemas de significação, os quais são dotados de sentidos (SILVA, 2000). “[...] a identidade e a diferença estão, pois, em estreita conexão com relações de poder. O poder de definir a identidade e marcar a diferença não pode ser separado das relações mais amplas de poder. A identidade e a diferença não são, nunca, inocentes.” (SILVA, 2000, p. 81).

Nessa direção, personagens, narrativas e roteiro produzem identidades e diferenças, neste caso, femininas, por meio das múltiplas possibilidades que vão sendo constituídas pelas histórias de cada personagem. Por meio das tramas discursivas que dão corpo a essas histórias seria possível, então, vislumbrar como as feminilidades são produzidas e apresentadas nas telas, quais feminilidades são destacadas e quais são desvalorizadas, como elas se relacionam, se distanciam, se aproximam ou se transformam. Ou seja, descrever e analisar as personagens femininas e as posições que elas ocupam na trama para vislumbrar as possibilidades de configuração de outras identidades, para além da vilã e da princesa; identidades que, afetadas pelos feminismos, podem estar a romper com binarismos como bem *versus* mal, masculino *versus* feminino, bela *versus* feia, frágil *versus* forte, dentre outros.

Articulando os conceitos apresentados, pretendo analisar como estas representações são produzidas por uma linguagem generificada, ou melhor, como o gênero atravessa essas representações para produzir feminilidades, por meio de pedagogias de gênero produzidas e veiculadas nos artefatos fílmicos em foco, constituidores de identidades.

Tendo apresentado as ferramentas analíticas nas quais pretendo apoiar minhas análises descrevo, a seguir, um fazer metodológico possível para analisar os filmes e compor o *corpus* de análise.

#### 4 UM POUCO DE MAGIA PARA COMPOR UM FAZER METODOLÓGICO: PROCEDIMENTOS DE PRODUÇÃO E ANÁLISE DO CORPUS

*Acho que no fundo eu tinha alma de fuxiqueira, pois além de tudo me bastava bater os olhos nas duas ou três fotos pregadas no cartaz – pelo olhar lascivo do padre, o sorrisinho inocente da menina ou o gesto cúmplice da beata – para poder inventar uma trama, imaginar uma história inteira e passar meu próprio filme.  
(LETELIER, 2011)*

O fragmento do livro *A contadora de filmes* escolhido para abrir este capítulo mobilizou-me a pensar na montagem da trama de uma pesquisa com filmes e sobre as múltiplas possibilidades de ‘ver’ e contar uma história. A partir de recortes/cenas do filme escolhidas e a serem analisadas, um “novo” roteiro foi sendo produzido. Para isto, fez-se necessário assistir tantas e tantas vezes o filme escolhido para a análise, descrever minuciosamente cada cena, atentar-me a cada detalhe. E a partir dos trechos recortados e descritos, (re)compor a trama, a fim de dar conta das perguntas que norteiam este trabalho. E os caminhos metodológicos desta dissertação foram sendo delineados: na junção de fragmentos e elementos do filme *Malévola*, esta história chamada pesquisa foi sendo constituída.

Advinda de uma graduação em história, o campo comunicacional era, para mim, totalmente estranho. Para analisar um filme seria demandado certos investimentos em teorias para mergulhar no universo de suas produções e compreender aquilo que não poderia ser percebido apenas como mera expectadora. Busquei, então, conhecimentos introdutórios do campo comunicacional,<sup>18</sup> que pudessem me permitir imergir além da magia dos filmes.

Mesmo que o estudo fílmico exigisse conhecimentos da área comunicacional, não poderia esquecer o lugar de produção desta dissertação. Inserida em um programa de pós-graduação em educação, busquei por algumas teses e dissertações elaboradas no âmbito do PPGEduc, que estivessem relacionadas e/ou operassem análises a partir de filmes, para, assim,

---

<sup>18</sup> Para conhecer o campo de produção fílmica, realizei uma disciplina no PPGCom, da UFRGS, intitulada *Perspectivas metodológicas do cinema para análise de audiovisual*. Tal disciplina possibilitou conhecimentos introdutórios do campo fílmico. As aulas e as leituras realizadas propiciaram considerar os procedimentos para quem pretende operar/analisar filmes.

escolher técnicas e procedimentos que mais se adequassem ao que eu tenciono analisar e realizar minhas escolhas metodológicas.

Neste capítulo, então, assumo minhas escolhas metodológicas desde a perspectiva em estou inscrita. Proponho-me a mergulhar no filme atentando para as minúcias da história e seus desfechos, ao roteiro e às personagens, às imagens, sons e iluminação, utilizando-me da etnografia de tela como procedimento de investigação, analisando os dados que emergirem por meio da análise cultural.

Considero também que a combinação de diferentes procedimentos metodológicos pode ser realizada conforme a demanda do artefato a ser analisado e traz à cena a importância de transgredir cânones metodológicos por meio de articulações de distintos aportes, utilizando-se de distintas práticas, procedimentos e técnicas demandadas pelo problema de pesquisa e pela possibilidade de lançar mão das ferramentas que cada aporte pode oferecer (SALES, 2014).

#### 4.1 DESCREVER E REESCREVER, VER E REVER, CORTAR E COLAR: PROCEDIMENTOS DE INVESTIGAÇÃO PARA CONSTITUIÇÃO DO CORPUS DE ANÁLISE

Considerando que filmes nos possibilitam olhar e sermos olhados (FISCHER, 2013), o ato de assistir um filme, os processos desencadeados, também compõe os elementos da análise. A análise vai sendo assim construída: desde o lugar do qual assisto ao filme até o que ele é capaz de provocar em mim e o que ele me convoca a pensar sobre a trama. A minha experiência com o filme implica na forma como o artefato foi olhado, ou seja, de certo modo a “relação que estabeleci com o filme mereceu uma análise de como estive (e estou) implicada neste ato de ver a tela e de me ver na tela também.” (BALESTRIN, 2011, p. 28).

Analisar um filme demanda, então, um encontro com o objeto de pesquisa. Considerando que “tanto a metodologia aqui apresentada como o próprio filme alvo de análise não tem um único sentido; ao contrário, seus sentidos podem ser lidos como plurais, dinâmicos e conflitivos.” (BALESTRIN; SOARES, 2014, p. 90).

Neste sentido, destaco a importância do uso de procedimentos para “desmontar” partes do filme e, assim, vislumbrar elementos que o compõe, as regularidades, o estilo, as marcas da produção midiática, dentre outros aspectos, para, assim, analisar as representações que

atravessam e constituem identidades das personagens. Optei, então, por investigar os filmes fazendo uso da *etnografia de tela*<sup>19</sup>, pela aproximação entre educação e cinema, articulados com análise cultural.

Um percurso etnográfico requer tempo, investimento, olhar mais e mais tela, de diversos ângulos. Um caminho no qual o próprio ato de olhar transforma quem vê e o que vê. No decorrer da pesquisa, o sujeito pesquisador é também trabalhado, na medida que é interpelado, transformado, desfeito, reconfigurado. Esse trabalho de análise permite que nossos olhares e percepções se modifiquem, visto que somos também modificados neste percurso, alterando muitas vezes o rumo da investigação e da própria vida. Com isso, abandonamos a pretensão de objetividade, desconfiamos das certezas e assumimos o pressuposto de que a linguagem é constituída do social e da cultura. (BALESTRIN; SOARES, 2014, p. 91).

Analisar filmes envolve desde a escolha das cenas, descrevê-las minuciosamente para discutir o que o filme suscita para além do ato de simplesmente assistir. É surpreender-se com o não previsto e com o que não pode ser percebido como mera expectadora. Considerando “tanto ruídos e sons ambientes como diálogos, músicas e silêncios, que merecem atenção no decorrer das análises. Além disso, acrescentamos impressões, sensações, ideias para se pensar sobre cada cena descrita.” (BALESTRIN; SOARES, 2014, p. 96). Neste percurso, “procuramos detalhar o que ocorre em cada momento do filme/programa, desde a descrição dos cenários e sons até a movimentação das personagens.” (BALESTRIN; SOARES, 2014, p. 96).

Considerar como o roteiro se desdobra, o que se diz, como e em que circunstâncias se diz, quem diz o que sobre quem, bem como a composição das imagens, as cores usadas, o enquadramento da câmera, efeitos sonoros, tudo isso compõe a linguagem fílmica para analisar as feminilidades veiculadas pelo filme. Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété argumentam que analisar filmes

É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente ‘a olho nu’, uma vez que o filme é tomado pela totalidade. Parte-se, portanto do texto fílmico para ‘desconstruí-lo’ e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme. Através dessa etapa, o analista adquire um certo distanciamento do filme. Essa desconstrução pode naturalmente ser mais ou menos aprofundada, mais ou menos seletiva segundo os desígnios da análise.

Uma segunda fase consiste, em seguida, em estabelecer elos entre esses elementos isolados, em compreender como eles se associam e se tornam cúmplices para fazer

---

<sup>19</sup> O termo “etnografia de tela” foi adotado por Carmen Silvia de M. Rial para fazer referência a procedimentos próprios da pesquisa etnográfica, que incorporam ferramentas da crítica cinematográfica empregados em estudos de textos da mídia (BALESTRIN, 2011)

surgir um todo significativo: reconstruir o filme ou o fragmento (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p. 14-15).

O processo de análise demanda, então, assistir atentamente os filmes, por várias vezes, fazendo uma descrição minuciosa dos elementos presentes no filme ou cenas escolhidas. A seguir, recortar e organizar essas descrições para compor as unidades analíticas. Cada uma dessas unidades possibilita determinadas leituras, articuladas ao uso que fazemos das ferramentas analíticas selecionadas. Elas é que nos permitem ver o que vemos. Nesse sentido, “o olhar com que se vê um filme torna-se analítico quando, como a etimologia indica, decidimos dissociar certos elementos do filme para nos interessarmos mais especificamente por tal momento, tal imagem, ou parte da imagem, tal situação” (AUMONT; MARIE, 2004, p. 11).

O que tais autores/autoras também sugerem é que a analista, ao escolher um filme que já conhece e com o qual possui familiaridade, precisa tomar certa distância, produzir estratégias de estranhamento, para reaproximar-se como se fosse assistir a uma estreia. Mesmo quando já conhece sua trama e o tenha assistido diversas vezes, como é meu caso com o filme *Malévola*. É se atentar para o não visto, para o não dito, ou para outras possibilidades de ver e ouvir o que já pensávamos conhecer. “Assim definida, de forma minimal, mas exacta, pela atenção prestada ao pormenor, a análise é uma atitude comum ao crítico, ao cineasta e a todo o expectador minimamente consciente”. (AUMONT; MARIE, 2004, p. 11).

Como forma de registro e de organização do material empírico, optei, então, por desmembrar o filme em cenas, que tenham algum sentido em si, no interior do roteiro, na forma de quadros. Estes foram pensados de forma a efetivar a análise, contendo: a) o tempo de cada cena; b) a descrição da cena composta por aquilo que vejo, ouço, as cores, as imagens, a posição da câmera e, ainda, por minhas impressões – uma miscelânea de elementos apresentadas em um único texto; e c) as falas e narração que compõem cada cena. A seguir, trago uma das tabelas para ilustrar e dar certa visualidade aos procedimentos realizados:

Cena 2 – Malévola, seu reino e a chegada do humano.
Tempo da Cena: 02' 10" a 3' 42"
Descrição da Cena:
Música acelerada. A cena apresenta falas de Malévola e outros habitantes do reino. As imagens exaltam um bater de asas. Voo de mergulho. O desbravar o reino e apresentação seus habitantes.

Alegria. Brincadeiras com criaturas de jogar lama. Vida do reino dos Moors. Fadas auxiliando o abrir de flores do reino. Cores claras e brilhos oriundos da magia. Burburinho entre as fadas. Pousa da personagem Malévola. *Close up* nela (Malévola). Voo apressado diante da descoberta do teor da conversa. Som do bater de asas. As fadas tombam pela força do vento ocasionada pelas asas de Malévola.

Diálogos/falas:

**Malévola:**

– Bom dia, Sr. Chanterelle! Belo chapéu!

– Não, não faça isso!

– Passou longe!

– Bom dia!

– Bom trabalho, meninas!

(cena do voo de Malévola sobre o reino)

**Burburinho e vozes das fadas:**

– O que isso quer dizer?

– Eu não sei.

– Disseram que acharam um humano.

**Malévola:**

– Que confusão é essa?

**Fada rosa:** Os guardas da fronteira...

**Flittle:** Por que vai contar? Eu quero contar! Eu quero!

**Fada rosa:** Há regras, Flittle. Agora sou eu, depois é você.

**Flittle:** Não, já contou da última vez... Agora sou eu, e depois é a Thistlewit.

**Malévola:** Me contar o que?

**Fada rosa:** Tá.

**Flittle:** Obrigada! Malévola, os guardas da Fronteira...

**Thistlewit:** Acharam um humano roubando o poço de joias. Desculpa.

Ela está sempre apressada, com suas grandes asas.

Humanos, aqui? Espero que não haja outra guerra.

Associado à proposta de quadros, que descrevem a cena e o que dela apreendo, a cada ver e rever fui fazendo escolhas de planos de cena, de forma a fixar a imagem em movimento e transpô-las para o papel. Após alguns desses quadros e planos, fui fazendo apontamentos, de uma primeira leitura suscitadas pelos quadros. Extrapolando as descrições, as primeiras sensações e impressões analíticas foram tomando forma. Os planos de cena também serviram para ilustrar a descrição das cenas elencadas, auxiliaram nos procedimentos analíticos e, alguns, foram elencados para compor o texto desta pesquisa.

Neste percurso, enquanto os movimentos de análise foram sendo constituídos, fui, então, constituindo-me enquanto pesquisadora. Nestes caminhos, o roteiro da história, as cenas são (re)vistas e descritas, uma a uma, desmembrando, fragmentando, despedaçando. Neste percurso foram sendo apontadas algumas pistas da construção das personagens, dos significados representados, dos sentidos construídos. A tentativa de montar, encaixar, juntar as partes desmontadas possibilitou descrever e discutir a cerca das feminilidades

representadas no filme e se os feminismos estão implicados nesta produção. Pelas possibilidades de cada personagem assumir múltiplas identidades, atravessadas pelo gênero, que ora parecem sinalizar representações com certa conformidade, ora tentam discordância com as relações normativas de gênero.

As unidades analíticas depreendidas a partir das cenas decompostas foram dadas pela protagonista do filme, na relação com outras personagens que compõem a trama. As posições de sujeito por ela ocupadas, assumidas, vão sendo dadas pelos acontecimentos que a marcam e pelas relações que estabelece. Conforme a personagem transita e se relaciona com os demais personagens, ao longo do filme, ela assume identidades provisórias, instáveis e fluidas, em relação a Stefan, à Aurora, à rainha, às três fadas, à Diaval. Os rastros deixados pelos acontecimentos vão sendo marcados nas cenas, nas imagens, nos sons, nas cores, na posição da câmera, nas falas. Assim, três categorias analíticas emergiram a partir do meu olhar sobre o material empírico: liderança, vingativa e maternal. Além disso, estas unidades foram construídas, a partir do arranjo de cenas recortadas do roteiro do filme, compondo novos roteiros para ler as feminilidades representadas na trama. A seguir, apresento os procedimentos investigativos que fizeram possível esta leitura.

Mais que um artefato da cultura e de entretenimento, o filme também é lugar de reflexão e análise. Assim, assumir a posição de sujeito analista constituiu um desafio para a cinéfila,<sup>20</sup> pois exigiu assistir muitas vezes a mesma cena, voltar, anotar o que se vê e o que é dito pelas personagens, e como as cenas são compostas, de modo que se possa, então, descrever como as feminilidades vão sendo constituídas e postas em funcionamento.

A partir daquilo que foi depreendido nesta investigação, por meio da análise cultural, darei sequência aos processos realizados para constituir as análises.

#### 4.2 SIGNIFICADOS E EFEITOS: ANÁLISE CULTURAL COMO PROCEDIMENTO ANALÍTICO DO *CORPUS*

Articulada aos procedimentos de etnografia de tela, a análise cultural foi empregada sobre o *corpus* – composto pelas descrições de cenas –, de modo a problematizar significados e práticas que um artefato fílmico mobiliza, permitindo-nos discutir elemento de “como a

---

<sup>20</sup> Termo utilizado para definir pessoas que tem interesse ou gosto pelo cinema.

‘cultura’ é usada para transformar nossa compreensão, explicação e modelos teóricos do mundo.” (HALL, 1997, p. 16). Neste sentido, “o objeto sob análise [é visto] como um artefato cultural, isto é, como resultado de um processo de construção social” (SILVA, 2013a, p. 134) e os elementos que o compõe, como cores, sons, posicionamentos, falas, que nos possibilitam traduzir os sentidos e significados a ele atribuídos.

Utilizar a análise cultural como procedimento analítico significa, então, de alguma forma, considerar os processos de significação que constituem ou são constituídos, no âmbito de uma cultura. Neste sentido, as dimensões do conceito de cultura, que importam para a discussão da análise cultural são que “a cultura é um campo de produção de significados no qual os diferentes grupos sociais, situados em posições diferenciais de poder, lutam pela imposição de seus significados à sociedade mais ampla.” (SILVA, 2013a, p. 133-134).

Na esteira deste pensamento, a análise cultural consiste, aqui, em descrever determinado artefato fílmico como uma fabricação social, construído, inventado, enfatizando a linguagem e as representações que o constituem, buscando os processos que o naturalizaram, bem como as possíveis modificações que podem ser exercidas nas representações de feminilidades, que insurgem nesta imbricação/associação de metodologias.

Analisar um filme, suas personagens, seu roteiro e como foi construído mediante disputas, por este viés, vislumbra um olhar sobre as relações de saber e poder que o produziram “num mundo social e cultural cada vez mais complexo, no qual a característica mais saliente é a incerteza e a instabilidade; num mundo atravessado pelo conflito e pelo confronto; num mundo em que as questões da diferença e da identidade se tornam tão centrais.” (SILVA, 2013a, p. 136).

A partir da sistematização por meio de quadros (ver Anexo 1), apresentada na seção anterior, foi possível vislumbrar os elementos extraídos dos filmes, num exercício que permite que cada plano seja visualizado: com os elementos nele contidos, procurando entender como foram construídos, as múltiplas possibilidades de (não) ser do feminino, o que é (im)possível de ser pensado no filme elencado e o que se apresenta diante dos olhos, como parte das realidades vivenciadas.

Assim, a análise cultural permite mapear os sentidos atribuídos às feminilidades apresentadas, as identidades conferidas às personagens, que conferem atributos e as posicionam, demonstrando as múltiplas possibilidades de constituir femininos, distintas ou não das feminilidades postas pelas relações normativas de gênero. E pensar quais os limites dessas feminilidades, se há certa precaução, receio de transposição dos limites do que é permitido a estas feminilidades representadas nos filmes. A “[...] condição para funcionarem

outros discursos, múltiplos, entrecruzados, sutilmente hierarquizados e todos estreitamente articulados em torno de um feixe de relações de poder.” (FOUCAULT, 2005, p. 32).

A análise cultural vai propiciar interrogar/problematizar a implicação dos feminismos na produção de representações. Neste percurso, há negociações nas representações, relativizando o que pode ou não ser enunciado? O que é permitido ou não ser veiculado? Quais os limites para as representações de feminilidades postas em funcionamento? O que os feminismos permitem afirmar em um filme dos Estúdios Disney? Podemos dizer que uma personagem pode ser isso e aquilo e não uma coisa ou outra? Diante destes e outros questionamentos, passo a analisar as cenas do filme.

## 5 DESMONTANDO E RECONTANDO UMA HISTÓRIA: FEMINILIDADES (IM)POSSÍVEIS EM MALÉVOLA

*Narradora: Esta é uma velha história de um jeito novo... Veremos o quanto você a conhece. Era uma vez... dois reinos que tinham um péssimo convívio. O ódio entre eles era tanto... que diziam que só um grande herói ou um terrível vilão... poderia uni-los. Em um deles, viviam pessoas comuns... com um rei vaidoso e ganancioso. Eles estavam sempre descontentes... e com inveja da riqueza e beleza de seus vizinhos. Já no outro reino, o dos Moors... viviam diversos tipos de criaturas estranhas e maravilhosas. E não havia reis nem rainhas... bastava a confiança mútua.*

Início este capítulo analítico com a narrativa que introduz o filme *Malévola* e descreve dois mundos que se entrelaçam, borram-se e se confrontam durante a história a ser contada. A narradora parece propor um desafio ao/a espectador/a, ao provocar, indagar o quanto esta história é realmente conhecida da perspectiva em que será contada. Com esta introdução do filme, convido o/a leitor/a, a revisitar e/ou olhar com outros olhos as feminilidades que adentram a cena com este “Era uma vez”... O que esta versão da história pode nos dizer das feminilidades que aí serão (re)apresentadas?

O enredo é construído tomando como referência duas culturas, dois reinos distintos, que estabelecem relações por meio das personagens de *Malévola*, habitante e protetora do reino dos *Moors* e Stefan, habitante do reino dos humanos. A partir desta relação, a trama se desenrola para nos contar como *Malévola* se torna a “vilã”, a bruxa que amaldiçoou a princesa Aurora com o sono profundo.

*Malévola* é apresentada como uma fada menina com chifres e grandes asas, que protege e cuida de seu reino. Stefan, um menino, que ambiciona um dia viver no castelo dos humanos. Ao se conhecerem, eles estabelecem uma relação de amizade. As fronteiras dessa relação são borradas, quando, aos dezesseis anos, Stefan presenteia *Malévola* com o que diz ser “um beijo do amor verdadeiro”. Mesmo assim, Stefan não hesita em se aproveitar da aproximação que tem com *Malévola*, cortando suas asas, quando a oportunidade de se tornar rei se apresenta. Isto acontece após o ataque ao reino dos *Moors* pelos humanos e a consequente derrota do rei e suas tropas por *Malévola* e suas criaturas mágicas. O rei, então,

vai oferecer a sucessão do trono a quem matasse “o ser alado”. Ao entregar ao rei as asas, como prova da suposta morte de Malévola, Stefan “ganha” a mão da herdeira do trono, tornando-se o novo rei. Com a violência sofrida e a descoberta das motivações que a ocasionaram, Malévola se torna a “vilã” que, motivada pela vingança e com o auxílio do corvo Diaval passa a espionar o reino humano e a vida de Stefan. Como forma de punição a Stefan, Malévola decide, então, amaldiçoar a princesa recém-nascida (filha de Stefan), Aurora, com o sono profundo, assim que completasse 16 anos, podendo despertar apenas por um “beijo de amor verdadeiro”. Por medo da maldição se concretizar, o rei Stefan tenta esconder Aurora na floresta, aos cuidados de três fadas. No entanto, Malévola acompanha o crescimento da menina e aos poucos começa a desenvolver afeição em relação a esta que amaldiçoou.

Dando a conhecer um resumo dessa história, proponho-me a elaborar a montagem de outro roteiro, que descreve e discute representações de feminilidades constituídas e apresentadas no filme, para compor algumas identidades assumidas por Malévola – múltiplas e fluidas – como líder, vingativa e maternal, pelas quais a personagem parece transitar. Com isso, pretendo discutir se, e como, nele se entrelaçam atualizações de feminilidades com feminilidades enfatizadas<sup>21</sup>, para examinar possíveis reverberações dos feminismos na constituição das personagens femininas deste filme. E, para dar corpo a esse empreendimento, assumo que

[...] é no âmbito da cultura e da história que se definem as identidades sociais (todas elas e não apenas as identidades sexuais e de gênero, mas também as identidades de raça, de nacionalidade, de classe, etc). Essas múltiplas e distintas identidades constituem os sujeitos, na medida em que estes são interpelados a partir de diferentes situações, instituições ou agrupamentos sociais. Reconhecer-se numa identidade supõe, pois, responder afirmativamente a uma interpelação e estabelecer um sentido de pertencimento de um grupo social de referência. Nada há de simples ou de estável nisso tudo, pois estas múltiplas identidades podem cobrar, ao mesmo tempo, lealdades distintas, divergentes ou até mesmo contraditórias. Essas múltiplas identidades sociais podem ser, também, provisoriamente atraentes e, depois, nos parecem descartáveis; elas podem ser, então, rejeitadas e abandonadas. (LOURO, 2010a, p. 12).

---

<sup>21</sup> O conceito de feminilidade enfatizada apresentado por Robert W. Connell e James W. Messerschmidt relaciona-se aos processos de construção do feminino “como mães, colegas de classe, namoradas, parceiras sexuais e esposas; como trabalhadoras na divisão sexual do trabalho, e assim por diante” (CONNELL; MESSERSCHMIDT, 2013, p. 265), associados aos interesses de uma masculinidade hegemônica. Neste contexto, as feminilidades são assumidas para atender as demandas dessa masculinidade. A escolha deste conceito pareceu produtivo para descortinar as relações assimétricas de gênero entre masculinidades e feminilidades. (CONNELL; MESSERSCHMIDT, 2013).

Considerando as colocações da autora, busco relacionar o que é pensável a partir das posições ocupadas por cada uma das personagens em/na relação com Malévola e como o gênero atravessa a composição de cada uma das identidades femininas, que se enredam nessa trama. Argumento que a personagem protagonista é (re)apresentada, nas cenas selecionadas, por uma amálgama de elementos que a compõe: de feminino, de humano, de fada, de bruxa e de animal; e a potência deste corpo híbrido<sup>22</sup> dá pistas sobre as distintas posições de sujeito atribuídas a ela ao longo do roteiro, e nas suas relações com outras personagens da história.

No contexto deste trabalho, a hibridização é entendida como os “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas.” (CANCLINI, 2001, p. 19). E, nessa perspectiva, “a hibridização não é sinônimo de fusão sem contradições” (CANCLINI, 2001, p. 18), mas resulta de combinações capazes de multiplicar sentidos. A potência deste conceito mobiliza meu pensamento para discutir o corpo de Malévola como manifestação das múltiplas identidades assumidas pela personagem ao longo da trama. Início, então, examinando como se compõe a identidade de Malévola como liderança feminina.

## 5.1 LIDERANÇA FEMININA COMO IDENTIDADE ARTICULADA A UM CORPO CONTESTADO

A câmera se movimenta, em uma imagem aérea do reino dos *Moors*. De cima, vê-se um pequeno pedaço de solo, coberto por vegetação e rodeado por água. Ali se localiza o poço das joias. Dois guardiões estão posicionados, de ambos os lados, desse pequeno espaço de terra firme. Com os “pés” dentro da água. A aparência desses guardiões é uma amálgama de um corpo humano, com cabeça, pernas e braços e, de galhos e troncos de árvores secas, envelhecidas, com poucos traços de folhas e vegetação. Seguram enormes lanças de madeira. A câmera se aproxima e desce em direção ao solo, e **filma Malévola pelas costas, pousando e mostrando suas enormes asas, que roubam a cena e anunciam sua chegada. (MÚSICA)** Ela pousa. A câmera exhibe apenas seus pés, deixando em foco seu pouso. Giro da câmera. Malévola está entre os guardiões, que balbuciam um som. Diálogos entre eles e Malévola. A câmera filma umas folhagens. Uma voz sai delas. **Diálogos e trocas de posição da câmera entre Malévola, a voz que vem das folhagens e os guardiões. Malévola pede para o humano aparecer, pois nunca viu um de perto. O dono da voz se revela. Ao aparecer, ela**

<sup>22</sup> A palavra híbrido, advinda do campo da genética, pode ser associada a um animal ou vegetal que, por ter sido produzido por meio do cruzamento entre espécies, raças, variedades ou gêneros distintos, é infértil. Os exemplos mais comuns destes cruzamentos são a mula e o burro. Ao mesmo tempo, hibridizações férteis podem carregar sentidos de potencialização de determinada espécie, ao serem vinculadas a força, resistência e a melhora desta; temos como exemplo, neste caso, a soja híbrida.

pergunta a ele se já é crescido. Ele responde negativamente. Ela diz que ele parece um garoto. E Stefan lhe diz: “E você é só uma garota, eu acho.” Câmera filma pela lateral, com a visão de Malévola em frente ao humano, separados pelo lago. Eles se apresentam. O humano se chama Stefan. Malévola estende a mão para Stefan, em sinal de solicitação e lhe diz: “Certo! Devolva o que roubou.” Ele responde com outra pergunta: “Devolver o que?” Ele suspira e, então, devolve a ela uma pedra retirada do poço das joias, atirando-a em suas mãos. Eles se olham. Ela segura a pedra, a olha e a solta na água. A câmera se posiciona dentro d’água. Queda da pedra na água. O foco nela caindo e afundando. Bolhas na água. Imagem turva pelas bolhas que aparecem no lago. Mudança de cena. O plano muda, mostrando a floresta e Malévola acompanhando Stefan. Então ele fala: “Se eu soubesse que ia jogar fora, não teria devolvido.” E Malévola responde: “Mas não joguei fora. Coloquei no lugar dela, assim como vou fazer com você”. A câmera exhibe ambos de frente, caminhando. Giro da câmera e a imagem mostra a ambos de costas e o plano expõe um castelo ao fundo e os limites da floresta, mudando a câmera e mostrando enormes pedras, como fronteira da floresta, fronteira entre os reinos. Stefan aponta e a câmera mostra o castelo bem no centro plano. Ele diz a ela que um dia viverá lá. Os rostos dos dois personagens estão olhando na mesma direção. Eles conversam. Despedem-se e ele caminha e se posiciona em frente à Malévola. A câmera mostra o rosto de Stefan e o castelo ao fundo. A câmera volta para Malévola, *close up* em seu rosto. Eles apertam as mãos, câmera mostra as mãos dos dois personagens se tocando e o anel de Stefan a queima. Ele tira o anel e o atira para longe.

As palavras líder e liderança advêm do inglês *leader*, guia, chefe. Também do inglês arcaico, *laedan*, guiar, chefiar e, ainda, do germânico, *laithjan*, chefiar. Os significados atribuídos à liderança estão relacionados ao ofício – lugar ocupado ou natureza de líder – ou função de líder; que revela autoridade – como posição de comando ou chefia e com espírito de ascendência.

Os sentidos atribuídos a uma liderança parecem variar conforme o gênero de quem estiver ocupando tal posição, afirma reportagem veiculada na revista *Época Negócios*.<sup>23</sup> Segundo a matéria, as lideranças femininas seriam caracterizadas positivamente como sensíveis e sentimentais, e negativamente como incompetentes e ineficientes; enquanto líderes masculinos seriam descritos como analíticos e, também, arrogantes. A notícia também informa que posições de liderança ainda seriam representadas como majoritariamente masculinas. A matéria parece representar feminilidades essencializadas e veicular a impossibilidade de sucesso de lideranças femininas associadas a estas representações.

Considerando os sentidos dicionarizados da palavra liderança e o questionamento da liderança feminina veiculada pela matéria, busco compor e discutir a identidade de líder

<sup>23</sup> Publicada em 29 de maio de 2018, na revista referida, com o título de “Usamos palavras diferentes para descrever líderes masculinos e femininos”. A matéria trata de uma pesquisa realizada no âmbito das forças armadas quanto às diferenças de gênero relativas a lideranças.

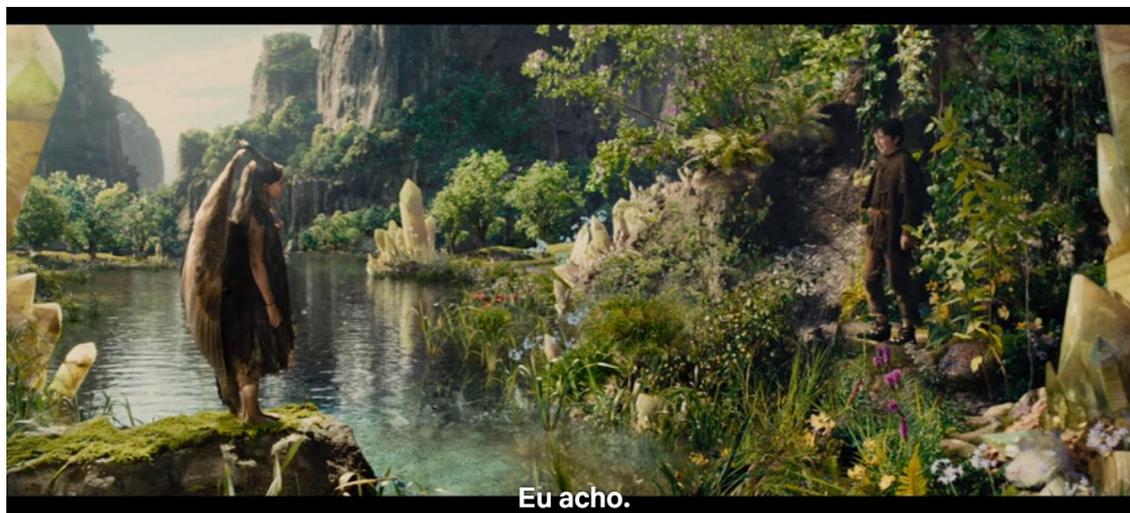
assumida por Malévola, propondo-me a analisar como a personagem se constitui líder, na fronteira entre as duas culturas – dos humanos e dos *Moors* – e nas múltiplas representações constitutivas à personagem, na qual se tecem identidades da protagonista da trama na relação com outros personagens.

Parto, então, da cena de abertura desta seção – que ocorre entre 3’42” e 8’09” –, em que Malévola, ao sobrevoar o reino, é convocada pelas três fadas a resolver a invasão do reino dos *Moors* por um humano. Imediatamente, ela vai em direção à fronteira, onde fica o poço das joias. Na chegada ao local, dá-se o primeiro contato entre ela e Stefan. Esta cena veicula elementos não conhecidos no clássico desenho de Walt Disney, *a Bela Adormecida* – que conta a história de Aurora a partir do momento de seu batizado, ocasião em que é amaldiçoada por Malévola, sem apresentar os motivos dela para tal ato – e fixando a relação da “fada má”/bruxa com o rei. O conto é narrado sem os antecedentes da história e não dando a conhecer as motivações que a tornaram “vilã”.

Com a apresentação destes personagens e o contato entre estes dois mundos, demarco diferenças atravessadas e dimensionadas por relações de gênero, escolhendo algumas cenas que serão, na sequência, desmontadas, descritas e analisadas para dar a ver uma “releitura” na qual se evidencia a constituição da identidade feminina como liderança e como esta se compõe na/em relação com as masculinidades e com outras feminilidades presentes no filme. Por meio destas relações, vão sendo deixados indícios de como esta identidade é ao mesmo tempo afirmada diante de seu reino e contestada pelo reino oponente, ao longo do filme. Assim, o roteiro deste feminino híbrido *humano-animal-fada-bruxa* vai sendo composto nas relações de Malévola com outros personagens da trama, constituindo-a como liderança.

Os dois personagens separados por um lago sugerem a apresentação de duas distintas e distantes visões de mundo. Os limites entre estes dois reinos e entre as duas culturas são demarcados pelas mudanças de plano, entre a floresta, o castelo e as pedras. Na fronteira entre magia e humanidade, estas duas culturas distintas, disputadas e contestadas, são vislumbradas em um “movimento que permite compreender, talvez de forma mais nítida, que toda e qualquer diferença é sempre atribuída no interior de uma dada cultura” (LOURO, 2010b, p. 46), ou no contato entre culturas. E “que determinadas características podem ser valorizadas como distintivas e fundamentais em determinada sociedade e não terem o mesmo significado em outras; e, ainda, que a nomeação da diferença é, ao mesmo tempo e sempre, a demarcação de uma fronteira.” (LOURO, 2010b, p. 46).

Figura 4 – Plano 04'48” – Primeiro contato entre os personagens Malévola e Stefan e a fronteira entre os dois mundos



Fonte: Malévola, 2014.

Neste sentido, a imagem me provoca o olhar para a demarcação e borramento de fronteiras, na medida em que permite uma forma de contato e de relação entre estes dois personagens; e se admite que, com esta relação, tanto podem ser provocadas mudanças nos limites entre as duas culturas e nas representações dos próprios personagens quanto reforçar certas identidades e a reiteração de relações normativas de gênero. Com o gesto de tomar uma pedra do lago das joias, sem autorização, o personagem de Stefan sinaliza para elementos como ambição, conquista e subjugação representados como componentes de uma masculinidade hegemônica, enquanto que Malévola se preocupa com suas práticas e vivências no reino dos *Moors*, reavendo e colocando a pedra em seu devido lugar. Estes distintos modos de agir parecem indicar diferenças culturais entre os dois reinos; mas também poderiam estar reafirmando elementos constitutivos de representações de feminino como organização, proteção e preocupação em manter tudo em ordem; enquanto o masculino vai sendo representado por associação com a invasão, a conquista e a apropriação.

Ao mesmo tempo, a cena também apresenta o estabelecimento de relações entre os personagens de Malévola e Stefan, em que ele expressa uma vontade: ao apontar para o castelo dos humanos e dizer que um dia vai viver lá. Neste momento, ele demonstra um anseio de fazer parte daquele lugar. A cena parece reiterar e marcar a ambição e o desejo de poder deste humano homem. Em contrapartida, Malévola parece já estar sendo anunciada

como um feminino desviante das expectativas de gênero. O lugar assumido diante de seu reino e de seus habitantes, quando requisitada pelas três fadas a tomar a frente diante da situação de “invasão”, anuncia sua liderança.

No “roubo” da pedra e sua devolução, o encadeamento da cena parece fazer uso de metáforas para os acontecimentos que terão impacto nas posições de sujeito que a personagem vai assumir ao longo da trama. Quando Stefan “atira” a pedra nas mãos de Malévola, ela olha para a pedra nas suas mãos, suspira – com a imagem em *close up* – e solta a pedra dentro d’água. O gesto da personagem de suspirar, o foco dado à pedra, que vai afundando lentamente, e a imagem do borbulhar da água parecem sugerir o abandono ou perda de algo importante para ela; também a maneira como a câmera se posiciona, de dentro d’água, dando destaque à pedra que afunda e a imagem turva de Malévola, tal como nos mostra a Figura 4, parecem deixar a dúvida sobre quem é esta personagem ou sobre o que poderá tornar-se com, e a partir, (d)este encontro. Quanto a Stefan, a fala “se eu soubesse que ia jogar fora, não teria devolvido” acena para a tentativa de tomar para si a pedra que não lhe pertence e sinaliza para outros tantos “roubos” que Stefan virá a cometer: “roubar” o coração, as asas, a tentativa de domínio do reino dos *Moors*.

Malévola parece ser representada como uma personagem que vai se deslocar, e embaralhar, ao longo da trama, esquemas binários como: bem/mal, vilã/mocinha, humana/animal, fada/bruxa, dentre outros. Ela parece não se posicionar em nenhum dos polos, ao contrário; no mesmo movimento em que se aproxima de um, pode se deslocar em direção ao outro e, assim, ocupa essas posições ao mesmo tempo, ou indo e vindo entre elas, embaralhando de tal forma seus sentidos, que ficamos a nos perguntar: o que seria mesmo o bem e o mal? Ou o que seria mesmo uma fada ou uma bruxa? Ou, ainda, onde mesmo humano e animal se diferenciam? E de maneira ainda mais incisiva: essas perguntas continuam, mesmo, a fazer sentido e a serem necessárias?

Nessa direção, penso que é muito mais produtivo admitir e considerar que ela se posiciona em entre-lugares, nas fronteiras entre, e dessa forma a personagem sinaliza a potência de noções como trânsito, passagem, deslocamento, provisoriedade, hibridização, dentre outras. E, estes “embaralhamentos desafiam classificações [uma vez que] Fronteiras são, constantemente, atravessadas. Novas posições são nomeadas.” (LOURO, 2008, p. 87).

Figura 5 – Plano 05'22” – Devolução da pedra para o poço das joias



Fonte: Malévola, 2014.

Quando Malévola reivindica a devolução da joia, ela também se mostra autorizada a reivindicar aquilo que pertence aquele lugar, a seu reino. Ao mesmo tempo, evidencia curiosidade e interesse diante do seu invasor. Neste encontro, a frase de Stefan “Você é uma garota, eu acho”, parece sugerir dúvidas sobre as marcas inscritas em seu corpo híbrido. E este corpo que o menino estranha parece carregar “uma multiplicidade de sinais, códigos e atitudes [produzindo] referências que fazem sentido no interior de uma cultura e que definem (pelo menos momentaneamente) quem é o sujeito” (LOURO, 2008, p. 83), marcas que, ao mesmo tempo, parecem, também, desestabilizá-lo. O “eu acho” alude incerteza, algo parece não estar no lugar e desacomoda neste corpo. O corpo desta ‘garota’ a diferencia tanto das outras fadas, quanto de outras meninas; é um corpo híbrido, humano e animal, com grandes asas e chifres. As três fadas, que já são adultas, têm corpos menores do que Malévola, que ainda é uma menina.<sup>24</sup> Este corpo estranho, humano menina que protege, mas também demanda proteção, também sobressai pela potência do que pode vir a se tornar: suas grandes asas se parecem com as de uma águia, poderosa, livre e majestática e, também, ave de rapina; e seus chifres a conectam com representações de criaturas maléficas, demoníacas. Considerando que os corpos são produzidos pela/na cultura e pela linguagem e que a eles são atribuídas marcas que correspondem a uma conjuntura econômica, social e histórica, suscetíveis às mudanças no tempo e no contexto, podemos dizer que

<sup>24</sup> Abordarei esta distinção entre as três fadas e Malévola com mais detalhes na seção a seguir, quando descrevo a cena que antecede o encontro de Malévola e Stefan.

Um corpo não é apenas um corpo. É também o seu entorno. Mais que um conjunto de músculos, ossos, vísceras, reflexos e sensações, o corpo é também a roupa e os acessórios que o adornam, as intervenções que nele se operam, a imagem que dele se produz, as máquinas que nele se acoplam, os sentidos que nele se incorporam, os silêncios que por ele falam, os vestígios que nele se exibem, a educação de seus gestos... Enfim, é um sem limite de possibilidades sempre reinventadas e a serem descobertas. (GOELLNER, 2010, p. 29).

O corpo é, também, construído por aquilo que o adorna. A estatura, os chifres, as asas e também as vestimentas importam e nos dizem algo sobre esta corporeidade feminina, humana e animal, fada e bruxa e de como estas estruturas se combinam e se fundem. Apoiada em Silvana Vilodre Goellner e André Luiz dos Santos Silva (2012), atrevo-me a dizer que Malévola foi produzida com um corpo potencializado, que combina elementos distintos de um corpo feminino, com asas e chifres e, ainda, poderes mágicos; esta corporeidade parece hibridizar no feminino, o humano, o animal e o sobrenatural. Malévola incorpora magia a um corpo dotado de asas e capaz de voar. A potência deste corpo híbrido rompe os limites do que é pensável para um corpo humano que, na relação com ele, passa a ser “percebido como limitado, precível e condenado à obsolescência.” (GOELLNER; SILVA, 2012, p. 189). As marcas de potencialização dos corpos são apresentadas pela autora e pelo autor como beleza, performance, saúde e força. (GOELLNER; SILVA, 2012). Marcadores estes de otimização, que Malévola parece articular e que lhe conferem vantagem sobre os corpos dos humanos. A força e a potência de seu corpo sinalizam alta performance, e nele se articulam, também, saúde e beleza. Angelina Jolie, a atriz que a encarna nas telas, pouco tem da aparência das bruxas consagradas nos desenhos animados e nos contos infantis, ou de animal: seu corpo evidencia marcas de beleza associadas a corpos femininos deste tempo. Entretanto, esta atriz também já interpretou Lara Croft<sup>25</sup> – híbrido *humano-máquina*, feminino-andrógino, uma sexualidade transbordante aos limites impostos pela heterossexualidade, mas que também apresenta marcas ditas masculinas, como agilidade e virilidade (MENDES, 2004) – e as marcas destas personagens também se embaralham no corpo da atriz. A atriz e os significados que seu corpo carrega importa, portanto, para o que se pode dizer sobre Malévola e seu corpo neste filme.

---

<sup>25</sup> A protagonista do filme *Lara Croft: Tomb Raider* foi interpretada por Angelina Jolie. O filme foi baseado na série de videogame *Tomb Raider* e dirigido por Simon West. A produção arrecadou 274 milhões de dólares mundialmente, com direito a uma sequência e uma releitura em 2018. Até 2010, detinha o título de maior bilheteria inspirada em um game e também do filme mais lucrativo estrelado por uma mulher (GUILHERME, 2018). Maiores informações ver Mendes (2004).

“A mais forte entre as fadas... se tornou a protetora dos *Moors*”.<sup>26</sup> Assim Malévola é apresentada pela narradora-personagem na fase adulta. Vai mostrá-la, surgindo no céu azul, com nuvens brancas e mergulhando em um voo, por entre a névoa. Ela desce e novamente ascende em espiral, abrindo as asas e dando um *close up* em seu rosto. Em seguida, ela é mostrada de asas abertas, diante do pôr do sol. As nuvens também apresentam tons de dourado e reflexos dos raios de sol são projetados nela. Os tons, os voos, a posição da câmera e as falas sinalizam o destaque dado à personagem, conforme nos mostra a seguir a Figura 6.

Figura 6 – Plano 09’06” – Malévola, protetora dos Moors



Fonte: Malévola, 2014.

Com a cena e a figura apresentadas acima, a trama vai sendo direcionada para o confronto entre os reinos dos humanos e dos *Moors*; o rei e sua tropa atacam o reino protegido por esta feminilidade e, com isso, coloca-se em xeque sua liderança. Malévola vai aparecer andando pelo reino dos *Moors* e, em seguida, aparece sentada debaixo de uma árvore, – sua casa. Mais uma marca de quem é o ser Malévola é o local de sua morada. Quem habita as árvores? Deste lugar, ela avista um exército se aproximar das divisas de seu reino. A imagem é acompanhada de uma música mais intensa, sons da cavalaria e tons escuros. Os humanos tentam o domínio sobre “as criaturas mágicas”, quando Malévola assume o lugar de comando para defender seu reino. A Figura 7 e as falas a seguir apresentam o campo de batalha. Malévola está posta, sozinha, de frente para o batalhão, em defesa dos *Moors*.

<sup>26</sup> A cena se passa entre os 8’10” e os 13’59”.

Figura 7 – Plano 10'38" – Tentativa de invasão ao reino dos Moors



Fonte: Malévola, 2014.

**Narradora:** Com o passar dos anos, a ambição de Stefan o afastou de Malévola... e o levou em direção às tentações do mundo humano. Enquanto Malévola, a mais forte entre as fadas... se tornou a protetora dos Moors.

Malévola sempre vagava sozinha... e, às vezes, imaginava onde Stefan podia estar. Pois ela jamais entendera a ganância e a inveja dos homens. Mas ela viria aprender. O rei humano soubera de um crescente poder nos Moors... e queria acabar com ele.

**Comandante Exército:** Batalhão, alto! Batalhão, alto!

**Rei:** Lá estão eles. **Os misteriosos Moors onde ninguém ousa se aventurar por medo das criaturas mágicas que estão escondidas.** Bem, acabem com elas!

**Malévola:** Não avancem nada.

**Rei:** Um rei... não recebe ordens de um ser com chifres.

Risadas.

**Malévola:** Você não é rei para mim.

**Rei:** Tragam-me sua cabeça.

**Exército:** Batalhão! Avancem!

**Malévola:** Resistam e fiquem comigo!

**Exército:** Aguentem firme. São as criaturas do mal. Atacar!

**Malévola:** Você!

**Exército:** Pelo rei!

**Malévola:** Você não terá os Moors! Nem hoje, nem nunca! Seu...

O rei e suas tropas precisam passar por Malévola para adentrarem o reino sob sua proteção. Neste momento, a câmera filma de perfil e mostra o batalhão de um lado e apenas ela, do outro. O exército é autorizado a avançar, criaturas surgem da terra, após serem convocadas por Malévola pela defesa do reino dos *Moors*. Criaturas parecidas com as que protegiam o poço das joias, feitas de galhos de árvores secas, vinham montadas em animais que parecem javalis. O confronto acontece e os humanos são aniquilados. Malévola bate nos soldados com as asas, derrubando muitos deles. Em um voo rasante, ela sobrevoa o exército, buscando o rei. Confronta-o, derrubando-o de seu cavalo. Soldados vão em direção a Malévola e esta os afasta com o vento que produz ao bater suas asas. Pousa e tenta acabar

com rei, mas é queimada pelo ferro de sua armadura. Mesmo assim, os humanos saem em retirada. Mais do que a derrota, o que importa parece ser quem os derrota. São aniquilados por criaturas *Moors*, lideradas por Malévola. Este corpo estranho, feminino *humano-animal-fada-bruxa*, encarna a representação de um feminino a ser temido e aniquilado. Um ser feminino que, para além dessas marcas, lidera um reino e sua liderança abala as relações normativas de gênero na sociedade dos humanos.

O componente bruxa deste ser híbrido parece assumir centralidade nesta trama, com esta derrota impingida aos humanos. O que se pode pensar com, e a partir dele? Os sentidos agregados ao termo bruxa são múltiplos e podem variar conforme a cultura e contexto histórico. Diversos autores separam as bruxas em “imaginárias” e “reais” (MURARO, 1997; RUSSEL; ALEXANDER, 2008). Não assumo esta separação, uma vez que entendo estas bruxas do “imaginário” como constituintes da “realidade”, por fazerem parte de nossas vivências, principalmente na infância. Representadas em livros e filmes, como feias, com suas vestes e chapéu preto, com nariz grande e verrugas e portando uma vassoura voadora. No contexto atual, o cinema tem recontado histórias da perspectiva de vilões, colocando personagens de bruxas em foco. Como já foi dito, Angelina Jolie, atriz que interpreta Malévola, já foi considerada a mulher mais bonita e mais sexy do mundo. A personagem bruxa, aqui, não usa chapéu, pois tem grandes chifres; embora seu rosto tenha sido alterado, deixando-o mais geométrico, não tem nariz grande com verrugas e carrega a beleza da atriz; e voa, não com uma vassoura, mas com asas. Ainda assim, o filme apresenta Malévola ora como fada, ora como bruxa. Que elementos são mobilizados nessa oscilação e quais são seus efeitos?

A história nos conta sobre o extermínio de mulheres consideradas bruxas, extermínio que se justificava pelo poder que exerciam com suas práticas. A “caçada às bruxas” foi instituída em um contexto de luta antifeudal, com o objetivo de destruir resistências e silenciar comunidades, em um contexto em que servos eram expulsos de suas terras. A participação feminina nestes movimentos poderia ser considerada uma das raízes do movimento de mulheres (FEDERICI, 2017). Além disso, este foi um período em que “o clero reconheceu o poder que o desejo sexual conferia às mulheres sobre os homens e tentou persistentemente exorcizá-lo.” (FEDERICI, 2017, p. 80). Na obra *Malleus Maleficarum*<sup>27</sup> (O Martelo das feiticeiras) são descritos modos de identificar praticantes de bruxaria. Dentre alguns dos argumentos que permitiam sentenciar uma mulher como bruxa está sua associação com o

---

<sup>27</sup> Obra utilizada no período da inquisição como manual de reconhecimento de bruxas.

demônio, o exercício de sua sexualidade<sup>28</sup> e sua participação no domínio público, considerado estritamente masculino (MURARO, 1997). Podemos encontrar resquícios destes discursos na representação da personagem de Malévola nos três argumentos elencados acima: primeiramente, sua relação com o demônio está inscrita em seu corpo, em seus chifres. Este corpo parece sugerir uma potência para exercício do mal. Em segundo lugar, a personagem, ao se relacionar afetivamente com um humano, temido pelos *Moors* que ela lidera, evidencia uma certa autonomia no exercício de sua (hetero)sexualidade. Também a escolha de uma atriz com a beleza e sensualidade de Angelina Jolie para interpretar a personagem poderia ser uma pista de que Malévola foi constituída para se tornar objeto de desejo sexual de Stefan. Por último, a personagem tem um lugar de destaque, como representante e líder dos *Moors* e estaria ocupando o domínio público em defesa de seus representados.

Tanto as falas apresentadas como a descrição da cena parecem mostrar mais do que somente o desejo de domínio dos humanos sobre outro reino, mas a tentativa de conter este corpo que ocupa uma posição de líder e protetora de seu reino. Quando o rei diz que “Um rei... não recebe ordens de um ser com chifres”, quem é este ser de chifres de quem ele não recebe ordens? Malévola é um feminino híbrido *humano-animal-fada-bruxa* e tem uma posição de destaque em seu reino. Mesmo sendo considerada uma criatura não humana, está também inscrita em identidades hegemônicas que, ainda assim, posicionam a personagem de maneira ambígua (PIRES, 2009). E mesmo assim, neste lugar que ocupa como líder, ainda necessita, constantemente, reafirmar-se.

A cena antes descrita também visibiliza um batalhão de homens impedido de avançar por um ser representado como feminino. O batalhão e o rei deboçam da “criatura com chifres”, por meio de risos, com os quais pretendem subestimar sua capacidade de liderança e de defender os *Moors*. Mas ela resiste à contestação de seu corpo e da posição que ocupa. As redes de poder nas quais se tramam as relações entre estes personagens são atravessadas e dimensionadas pelo gênero; e é nestes atravessamentos que seu corpo híbrido representado como liderança é contestado e, ao mesmo tempo, resiste, confrontando-os. E, nessa rede “em que o corpo se insere se estabelecem sempre novas relações de poder e essas relações vão posicionando os sujeitos de modos diferenciados no espectro social” (ANDRADE, 2013, p. 109). Sujeitos que se constituem como sujeitos de gênero.

Vivenciamos um tempo em que “podemos modificar nosso mundo social, no qual novas identidades culturais e sociais surgem, enquanto outras já existentes são transgredidas”

---

<sup>28</sup> Malévola é apresentada numa lógica heterossexual, mas com liberdade de exercer a sua sexualidade, mesmo que seja com um humano, temido pelos habitantes de seu reino.

(PIRES, 2009, p. 13). Ao mesmo tempo em que estas identidades são tensionadas por identidades hegemônicas, na tentativa de deter e/ou reprimir a emergência de identidades renovadas (SILVA, 2010). Poderíamos dizer que contestar a identidade de Malévola como líder deixa rastros de uma contestação aos feminismos?

Não desconsiderando a pluralidade e heterogeneidade desses movimentos, com amplas e diversas pautas, tomo aqui os feminismos como a luta por outras formas de relacionamento possíveis entre masculinidades e feminilidades e que estas tenham liberdade e autonomia para decidir sobre seu corpo e suas vivências (PINTO, 2010). Malévola parece colocar em foco marcas dos feminismos na posição de sujeito de liderança por ela ocupada, e que é, ao mesmo tempo, contestada pelos humanos.

Na relação com as masculinidades apresentadas nas cenas descritas, a liderança exercitada por Malévola parece ensinar outras representações de feminilidades, forjada por pressupostos feministas como a independência, a autonomia de decisão, a liberdade sobre suas vivências. Com este pano de fundo, podemos dizer que “a construção dos gêneros [...] dá-se através de inúmeras aprendizagens e práticas, insinua-se nas mais distintas situações, é empreendida de modo explícito ou dissimulado por um conjunto inesgotável de instâncias sociais e culturais.” (LOURO, 2008, p. 18). No caso do filme analisado, a protagonista vai sendo constituída na trama de relação com os humanos, representados, majoritariamente, pelas masculinidades do filme: o rei, Stefan, o exército. E estes parecem contestar não apenas a sua liderança, o lugar ocupado, mas o corpo que assume esta posição. Este corpo estranho, que provoca a dúvida e atravessa fronteiras.

Com isto, dou sequência à montagem da cena da Malévola: líder dos *Moors*, construindo-a a partir da relação com outras feminilidades que contracenam com a protagonista.

### **5.1.1 Personagens femininas em relação: Malévola como possibilidade de rompimento de feminilidades enfatizadas?**

Como Malévola é re(a)presentada na relação com outras feminilidades no filme? Parto agora a descrever e analisar cenas, na tentativa de compor a identidade de líder da protagonista em/na relação (com) as demais personagens femininas do filme: as três fadas, a

rainha dos humanos e Aurora. É nesta trama de relações que a personagem se desloca pelas múltiplas posições de sujeito por ela assumidas.

Figura 8 – Plano 3’07” – Encontro de Malévola e as três fadas



Fonte: Malévola, 2014.

A Figura 8 apresenta Malévola, um feminino híbrido *humano-animal-fada-bruxa*, em uma relação que a aproxima e distingue, ao mesmo tempo, das demais fadas de seu reino. Ela está em frente às outras três fadas, que parecem quase reverenciá-la. Frente à possível ameaça que se anuncia para o reino, com o aparecimento de um humano, as habitantes lhe comunicam o acontecimento. A imagem destaca a diferença na altura da protagonista em relação às demais. O bater de suas asas – na sequência da descoberta da invasão do humano a seu reino – é marcado por um som forte e pela reação das demais fadas, que tombam com a força do vento gerado quando ela alça voo. A força da personagem é, então, reforçada pela presença opulenta de suas asas e por seus voos.

Malévola assume, na cena, uma posição de sujeito de gênero, que a diferencia das demais feminilidades apresentadas. Sujeito menina-mulher líder em/na relação com estas feminilidades, cuja liderança é por elas aceita e legitimada tanto pela diferença de altura quanto pelo enquadramento da imagem. Mas o que mais ela pode nos dizer?

Na apresentação da personagem “E seu nome era Malévola”,<sup>29</sup> cena que antecede o momento do primeiro contato da protagonista com os humanos, a personagem, ainda menina, sobrevoa o reino observando a paisagem paradisíaca e seus habitantes, quando encontra as três fadas. Retomo aqui a relação entre Malévola e as três fadas, para pensar como a

<sup>29</sup> A cena se passa entre os 02’10” e 3’42”.

identidade líder que ela assume se constitui na relação entre as feminilidades representadas. Seu corpo se distingue dos corpos pequeninos; as vestes escuras, marrons contrastam com vestimentas de cores vivas – azul, rosa e verde – e seus chifres diferem dos chapéus pontiagudos das três fadinhas. As asas de animal também não se parecem com as das demais fadas, transparentes e que cintilam e refletem multicores, parecendo-se com asas de borboletas. Neste sentido, a hibridização do corpo de Malévola – feminino híbrido *humano-animal-fada-bruxa* – parecem anunciar, também uma certa posição hierárquica ocupada por ela na organização de seu reino. Além da aparência, o que mais diferencia Malévola destas fadas e porque este processo de diferenciação importa?

Como já foi dito anteriormente, o corpo de Malévola é um corpo otimizado pelo hibridismo: a força, a velocidade no deslocamento e a amplitude do olhar que a capacidade de voar lhe confere funcionam como potências de conferir a ela a liderança. E estas características nos dão pistas sobre como Malévola é representada em relação às demais personagens femininas que compõe a imagem. Como já foi dito na subseção anterior, o corpo de Malévola agrega elementos que permitem caracterizá-la como bruxa, mas ela é apresentada pelo filme como fada. E o que diferencia uma coisa da outra? Ela passa de fada a bruxa? Ou é uma fada que é também bruxa?

Há muitos elementos comuns a fadas e bruxas, como a magia e o poder sobrenatural. Nos contos de fada da Disney, entretanto, bruxas e fadas geralmente são posicionadas de forma antagonica: as primeiras corporificam a maldade e as trevas e as segundas, a bondade e a pureza. No clássico da *Bela Adormecida*, por exemplo, Malévola entra em cena como a personagem bruxa, sem passado e sem motivos, que amaldiçoa a princesa; enquanto as fadas, sem passado e sem motivos, agraciam a princesa e tentam atenuar o feitiço lançado pela “vilã”. Considero importante ressaltar que estas relações, anteriores à constituição de uma Malévola vingativa, são parte do roteiro da releitura e dão outro tom a história da personagem. Na releitura aqui em foco, a protagonista talvez não se configure nem como fada e nem como bruxa; ela exercita poderes que lhe permitem transitar entre, e borrar, estas duas representações – fada e bruxa. Mas como este trânsito e este borramento incidem sobre sua identidade de líder?

Algumas características dão pistas de sua importância como liderança em seu reino – preocupada em proteger os *Moors* e assegurar a vida do reino – e em relação a estas outras personagens da trama. Esta importância é sugerida, nesta cena, pela forma como Malévola se posiciona como *fada-líder*. Em meio à magia, cores vibrantes, sons e risos, a imagem retrata sua interação com os habitantes do reino dos *Moors* e veicula as condições de vida do local e

da personagem. O foco é dado a ela e em como se relaciona com os demais habitantes. Em função de um burburinho, ela vai em direção às três fadas; é, então, convocada por elas a resolver o problema da chegada do humano; e, por fim, rapidamente encaminha uma resolução para o problema gerado pela invasão. Ela é colocada em evidência e respeitada pelos habitantes de seu reino.

A fada-líder é a Malévola convocada a cuidar e proteger os Moors, que já foi apresentada e descrita em três momentos desta análise: quando as fadas chamam por Malévola na resolução da invasão do humano, em que Malévola é ainda uma menina; quando passa à vida adulta e é anunciada como protetora dos *Moors*; e, ainda, na defesa do reino e seus habitantes, diante do ataque do rei e seu exército. Nas cenas elencadas, a personagem é posicionada como uma referência para os habitantes de seu reino, sendo associada ao cuidado e a proteção aos perigos externos. Talvez também seja uma alusão a certa maternagem que a personagem também exercitará em sua relação com Aurora, como veremos mais adiante.

Ao mesmo tempo, a passagem de uma posição de fada-líder a uma de líder-bruxa parece ocorrer, concomitantemente, com a transição dela a uma identidade “vingativa”. Aqui, Malévola é uma mulher, mutilada pelo rei Stefan, e que assume a posição de bruxa, com desejo de vingança. Ela não deixa de ser líder ao assumir outras identidades, mas estas atravessam e constituem outros modos de exercício de sua liderança. A cena do batizado, que dá sequência a uma série de cenas, algumas das quais serão analisadas na sessão seguinte – do corte das asas, a consequente constituição de uma identidade vingativa e a mudança de posicionamento em relação aos habitantes do reino –, corroboram para pensar esta “nova” posição assumida, de líder-bruxa.

Quando Malévola adentra o salão na cena do batizado, as três fadas se mostram aterrorizadas com sua chegada, conforme apresento na Figura 9; ao cumprimentar todos os presentes no salão, Malévola diz: “Ora, ora! Que plateia fabulosa, Rei Stefan. Realeza... Nobreza, burguesia... e... que singular... até a plebe. Devo admitir... que fiquei muito aborrecida por não ter sido convidada.” Ao se referir à plebe, a câmera foca a imagem das três fadas. A fala de Malévola e o temor que sua chegada provoca nas fadas acenam para uma mudança de sua posição. A fada líder respeitada pelos habitantes de seu reino dá lugar à bruxa como liderança, que é temida e não necessariamente amada e desejada.

Figura 9 – Plano 29'06” – Fadas aterrorizadas com a chegada de Malévola ao batizado



Fonte: Malévola, 2014.

A cena do batizado<sup>30</sup> de Aurora parece mostrar este trânsito da personagem – entre fada e bruxa –, por meio das atitudes das três fadas, Knotgrass, Flittle e Thistlewit no momento em que se apresentam ao rei dos humanos, e relatam o objetivo de presentear a princesa com dons mágicos. Estas mesmas fadas, na ocasião da primeira entrada de Stefan no reino dos *Moors*, comunicaram e reivindicaram de Malévola uma reação diante da invasão deste humano. As mesmas, que agora abençoam a princesa, filha recém-nascida. Como se dá também esta mudança de posição das fadas? Arrisco a dizer que a mudança das fadas em relação aos humanos poderia estar relacionada com a mudança de posição assumida por Malévola – de fada-líder a bruxa. Antes considerada cuidadora e protetora, passa, agora, a ser ameaçadora e temida. A constituição da identidade e de sua diferença é, como nos ensina Silva (2010), um processo interdependente e profundamente relacional.

Ainda sobre a cena do batizado, esta é a única cena em que a rainha dos humanos é mostrada. A feminilidade da rainha vai sendo representada nesta cena antes mesmo de Malévola adentrar o salão e lançar a maldição. A rainha: esta personagem sequer tem nome. Ela aparece em segundo plano, sentada em seu trono, ao lado de Stefan, por ocasião da chegada das três fadas, Knotgrass, Flittle e Thistlewit. Quando as fadas se apresentam e fazem o anúncio das bênçãos oferecidas à princesa, a câmera se alterna entre a imagem do rosto da rainha e o rosto de Stefan, sugerindo que ela se remete a ele como quem pede uma autorização: “elas trazem presentes para nossa filha”. A filmagem foca a lateral do corpo de Stefan e o rosto da rainha. Em seguida, retorna à imagem de Stefan, sentado no trono, fazendo

<sup>30</sup> Esta cena será melhor descrita no final desta seção, quando trago a relação entre a protagonista e Aurora.

um gesto de negação com a mão e um olhar sério, voltado para a rainha. As fadas então aparecem, voltando-se em seguida para a rainha, que olha para Stefan. Só então ele faz um sinal de afirmação com a cabeça, permitindo que as fadas presenteiem Aurora. A rainha necessita de autorização prévia do rei para que a filha possa ser agraciada. A cena parece deixar rastros de uma hierarquia entre os personagens, em que estão implicadas relações de gênero.

A chegada de Malévola ao batizado de Aurora configura relações – entre Stefan e Malévola e entre esta e a rainha – que colocam em contraste as duas personagens femininas. Primeiramente, ao lançar a maldição sobre Aurora, Malévola faz Stefan implorar, de joelhos, diante de seus súditos, conforme nos mostra a Figura 10. O poder ameaçador exercido por Malévola sobre Stefan e sua filha, faz com que este reverencie a bruxa, distanciando-se da posição assumida por ele diante da rainha.

Figura 10 – Plano 32'17" – Stefan implora a Malévola



Fonte: Malévola, 2014.

Também, antes de Malévola amaldiçoar Aurora, a cena mostra um pequeno diálogo entre esta e a rainha. A Figura 11 vai mostrar estas duas personagens. Nela, a imagem da rainha na cena aparece desfocada em segundo plano, enquanto Malévola é colocada em destaque, posta em primeiro plano. O que isto pode nos dizer? A imagem parece deixar pistas sobre o contraste das posições de sujeito assumidas pelas personagens, tanto na relação das personagens com Stefan, quanto na relação entre as duas personagens femininas. A cena mostra a bruxa, que não pede licença para adentrar o ambiente, para o qual não foi convidada.

Figura 11 – Plano 30'13" – Rainha dos humanos e Malévola – batizado de Aurora



Fonte: Malévola, 2014.

A pergunta feita a Malévola, que aparece na imagem, “E não está ofendida?”, relaciona-se à reclamação feita pela bruxa de não ter sido convidada para o evento do batizado de Aurora. Quando Malévola responde “Não mesmo”, o rosto da rainha é focado em seguida e tem uma expressão de medo. O filme apresenta as falas quase idênticas entre as duas personagens as da cena do batizado no desenho de 1959. E esta é uma das poucas falas da personagem e a única direcionada à protagonista. A rainha surge na trama em apenas dois momentos: na ocasião do batizado de Aurora e, em outra, em que é apenas citada – momento em que um cavaleiro anuncia a Stefan que a morte da esposa estava próxima e ela solicitava sua presença. A personagem parece ser quase apagada da história. Esta representação de mãe é comum em histórias de contos de fada, já que essa personagem comumente já é falecida ou morre no início<sup>31</sup> da história. “É visível a ausência das mães nas narrativas, sendo o pai uma figura forte e autoritária; por outro lado, as mulheres, quando personagens principais, não representam uma figura comum. São sempre rebeldes, diferentes, corajosas, de alguma forma se destacando das demais.” (SABAT, 2003, p. 28). Em sua tese, Ruth Sabat analisa quatro desenhos animados longas-metragens dos Estúdios Disney: *A Pequena Sereia*, *A Bela e a Fera*, *Mulan* e *Rei Leão*, problematizando a heteronormatividade compulsória e enfatizando algumas de suas personagens. Nessa perspectiva, o filme *Malévola* não inova em relação às demais protagonistas dos filmes analisados por Sabat. Stefan também é representado de forma autoritária em relação, principalmente, à rainha. O filme inova por contar a história da

<sup>31</sup> Inclusive os últimos lançamentos em *live-action* da Disney, *Cinderela* e *A Bela e a Fera*, trazem a morte das mães em seu enredo.

personagem conhecida como a “vilã”, ao produzir um contexto para a personagem e suas ações. No sentido do que foi proposto por Sabat, não há, a meu ver, uma inovação das feminilidades propostas, mas o destaque a Malévola, que assume as características da protagonista, como nos propõe a autora.

Como desfecho desta seção e do arranjo de cenas para forjar a identidade de Malévola como liderança, a partir da relação com outras feminilidades representadas pelo filme, mobilizo a cena da coroação de Aurora e a união dos dois reinos – dos humanos e dos *Moors*. Mas quem é Aurora? Como é representada nesta relação? Fazendo a(s) pergunta(s) de outro modo: qual o lugar ocupado pela personagem na trama?

Aurora é a princesa, branca, com longas madeixas loiras e sorriso aberto. Após seu nascimento, na celebração do seu batizado ela foi agraciada por duas, das três fadas, com os dons da beleza e da alegria e também amaldiçoada por Malévola, com o sono profundo quando completasse 16 anos. O rei e a rainha, por ocasião da maldição, entregam a princesa aos cuidados das três fadas. Disfarçadas de humanas, elas vão tentar se esconder de Malévola em uma cabana no interior da floresta dos humanos. Este pode ser um indicativo do poder ameaçador de Malévola. Poder que, neste caso, é um componente de como é representada como bruxa, mais do que como líder dos *Moors*. Foi a mulher bruxa e vingativa que amaldiçoou a princesa.

E a princesa é assim representada: meiga, gentil, relacionando-se com a natureza e curiosa com o que existe por trás do muro de espinhos que separa seu reino do reino dos *Moors*. Algumas destas representações ganham força e visibilidade, passando a ser consideradas “realidade” e não mais vistas como representação (LOURO, 2010a). Na esteira do pensamento da autora, alguns elementos parecem manter Aurora – no filme *Malévola* tal como no desenho de *A Bela Adormecida* – re(a)presentada como uma feminilidade enfatizada.

Considero potente para pensar a representação das feminilidades de Aurora uma feminilidade enfatizada, o argumento de posições de centro/ex-cêntrico apresentados por Guacira Lopes Louro (2010b). Para a autora, o centro está relacionado à posição privilegiada, “materializado pelo cultura e pela a existência do homem branco, heterossexual e de classe média” (LOURO, 2010b, p. 42) e que se relaciona a “toda uma noção de cultura, ciência, arte, ética, estética, educação que, associada a esta identidade, vem usufruindo, ao longo dos tempos, de um modo praticamente inabalável, a posição privilegiada em torno da qual tudo gravita.” (LOURO, 2010b, p. 42). Quanto às posições ex-cêntricas, a autora considera aquelas que foram tradicionalmente submetidas, silenciadas, ignoradas e desvalorizadas e que passaram a perturbar o centro e reconhecendo a complexidade e multiplicidade da cultura

(LOURO, 2010b). Na esteira do pensamento da autora, Aurora parece, a meu ver, cumprir a uma série de expectativas de gênero relacionadas a sua posição real e dotes recebidos pelas fadas de ser amada por todos, ser bela e estar sempre alegre, e que ser possuidora destes dons lhe permite certas prerrogativas.

Como já foi dito, ela foi criada pelas três fadas, em uma cabana na floresta dos humanos. Ao mesmo tempo, Malévola e Diaval acompanharam o crescimento da princesa e auxiliam nos cuidados da menina.<sup>32</sup> O momento em que conhece o reino dos *Moors* se dá quando a jovem princesa se aproxima do muro de espinhos e alguns soldados cogitam se a moça poderia ser Malévola, enquanto esta observa a cena. Então, a bruxa aciona a magia para transformar Diaval em um lobo que ataca os soldados. E, mais uma vez, usa magia para, então, adormecer Aurora, fazendo-a flutuar, enquanto abre o muro de espinhos e adentra o reino dos *Moors* com a menina. Já em seu interior, Malévola se esconde da menina e a acorda. Ao acordar e se deparar com o reino de criaturas mágicas, Aurora se encanta com a vida deste mundo. Então, finalmente Malévola se revela, não surpreendendo a menina, que diz ter sentido sua presença ao longo de seu crescimento, como mostra a Figura 12. Aurora vai sendo construída ao longo da trama como sujeito merecedor, capaz de reestabelecer a ordem e a paz entre os dois reinos. E isto pode estar relacionado a sua posição de centro, dotada de privilégios como branca, jovem, realeza e dotada de uma beleza hegemônica, que a qualificam para assumir tal lugar na trama.

Figura 12 – Plano 49'28" – Aparição de Malévola para Aurora



Fonte: Malévola, 2014.

<sup>32</sup> Este ponto será descrito e abordado de forma mais abrangente quando discuto as relações de maternagem de Malévola na relação com Aurora.

A partir daí, há uma aproximação entre Malévola e Aurora, que passa a frequentar o reino dos *Moors*. Os laços são estreitados entre as duas e, então, Malévola tenta revogar o feitiço, buscando retirar a maldição que havia tornado irrevogável. Sem perceber que seu feitiço tinha uma brecha: de que Aurora seria amada por todos que a conhecessem. Malévola decide convidar a princesa a viver no reino mágico. Aurora vai, então, contar as três tias – as três fadas – de sua decisão de ir embora para o reino dos *Moors* e elas falam sobre sua origem real, a maldição da *fada má* e ela descobre que aquela que considera sua madrinha era a responsável por tê-la amaldiçoado. Vai até o castelo em busca de seu pai. Stefan fica furioso com a ineficiência das fadas em esconder Aurora até o cumprimento da profecia do feitiço e tranca a princesa em um aposento do castelo. Entretanto, não consegue livrar Aurora de seu destino. A jovem acha uma saída secreta em uma parede e parece hipnotizada a ir até o porão do castelo. Dos escombros das rocas destruídas, a magia remonta uma e possibilita à menina espetar o dedo no fuso e cair adormecida. Malévola que está indo em direção ao castelo, buscando uma maneira de quebrar o feitiço e pressente o acontecimento.

Ao ser desfeito o poder do encanto, as duas saem juntas do castelo, para viverem no reino dos *Moors*, quando Malévola é atacada por Stefan. Ele havia preparado uma armadilha – uma grande tela de ferro, elemento este que queima as fadas – para ela. Este elemento que queima parece evocar, também, a bruxa a ser posta na fogueira. Entretanto, pela magia que possui, Malévola transforma Diaval em um dragão e consegue se desvencilhar da armadilha, confrontando Stefan. Enquanto isso, Aurora encontra as asas de Malévola, em um dos cômodos do castelo, guardadas em uma caixa de vidro, como um troféu de Stefan. A princesa, então, derruba a caixa, quebrando-a, e as asas voam sozinhas e encontram o corpo de Malévola, que é restaurado. Neste sentido, ao quebrar a caixa, Aurora parece romper com as diretrizes do próprio pai e se fazendo autônoma nas decisões e permitindo que Malévola recupere suas asas.

Esta cena segue no embate com Stefan e Malévola acaba por rendê-lo. Ela diz a ele que a luta acabaria ali, mas ele tenta atacá-la pelas costas e cai da torre. Esta cena deixa pistas sobre a amplitude da maldição lançada por Malévola. Ela não apenas amaldiçoa a princesa, como acaba causando a morte do rei, mesmo que esta não tenha sido intencional. Após a morte de Stefan, Malévola decide passar, também, a liderança de seu reino para Aurora. Com a morte de seu pai, Aurora vai assumir, também o trono do reino dos humanos.

Figura 13 – Plano 1°27'08" – Coroação de Aurora no reino dos Moors



Fonte: Malévola, 2014.

A figura acima parece dar sustentação a múltiplas leituras desta cena, em que Aurora é a escolhida para governar os dois reinos, efetivando a unificação. A imagem mostra um plano da cena que veicula a coroação de Aurora no reino dos *Moors* pelas mãos de Malévola e a unificação dos dois reinos, após o embate entre Malévola e Stefan e a consequente morte de Stefan. Os raios de sol e a música suave prenunciam a paz entre os dois reinos. A fronteira entre os dois reinos, o muro de espinhos é derrubado por Malévola e o reino das criaturas mágicas é revitalizado, com um brilho mágico que devolve as cores ao reino. Aurora é, então, coroada. As falas da narradora nesta cena ajudam a compor este desfecho:

**Narradora:** Malévola derrubou seu muro de espinhos... E abandonou a coroa. E convidou Aurora para ver como eram os Moors... no passado, quando Malévola era criança e seu coração era puro. Pois agora, era de novo. Mas isso não é tudo [...] Nossos reinos foram unificados.[...] Então, a história não é bem como contaram a você... e eu devia saber... pois eu fui chamada de a Bela Adormecida. No final, meu reino foi unificado não por um herói [uma heroína]... ou um vilão [uma vilã], como previa a lenda... mas alguém que era tão herói [heroína] quanto vilão [vilã]. E seu nome era Malévola.

A cena e as falas na coroação de Aurora me mobilizaram a pensar alguns caminhos para analisar a posição ocupada pela princesa, que, ao ser coroada, unifica os dois reinos. Optei por multiplicar as possibilidades de olhar para este desfecho do filme para compor uma Malévola líder.

Num primeiro olhar para esta cena poderíamos dizer que Aurora encarna a representação de uma feminilidade enfatizada. Em que a personagem parece retomar o roteiro construído para a princesa dado pelo desenho animado original. Com características que

possibilitam a esta feminilidade ser coroada mais uma vez: pela bondade, docilidade, gentileza. Também parece não romper com marcadores como de gênero, raça, classe e geração. Levando em consideração estas representações, Aurora poderia ser interpretada como a configuração da “vilania” para os feminismos. Esta poderia ser associada às representações de feminilidades enfatizadas que parecem não ser, de forma alguma, questionadas e para os feminismos que podem ser considerados como essencialmente impeditivos à atualização das feminilidades. Em busca de romper com as feminilidades enfatizadas, a maldição lançada por Malévola poderia ser lida, neste contexto, como um feitiço lançado pelos feminismos. Entretanto, Aurora é também uma jovem mulher que sucede seu pai no trono sem o recurso ao casamento com um príncipe encantado e, ainda, é escolhida para assumir o trono do reino dos *Moors* por sua rainha – Malévola – que renuncia a seu favor. Que leituras estas cenas evocam e possibilitam?

A cena me provoca a pensar sobre o enlace entre os reinos dos humanos e dos *Moors*, por meio de duas feminilidades – a de Aurora e a de Malévola – que foram produzidas no interior da cultura dos *Moors*. Ou na fronteira entre as duas culturas – de humanos e *Moors*. Aurora foi criada na floresta dos humanos, mas por sujeitos advindos do reino mágico. O filme parece estar anunciando que ao ser criada pelas três fadas e acompanhada por Malévola, Aurora seria, então, fruto do encontro destas duas culturas.

Ao longo dessa história, Malévola assume distintas identidades: provisórias e fluidas. A liderança aparece bem demarcada pela ambiguidade de seu corpo – feminino *humano-animal-fada-bruxa* – mas também pelos acontecimentos que a posicionam como sujeito em distintos lugares. Tanto no que diz respeito a suas relações com as masculinidades, quanto em relação a outras representações de feminilidades que compõem a trama. Desde a fala em que é descrita na abertura, a história parece anunciar que “só um grande herói [heroína] ou um terrível vilão [vilã]” poderiam dar conta das crises e tensões entre os dois reinos. Até o fechamento, que recupera esta fala, dizendo que os reinos teriam sido unificados por alguém que era tão heroína quanto vilã parecem anunciar o trânsito desta personagem entre as identidades assumidas. Malévola ocupa um entre-lugar, constituindo-se como uma liderança articulada neste, e por esse, feminino híbrido *humano-animal-fada-bruxa* evidenciado pelo seu corpo. Ela ocupa identidades distintas ao mesmo tempo ou necessitar abrir mão temporariamente de uma de suas identidades para assumir outra. Considerando este trânsito da personagem, passo a discutir, agora, como a violência sofrida por ela inscreve e conforma a vingança como uma marca distintiva dessa feminilidade.

## 5.2 FADA E BRUXA OU NEM FADA, NEM BRUXA? A IDENTIDADE VINGATIVA FORJADA COMO RESISTÊNCIA A VIOLÊNCIA

Penumbra. A cena apresenta **tons escuros**. Stefan chega à divisa do reino dos *Moors* e chama por Malévola. Vira-se e ela aparece em um pouso. Eles conversam e ele **a alerta sobre o perigo. Querem matá-la. Ambos adentram o reino dos *Moors* para conversar.** Pouca iluminação. Sentados lado a lado, **Malévola recosta a cabeça sobre seu ombro e ele oferece bebida a ela. Ela adormece.** Ele toca seu rosto. **Destaque à imagem no frasco aberto sobre o gramado com uma gota de um líquido laranja. Ela está deitada, de bruços. Ele chama por ela. Alisa seu rosto novamente.** Foco no rosto adormecido. A câmera amplia e foca os dois. **Ele ajoelhado a seu lado. Ergue um punhal.** Câmera foca na arma. **Entretanto não consegue matá-la.** Senta aborrecido. **Alisa as asas. Close up** no rosto de Stefan, **com lágrimas nos olhos, que pega uma corrente de ferro.**

Em seguida, a imagem de um lago, com a água turva, parada. Amanhecer, mas sem sol. Prevalcem os tons escuros. Raízes de uma árvore, pedras e vegetação. **Cores opacas e sem vida.** Um grande tronco de árvore ao fundo. **Malévola está deitada no gramado à margem do lago. Abre os olhos. Levanta devagar, câmera filma o corpo sentando e, de perfil, mostrando o ferimento do corte. Ela geme de dor.** Tateia o ombro e olha por cima dele. **Grita, ao confirmar a perda de suas asas. As marcas deixadas pela mutilação aparecem. Choro, gritos, desespero.** Stefan aparece junto a uma carroça. Ouve os gritos de Malévola ecoarem na escuridão. Coloca seu capuz. **Retorno à imagem de Malévola, que volta a deitar no gramado, chorando.** Câmera filma de cima. Corpo de Malévola deitada de lado. Chorando, esconde seu rosto. Música instrumental se intensifica. Câmera sobe e mostra a paisagem além do reino dos *Moors*. Castelo ao fundo. Entrada de Stefan pela porta dos aposentos reais, adornado com pilares e candelabros, portando um grande pacote. Atravessa a grande porta de ferro, caminha sobre o piso quadriculado preto e branco, em direção a cama do rei. Solta o grande pacote, causando barulho e o rosto do rei fica em foco.

Mesmo em se tratando de uma releitura de um conto de fadas, as duas cenas apresentadas na abertura desta seção parecem reforçar que o filme *Malévola* não foi endereçado a um público infantil, principalmente para aqueles menores de 10 anos – classificação indicativa adotada no Brasil – mas a um público mais amplo, conforme foi

discutido no capítulo 2. Angelina Jolie parece reforçar a ideia de que o filme não se destinaria a um público infantil, ao afirmar que a cena do corte das asas de Malévola – elaborada por ela e pela roteirista – seria a metáfora de um estupro.<sup>33</sup> As cenas re(a)presentam, então, de forma metafórica, um ato de violência sexual – enfocam a violência sendo consumada e a reação da vítima após a violação. De que leituras estas cenas ensejam, considerando os objetivos que orientaram a sua elaboração?

A primeira cena é apresentada em tons escuros, em que prevalece o preto. As cores parecem deixar indícios da violência de que Malévola será acometida. Esta cena se inicia após uma batalha, em que o rei dos humanos foi derrotado pelos *Moors*, sob a liderança de Malévola. Por isso, o rei oferece a mão de sua filha e a sucessão do trono àquele que matasse o “ser com chifres”. A oferta deste “prêmio” se assenta na premissa de que apenas um homem, heterossexual, seria tentado a assumir o desafio e teria ambição e/ou frieza e capacidade para executá-lo. Reitera-se, com essa premissa, a naturalização da agressividade traduzida como violência e da competitividade predatória como componentes da masculinidade hegemônica – aquela caracterizada a exercer domínio sobre outras masculinidades e feminilidades (CONNELL; MESSERSCHMIDT, 2013).

Stefan tinha o consentimento de Malévola para adentrar o mundo dos *Moors*. Ingressa neste lugar, em que humanos não eram aceitos, sob a alegação de ter vindo alertá-la de um perigo iminente: a encomenda de sua morte pelo rei. Esta alegação não só facultava sua entrada no reino quanto lhe permite aproximar-se de Malévola para, então, drogá-la e mutilá-la. E com as asas em mãos – usadas para comprovar uma morte física que não consumou – ganha como prêmio, a coroa.

Stefan parece reunir condições de possibilidade para se tornar rei: pôde se introduzir no local, por sua aproximação com Malévola; e, detinha o conhecimento daquilo que poderia feri-la, seus pontos fracos – que as asas eram um sustentáculo importante de sua força e de seu poder como líder e que o ferro queima as “fadas”. As ações de Stefan (aproveitar-se da confiança que Malévola depositava nessa relação de afeto para dopá-la, queimá-la com as correntes e arrancar suas asas) configuram, pois,

[...] uma relação de violência [que] age sobre um corpo, sobre as coisas; ela força, ela submete, ela quebra, ela destrói; ela fecha todas as possibilidades; não tem, portanto, junto de si, outro polo senão aquele da passividade; e, se encontra uma resistência, a única escolha é tentar reduzi-la (FOUCAULT, 1995, p. 243).

---

<sup>33</sup> Matéria veiculada em blogs e sites com entrevistas com a atriz (FONSECA, 2014).

Para Foucault, uma relação de violência se inscreve e se naturaliza no âmbito das relações de poder, configurando-se em “sua forma primitiva, o segredo permanente e o último recurso” (FOUCAULT, 1995, p. 243).

Na efetivação de seus planos, Stefan ofereceu uma bebida para que Malévola adormecesse. O foco no frasco aberto, derramando sobre o gramado gotas de um líquido laranja, sugere que a personagem poderia ter caído no “boa noite, cinderela”,<sup>34</sup> e sua imagem adormecida, de braços e incapaz de reagir, dá a ver a vulnerabilidade de seu corpo, fissurando a autonomia e a força que caracterizam Malévola como *líder-fada-bruxa*.

A fragilidade da personagem da personagem adormecida, sendo acariciada no rosto pelo agressor, que também alisa suas asas, faz referência à incapacidade de consentir e/ou de reagir aos toques e à agressão que é perpetrada na sequência. Ele afaga as asas, empunha o punhal e tenta matá-la, mas não consegue. Como já foi dito, vai mutilar as asas de Malévola usando uma corrente de ferro, conforme é apresentado na Figura 14, para levar as asas como prova da suposta morte da líder dos *Moors*.

Figura 14 – Plano 17’02” – Malévola é drogada e Stefan tenta matá-la



Fonte: Malévola, 2014.

No amanhecer sem sol, da segunda cena, Malévola desperta do sono provocado pelo sonífero dado a ela e a cena evoca as dores e o sofrimento causados pela violenta mutilação de

<sup>34</sup> Em matéria veiculada na revista Super Interessante online, intitulada *Se quem dorme é a Bela Adormecida, por que o “Boa noite, Cinderela” tem esse nome?*, são apresentadas possibilidades para entender esta nomeação, como e quando a droga tem sido usada, bem como os seus efeitos. Segundo a matéria, a droga teria sido associada à Cinderela, pois esta foi a princesa que foi ao baile e ela é, geralmente, administrada, de forma subreptícia e não consentida, em festas. Quem a ingere tem momentos de euforia, seguidos de sono profundo e incapacitante por até quinze horas, e neste período as vítimas são assaltadas e estupradas (ORÁCULO, 2016).

suas asas. As duas cenas sugerem uma transição no filme, que passa a ter a predominância de tons escuros; também, uma mudança na caracterização da personagem de Malévola, que passará, em seguida, a usar vestes pretas e uma espécie de turbante, que envolve seus chifres e esconde seus cabelos. Esta transição parece marcar a constituição do que estou chamando de identidade vingativa, que emerge da situação de violência e de mutilação que vivenciou – e, também, parece marcar o trânsito entre as representações de *fada-líder* e *líder-bruxa*, conforme já foi apresentado na seção anterior.

Figura 15 – Plano 18'28" – Malévola mutilada



Fonte: Malévola, 2014.

A Figura 15 mostra o momento em que Malévola recobra a consciência e se percebe sem parte de seu corpo. A violência cometida por Stefan sinaliza a tentativa de aniquilar o *feminino-animal-fada-bruxa* pela violação e destruição de importantes elementos de potência deste corpo, quais sejam, a autonomia, liberdade e força conferidas por sua capacidade de voar. A violência, entretanto, suprimiu potências mas não destruiu o corpo e, tampouco, anulou sua possibilidade de reinscrever-se em outras e novas redes de poder. E o funcionamento das redes de poder está intrinsecamente vinculado ao exercício de resistências. Assim, a privação da capacidade de voar sugere a necessidade de adaptar-se à “nova” condição de ser terrestre e de se reinventar, buscando outras alternativas para exercer as ações e manter a função de líder que o “poder voar” lhe facultava.

As duas cenas apresentadas possibilitam a produção de uma outra história para Malévola, diferente daquela apresentada na versão clássica do conto da Bela Adormecida. A fada submetida à violência se torna “vilã”, por meio do exercício da vingança, que também

pode ser traduzida, a meu ver, como uma estratégia de resistência, uma possibilidade de reinventar modos de ser e de viver que reconstituam, atualizem e revitalizem sua autonomia, sua força e sua liderança. Assim, a personagem parece ser reconstruída pelo filme, por meio do contexto no qual a ‘maldade’ da fada má/bruxa é inscrita nesta versão, contexto esse ausente no desenho de *A Bela Adormecida*.

Nesse sentido, o corpo da personagem parece funcionar como um território e como um operador de processos de diferenciação no qual se produzem as múltiplas identidades assumidas por ela ao longo da trama, que parecem romper com certos binarismos, como bem *versus* mal. Como sugere Thomas Laqueur, a anatomia de seu corpo poderia, também, ser tomada como uma construção metafórica (LAQUEUR, 2001), por meio da qual Malévola se reinventa como um feminino capaz de recompor de outras maneiras a força, a autonomia e a liberdade que as asas simbolizavam.

Neste sentido, Foucault considera que a resistência se configura em estratégias de existência; não se trata de uma reação ao poder, mas parece estar vinculado a ele, uma vez que “o poder se dispõe em rede, na qual há, de fato, pontos de resistência.” (VEIGA-NETO, 2003, p. 151). A “nova” identidade assumida por Malévola, a vingativa/violenta, forjada a partir do corte de suas asas pela ação violenta de Stefan, reduziu capacidades e potência do seu corpo. Entretanto, ela acabou por se reinventar – já que perdeu as asas – e abandona a posição de fada, forjando-se por meio da magia da bruxa. Os efeitos desta violência podem ser múltiplos, podendo causar “recusa, bloqueio, desqualificação, mas, também, [como] incitação, de intensificação” (FOUCAULT, 2005, p. 17). As intenções de aniquilar e restringir o poder de de Malévola, acabaram por provocar a incitação à vingança e a reinvenção da personagem.

Neste contexto, alguns elementos vão caracterizar a personagem a partir desta mudança de posição e marcar a representação da personagem como *líder-bruxa*. Um galho de árvore que ela transforma em cetro por meio da magia – aparece no roteiro no momento em que Malévola necessita se erguer da violência sofrida. Utilizado, em um primeiro momento, como apoio para se movimentar, passa a ser também símbolo de seu poder real e instrumento de magia. Este pode ser um indício da passagem de liderança protetora a bruxa vingativa e soberana dos *Moors*.

Após ter suas asas cortadas, no amanhecer do dia, Malévola está vagando em meio a uma plantação, com um espantalho no centro da cena. Ela avista o corvo preso em uma rede, emitindo sons, que parecem anunciar perigo. Um plano um pouco maior mostra o corvo capturado na armadilha, um homem e cães latindo. A ave grasna, enquanto Malévola observa a cena, e a câmera se aproxima de seu rosto. Quando o homem empunha um bastão de

madeira com a intenção de matar o corvo a pancadas, Malévola lança uma magia, dizendo baixinho: “Vire homem!”. Neste instante, o corvo se transforma em humano e o homem, que pretendia matar a ave, grita: “É um demônio!”, enquanto os cachorros latem. O *homem-corvo* se levanta, desvencilhando-se da rede, olha para suas mãos, enquanto a transformação se finaliza. Malévola, que estava escondida em meio a plantação, revela-se, indo em sua direção. E ele lhe diz que em troca dela ter salvo sua vida, ele tornar-se-ia seu servo. O fato de ter um servo pode ser mais um indicativo de seu poder soberano? Ele, então, pergunta a Malévola qual o desejo dela e ela responde: “Asas. Quero que seja minhas asas”. Conforme nos mostra a Figura 16.

Figura 16 – Plano 23’02” – Malévola salva Diaval e ele oferece para ser seu servo



Fonte: Malévola, 2014.

Malévola elabora estratégias de resistência, já que ela necessita de asas para governar seu reino, asas essas que ela não mais possui. O salvamento do corvo Diaval tem uma intencionalidade. Aqui, “torna-se central pensar no *exercício do poder*, exercício que se constitui por “manobras”, “técnicas”, “disposições”, as quais são, por sua vez, resistidas e contestadas, respondidas, absorvidas, aceitas ou transformadas (LOURO, 2014, p. 42-43). Os diálogos e os giros de câmera da cena em que o corvo é salvo da morte proporcionam a sensação de que, praticamente, o público expectador é partícipe dessa conversa. Assim, em troca de sua vida salva, o corvo passa, então, a atender as vontades da protagonista e auxiliá-la naquilo que almeja: vingança. E para isso, sua tarefa passa a ser voar e vigiar aqueles que serão alvo de sua retaliação.

Assim, Diaval entra no enredo para fazer o que Malévola ficou impossibilitada de fazer: voar. E várias cenas em que o corvo está presente têm uma perspectiva de cima, de sua observação. A posição da câmera sugere o ponto de vista do qual Diaval vê, para levar as informações a Malévola. Cenas como a da coroação de Stefan, o anúncio do nascimento de Aurora pelas serviçais do castelo, a observação de Aurora e das três fadas são a perspectiva de como o corvo vê a cena. Ele se torna mais do que asas, mas também os olhos e ouvidos de Malévola, levando as informações que a fada necessita.

Na ocasião em que Stefan foi coroado, Diaval observou a cena de uma janela do castelo e voou para a caverna em que Malévola estava escondida para contar o que estava acontecendo no reino dos humanos. A câmera está posicionada em cima e a cena é apresentada em tons escuros. Malévola está no interior de uma montanha. Atrás dela está Diaval, em sua forma humana. A imagem fica um pouco mais clara para mostrar seu rosto. Com a notícia da coroação, uma luz verde e fumaça sobem. Ela olha para cima e grita de raiva e a fumaça e a luz, que formam um raio, se expandem, dominando o ambiente. Neste momento, ela compreende a motivação que levou Stefan a mutilar seu corpo, dizendo: – Ele fez isso comigo para se tornar rei. Malévola, então, grita e lança um raio verde de magia aos céus. E Diaval pergunta a ela: – E agora, senhora? Ela vai retornar para o reino dos *Moors* e no caminho há muretas cujas pedras vão sendo levantadas e destruídas à medida que ela vai passando, surgindo uma fumaça cinza. Malévola, então, adentra o reino dos *Moors*, apoiada no seu cetro e com o corvo Diaval acompanhando-a; sobe uma espécie de escadas de galhos, entre a natureza dos *Moors* e alguns galhos secos se transformam em um trono. Ela se senta e seus “súditos” em seu entorno a reverenciam. O rosto de Malévola é focado, fazendo um carinho em seu corvo, conforme a mostra a Figura 17.

Figura 17 – Plano 25'49” – Malévola rainha dos *Moors*



Dentre as estratégias e relações de poder que vão se estabelecendo, Diaval vai vigiar Stefan para satisfazer Malévola em sua busca para proporcionar dor e sofrimento ao rei dos humanos. Malévola acreditava existir, entre ela e Stefan, sentimentos de afeição e amizade; o suposto beijo de amor que ele havia lhe dado, entretanto, acabou se revelando uma estratégia utilizada por Stefan para se tornar rei. Stefan não hesitou em usar a relação que se estabeleceu entre os dois para drogar e mutilar aquela que dizia amar. Ao fazê-lo, destrói também a ingenuidade da personagem.

Figura 18 – Plano 8’02” – Presente de aniversário de 16 anos



Fonte: Malévola, 2014.

“E como acontece, a amizade se tornou algo mais. E em seu 16º aniversário... Stefan deu um presente a Malévola. Ele disse que era um beijo de amor verdadeiro. Mas não era para ser.” Com esta fala, a narradora parece anunciar o envolvimento afetivo de Malévola com elementos que vão compor a maldição que ela lançará sobre Aurora, filha de Stefan, em ocasião do batizado. Essa é, então, a idade que Malévola impõe para efetivação do feitiço que lança sobre Aurora para vingar-se de Stefan: “ao pôr do sol em seu 16º aniversário... ela espetará o dedo no fuso de uma roca de fiar... e cairá em sono profundo! Um sono do qual... ela nunca despertará!” Diante das palavras profetizadas por esta *líder-bruxa*, Stefan se desespera, dizendo: “Malévola, por favor, não. Eu imploro a você.” Ela, então ri e exclama: “Adoro quando você implora. Outra vez”. O rei se ajoelha mais uma vez diante de Malévola, de seus súditos e das três fadas e implora novamente. Ela, então, introduz uma ressalva, que possibilita quebrar o feitiço: “A princesa poderá acordar de seu sono profundo... mas somente por... um beijo de amor verdadeiro. A maldição durará para sempre! Nenhuma força na Terra

pode mudá-la”. Esta condição para desfazer o feitiço não parece ser ao acaso. O fato de colocar o amor como “antídoto”, parece sinalizar o que Malévola acredita: que o feitiço por ela lançado seja inquebrável pela inexistência do tal amor. Neste contexto, o que mais esta cena pode nos dizer sobre as relações de poder de gênero implicadas entre os personagens? O que indica a atitude de súplica do rei ao se render às imposições propostas por Malévola?

O poder da magia de Malévola ao lançar a maldição na filha de Stefan também parece indicar o trânsito entre as posições ocupadas por ela: uma feminilidade forte que transita entre as posições de fada-líder e líder-bruxa; e das relações de poder exercidas entre ela e Stefan. Arrisco a dizer que Malévola, ao assumir a identidade de vingativa, ela submete Stefan a seu poder ameaçador e faz este se curvar diante de suas vontades. Neste sentido, parece romper certas expectativas de gênero, ao impor sua força. Diante do rei, seus súditos se curvam; e diante de Malévola, o rei se curva. A Figura 19 mostra a predominância de tons verdes. Estes tons aparecem em momentos em que Malévola exerce o poder de magia da bruxa, as vestes e o cetro marcam a identidade vingativa.

Figura 19 – Plano 32’17” – Rei implora a Malévola a não lançar a maldição



Fonte: Malévola, 2014.

A identidade vingativa de Malévola também vai ser assumida frente às fadas Knotgrass, Flittle e Thistlewit. Ao entrar na festa de batizado da princesa, Malévola anuncia: “Ora, ora! Que plateia fabulosa, Rei Stefan. Realeza, nobreza, burguesia. E que singular, até a plebe”. Quando se refere à plebe, a imagem que aparece na tela é as três fadas. Por que as fadas de seu reino estariam agraciando a filha de um humano, que tanto temiam

anteriormente? Como Malévola se vê diante das habitantes de seu reino bajulando seu agressor?

Como já foi mencionado, na ocasião em que Malévola assume o “trono” dos *Moors*, após suas asas serem cortadas, ela passa a ser representada como *líder-bruxa*. Passa, então, a ser temida pelos habitantes do seu reino e não é mais vista como uma liderança protetora. Parece que a situação que se desenrola durante o batizado acaba por agravar o desconforto entre a bruxa e as três fadas. Malévola vai, então, usar de magia para atrapalhar a vida de Knotgrass, Flittle e Thistlewit. Podemos vislumbrar pequenas vinganças direcionada às fadas. Stefan deixa a filha sob os cuidados das três fadas após a maldição de Malévola. Estas se transformam em humanas e se comprometem a não usar magia para que não sejam encontradas. Entretanto, com a ajuda de Diaval, logo Malévola descobre o paradeiro delas e de Aurora. E passa a vigiá-las.

Na cena que compõe a relação de vingança com as fadas, estas são apresentadas sentadas, em torno de uma mesa retangular, na cabana da floresta, enquanto jogam um jogo de tabuleiro. Malévola se aproveita de um desentendimento entre Knotgrass e Flittle e lança uma magia para fazer chover sobre Knotgrass. E depois, sobre as três fadas. A imagem se alterna e mostra a diversão de Malévola, acompanhada de Diaval, que estão no bosque, nas proximidades da casa. Assim como nesta, a cena em que Malévola salva Aurora, ainda criança, da queda de um penhasco também se inicia com ela observando as três fadas em um piquenique e utilizando magia para que elas briguem entre si. Essas “brincadeiras” com as fadas sugerem que Malévola se vinga, também, de habitantes de seu reino. Entretanto, aqui ela também passa a assumir uma posição de maternagem, e isso acontece ao mesmo tempo em que se diverte com as fadas; de certo modo, Malévola passa a se responsabilizar pelos cuidados de Aurora.

Nessa direção, a dor com a violência sofrida e traduzida como vingança também parece compor, a meu ver, estratégias e manobras de resistência. É a feminilidade violentada e mutilada que amaldiçoa Aurora. Em uma crítica ao filme veiculada no site Coisa de Cinéfilo, escrita por Marcela Gelinski, destaco um trecho que coloca em pauta a posição de sujeito vingativa assumida pela personagem:

Claro que a decisão de explicar tudo acaba humanizando a vilã de uma forma interessante, mostrando que ela não nasceu simplesmente ruim e que acontecimentos da vida é que endureceram seu coração. Legal, se não fosse o fato de que o motivo disso tudo foi um homem que decepcionou Malévola. Toda a personalidade e feminismo sustentados pela vilã do desenho animado, que é autossuficiente,

amedrontadora e manda e desmanda na corte, cai por terra deixando ela como, literalmente, uma mal amada. (GELINSKI, 2014).

Concordo com a autora quando ela diz que a personagem foi humanizada ao movimentar-se entre as posições de mocinha e vilã. Ela transita entre esses dois polos e a feminilidade vingativa se constitui em função de suas vivências, como vítima de violência (que tem seu corpo violado e mutilado) e pelas estratégias de resistência diante da violência sofrida. Entretanto, afirmar que a identidade de “vilã” tenha emergido simplesmente como decepção causada por um homem – e sua classificação como mal amada – é, para mim, uma maneira muito simplista de olhar para a motivação da personagem em assumir uma identidade vingativa. Não há como negar uma possível decepção; entretanto, a personagem não foi apenas decepcionada, mas violada, violentada e mutilada; perdeu parte de seu corpo e, por conseguinte, a habilidade de voar. E a habilidade de voar estava intrinsecamente associada a um modo de exercer sua liderança no reino dos *Moors*. A dor, então, se converte em desejo de vingança, para causar dor a seu algoz. E ela encontra esta oportunidade amaldiçoando sua filha, o que também pode ser considerado como uma violência.

Confronto, ainda, o que a autora considerada como feminismo. Sem entrar no mérito se a Malévola do desenho é ou não feminista, vale ressaltar que passagem citada acima a posiciona como amedrontadora, autoritária, autossuficiente e associa estas características como inerentes ao feminismo; enquanto a personagem Malévola, da versão *live-action*, foi caracterizada como mal-amada. Acho importante destacar que esta característica tem sido amplamente utilizada para depreciar mulheres em nossa cultura e parece ser o tom incorporado pela crítica.

Trata-se, entretanto, de indagar e discutir se, e como, os feminismos se inscrevem nesta releitura do conto de fadas – no filme de 2014. Existe uma ampla gama de posições e perspectivas teórico-políticas dentro dos feminismos mas estes, em sua multiplicidade, estão interessados e comprometidos com o enfrentamento da opressão (ou dominação, ou subordinação) feminina, suas causas e consequências e com a criação de estratégias para a sua superação (McLAREN, 2016); dentre os pressupostos feministas aí assumidos e defendidos estão a liberdade, a independência, a busca pela igualdade/equidade entre os gêneros, ter autonomia sobre o próprio corpo e para escolher ou não a maternidade e eu me arrisco a afirmar que estes pressupostos inscrevem marcas na trama que (de)compõem a personagem Malévola em suas múltiplas identidades.

A identidade da personagem como vingativa parece, então, ter sido forjada como resistência, um modo de não sucumbir e de reerguer-se frente às violências sofridas;

resistência que lhe permite reconstituir, de outros modos, suas possibilidades de viver com liberdade e autonomia e de exercitar seu poder de rainha dos *Moors*; resistência que se configura por meio da feminilidade bruxa, que parece ter emergido da ação violenta sobre seu corpo. Tal resistência parece se fundar nos pressupostos antes referidos e elas vão se desenrolando nas cenas descritas que, assim, reverberam elementos de discursos feministas contemporâneos.

Passo, agora, a descrever e analisar a identidade maternal que Malévola assume e que parece contestar e sobrepor-se à identidade vingativa.

### 5.3 “O AMOR MAIS VERDADEIRO”: A MATERNAGEM COMO REDENÇÃO?

Diaval e Malévola estão escondidos atrás de um biombo, de onde **espiam Aurora adormecida pelo feitiço**. Ambos saem do esconderijo. O plano mostra detalhes do quarto do castelo, dignos da nobreza real. O biombo ornamentado, o castiçal com velas, as pinturas na parede. O plano se amplia, mostrando o quarto da princesa. A cama no centro com longos acortinados, um cavalinho de brinquedo. **Todo iluminado pelas velas. Malévola está ao lado da cama. A câmera se aproxima, mostrando o perfil do rosto de Aurora adormecida, enquanto Malévola está de pé ao lado da cama, olhando para a moça enfeitiçada. Malévola desabafa e as falas remetem ao arrependimento, afeto e saudade. Soa como despedida.** A câmera se alterna e mostra o rosto de Diaval emocionado. Alternando, novamente, para o rosto de Aurora e, em seguida, para o de Malévola. **A câmera se afasta mostrando Aurora deitada na cama. Da janela ao fundo da cena entra luz, que se reflete sobre o corpo da princesa e Malévola, então, a beija na testa.** Em seguida, mais uma vez a câmera foca o rosto de Diaval, que baixa a cabeça. Na sequência vê-se o rosto de Aurora e logo depois Malévola, que acabou de beijar a menina, virando-se em sinal de retirada, mostrando o rosto da fada em primeiro plano e Aurora em segundo. **A princesa abre os olhos e fala.** Malévola se vira, **a câmera gira e mostra as lágrimas escorrendo por sua face. Em seguida, o rosto de Aurora é mostrado, sorrindo.** E Malévola sorri também. A câmera abre, mostrando Malévola tocando a mão da princesa desperta do sono e as duas se olhando. O rosto de Diaval é mostrado, fazendo sinal de afirmação. Mostra o plano inteiro, com todos personagens partícipes desta cena no interior do quarto. Diaval está afastado da cama, olhando para as duas.

“O amor mais verdadeiro”. É com esta fala que o corvo Diaval em sua forma humana, sintetiza a cena descrita e apresentada acima. Ela tem relação com a quebra do feitiço colocado em Aurora, por meio de um “beijo do amor verdadeiro” dado por aquela que a havia amaldiçoado. Ao lançar o feitiço, Malévola acreditava na inexistência do amor, por isso essa foi a condição imposta para o despertar, que tinha o objetivo de tornar a maldição inquebrável. À medida que o sentimento de raiva e vingança que ela canalizou para a menina vai se transformando – passando a curiosidade, interesse, e depois cuidado, ela passa a sofrer com o efeito das ações que materializaram seu projeto de vingança e suas estratégias de resistência. Parto, então, da “cena da quebra da maldição” e retomo outras cenas que, a meu ver, permitem compor um processo de maternagem em que a bruxa vai sendo re(a)presentada como uma “Malévola maternal”.

Entretanto, a relação entre Malévola e Aurora parece ser estabelecida por meio da raiva e da vingança. A princípio, ela usa Aurora como foco para atingir Stefan e efetivar sua vingança. Nessa relação, como estes sentimentos vão se reconfigurando? Que efeitos essa reconfiguração terá sobre aquele feminino híbrido que transita entre diferentes e conflitantes identidades? Pretendo aqui compor e problematizar essa identidade materna, colocando-a na trama identitária, que envolvem liderança, vingança como estratégia de resistência e de reinvenção. A maternagem faria parte dessa reinvenção?

Em relação ao clássico *A Bela Adormecida*, considero que o filme reinventa a história, modifica o enredo e seu desfecho, uma vez que a única personagem capaz de romper a maldição lançada por Malévola acaba por ser ela mesma. O filme reescreve a história do clássico desenho, em que o príncipe Philip acorda Aurora com o beijo de amor verdadeiro e todos e todas do reino que também haviam sido afetados pela maldição. Em *Malévola*, entretanto, o beijo do príncipe não surte efeito algum.

Em *Malévola*, Philip e Aurora se esbarraram na floresta, quando o jovem encontra-se perdido e procura o castelo do rei Stefan. Na ocasião, Malévola e Diaval observam a cena do encontro e o homem-corvo diz que o moço poderia ser a peça-chave para quebrar a maldição, beijando-a. Malévola então questiona: “Beijo de amor verdadeiro? Ainda não compreendeu?” Essa fala da personagem é indicativa da crença de que seu feitiço seria inquebrável. Mesmo assim, ela não mede esforços para tentar romper a maldição que ela mesma lançou sobre a menina e acaba por adormecer Philip e levá-lo ao castelo, na tentativa de impedir a efetivação do feitiço. Para isso, adentra o castelo de seu inimigo, colocando-se em risco para salvar aquela que havia amaldiçoado.

Ao acordar no castelo, Philip encontra as três fadas e se apresenta. Quando elas descobrem que ele é um príncipe, puxam-no para dentro do aposento, no qual Aurora está deitada, adormecida. Ele olha para ela, fala sobre sua beleza, mas quando as fadas dizem para beijá-la, ele questiona se isto seria certo. Mesmo assim, acaba por beijar a moça.

O questionamento do príncipe também é original desta versão, e parece-me alinhado com reivindicações feministas que tentam “suspender” o direito dos homens a tocarem nas mulheres sem o devido consentimento.

Figura 20 – Plano 1°14’37” – Beijo do príncipe não surte efeito sobre o encanto



Fonte: Malévola, 2014.

Como já foi mencionado, o beijo dado por Philip não tem efeito algum para despertar Aurora; e o beijo de amor que vai despertá-la é o dado por Malévola. E a questão deste amor ser colocado como o mais verdadeiro parece reiterar “o mito do amor materno”, fortalecendo uma posição de feminilidade maternal, naturalizada e essencializada, considerada como inerente ao feminino.

Mesmo que Aurora não tenha laços consanguíneos com Malévola [e Diaval], e na lógica ocidental, a maternidade seja primada pelas relações biológicas, assumo a maternidade “enquanto ação social: o cuidado, a alimentação, o esforço dirigido a uma pessoa.” (TARDUCCI, 2008, p. 18).

Lucila Scavone (2001) apresenta como o gênero permitiu analisar as maternidades – com as contradições, mudanças e permanências – em suas múltiplas representações: de realização, de opressão e, ainda, como fonte de poder feminino. Sustento que o desfecho dado à história, levantado pela premissa de “amor mais verdadeiro” parece sinalizar ao/à

expectador/a uma substituição da salvação por um amor romântico e sem nenhuma intimidade, para uma relação de maternagem construída entre as personagens de Aurora e Malévola. Como já foi dito, mesmo Malévola não sendo mãe biológica de Aurora, a identidade maternal vai ser constituída a partir das contribuições na criação e nos cuidados despendidos à princesa. Conforme tentarei compor a partir das cenas elencadas.

Iniciando pela cena em que Malévola lança a maldição em Aurora, Stefan entrega a princesa aos cuidados das três fadas, onde viveria 16 anos e um dia na floresta. Diante desta situação, a própria narradora do filme (que é a própria Aurora) faz um questionamento de que “Talvez as fadas não fossem as mais indicadas para a tarefa”. A que tarefas a narradora se refere? Poderia ser a referência às tarefas dedicadas aos cuidados de uma criança e de protegê-la da maldição?

De fato, as fadas não conseguem realizar as tarefas essenciais ao cuidado de um bebê: de alimentação, por exemplo. Na ocasião que as fadas levam Aurora para uma cabana na floresta – onde viveriam e cuidariam da pequena princesa –, a criança chora e elas deduzem ser de fome. Oferecem, então, ramalhetes de cenoura e rabanetes à criança, sugerindo que aquilo poderia alimentá-la. Enquanto isso, Malévola tapa os ouvidos para não ouvir o choro da criança e diz: “Ela vai morrer de fome com essas desastradas.” Diaval é quem acaba por alimentar Aurora, quando as fadas adormecem, levando leite no interior de uma flor e possibilitando o bebê de mamar. A quem poderia ser dada esta missão de acompanhar e cuidar de Aurora? O que pareceria improvável, as contribuições aos cuidados da criança acabam partindo de Malévola e do corvo Diaval, que mantém a criança alimentada, protegem dos perigos da floresta e acompanham seu crescimento, criando um vínculo afetivo com Aurora.

Malévola orienta e coordena, mas quem executa o cuidado é Diaval, um corvo humanizado como homem. O que isto permite pensar? Malévola, como líder, também orienta, coordena, dirige, tendo súditos que a seguem e executam suas orientações, ajudando-a a reinar. Diaval é seu servo, e é apresentado como homem. E esse homem executa boa parte do cuidado caracterizado como maternal. O que isto quer dizer? Os cuidados da criança atribuídos a um homem parecem, a meu ver, ser possíveis de serem pensados neste tempo presente e marcar esta releitura. Ao mesmo tempo, este homem é servo de Malévola e vai contribuir e auxiliar para que seus planos de vingança se efetivem e para isto necessita que Aurora cresça.

Para compor a identidade maternal, trago a cena o primeiro contato entre Malévola e Aurora, após esta ter sido amaldiçoada. Malévola aparece em meio à floresta escura,

iluminada apenas por uma clareira, que permite que vejamos os contornos de sua silhueta, seus chifres e cetro. Acompanhada do corvo Diaval, que voa por trás dela e perpassa a sua frente para mostrar o caminho até a cabana, onde Aurora está vivendo acompanhada pelas três fadas na floresta. Ela, então, aproxima-se da janela e olha o bebê, de pele alva, cabelo loiro e de olhos azuis. E pronuncia ao olhar para o bebê: “É tão feia, que quase tenho pena dela. Eu te odeio. Praga.” O alternar da câmera entre o rosto de Malévola e da criança mostra dois opostos. Como, com e a partir dessa cena, se decompõe esse ódio e se recompõe uma relação de cuidado e de afeto que pode significar como materna?

Figura 21 – Plano 35’42” – Visita de Malévola a Aurora



Fonte: Malévola, 2014.

Ressalto alguns elementos que compõe a cena e que podem deixar pistas de como a relação entre as duas personagens vai sendo construída, ao longo da trama. Em primeiro lugar, a resposta em afeto dada por Aurora a Malévola, mesmo diante da expressão de ódio e da alcunha de Praga, parece-me provocar uma reação imediata na bruxa, de afeto e ao mesmo tempo de negação deste. A seriedade de Malévola que olha para a criança e que tenta assustá-la, enquanto o bebê sorri para ela e parecem produzir efeitos na bruxa que a amaldiçoou. Ao mesmo tempo, também é possível pensar a relação como a negação da maternidade e do desejo de ser mãe. “Praga” pode ser um termo associado à ideia de ser mãe como uma penitência. Neste sentido, desconstruindo saberes e práticas que coloquem a maternidade como uma instituição essencializada e como sinônimo de feminilidade, aqui pode ser considerada tanto como fonte de prazer e realização como uma carga insuportável, ou ambas (TARDUCCI, 2008).

Em segundo lugar, a cena apresenta tons escuros, com predomínio do preto. Malévola caminha acompanhada do corvo e em meio à escuridão da floresta, uma clareira ilumina a personagem. O colorido da cena do encontro com Aurora nos diz alguma coisa sobre como vai se desenrolar a trama. Ou seja, as cores utilizadas são componentes importantes dos processos de significação em curso no filme. E, nos

[...] desenhos animados da Disney, o recurso simbólico das cores é utilizado frequentemente. Ele serve para distinguir os personagens que são apresentados como heroínas/heróis dos personagens vilãs/vilões. As cores claras são usadas para representar os “bons” e as cores escuras são usadas para personificar os vilões. O espaço pelo qual transitam estes personagens também é representado e diferenciado por cores (RAEL, 2010, p. 162).

Assim, as animações da Disney se valem de cores para demarcar a dicotomia bem *versus* mal, representadas pelas protagonistas *versus* vilãs. No entanto, aqui, essa dicotomia parece inscrever-se na mesma personagem. Ela transita entre diferentes identidades na relação com as demais personagens e as cores marcam estes encontros. As cores escuras se conectam com a representação de bruxa, com a qual se articula a identidade de vingativa. Ao mesmo tempo, a clareira em meio à floresta que a ilumina parece deixar pistas de outras posições de sujeito assumidas pela personagem no enredo desta trama. O que a clareira e as cores claras deste primeiro contato entre as personagens pós-maldição podem anunciar sobre as relações que vão se estabelecer? Podem estar sinalizando que até uma “vilã” poderia apresentar as potencialidades para assumir uma posição maternal?

Dando sequência nas cenas neste roteiro, Malévola vai salvar Aurora – ainda criança – de cair no penhasco. Enquanto a bruxa usa magia para se divertir as custas das fadas e causar desentendimento entre elas, Aurora se aproxima do penhasco e cai nele. Neste momento, Malévola usa a magia para que os galhos de árvores segurassem a menina e a colocassem em segurança, novamente em terra firme. Ela salva Aurora pela primeira vez. Em seguida, as duas vão ter um encontro na floresta, em que a pequena Aurora vai fazer um pedido de colo para Malévola, conforme mostra a Figura 22.

Figura 22 – Plano 42'03" – Encontro de Aurora e Malévola



Fonte: Malévola, 2014.

Na aproximação de Aurora, Malévola tenta afastá-la. E diz: “Eu não gosto de crianças”, mas a menina solicita colo e Malévola a pega em seus braços e as duas trocam olhares. A cena apresentada parece sugerir a relação que está se estabelecendo com Aurora, Malévola parece resistir a uma aproximação afetiva com Aurora. Ela parece estar aprendendo a gostar de criança. Este processo poderia estar colocando em xeque a naturalização ou a essência maternal. Ao mesmo tempo, parece ser estimulada a assumir esta posição, como se a maternidade estivesse inscrita em seu dever e natureza da personagem de seu componente humano do feminino híbrido. Podemos relacionar esta cena a resistência ou negação da maternidade por mulheres deste tempo. Por uma opção de escolha de serem ou não mães.

A seguir, apresento um salto no roteiro do filme, em que Aurora está crescida. É noite e os tons escuros têm predomínio do azul. O plano mostra o muro de espinhos colocado por Malévola ao redor do seu reino para protegê-lo dos humanos. Malévola abre uma brecha no muro para entrar em seu reino, trazendo Aurora, adormecida. Conforme ingressa no reino, os espinhos se fecham novamente. A câmera filma Aurora de cima, mostrando seu rosto adormecido e seu corpo pairando no ar. Roupas com reflexos azulados. O plano se amplia e filma pela lateral, Malévola caminhando pelo reino. As árvores e a água à noite cintilam. Brilhos, como se fossem vaga-lumes de várias cores, compõem o ambiente. Há presença de seres habitantes do reino. A câmera se aproxima de Malévola a caminhar, enquanto Aurora permanece a flutuar. A câmera segue as personagens e Malévola vai em direção a uma árvore, onde se esconde. Malévola escondida, com seu rosto iluminado por luzes azuis, que observa Aurora adormecida a levitar. A câmera filma o olhar de Malévola e em seguida, filma pelas suas costas, colocando em primeiro plano o movimento de sua mão e brilhos dourados de

magia; em segundo plano, Aurora que lentamente pousa no chão. A câmera se aproxima do rosto de Aurora, agora desperta. Ela se senta, sorri e olha a seu redor. A câmera gira e se afasta um pouco para mostrar as fadas e os seres cintilantes em seu entorno e a personagem levantando-se. O plano muda, mostrando o cenário do mundo *Moors* à noite e a visão de Aurora do reino. Com seus brilhos, montanhas, águas e luzinhas coloridas. Esta cena é acompanhada de diálogos entre Malévola e Aurora:

**Aurora:** Sei que está aí. Não tenha **medo**.

**Malévola:** Eu não tenho **medo**.

**Aurora:** Então, apareça.

**Malévola:** Aí você terá **medo**.

**Aurora:** Não, não terei. **Sei quem você é**.

**Malévola:** **Sabe?**

**Aurora:** **É minha fada madrinha**.

**Malévola:** Como?

**Aurora:** **Fada madrinha. Tem cuidado de mim a vida inteira. Sempre senti você por perto.**

**Malévola:** Como?

**Aurora:** **Sua sombra, ela me segue... desde pequena. Não importa onde, sua sombra sempre estava junto...** Eu lembro de você. Belo passarinho.

**Malévola:** Este é Diaval.

**Diaval:** Olá, Aurora. Eu conheço você desde pequenininha.

**Aurora:** É como eu sempre imaginei. É tão lindo! Eu sempre quis vir...

**Malévola:** **Boa noite, praga.**

Mesmo resistindo à aproximação, a cena em que Malévola abre o muro de espinhos para adentrar com Aurora no reino dos *Moors* poderia ser descrita como uma metáfora de estar “abrindo seu coração” para a menina e/ou que seu coração já estaria aberto e poderia ser interpretado como culpa e arrependimento da maldição lançada à menina. Alguns elementos que compõe esta cena e os diálogos parecem corroborar o argumento da construção de uma identidade maternal. Após abrir o muro e ingressar no território do seu reino com Aurora e despertá-la, o diálogo entre elas ressalta o medo. O receio de se mostrar parece se misturar ao de deixar alguém entrar no muro de espinhos que ela fechou em torno de si mesma. Para surpresa, Aurora associa a imagem de Malévola com a presença e o cuidado.

Aurora diz que Malévola é sua fada madrinha. O significado da palavra madrinha se relaciona pela escolha de pessoa do gênero feminino para apadrinhamento de uma criança, comprometendo-se com cuidado e proteção. Etimologicamente, o termo “madrinha” tem as suas origens na palavra do latim *mater*, que significa “mãe” na tradução para o português. Por esse motivo, muitas vezes a madrinha é considerada uma “segunda mãe” (SIGNIFICADOS, 2015). Numa visão psicanalítica dos contos de fada, Diana Lichtenstein Corso e Mário Corso (2006) apresentam as personagens fadas madrinhas como aquelas que se contrapõem às

bruxas e às madrastas, configurando a “mãe boa”. Mesmo não partilhando dessa perspectiva dicotômica de mãe boa *versus* mãe má, considero que, neste contexto, a fada madrinha seria para Aurora, a figura de uma “segunda mãe”.

Após apresentar o reino e se mostrar para a garota, Malévola adormece Aurora e a leva de volta para a cabana na floresta. Então a coloca em sua cama e dá boa noite a ela, conforme mostra a Figura 23, em que, mais uma vez, Malévola assume o cuidado da garota para si. Assim, como na cena do primeiro encontro com Aurora, após lançada a maldição, Malévola novamente faz referência a Aurora como praga. Essa palavra carrega sentidos conflitantes, pois, a meu ver, a palavra tem mais a ver com carinho e afeto do que desdém.

Figura 23 – Plano 51’02” – Malévola coloca Aurora para dormir



Fonte: Malévola, 2014.

Como já foi dito em outros momentos, as histórias de contos de fada, seja nos livros, seja no cinema, são geralmente apresentadas com o mesmo desfecho: as princesas no auge de sua juventude ganham o beijo de amor verdadeiro, culminando no conhecido *felizes para sempre*. Essa história parece trazer outra versão. Assim como a personagem de Malévola, que rompe com as dicotomias de bem *versus* mal, constituindo-se como personagem que é boa e má, ao mesmo tempo ou se alterna entre tais posições em diferentes situações e relações.

O filme conta a história da personagem Malévola desde sua infância, perpassando pela adolescência e, depois, ao chegar à vida adulta. Um filme que não trata do final feliz de uma princesa com 16 anos, mas uma personagem composta por uma feminilidade híbrida *humana-animal-fada-bruxa*. Este roteiro acena para outros desfechos, possibilidades de outras vivências. Um roteiro que proporciona dar a conhecer o depois do beijo entre Malévola e

Stefan, sem um “felizes para sempre” romântico, comum aos contos de fada. Uma versão de que o beijo pode não ser de amor e que relações afetivas podem ser danosas. Emerge outra forma de amor como redenção: o amor maternal. Romantizando-se, assim, a maternidade como amor mais verdadeiro e como forma de realização plena, garantia de um final feliz.

A quebra do encanto e exaltação deste amor parece nos deixar pistas de um recrudescimento da valorização da maternidade como fonte de realização feminina (MEYER, 2017). Mesmo diante de outras identidades assumidas – como a liderança – a maternidade parece ser colocada no pedestal, fortalecendo a identidade maternal como premissa do felizes para sempre, independente de uma realização afetiva. Neste contexto, em que as relações de associação da maternidade ao feminino são intensificadas, as relações normativas de gênero são reiteradas. O filme deixa indícios de uma pedagogia de gênero em que todo feminino, mesmo a vilã, pode tornar-se mãe. Ao longo da construção desse amor materno, nem Malévola poderia ser capaz de escapar.

## 6 O DESFECHO DE UMA DISSERTAÇÃO: O RESPIRO ANTES INICIAR UMA NOVA HISTÓRIA

*Assimila, dissimula, afronta, apronta  
 Diz: “Carrega-me nos abraços”  
 Lapida-me a pedra bruta, insulta  
 Assalta-me os textos, os traços  
 Me desapropria o rumo, o prumo  
 Juro, me padeço com você  
 Me desassossega, rega a alma  
 Roga a calma em minha travessia  
 Outro “porquê”.  
 (O TEATRO MÁGICO, 2011b)*

O trecho desta música traz um pouco dos sentidos e sentimentos que foram compondo a escrita dessa pesquisa, por meio das vivências propiciadas nesta caminhada e, neste percurso, fiz-me outra. Em que me inscrever e escrever em uma escrita pós-estruturalista não se deu de forma natural, mas em um processo que fui/estou me (des)construindo. E a partir dos sentidos possíveis da perspectiva em que me inscrevo, faço minhas as palavras de Foucault, considerando-me “um(a) experimentador(a) no sentido em que escrevo para mudar a mim mesmo e não mais pensar na mesma coisa de antes” (FOUCAULT, 2010, p. 290). Para isto, foi necessário bagunçar, lapidar, mudar caminhos. Perder-me, procrastinar, desviar e me encontrar. Entre castelos e mundos mágicos. Humanos e *Moors*. Entre lideranças, vinganças e maternidades. Fadas, bruxas, princesas. E o que pareço ter encontrado no decurso foram trânsitos ao invés de dicotomias. Ao invés de certezas, muitos outros porquês.

Esta foi apenas uma possibilidade de ler o filme que foi analisado e que por outros vieses, outras possibilidades de interpretação podem emergir. A trama da história de Malévola parece ter sido pensada a partir deste contexto e que buscou causar uma “nova” experiência no público e ainda poderá ter muito mais a dizer e a nos ensinar. Parece trazer à cena elementos antes não vistos, novos contornos e encenar outros desfechos. O filme Malévola parece ter permitido elaborar “novos” usos e/ou sentidos para as feminilidades encenadas nas telas do cinema. Neste sentido, (re)afirmo, a dimensão educativa do filme, a partir das feminilidades que são colocadas em funcionamento na trama.

Dito isto, retomo o roteiro construído nesta pesquisa, em que busquei, primeiramente, trazer um histórico dos contos de fadas produzidos pela Disney, para situar o filme, objeto desta análise. Em seguida, articulei a produção do *live-action* Malévola com o conceito de

endereçamento, algumas evidências que me levam a crer que o filme não foi dirigido a crianças pequenas e que foram traçadas desde a classificação indicativa do filme no Brasil, a escolha de Angelina Jolie para viver a protagonista, até relatos da atriz sobre a dificuldade de crianças para contracenar com o figurino da personagem.

A seguir, passei a descrever e discutir o referencial teórico que foi proposto para, em seguida, operar as análises desta pesquisa. Os conceitos elencados permitiram dizer que o filme parece ter tentado, de diversos modos, mudar alguns moldes de personagens de contos, na tentativa de humanizá-los e reconstruir e reinventar a história a partir do tempo presente. E mesmo que o elemento fantástico se faça presente, o “faz de conta” parece dar lugar ao “faz acontecer”: ao se voltar para as relações entre personagens e aquilo que pode suceder a partir destas. E, assim, a liderança de Malévola parece ter sido forjada na fronteira entre humanos e *Moors*, na relação com outras personagens da trama; a vingança se constitui como resistência à violência sofrida e causada pelo humano e a maternagem vai ser construída pela/na relação com Aurora.

A partir da composição das cenas articuladas aos conceitos de cultura, gênero, pedagogia de gênero, representação e identidade foi possível relacionar as posições (im)possíveis assumidas por Malévola em/na relação com outras personagens e os atravessamentos de gênero na composição de cada uma das identidades femininas que se enredam nesta trama. Retomo, aqui, que a personagem protagonista foi representada por uma amálgama de elementos que a compõe como um feminino híbrido *humano-animal-fada-bruxa*, e a potência de seu corpo nos dá pistas sobre as distintas posições de sujeito atribuídas a ela ao longo do roteiro, e nas suas relações com outras personagens da história.

E, ao longo dessa história, as identidades forjadas nestas relações e que constituem a personagem Malévola são contingenciais e provisórias. A liderança parece ser realçada na ambiguidade de seu corpo e nos acontecimentos que a marcam e posicionam como sujeito em distintos lugares, tanto em relação às masculinidades quanto às feminilidades que compõem o enredo. Na fronteira entre o reino dos humanos e o reino dos *Moors*, sua liderança vai sendo, ao mesmo tempo, afirmada e contestada.

Malévola parece, então, ocupar a fronteira, constituindo-se como uma liderança articulada neste entre-lugar, e no seu corpo feminino híbrido *humano-animal-fada-bruxa* também são inscritas as marcas deste lugar ocupado por ela. E assume identidades distintas ao mesmo tempo ou necessita abrir mão temporariamente de uma de suas identidades para assumir outra.

No que diz respeito à identidade vingativa assumida pela personagem, esta parece ter sido constituída como resistência, de modo a não sucumbir e de reerguer-se frente às violências sofridas; resistência que lhe permite reconstituir, de outros modos, suas possibilidades de viver com liberdade e autonomia e de exercitar seu poder de rainha dos *Moors*; resistência que se configura por meio da feminilidade bruxa, que parece ter emergido da ação violenta sobre seu corpo. Tal resistência parece se fundar nos pressupostos antes referidos e elas vão se desenrolando nas cenas descritas que, assim, reverberam pressupostos feministas contemporâneos.

Malévola foi um filme que parece ter renovado ao colocar aquela que antes era considerada apenas a “vilã”, a “bruxa” como protagonista e liderança feminina, mas que não surpreendeu em relação às demais personagens, que permanecem quase intactas e reconhecíveis de outras histórias já contadas. Ao mesmo tempo, a sua liderança é a todo instante contestada. E não encontra uma rede de apoio e fortalecimento, a não ser pela força da vingança. A vontade de vingança parece ser justificada pela mutilação de seu corpo, como uma justiceira, mas também a faz algoz e faz de Aurora alvo de sua ira.

Quando Malévola passa a assumir uma identidade maternal, parecem ter sido evocados, no roteiro desta feminilidade, elementos considerados inerentes e inquestionáveis e que são atribuídos ao feminino e que nem a bruxa poderia escapar. Esta feminilidade que foi representada para não apreciar crianças, ainda assim pode render-se e amar e cuidar daquela que amaldiçoou e nesta relação ser forjada nas relações de maternagem. A maldição lançada por Malévola em Aurora e a consequente quebra desta se relacionam muito mais com a capacidade de Malévola amar e retomar a vida não mais pautada pela vingança do que sobre a própria vida de Aurora. Considero ainda, que o filme apresenta, mesmo que de forma singela, as dificuldades de prover, cuidar e educar uma criança. Esta que não era uma criança qualquer, mas uma princesa e aquela que será herdeira de dois reinos. A personagem que segue tendo a mesma representação de nobreza real: branca, cisgênero, heterossexual. Que reitera as feminilidades enfatizadas, de beleza, bondade e gentileza, mas que ao mesmo tempo herda o trono de dois reinos, sem a realização de um casamento ou a presença masculina para governá-los.

Ao descrever e discutir sobre as feminilidades re(a)presentadas na trama e como estas forjaram as identidades assumidas por Malévola, tentei, em alguma medida, apresentar como os pressupostos feministas reverberam no roteiro das feminilidades que compõem a história. Neste sentido, retomo que o filme e as cenas analisadas parecem acenar não para rompimentos, mas trânsitos. De feminilidades que transitam entre a modificação do marcador

de gênero feminino enfatizado e as feminilidades que são reiteradas e até recrudescem uma essência inerente ao feminino.

O filme parece colocar em funcionamento feminilidades (im)possíveis de serem pensadas no contexto em que está inserido: o tempo presente. Nesta perspectiva, o filme apresenta uma dimensão educativa e parece ser inscrito como uma releitura de um filme com enredos de contos de fada, a qual a história buscou ser contada de outra maneira, levando em consideração o contexto em que este foi produzido e o que este nos possibilita ver e pensar.

Dentre os aspectos que ficam em aberto e que carecem ser explorados em outras pesquisas, estão as questões voltadas às paternidades e às sexualidades representadas no filme, as quais apenas citei em algum momento, sem desenvolver tais questões. E fico tentada a dar continuidade à pesquisa e me debruçar sobre estas questões. Neste ponto do percurso, o desfecho sinaliza para as “possibilidades de mudança e/ou permanência, de continuidade e/ou ruptura e apontam, quase sempre, para a premência de se começar outra vez.” (MEYER, 1999, p. 231).

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Paula Deporte de. A invenção das pedagogias culturais. In: CAMOZZATO, Viviane Castro; CARVALHO, Rodrigo Saballa; ANDRADE, Paula Deporte de (Org.). *Pedagogias Culturais: a arte de produzir modos de ser e viver na contemporaneidade*. 1. ed. Curitiba: Appris, 2016, p. 19-32.
- ANDRADE, Sandra dos Santos. Mídia, corpo e educação: a ditadura do corpo perfeito. In: MEYER, Dagmar E. E.; SOARES, Rosângela de Fátima R. (Org.). *Corpo, gênero e sexualidade*. Vol. 1. 3. ed. Porto Alegre: Mediação, 2013, p. 107-120.
- ARGÜELO, Zandra Elisa Argüelo. *Dialogando com crianças sobre gênero através da literatura infantil*. (Mestrado em Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A análise do filme*. 3. ed. Lisboa: Texto e Grafia, 2004.
- BALESTRIN, Patrícia Abel. *O corpo rifado*. (Doutorado em Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.
- BALESTRIN, Patrícia Abel; SOARES, Rosângela. “Etnografia de tela”: uma aposta metodológica. In: MEYER, Dagmar E.; PARAÍSO, Marlucy A. (Org.). *Metodologias de pesquisa pós-críticas em Educação*. 2. ed. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2014.
- BREDER, Fernanda Cabanez. *Feminismo e príncipes encantados: a representação feminina nos filmes de princesa da Disney*. Monografia (Graduação em Comunicação social – Jornalismo). Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.
- BUENO, Michele Escoura. *Girando entre Princesas: performances e contornos de gênero em uma etnografia com crianças*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Programa de Pós Graduação em Antropologia Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2012.
- CALDEIRA, Maria Carolina da Silva; PARAÍSO, Marlucy A. Fazer do caos uma estrela dançarina no currículo: invenção política com gênero e sexualidade em tempos de *slogan* “ideologia de gênero”. In: CALDEIRA, Maria Carolina da Silva; PARAÍSO, Marlucy A. (Org.). *Pesquisas sobre currículos, gêneros e sexualidades*. Belo Horizonte: Ed. Mazza, 2018, p. 23 -52.

CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CAMOZZATO, Viviane Castro; CARVALHO, Rodrigo Saballa; ANDRADE, Paula Deporte de (Org.). *Pedagogias Culturais: a arte de produzir modos de ser e viver na contemporaneidade*. 1. ed. Curitiba: Appris, 2016.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas*. 4. ed. São Paulo: Editora da USP, 2001.

CARMELO, Bruno. *Era uma vez os efeitos especiais*. Site Adoro Cinema. 2014. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-201429/criticas-adorocinema/>>. Acesso em: 3 jan. 2018.

CHAGAS, Tiago. *Desenho da Disney faz apologia à ideologia de gênero com personagem “garoto princesa”*. Site Gospel Mais, 28 nov. 2017. Disponível em: <<https://noticias.gospelmais.com.br/disney-apologia-ideologia-de-genero-garoto-princesa-94149.html>>. Acesso em: 20 out. 2018.

COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas: símbolos – mitos – arquétipos*. 4ª ED. São Paulo: Paulinas, 2012.

CONNELL, Robert “Raewyn”; MESSERSCHMIDT, James W. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. *Estudos feministas*, v. 21, p. 241-281, 2013.

CORSO, Diana L.; CORSO, Mario. *Fadas no divã: psicanálise nas histórias infantis*. Porto Alegre: Artmed, 2006.

ELLSWORTH, Elizabeth. Modo de endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Nunca fomos humanos: nos rastros do sujeito*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

FANTÁSTICO. *Angelina Jolie contracena com a filha, pela primeira vez, no filme Malévola*. Globo. [online]. 25 maio 2014. Disponível em: <<http://g1.globo.com/fantastico/noticia/2014/05/angelina-jolie-contracena-com-filha-pela-primeira-vez-no-filme-malevola.html>>. Acesso em: 3 jan. 2018.

FANTIN, Mônica. Fragmentos e imagens de crianças no cinema: a inversão do olhar. In: REUNIÃO ANUAL DA ANPED, 27., Caxambu, 2004. *Anais...* [s.l.]: [s.n.], 2004.

FEDERICI, Silvia. *O calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. 1. ed. São Paulo: Editora Elefante, 2017.

FELIPE, Jane; GUIZZO, Bianca Salazar. Rompendo com os scripts de gênero e de sexualidade na infância. In. SARAIVA, Karla; GUIZZO, Bianca Salazar (Orgs.) *Educação em um mundo em tensão: insurgências, transgressões, sujeições*. Canoas: Ed. ULBRA, 2017, p. 219-228.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. *Televisão e Educação: fluir e pensar a TV*. 4. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

FONSECA, Catia. *Jolie comenta cena de estupro em Malévola*. Site Melhor da Tarde. 17 jun. 2014. Disponível em: <<https://entretenimento.band.uol.com.br/melhordatarde/noticias/100000689910/jolie-comenta-cena-de-estupro-em-malevola.html>>. Acesso em: 25 out. 2018.

FOUCAULT, Michel. Conversa com Michel Foucault. In: FOUCAULT, Michel. *Repensar a política: Ditos & escritos VI*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010, p. 289-347.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. 16. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2005.

FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In: RABINOW, P.; DREYFUS, H. *Michel Foucault: uma trajetória filosófica (para além do estruturalismo e da hermenêutica)*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p. 231-249.

FRIEDERICHS, Marta Cristina. *Quanto mais quente melhor: corpos femininos nas telas do cinema*. Tese (Doutorado em Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

GELINSKI, Marcela. *Crítica: Malévola*. Site Coisa de Cinéfilo. 1 jun. 2014. Disponível em: <<https://coisadecinefilo.com.br/critica-malevola/>>. Acesso em: 31 ago. 2018.

GIROUX, Henry A. Memória e pedagogia no maravilhoso mundo Disney. In: SILVA, Tomaz Tadeu de. *Alienígenas da sala de aula*. 11. ed. Petrópolis: Vozes, 2013b, p. 129-154.

GIROUX, Henry A. Praticando Estudos Culturais nas Faculdades de Educação. In: SILVA, Tomaz Tadeu de. *Alienígenas da sala de aula*. 11. ed. Petrópolis: Vozes, 2013a, p. 83-100.

GIROUX, Henry A.; SIMON, Roger. Cultura popular e pedagogia crítica: a vida cotidiana como base para o conhecimento curricular. In: MOREIRA, Antônio Flávio; SILVA, Tomaz Tadeu de. *Currículo, Cultura e Sociedade*. 12. ed. São Paulo: Cortez, 2011, p. 107-140.

GOELLNER, Silvana Vilodre. A produção cultural do corpo. In: LOURO, Guacira Lopes; FELIPE, Jane; GOELLNER, Silvana Vilodre (Org.). *Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo*. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2010, p. 28-40.

GOELLNER, Silvana Vilodre; SILVA, André Luiz do Santos. Biotecnologia e neoeugenia: olhares a partir do esporte e da cultura fitness. In: COUTO, Edvaldo Souza; GOELLNER, Silvana Vilodre (Org.). *O triunfo do corpo: polêmicas contemporâneas*. Petrópolis: Vozes, 2012, p. 187-210.

GUILHERME, Guilherme de Souza. *Top 10: filmes baseados em games com as maiores bilheterias do cinema*. Site Area H: Tudo que interessa ao homem. 2018. Disponível em: <[https://www.areah.com.br/vibe/entretenimento/materia/173213/1/pagina\\_1/top-10-filmes-baseados-em-games-com-as-maiores-bilheterias-do-cinema.aspx](https://www.areah.com.br/vibe/entretenimento/materia/173213/1/pagina_1/top-10-filmes-baseados-em-games-com-as-maiores-bilheterias-do-cinema.aspx)>. Acesso em: 25 out. 2018.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 22, n. 2, p. 15-46, jul./dez. 1997.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 10. ed. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HALL, Stuart. *Cultura e Representação*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 103-133.

LAQUEUR, Thomas. *Inventando o Sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

LETELIER, Hernan Rivera. *A contadora de filmes*. Trad. Regina Louro. Queluz de Baixo: Editorial Presença, 2011.

LOURO, Guacira Lopes. (Org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010a.

LOURO, Guacira Lopes. Conhecer, pesquisar e escrever... *Educação, Sociedade e Cultura*, n. 25, p. 235-245, 2007.

LOURO, Guacira Lopes. Currículo, Gênero e sexualidade: o “normal”, o “diferente” e o “excêntrico”. In: LOURO, Guacira Lopes; FELIPE, Jane; GOELLNER, Silvana Vilodre (Org.). *Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo*. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2010b.

LOURO, Guacira Lopes. *Flor de Açafraão: takes, cuts, close-ups*. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

LOURO, Guacira Lopes. Gênero, História e Educação: construção e desconstrução. *Educação e Realidade*, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 101-132, jul./dez. 1995.

LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. 16. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. 1. ed. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2008.

MALÉVOLA. Direção: Roberto Stromberg. Intérpretes: Angelina Jolie, Elle Fanning, Sharlto Copley, Sam Riley. Burbank: The Walt Disney Studios, 2014. 1 DVD (97 min.), son., color.

McLAREN, Margaret A. *Foucault, Feminismo e Subjetividade*. São Paulo: Intermeios, 2016.

MENDES, Claudio Lucio. *Controla-me que te governo: os jogos para computador como formas de subjetivação e administração do “eu”*. Tese (doutorado). Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

MEYER, Dagmar E. Estermann et al. ‘Mulher sem-vergonha’ e ‘traidor responsável’: problematizando representações de gênero em anúncios televisivos oficiais de prevenção ao HIV/AIDS. *Revista Estudos Feministas*, v. 12, n. 2, p. 51-76, 2004.

MEYER, Dagmar E. Estermann. Abordagens pós-estruturalistas de pesquisa na interface educação, saúde e gênero: perspectiva metodológica. In: MEYER, Dagmar E.; PARAÍSO, MARLUCY, A. (Org.). *Metodologias de pesquisa pós-críticas em Educação*. 2. ed. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2014.

MEYER, Dagmar E. Estermann. *Identidades Traduzidas: Cultura e docência teuto-brasileiro-evangélica no Rio Grande do Sul*. Tese (Doutorado em Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.

MEYER, Dagmar E. Estermann. Teorias e Políticas de Gênero: fragmentos históricos e desafios atuais. *Revista Brasileira de Enfermagem*, Brasília, v. 57, n. 1, p. 13-18, jan./fev. 2004.

MEYER, Dagmar E. Estermann; DAL'IGNA, Maria Cláudia; SCHWENGBER, Maria Simone. Verbete Educação. In: COLLING, Ana Maria; TEDESCHI, Losandro Antonio. *Dicionário crítico de gênero*. Dourados: Editora UFGD, 2015, p. 185-188.

MUNIZ, Paula. *Você sabia? Princesas Disney!* Site O verso do inverso. 17 nov. 2017. Disponível em: <<https://www.oversodoinverso.com.br/voce-sabia-princesas-disney/>>. Acesso em: 20 out. 2018.

MURARO, Rose Marie. Breve Introdução Histórica. In: KRAMER, Heinrich; SPRENGER, James. *O Martelo das Feiticeiras*. 12. ed. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Tempos, 1997, p. 05-17.

NICHOLSON, Linda. Interpretando o gênero. *Estudos feministas*, v. 8, n. 2, p. 9-42, 2000.

O ESTADO DE S. PAULO. *Deputado federal diz que Mickey é homossexual e que Disney faz apologia ao 'gayismo'*. [online]. 13 mar. 2017. Disponível em: <<https://emails.estadao.com.br/noticias/comportamento,deputado-federal-diz-que-mickey-e-homossexual-e-que-disney-faz-apologia-ao-gayismo,70001697322>>. Acesso em: 20 out. 2018.

O TEATRO MÁGICO. Nosso pequeno castelo. Intérprete: O Teatro Mágico. In: O TEATRO MÁGICO. *A sociedade do espetáculo*. São Paulo: O Teatro Mágico, 2011a. 1 CD, faixa 8.

O TEATRO MÁGICO. Você me bagunça. Intérprete: O Teatro Mágico. In: O TEATRO MÁGICO. *A sociedade do espetáculo*. São Paulo: O Teatro Mágico, 2011b. 1 CD, faixa 16.

ORÁCULO. *Se quem dorme é a Bela Adormecida, por que o "Boa noite, Cinderela" tem esse nome?* Revista Super Interessante. [online]. 21 dez. 2016. Disponível em: <<https://super.abril.com.br/blog/oraculo/se-quem-dorme-e-a-bela-adormecida-por-que-o-8220-boa-noite-cinderela-8221-tem-esse-nome/>>. Acesso em: 31 ago. 2018.

PARAÍSO, Marlucy Alves. Metodologias de pesquisas pós-críticas em educação e currículos: trajetórias, pressupostos, procedimentos e estratégias analíticas. In: MEYER, Dagmar E.; PARAÍSO, Marlucy A. (Org.). *Metodologias de pesquisa pós-críticas em Educação*. 2. ed. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2014, p. 25-49.

PINTO, Céli. Feminismo, história e poder. *Revista Sociologia Política*, Curitiba, v. 18, n. 36, p. 15-23, jun. 2010.

PIRES, Suyan Maria Ferreira. “*Histórias de amor para sempre, histórias de amor para nunca mais...*”: o amor romântico na literatura infantil. (Doutorado em Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

QUEM ACONTECE. *Angelina Jolie é eleita a mulher mais bonita do mundo pela “Vanity Fair”*. Revista Quem Acontece [online]. 14 abr. 2009. Disponível em: <<http://revistaquem.globo.com/Revista/Quem/0,,EMI68278-8197,00-ANGELINA+JOLIE+E+ELEITA+A+MULHER+MAIS+BONITA+DO+MUNDO+PELA+VANITY+FAIR.html>>. Acesso em: 3 jan. 2018.

RAEL, Claudia Cordeiro. Gênero e sexualidade nos desenhos da Disney. In: LOURO, Guacira Lopes; FELIPE, Jane; GOELLNER, Silvana Vilodre (Org.). *Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo*. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2010, p. 160-171.

RAGO, Margareth. Rir das origens. In: SILVEIRA, Rosa Maria Hessel (Org.). *Cultura, Poder e Educação*. Canoas: Ed. ULBRA, 2005, p. 39-53.

RUSSEL, Jeffrey; ALEXANDER, Brooks. *História da Bruxaria*. São Paulo: Aleph, 2008.

SABAT, Ruth. *Filmes infantis e a produção performativa da heterossexualidade*. Tese (Doutorado em Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

SALES, Shirlei Rezende. Etnografia+netnografia+análise do discurso: articulações metodológicas para pesquisar em Educação. In: MEYER, Dagmar E.; PARAÍSO, Marlucy A. (Org.). *Metodologias de pesquisa pós-críticas em Educação*. 2. ed. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2014.

SCAVONE, Lucila. A maternidade e o Feminismo. *Cadernos Pagu*, n. 16, p. 137-150, 2001.

SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 71-99, jul./dez. 1995.

SIGNIFICADOS. *O significado de Madrinha*. Site Significados. 18 fev. 2015. Disponível em: <<https://www.significados.com.br/madrinha/>>. Acesso em: 31 ago. 2018.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da Identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2000, p. 73-102.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *O currículo como fetiche: a poética e a política do texto curricular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

SMYL, Elaine Beatriz de Oliveira; SANTOS, Marinês Ribeiro dos. Cursos de “Desprincesamento”: estratégias de feministas de resistências. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO, 11., Women’s Worlds Congress, 13., 2017, Florianópolis. *Anais Eletrônicos...* [s/l]: [s/n], 2017.

SOUZA, Carmadélio. *Você tem filhos que curtem filmes e desenhos da Disney? Leia isso!* Blog do Carmadélio. [online]. 3 jul. 2013. Disponível em: <<https://blog.comshalom.org/carmadelio/voce-tem-filhos-que-curtem-filmes-e-desenhos-da-disney-leia-isso/>>. Acesso em: 20 out. 2018.

TARDUCCI, Mônica. Maternidades y adopción: una introducción desde la antropología de género. In: TARDUCCI, Mônica. (Org.). *Maternidades en el siglo XXI*. 1. ed. Buenos Aires: Espacio Editorial, 2008, p. 15-27.

THUNDER WAVE. *Malévola bastidores – Legado*. Mountain View: Google, 2014. (1min59s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9iDWqhHW4QQ>>. Acesso em: 3 jan. 2018.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. 7. ed. Campinas: Papyrus Editora, 2012.

VARGAS, Juliana Ribeiro de; XAVIER, Maria Luisa Merido de Freitas. A feminilidade em discurso: mídias musicais contemporâneas produzindo modos de ser jovem e mulher. In: REUNIÃO NACIONAL DA ANPED, 36., Goiânia, 29 de setembro a 02 de outubro de 2013. *Anais...* [s/l]: [s/n], 2013.

VEIGA-NETO, Alfredo. *Foucault e a Educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

VIDAL, Fernanda Fornari. *Príncipes, princesas, sapos, bruxas e fadas: os “novos contos de fada” ensinando sobre relações de gênero e sexualidade na contemporaneidade*. Dissertação (Mestrado em Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

WARNER, Marina. *Da fera à Loira: sobre contos de fadas e seus narradores*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e Diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 7-67.

## ANEXO 1 – TABELA DE CENAS

Cena 9: Novas asas

**Tempo da Cena:** 21'59" a 23'27"

**Descrição da Cena:**

A cena inicia mostrando um cenário de um milharal, com um espantalho no centro. Está amanhecendo. Câmera mostra o corvo preso em uma rede, emitindo sons. Câmera sobe mostrando em *close up*, cachorro latindo. Em um plano um pouco maior, mostra o corvo capturado na armadilha, um homem e dois cães latindo. A ave gralha. Câmera mostra outro cachorro latindo em *close up*. Muda o plano, que mostra Malévola entre o milharal observando a cena, aproximando a câmera de seu rosto. Volta o foco para homem, que empunha um bastão de madeira. Câmera no rosto de Malévola. O plano mostra o homem caído, os cachorros latindo e a transformação da ave em homem. A câmera foca nas costas do personagem, no momento que as asas estão transformando-se em braços e o homem com o bastão caído no chão. O homem-corvo levanta-se, câmera com uma pequena inclinação, mostra o personagem se desvencilhando da rede, olhando para suas mãos, finalizando a transformação. Câmera gira mostrando as costas do corvo e o homem caído, levantando-se e fugindo. Câmera mostra, então, o rosto de Malévola entre o milharal. Afastando a câmera, a ela se revela, caminhando em direção ao corvo agora transformado em homem.

**Falas/Diálogos:**

Homem: – Peguei você! Seu corvo besta!

Malévola: – Vire homem!

Homem: – É um demônio!

Diaval: – O que você fez com meu belo corpo?

Malévola: – Você preferia morrer?

Diaval: – Talvez sim!

Malévola: – Pare de reclamar. Eu salvei a sua vida.

Diaval: – Perdoe-me.

Malévola: – Como eu o chamo?

Diaval: – Diaval. E em troca por salvar minha vida, serei seu servo. O que deseja?

Malévola: – Asas. Quero que seja minhas asas.