

UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E CULTURA

PAULA REJANE DUARTE DA SILVA

DAS TREVAS À LUZ: A REPRESENTAÇÃO DA PERSONAGEM FEMININA
BRUXA EM “A BELA ADORMECIDA DO BOSQUE” E *MALÉVOLA*

VACARIA

2025

PAULA REJANE DUARTE DA SILVA

**DAS TREVAS À LUZ: A REPRESENTAÇÃO DA PERSONAGEM FEMININA
BRUXA EM “A BELA ADORMECIDA DO BOSQUE” E *MALÉVOLA***

Dissertação apresentada como requisito para
obtenção do título de Mestra em Letras e
Cultura da Universidade de Caxias do Sul.

Orientadora Professora Dra. Cristina Löff
Knapp

VACARIA

2025

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Universidade de Caxias do Sul
Sistema de Bibliotecas UCS - Processamento Técnico

S586d Silva, Paula Rejane Duarte da

Das trevas à luz [recurso eletrônico] : a representação da personagem feminina bruxa em “A Bela Adormecida do bosque” e Malévola / Paula Rejane Duarte da Silva. – 2025.

Dados eletrônicos.

Dissertação (Mestrado) - Universidade de Caxias do Sul, Programa de Pós-Graduação em Letras e Cultura, 2025.

Orientação: Cristina Löff Knapp.

Modo de acesso: World Wide Web

Disponível em: <https://repositorio.ucs.br>

1. Análise do discurso literário. 2. Personagens e características. 3. Personagens literários. 4. Mulheres - Personagens. 5. Medo na literatura. 6. Contos de fadas. 7. Feiticeiras. I. Knapp, Cristina Löff, orient. II. Título.

CDU 2. ed.: 81'42:82-34

Catalogação na fonte elaborada pela(o) bibliotecária(o)
Ana Guimarães Pereira - CRB 10/1460

DAS TREVAS À LUZ:
A REPRESENTAÇÃO DA PERSONAGEM FEMININA BRUXA
EM “A BELA ADORMECIDA DO BOSQUE” E *MALÉVOLA*

Paula Rejane Duarte da Silva

Dissertação de Mestrado submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Letras e Cultura da Universidade de Caxias do Sul, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras e Cultura, Área de Concentração: Estudos de Linguagem, Literatura e Cultura. Linha de Pesquisa: Literatura e Processos Culturais.

Caxias do Sul, 22 de agosto de
2025.

Banca Examinadora:

Dra. Cristina Löff Knapp

Orientadora

Universidade de Caxias do Sul

Dra. Daniela Maria Segabinazi

Universidade Federal da Paraíba

Dr. Douglas Ceccagno

Universidade de Caxias do Sul

Dr. Edgar Roberto Kirchof

Universidade de Caxias do Sul

*Dedico esta dissertação àqueles que acreditaram no
meu sonho.*

AGRADECIMENTOS

Gratidão, em primeiro lugar, a Deus, pela oportunidade de poder cursar um Mestrado. À minha orientadora, Professora Dra. Cristina Löff Knapp, pela paciência e pelos ensinamentos durante esses dois anos. Ao meu marido, Everaldo Costa; meus filhos, João e Joaquim, pelo amparo, compreensão e parceria. À minha família, pela força e apoio nos momentos de dificuldade. Às minhas colegas de Mestrado, pelas risadas e amparo nas horas de desespero. A Ricardo Melo de Lima e Alana Sgorla, pelo auxílio nos primeiros passos. À minha colega de trabalho, Marieli Martinelli, por me entender, suportar e incentivar durante o curso. Aos professores da Banca de Qualificação e a todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Letras e Cultura, obrigada pelos ensinamentos durante o Mestrado. Aos que me incentivaram e apoiaram de uma forma ou de outra a seguir em busca do meu sonho.

RESUMO

Os contos de fadas estão presentes na vida das pessoas desde a antiguidade. Suas adaptações fizeram com que alguns temas abordados fossem atualizados, ganhando uma nova roupagem. Uma dessas inovações foi o protagonismo feminino. Assim sendo, esta dissertação abordará o conto “A Bela Adormecida do Bosque”, de Perrault, comparando-o à narrativa fílmica *Malévola*, analisando as transformações da personagem bruxa e suas contribuições para desfazer o estereótipo de mulher má. Nossos objetivos específicos são: pesquisar a origem e a estrutura dos contos tradicionais e contemporâneos tendo como embasamento teórico os autores Bettelheim (2007), Coelho (1982, 1987, 2000 e 2012), Propp (1997 e 2006), Sosa (1982) entre outros; apresentar um breve histórico da figura da bruxa ao longo dos tempos; analisar a estrutura do conto e do filme de acordo com as categorias de Vladimir Propp e baseado nos autores Barros (2015), Beauvoir (1967), Friedan (2020), Lauretis (1994), Propp (1997 e 2006), Russell e Alexander (2019) entre outros; analisar como é caracterizada a personagem feminina bruxa tendo como base a obra “A Bela Adormecida do Bosque”, de Perrault, e a narrativa fílmica *Malévola* (2014) através dos autores Corso e Corso (2005), Cosme (2020), Mendes (2000), Stromberg (2014) entre outros. A natureza de nossa pesquisa é bibliográfica com a intenção de proporcionar reflexões sobre a evolução da personagem bruxa desde os contos tradicionais até as versões mais contemporâneas.

Palavras-chave: contos de fadas; bruxas; mulheres; *Malévola*.

ABSTRACT

Fairy tales have been present in people's lives since ancient times. Their adaptations have allowed some of the themes addressed to be updated, gaining a new form. One such innovation is the emergence of female protagonism. Accordingly, this dissertation will examine the tale "*The Sleeping Beauty in the Wood*" by Perrault, comparing it to the film narrative *Maleficent*, analyzing the transformation of the witch character and its contributions to the und of the "evil woman" stereotype. Our specific objectives are: to research the origin and structure of traditional and contemporary tales, based on the theoretical framework of authors such as Bettelheim (2007), Coelho (1982, 1987, 2000, and 2012), Propp (1997 and 2006), Sosa (1982), among others; to present a brief historical overview of the witch figure over time; to analyze the structure of the tale and the film according to Vladimir Propp's categories, drawing on authors such as Barros (2015), Beauvoir (1967), Friedan (2020), Lauretis (1994), Propp (1997 and 2006), Russell and Alexander (2019), among others; and to analyze how the female witch character is portrayed, based on Perrault's "*The Sleeping Beauty in the Wood*" and the film narrative *Maleficent* (2014), through the lens of authors such as Corso and Corso (2005), Cosme (2020), Mendes (2000), Stromberg (2014), among others. The nature of our research is bibliographical, aiming to provide reflections on the evolution of the witch character from traditional tales to more contemporary versions.

Keywords: fairy tales; witches; women; Maleficent.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Capa do livro <i>Contos da Mamãe Gansa</i>	29
Figura 2 – Cinematógrafo.....	32
Figura 3 – Propaganda.....	43
Figura 4 – Caça às bruxas.....	48
Figura 5 – A princesa e o fuso.....	56
Figura 6 – Castelo todo adormece	57
Figura 7 – Príncipe	58
Figura 8 – Pessoas adormecidas	58
Figura 9 – Malévola	61
Figura 10 – Malévola ainda menina	62
Figura 11 – Beijo de Stefan e Malévola	63
Figura 12 – Sofrimento de Malévola sem as asas	64
Figura 13 – Aurora fura o dedo na roca.....	65
Figura 14 – Malévola no Batismo	65
Figura 15 – Malévola e Aurora pequena. Amor maternal.....	66
Figura 16 – Angelina Jolie caracterizada de Malévola.....	71

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Literatura infantil tradicional e contemporânea.....	20
Quadro 2 – Quadro sinóptico do conto “A Bela Adormecida do Bosque”	59
Quadro 3 – Quadro sinóptico do filme <i>Malévola</i> (2014)	68

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 CONTAR E ENCANTAR: OS CONTOS TRADICIONAIS E CONTEMPORÂNEOS.....	15
2.1 ORIGEM E ESTRUTURA DOS CONTOS TRADICIONAIS E CONTEMPORÂNEOS	16
2.2 QUEM FAZ PARTE DESSES CONTOS.....	22
2.3 UM AUTOR E SEUS CONTOS: CHARLES PERRAULT.....	27
2.4 DAS PÁGINAS AO CINEMA	31
3 ENTRE O SONO PROFUNDO, POÇÕES E MALDADES	36
3.1 MULHERES ENCANTADAS	37
3.2 BRUXAS: DE ONDE VÊM?.....	45
3.3 BRUXAS BOAS OU FADAS MÁS.....	51
4 ORA...ORA...ORA: AS FACES DO BEM E DO MAL	54
4.1 DE BELA ADORMECIDA À MALÉVOLA: A PRINCESA E A VILÃ.....	54
4.2 ENCANTOS E MALDADES: ANALISANDO A BRUXA EM PERRAULT E STRONBERG	70
5 CONCLUSÃO.....	73
REFERÊNCIAS	78

1 INTRODUÇÃO

Por muitas décadas, a bruxa foi vista como algo mal na literatura infantil. Com a intenção de provocar medo nas crianças, criou-se a figura de uma mulher, na maioria das vezes, velha, com trajes escuros, muitas rugas e verrugas no rosto. Essa personagem está presente nos contos “Branca e Neve e os sete anões”, “A Bela Adormecida”, “João e Maria”, entre outros. Seu aspecto físico era o principal foco. Caracterizava-se pela presença do “mal” e seus poderes eram aterrorizantes.

Os contos de fadas fazem parte da literatura infantil, encantam e mexem com o imaginário de crianças e adultos. São narrativas pertencentes ao mundo maravilhoso. Normalmente, possuem seres encantados em seu enredo. Eles têm como principal característica o “era uma vez...” no início e “...foram felizes para sempre” ao final. Apresentam, em sua estrutura, uma situação inicial, na qual a princesa e sua família vivem felizes. Ocorre uma complicação ou um conflito que desequilibra essa situação inicial. Desenvolve-se a narrativa, onde a solução do problema acontece. O príncipe ou herói consegue cumprir sua missão com o “felizes para sempre”; o herói é recompensado e o vilão é punido. Coelho (1987) afirma sobre o conto de fadas:

Trata-se do *Conto de fadas* e do *Conto maravilhoso*,¹ formas de narrativa maravilhosa surgidas de fontes bem distintas, dando expressão a problemáticas bem diferentes, mas que, pelo fato de pertencer ao mundo maravilhoso, acabaram identificadas entre si como formas iguais (Coelho, 1987, p. 11).

Além disso, essas narrativas carregam consigo o características da personagem bruxa evidenciando-se como aquela que faz as maldades e merece ser punida. As madrastas são também muito vinculadas à figura da personagem bruxa má. Geralmente, são representadas por usarem chapéu pontiagudo, têm verruga no nariz, a aparência muito feia, usam roupas escuras, voam em uma vassoura e possuem poderes misteriosos. Nas narrativas mais modernas, a personagem bruxa aparece mais divertida e atrapalhada, com a aparência mais leve e não tão má assim. Tais personagens, como por exemplo a bruxa Onilda, vem se modernizando com suas características, chegando a estarem bem próxima às nuances de uma heroína. No conto de

¹ Os contos maravilhosos, segundo Coelho, se originaram de narrativas orientais e enfatizaram a parte material/ sensorial/ ética do ser humano, suas paixões ou necessidades básicas. Geralmente, os personagens possuem motivação em comum e a interferência de um ser sobrenatural de maneira positiva ou negativa, até que o mal é vencido e surge o “felizes para sempre”.

fadas “Branca de Neve e os sete anões”, registrado pelos Irmãos Grimm, a personagem bruxa é conhecida como a rainha malvada, possui um visual deslumbrante, porém, é cruel em suas atitudes com sua enteada Branca de Neve porque é obcecada por ser a mulher mais bela de todas.

É importante também frisar que, a partir de 1970, autores começaram a apresentar novos formatos de bruxas: boas, porém com elementos das tradicionais, como as de Perrault. A literatura infantil contemporânea, como por exemplo a autora Maria Clara Machado e o autor Enric Larreula, trouxeram a presença de novas bruxas, com características peculiares, não maldosas, porém, ainda com poderes sobrenaturais, desempenhando um papel coadjuvante mudando a visão de bruxa má.

Princesas, bruxas e fadas fazem parte do imaginário infantil e têm presença marcante. A presente pesquisa abordará o conto “A Bela Adormecida do Bosque”, na versão de Perrault, comparando-o à narrativa fílmica *Malévola*, analisando as transformações da personagem bruxa no que tange à criação de generalizações em relação à figura feminina e a oposição entre bem e mal.

O encantamento pela personagem bruxa vem desde quando eu era pequena. Ao mesmo tempo em que a figura da bruxa maravilha alguns, também pode amedrontar. A mim sempre encantou. Após iniciar no magistério, pude comprovar que a personagem era o motivo do meu interesse. Assim como eu, percebo em minha prática docente o quanto ela cativa e, ao mesmo tempo, amedronta as crianças, o que me instigou a pesquisá-la. A bruxa é um tipo de personagem que possibilita diferentes identidades. A criança, que entra em contato com ela através dos contos infantis, consegue identificar atitudes consideradas boas ou não, descobrindo algumas vezes, que a bruxa não é feia como antigamente e nem mesmo maldosa. É uma personagem forte que corre atrás dos seus desejos, é bela e independente, como no caso da *Malévola*.

Desde criança sempre fui leitora, gostava muito dos contos de fadas. Na minha carreira como professora de educação infantil, gosto muito de utilizar contos em minhas atividades pedagógicas. Acredito que o conto permite várias abordagens de uma forma mais lúdica. A bruxa é uma personagem cativante. Com ela, é possível desenvolver várias habilidades com as crianças, tanto a bruxa tradicional quanto a bruxa contemporânea, até mesmo com ambas ao mesmo tempo. A escolha, tanto do conto quanto do filme, deu-se por essa vivência com a personagem bruxa nas atividades pedagógicas. O conto “A Bela Adormecida do Bosque” foi o conto que deu origem ao filme *Malévola*. Esse filme aborda uma outra visão da personagem bruxa, onde ela coloca seus motivos e mostra uma outra forma de amor verdadeiro. Através da

análise do conto e do filme, é possível uma comparação física e comportamental da personagem bruxa por meio do modo como ela se transforma no decorrer do tempo.

Dessa forma, o nosso problema de pesquisa é verificar de que forma a representação da personagem feminina bruxa no conto “A Bela Adormecida do Bosque”, de Charles Perrault, desenvolve-se na sua caracterização até chegar à narrativa fílmica *Malévola*, contribuindo para a desmistificação de mulher má.

Assim, torna-se relevante explorar a personagem bruxa ao longo da história. Dessa forma, pesquisou-se sobre o estado da arte utilizando as palavras “bruxa”, “contos de fadas”, “Malévola” e “representação da mulher nos contos de fadas”, no Banco de Teses e Dissertações Brasileiras no período de cinco anos anteriores a 2022. Observou-se que existem outros trabalhos de pesquisa semelhantes: *A bruxa nos contos de fadas*, dissertação de Trindade (2018), que aborda a personagem bruxa no modo como as crianças e os adultos veem tal personagem nos contos de fadas; *Fadas, bruxas, príncipes e princesas: as representações sociais nos contos de fadas clássicos e suas adaptações cinematográficas*, tese de Cosme (2020), que analisa como as representações sociais se alteraram nos contos de fadas e nas adaptações fílmicas, comparando as personagens fada, bruxa, príncipe e princesa; *Assista outra vez: uma revisitação dos contos de fadas através de A Bela Adormecida (1959) e Malévola (2014)*, dissertação de Mazzini (2018), que revisita os contos de fadas que deram origem aos filmes *A Bela Adormecida* (1959) e *Malévola* (2014), fazendo um retrospecto histórico das origens dos contos de fadas, não abordando a personagem bruxa. Em pesquisa ao periódico Capes utilizando a palavra *Malévola*, observamos *A desconstrução do mal: a relação entre “A bela adormecida” e “Malévola”*, artigo de Cardoso (2015), o qual aborda a obra “A Bela Adormecida” e o filme *Malévola* voltados à personagem fada. Porém, a presente pesquisa visa comparar a personagem bruxa no conto de fadas “A Bela Adormecida do Bosque”, de Perrault, e a sua evolução ao chegar à narrativa fílmica *Malévola*. Por isso, esta dissertação se destaca em relação às outras já desenvolvidas, visto que procura dar luz à figura da bruxa e à consolidação de estereótipos de maldade e feiura que a rodeiam.

A presente pesquisa abordará o conto “A Bela Adormecida do Bosque”, de Perrault, comparando-o à narrativa fílmica *Malévola*, analisando as transformações da personagem bruxa e suas contribuições para a desmistificação de que toda personagem bruxa é uma mulher má.

Nossos objetivos específicos são: a) pesquisar a origem e a estrutura dos contos tradicionais e contemporâneos; b) apresentar um breve histórico da figura da bruxa ao longo dos tempos; c) analisar a estrutura do conto e do filme baseando-se nas categorias de Vladimir

Propp; d) analisar como é caracterizada a personagem feminina bruxa tendo como base a obra “A Bela Adormecida do Bosque”, de Perrault, e a narrativa fílmica *Malévola* (2014);

A metodologia de pesquisa consistirá em pesquisa bibliográfica com abordagem hermenêutica, analisando o estereótipo da bruxa no conto “A Bela Adormecida do Bosque”, de Perrault, e comparando-o à adaptação fílmica *Malévola* (2014), de Robert Stromberg. Para fazer essa análise, utilizaremos, principalmente, os autores Bruno Bettelheim (2007), Nelly Novaes Coelho (1982, 1987, 2000 e 2012) e Vladímir Propp (1997 e 2006), entre outros.

Dito isso, a presente dissertação se estrutura da seguinte maneira: o primeiro capítulo é a Introdução. O segundo capítulo, intitulado *Contar e encantar: os contos tradicionais e contemporâneos*, apresenta a caracterização dos contos tradicionais e contemporâneos, sua origem e sua estrutura, seus personagens, o autor Charles Perrault e como é o processo das adaptações fílmicas. Os contos sofreram diversas modificações com o passar do tempo, pois refletiam a sociedade da época em que foram escritos. Esse capítulo enfatiza as principais características estruturais, tanto dos contos tradicionais, contemporâneos e cinematográficos, a literatura de Perrault, considerado o primeiro autor que escreveu para crianças, e os elementos das narrativas e particularidades desses contos utilizadas para as adaptações fílmicas. Como aporte teórico desse capítulo, utilizam-se as obras de Coelho (1982, 1987, 2000 e 2012), Propp (1997 e 2006), entre outros.

A personagem bruxa existe desde os primórdios. Sua origem foi durante muito tempo abominada e, baseado nisso, o terceiro capítulo, intitulado *Entre o sono profundo, poções e maldades*, apresenta um breve histórico da figura da bruxa e da mulher ao longo dos tempos. As personagens femininas fada e bruxa carregam um estereótipo da figura feminina. As fadas são ligadas às heroínas e à bondade; já as bruxas são controversas, ligadas à maldade e consideradas fora do padrão. A imagem da mulher, em grande parte dos contos, retrata um modelo de beleza, moral e comportamento relacionado à sociedade patriarcal da época. Como aporte teórico do terceiro capítulo, utilizam-se as obras de Bettelheim (2007), Russel e Alexander (2019), entre outros.

A personagem bruxa se transformou não só fisicamente, mas também através de seu comportamento e atitudes. Diante disso, o quarto capítulo, intitulado *Ora...ora...ora: as faces do bem e do mal*, apresenta uma análise sobre a caracterização da personagem bruxa tendo como base o conto “A Bela Adormecida do Bosque” e o filme *Malévola*. As bruxas são personagens que possuem algumas qualidades importantes no desenvolvimento da mulher moderna.

2 CONTAR E ENCANTAR: OS CONTOS TRADICIONAIS E CONTEMPORÂNEOS

O conto tende a cumprir-se na visada intensa de uma situação real ou imaginária, para a qual convergem signos de pessoas e de ações e um discurso que os amarra.

Alfredo Bosi

Contar histórias encanta as pessoas em todas as idades, desde bebês até idosos. Todos têm uma história para contar, e isso faz parte da vida das pessoas. As narrativas são de origem popular e muito usadas como forma de entretenimento, além de serem uma maneira de explicar alguns fenômenos. Desde a Antiguidade, o homem conta histórias. Antes de termos tecnologias como televisores, telefones e até mesmo a luz elétrica, a forma de lazer eram as rodas de conversa, onde os mais velhos passavam seus conhecimentos por meio de histórias. Os contos falavam sobre a riqueza, o dinheiro, o trabalho, e não eram produto somente da imaginação. Traziam acontecimentos da realidade com base para a formação moral de seu povo. Segundo Sosa (1982, p. 112), “[...] o conto vulgar primitivo é uma espécie de resumo da história profana e religiosa da poesia épica dos povos [...]”. O autor também considera que os primeiros contos escritos não eram propriamente míticos ou maravilhosos. Eram acontecimentos reais, pequenos feitos de indivíduos da comunidade. Neles, estavam implícitas regras de conduta moral, que foram adquirindo características maravilhosas com personagens abstratos. Essas histórias serviam como transmissão de conhecimentos e práticas de vida. Sosa cita o autor mexicano List Arzubide (1940), que resume em três as finalidade e a importância dos contos. A primeira é explicar a vida e o mundo; a segunda, passar conhecimentos e experiências; e a terceira, realizar uma crítica à sociedade da época (Sosa, 1982, p. 114). Com isso, surgiram os contos de fadas. Como aponta Colasanti:

Contos de fadas são, como a poesia, as pérolas da criação literária. Estou aqui me referindo a contos de fadas de verdade, não a qualquer conto que só por ter príncipe, donzela e dragão se pretende um conto de fada. Contos de fada verdadeiro é aquele que serve para qualquer idade, em qualquer tempo. O que comove. E que não morre. Contos de fadas são raros e preciosos (Colasanti, 1992, p. 71).

Dessa forma, este capítulo tem o objetivo de investigar a origem dos contos tradicionais, assim como a sua estruturação e as personagens que compõem essas histórias. Também daremos foco a um dos primeiros autores dos contos de fadas tradicionais: Charles

Perrault a partir de uma história ocidental da literatura infantil. Além disso, também serão apresentadas as características do conto contemporâneo de fadas e da narrativa fílmica. O embasamento teórico será através dos autores Bettelheim (2007), Coelho (1982, 1987, 2000 e 2012), Propp (1997 e 2006), Sosa (1982), entre outros.

2.1 ORIGEM E ESTRUTURA DOS CONTOS TRADICIONAIS E CONTEMPORÂNEOS

Será que é possível determinar quando o conto se iniciou? A pesquisadora Nádia Battela Gotlib (1990) considera impossível precisar quando iniciou o ato de contar histórias. Acredita que “Os contos dos mágicos” – contos egípcios – sejam os mais antigos, datados de 4.000 a. C. A evolução do conto representa momentos da escrita, e algumas de suas fases remetem a períodos que percorrem nossa história e nossa cultura. Para Gotlib:

Para alguns, os contos egípcios – *Os contos dos mágicos* – são os mais antigos: devem ter aparecido por volta de 4.000 anos antes de Cristo. Enumerar as fases da evolução do conto seria percorrer a nossa própria história, a história de nossa cultura, detectando os momentos da escrita que a representam (Gotlib, 1990, p. 5).

A estória de *Caim e Abel*, da Bíblia; os textos literários greco-latinos, como *Ilíada e Odisseia*, de Homero; os contos do oriente como *Pantchatantra* e *As mil e uma noites*, são exemplos de contos mágicos. Neste último conto, Gotlib comenta a forma como o conto se desenvolve, em que a princesa Sheherazade adia a sua morte, noite após noite, contando uma história ao rei. Esse tinha o costume de matar a noiva na noite de núpcias, porém Sheherazade aguçou sua curiosidade contando-lhe uma história a qual só saberia a continuação na noite seguinte (Gotlib, 1990, p. 5). No século XIV, ocorre outra transição, o conto transmitido oralmente ganhará registro escrito e se afirma enquanto categoria estética. São traduzidos para outras línguas o *Decameron* (1350), os contos eróticos de Boccaccio, e são contados em uma estalagem os contos de Chaucer, *Os Canterbury tales* (1386). No século XVI, Marguerite de Navarre mostra *Héptameron* (1558) e, no século XVII, surgem as *Novelas exemplares* (1613), de Cervantes. No final desse século, aparecem os primeiros registros de Perrault com *Histoires ou contes du temps passé*, conhecidos como *Contos da Mamãe Gansa*, publicados pela primeira vez no ano de 1697.

Paz (1995) relata que, em 1910, foi publicada a primeira classificação de tipos de contos, em Helsinque, pelo pesquisador finlandês Antti Aarne, baseado nos contos dos irmãos Grimm. A autora considera a seguinte classificação dos contos de fadas:

Ciclo arcaico: as crianças abandonadas e à mercê de poderes maléficos. As crianças na casa do ogro. O espírito aprisionado numa garrafa. O rei e seus filhos. O animal que recupera sua forma humana.

Ciclo dos adormecidos: o príncipe adormecido por um sortilégio. A princesa adormecida por um feitiço.

Ciclo heroico: a luta contra o dragão. A busca e o resgate. As provas que levam ao casamento (Paz, 1995, p. 58).

Sosa (1982) define algumas características como principais na estrutura dos contos de fadas. A primeira delas é o que dá o caráter imaginativo ao conto, que é a presença do maravilhoso. Outra característica é o padrão dos personagens, em geral, jovens em idade para casar. A presença de personagens crianças é pouco habitual. Sua origem e características são exageradas, pois, ou vem de uma cabana pobre ou de um rico palácio, são belos ou extremante feios. Pais, madrastas e trabalhadores atuam como personagens secundários. Com frequência, também se encontram animais e objetos que ganham vida. Outro elemento é o meio onde o conto se desenvolve. Esse ambiente não costuma ser detalhado, é apresentado com poucas palavras como, por exemplo, “num certo lugar”. Os acontecimentos que nele se sucedem em geral se tratam de lendas e fatos acontecidos em tempos passados. A motivação das ações é bem simples. Quanto à técnica de exposição, o conto vai se desenrolando, mantendo a atenção do ouvinte e a ligação entre uma parte e outra. O autor destaca, ainda, dentre essas características, que nesses contos não há o esforço em vencer as dificuldades, ou seja “[...] a certeza de um triunfo obtido sem dificuldade” (Sosa, 1982, p. 126). No princípio, os contos de fadas não tinham fadas. Eram apenas relatos de situações cotidianas que ganharam espaço e passaram ao encantamento, trazendo consigo relatos importantes, histórias do passado, contadas e reinventadas. A transmissão oral era a única forma de divulgar histórias. Pessoas memorizavam-nas e passavam de geração para geração. Nelly Novaes Coelho salienta:

Originou-se entre os celtas, com heróis e heroínas, cujas aventuras estavam ligadas ao sobrenatural, ao mistério do além-vida e visavam a realização interior do ser humano. Daí a presença da fada, cujo nome vem do termo “*fatum*”, que significa destino (Coelho, 2000, p. 174).

Os contos de fadas têm origem celta e oriental, surgindo como poemas que revelavam amores estranhos, fatais, eternos e possuindo um caráter imaginativo. Para Coelho (1987), os contos de fadas, mesmo não contendo o elemento “fada” em seu enredo, sempre desenvolvem

seus argumentos dentro da magia feérica, tendo a problemática existencial como eixo gerador. São narrativas de acontecimentos em um mundo mágico, dentro de uma magia fantástica, com reis, rainhas, princesas, fadas, bruxas etc. Além disso, permitem que a criança entenda o problema de forma essencial. Assim sendo, o conto de fadas simplifica o enredo em diversas situações. Geralmente, realizam-se em espaços como casinhas em meio à floresta, castelos cercados de encantamento, nunca sendo bem detalhados para dar asas à imaginação dos leitores. Esse tipo de conto tem normalmente um final feliz no qual o bem vence o mal. Basicamente, no conto de fadas, o herói busca sua autorrealização ao concluir provas ou obstáculos em busca de um ideal. Isso proporciona à criança desenvolver o problema da vida real de forma mais básica.

Nos contos de fadas tradicionais, os personagens se comportam de acordo com a sua narrativa e a sociedade da época, com traços tragicômicos cumprindo várias funções dentro da história. Geralmente, representam o bem e o mal, com valores que passaram vários ciclos culturais. As personagens mais comuns são as fadas, as bruxas, os príncipes, as princesas, os reis e as rainhas, representando a fantasia e o poder. Castro (2016) elucida que os contos de fadas vêm da tradição antiga de diversas culturas mundiais. Eram histórias que passaram de geração para geração, permanecendo no imaginário coletivo. Foi quando a criança começou de fato a ser tratada como tal, século XVII, que os livros com contos infantis começaram a ser registrados. Até então, as crianças eram vistas como adultos, e não havia o que chamamos hoje de infância (período de desenvolvimento dos pequenos).

Historicamente, a fonte mais antiga e mais importante da literatura popular maravilhosa é *Calila e Dimna*, originária da Índia no século VI. Considerado por muitos um tratado de política e por outros um exemplar de boa conduta, a coletânea funde o real e o imaginário, tornando difícil distingui-los (Coelho, 1987): “*Calila e Dimna* nome de dois chacais que são personagens-eixo é um emaranhado de estórias que, por meio de situações vividas por animais e homens, mostram a vida como uma luta continua” (Coelho, 2003, p. 250).

Os contos de fadas estão no reino do maravilhoso. Chiampi considera o maravilhoso como algo extraordinário que foge do natural das coisas e do humano. Além disso, pode ser aquilo que possui a *maravilha*, que quer dizer “coisas admiráveis”; retoma uma diferença mais quantitativa, preservando a essência do humano. O maravilhoso é tudo o que é realizado com a intervenção de seres sobrenaturais e não possui explicação racional.

[...] o maravilhoso é, na criação literária, a intervenção de seres sobrenaturais, divinos ou legendários (deuses, deusas, anjos, demônios, gênios, fadas) na

ação narrativa ou dramática (o *deus ex machina*). É identificado, muitas vezes, com o efeito que provocam tais intervenções no ouvinte ou leitor (admiração, surpresa, espanto, arrebatamento) (Chiampi, 2008, p. 48).

Já Propp denomina como contos maravilhosos:

Gênero de contos que começam por um dano ou um prejuízo causado a alguém (rapto, exílio), ou então pelo desejo de possuir algo (o czar manda seu filho buscar o pássaro de fogo), e cujo desenvolvimento é o seguinte: partida do herói, encontro com o doador que lhe dá um recurso mágico ou um auxiliar mágico munido do qual poderá encontrar o objeto procurado. Seguem-se: o duelo com o adversário (cuja forma mais importante é o combate com o dragão), o retorno e a perseguição. Frequentemente essa composição torna-se mais complexa. Quando o herói se aproxima de casa, seus irmãos lançam-no em um precipício. Mas ele consegue retornar, passa por uma provação cumprindo tarefas difíceis, torna-se rei e se casa, em seu reino ou no do sogro (Propp, 1997, p. 4).

Propp define os contos maravilhosos como narrativas que possuem uma estrutura composta por funções dos personagens. Já Todorov acredita que os contos maravilhosos são divididos em quatro tipos.

Todorov considera o conto de fadas como uma variedade do conto maravilhoso. Em seu livro *Introdução à literatura fantástica* (2003), delimita o maravilhoso em quatro tipos. O *maravilhoso hiperbólico*, cujos fenômenos não são sobrenaturais. Próximo a esse está o *maravilhoso exótico*, no qual os fenômenos sobrenaturais ficam implícitos e não são apresentados como tais. O terceiro tipo é chamado de *maravilhoso instrumental*. Nesse, surgem pequenos *gadgets*²: “É preciso distinguir esses objetos, produtos de engenho humano, de certos instrumentos frequentemente semelhantes na aparência, mas cuja origem é mágica e que servem de comunicação com outros mundos” (Todorov, 2003, p. 62). E, por fim, o quarto tipo, que é chamado de *maravilhoso científico* no final do século XIX e hoje conhecido por *Science-fiction*, onde o sobrenatural é definido de maneira racional. São narrativas que surgem a partir de premissas irracionais e que se desenvolvem de maneira lógica. Segundo Todorov o fantástico e o maravilhoso se diferenciam nos seguintes aspectos sintetizados no quadro abaixo:

Fantástico	Maravilhoso
Acontecimentos sobrenaturais tem explicação racional. O exagero leva ao sobrenatural.	Ocorre a aceitação do sobrenatural. Elementos sobrenaturais não causam nenhuma estranheza.

² Palavra de origem americana que significa “artigo engenhoso”.

Está ligado aos sentimentos do leitor e dos Personagens. Dura apenas o tempo de uma hesitação.	Propõe ao leitor acreditar sem acreditar verdadeiramente.
---	---

Quadro elaborado pela autora baseado na obra “*Introdução à literatura fantástica*”, de Todorov.

Já Rodrigues (1988) considera o termo *fantástico* como algo fruto da imaginação, ou seja, que não existe na verdade, no qual o sobrenatural é originário da natureza humana e não teológica. A autora reforça o pensamento de Todorov afirmando que a primeira condição para o fantástico é a hesitação do leitor. “Se no sobrenatural é dada uma explicação racional, o texto deixa de ser fantástico para ser “estranho”; ou se o sobrenatural é aceito sem questionamentos, estamos no domínio do “maravilhoso” – Esta autora salienta ainda que segundo Todorov um gênero se define sempre em relação aos gêneros que lhe são vizinhos.” (Rodrigues, 1988, p.32).

O maravilhoso com a intervenção de seres sobrenaturais ou deuses na poesia e prosa, elencado por Rodrigues, assim como cita também Freud para explicar que nos contos de fadas o mundo real dá lugar a um sistema animista de crenças, onde coisas ganham vida. “[...] ele nos faz ver que o maravilhoso é um mundo de faz-de-conta: “Era uma vez”, e eis-nos mergulhados em um mundo real” (Rodrigues, 1988, p.56)

Os contos maravilhosos, segundo Coelho, originaram-se de narrativas orientais e enfatizaram a parte material/sensorial/ética do ser humano, suas paixões ou necessidades básicas. Geralmente, os personagens possuem motivação em comum e a interferência de um ser sobrenatural de maneira positiva ou negativa, até que o mal é vencido e surge o “felizes para sempre”. Nesse tipo de conto, o herói busca a realização no âmbito socioeconômico.

São narrativas que, *sem a presença de fadas*, via de regra se desenvolvem no cotidiano mágico (animais falantes, tempo e espaço reconhecíveis ou familiares, objetos mágicos, gênios, duendes, etc.) e têm como eixo gerador uma problemática social (ou ligada à vida prática, concreta) (Coelho, 1987, p. 13).

Além de focar na problemática social, existem também algumas funções no conto maravilhoso. Propp (2006) realizou uma pesquisa baseada em 441 contos maravilhosos. Definiu as ações das personagens como funções as quais norteavam as narrativas. Os contos maravilhosos, de acordo com o autor, possuem 31 funções.

Os contos iniciam com uma situação inicial na qual são apresentados os membros da família e/ou o futuro herói. A saída de um dos elementos caracteriza a primeira função, pode

ser por parte de um dos integrantes da geração mais velha como por exemplo: os pais saem para trabalhar, o príncipe sai para uma missão ou a morte de um dos membros da família; ou por parte de alguém da geração mais nova ao qual sai para passear, coletar frutos. Neste ponto ocorre a chegada da adversidade. São impostas algumas proibições ou ordens como não abra a porta, vá a floresta coletar frutos ao herói. Aparece nesta parte do conto um novo personagem, o antagonista do herói, com a função de provocar alguma desgraça na família, descobrir informação sobre ela e a forma de atacar a vítima. Pode ocorrer, também, o interrogatório por parte da vítima ao antagonista. O oponente recebe informação sobre quem procura tentando ludibria-la para apoderar-se dela ou de seus bens. Primeiramente, o antagonista assume outra feição disfarçando-se e, após, agindo por meio de suborno ou por meios mágicos para enganar a vítima. Ela se deixar enganar, ajudando, assim, involuntariamente, seu inimigo desobedecendo a proibição ou aceitando a proposta. É nesta função que por meios mágicos o herói adormece, fere-se e o antagonista causa um dano a algum dos membros da família.

As sete primeiras funções são consideradas preparatórias do conto maravilhoso. A oitava função é aquela cujo desenrolar do conto acontece. Assim, a carência é provocada, normalmente por um dano ou algum membro da família tem o desejo de obter algo. É divulgada a ocorrência do dano ou da carência e feito um pedido ou ordem a ele. Eles são introduzidos ao conto e podem ser de dois tipos: buscadores ou vítimas. O primeiro aceita o pedido, (Momento específico presente somente em contos onde o herói é buscador), o segundo deixa a casa e se iniciam as aventuras. No caso do herói-buscador tem como função da viagem a busca por algo, já o herói-vítima tem como função viver aventuras.

Em seguida, desenvolve-se a ação da narrativa. Surge um novo personagem chamado doador e, geralmente, é encontrado por acaso, recebendo um objeto mágico que os ajuda a superar o dano sofrido. A seguir, passa por uma prova, recebe um pedido ou sofre por ataques, reagindo de forma positiva ou negativa, respondendo ao chamado, superando o desafio, vencendo os ataques ou não. O protagonista recebe o meio mágico, geralmente é um animal ou objeto, mas também pode ser uma qualidade. Após a transmissão do objeto mágico realiza-se a sua utilização e a partir daí ele perde sua importância, pois não efetiva mais nada sozinho sem ele. O mesmo é levado ao lugar onde se encontra o objeto que procura, normalmente está em outro reino, bem longe. O antagonista e o herói entram em combate. Quando vence o antagonista seu oponente recebe-o. Assim, o herói ganha uma marca, o antagonista é vencido, o dano ou a carência são reparados. O ápice do conto é atingido nesta função.

Dando continuidade ocorre o regresso do herói, o mesmo se faz habitualmente da mesma forma que a sua chegada, sofrendo perseguição e é salvo. Boa parte dos contos acabam neste

momento quando o herói é salvo. O mesmo chega em sua casa e o oponente apresenta pretensões injustificadas propondo uma tarefa difícil ao herói. Esse é considerado um elemento preferido nos contos. Essa tarefa é executada e ele é reconhecido através de uma marca, objeto conquistado ou realização de uma tarefa difícil. O falso herói é desmascarado. Esta função está ligada normalmente com a função anterior e, muitas vezes, é resultado de um fracasso. O herói recebe uma nova aparência se casa e sobe ao trono e o inimigo recebe castigo. Os elementos fundamentais dos contos maravilhosos são constituídos por essas funções.

Os contos de fadas modernos vêm da criatividade de seus autores, o que os difere dos contos tradicionais, oriundos de uma tradição oral, ou seja, contados pelas pessoas. Nos contos modernos, o realismo se mistura com a fantasia, retratam problemas da atualidade em conjunto com a magia e o encanto que não deixaram de existir.

Segundo Khéde, a literatura infantojuvenil contemporânea “realiza-se segundo as premissas básicas que nortearam seu aparecimento, porém já apresentando características novas diretamente ligadas à existência de um mercado e *bens culturais* onde o livro passou a integrar a sociedade industrial e de consumo” (Khéde, 1986, p. 5).

Alguns estudos de Coelho (2000) caracterizam a literatura infantil tradicional e a contemporânea, o que pode ser observado no quadro³ abaixo:

Quadro 1 – Literatura infantil tradicional e contemporânea

Literatura Infantil Tradicional	Literatura Infantil Contemporânea
Individualismo	Espírito solidário
Obediência absoluta	Questionamento da autoridade
Sistema social	Sistema social
Moral dogmática	Moral da responsabilidade
Sociedade sexofóbica	Sociedade sexófila
Reverência ao passado	Redescoberta do passado
Concepção da vida	Concepção da vida
Racionalismo	Valorização da intuição
Racismo	Antirracismo
A criança	A criança

Fonte: adaptado de Coelho (2000).

³ Quadro inspirado no gráfico da dissertação *Personagens femininas nos contos: “Chapeuzinho Vermelho”, de Charles Perrault, e Chapeuzinhos Coloridos, de Marcus Aurelius Pimenta e José Roberto Torero*, da autora Jéssica Arnoldo Pereira.

Os contos contemporâneos surgiram devido a mudanças da sociedade e de uma nova forma de escrever. Tanto o protagonista quanto o enredo desses contos procuram soluções para os problemas atuais da sociedade. Pondé destaca:

Na atualidade, os contos de fada têm assumido um papel de vanguarda para procurar romper com as soluções mágicas advindas exteriormente à ação dos personagens. Para tanto, as fadas têm recebido um tratamento realista, perdendo muitas vezes seus poderes mágicos. Passam, portanto, a ter um comportamento muito próximo da conduta dos seres humanos, sendo, por isso, desmistificadas (Pondé, 1985, p. 115).

Esse é o caso da personagem Malévola, que, sendo uma mistura de fada e bruxa, apresenta comportamentos humanos em suas vivências, inclusive na revelação de seu amor verdadeiro.

Os contos contemporâneos apresentam personagens mais reais, ligados diretamente à realidade vivida. Segundo Coelho:

Enfim, o que define a contemporaneidade de uma literatura é sua intenção de estimular consciência crítica do leitor; levá-lo a desenvolver sua própria expressividade verbal ou sua criatividade latente; dinamizar sua capacidade de observação e reflexão em face do mundo que o rodeia; e torná-lo consciente da complexa realidade em transformação que é a sociedade, em que ele deve atuar quando chegar a sua vez de participar ativamente do processo em curso (Coelho, 2000, p. 151).

De acordo com a autora, os contos modernos possuem a tendência de começar já com o motivo principal, com uma sequência não linear, misturando aspectos do passado e do presente. Outra diferença entre os contos tradicionais e contemporâneos são os personagens. Nos tradicionais, os personagens são fadas, bruxas, reis, rainhas e seres encantados. Já nos contos contemporâneos, são personagens-coletivas, grupos ou bandos que resolvem problemas coletivamente. Nesse tipo de conto, o desenvolvimento e o final da história propõem alternativas na resolução desses problemas, mas não apresentam soluções definitivas. Na modernidade surge uma nova visão sobre os valores, porém, não são abandonados os valores antigos, revitalizando a existência de uma verdade absoluta através de novos valores e modelos de comportamento.

Coelho (2000) caracteriza a heterogeneidade dos contos contemporâneos de acordo com sete itens. O primeiro deles é a enfabulação, que se inicia imediatamente com o motivo principal, levando diretamente à situação problemática. Aqui, a sequência narrativa apresenta-

se de forma fragmentada, misturando experiências do passado e do presente narrativo. O segundo item são as personagens-tipo, que ressurgem através de um pensamento crítico e satírico; as personagens-caráter são modificadas por individualidades, não assumindo a dimensão de superioridade. Já o conto, terceiro item, é a forma narrativa dominante e a voz do narrador se torna conhecida e consciente da presença do leitor. O quarto item é o ato de contar, que fica mais presente e consciente na narrativa. Seu tempo varia, podendo ser histórico, indeterminado ou mítico, e o espaço surge como um simples cenário ou como participante da ação. O quinto é o nacionalismo, que se apresenta com um novo sentido, através de uma consciência nativista, como uma busca das origens. A exemplaridade é o sexto item, o qual deixa de existir, porém, não anula a importância como lição de vida, provocando novas ideias e inovações para a vida cotidiana e o modo de agir, sendo o humor uma das características mais importantes da produção literária contemporânea. No sétimo item ocorre a alternância entre o realismo e a verdade com a fantasia, e o imaginário e os recursos visuais se diversificam.

Nos contos contemporâneos, o individualismo dá lugar às ações coletivas, revelando problemas sociais, promovendo uma reflexão ou crítica à realidade. Os autores dos contos contemporâneos questionam e, algumas vezes, criticam os padrões de comportamento, estereótipos e valores apresentados nos contos tradicionais. Os heróis passam a buscar a felicidade de todos que o rodeiam, diferente dos contos tradicionais, cuja busca era por um final feliz, geralmente o casamento.

Os contos tradicionais não se dirigem à vida real. Possuem personagens passivos, dependentes de elementos maravilhosos para enfrentar suas dificuldades. Khéde cita que as personagens femininas desses contos são passivas “na medida em que refletem as relações codificadas entre homens e mulheres, e, em outro nível, revelam que essas relações começaram a ser modificadas com a valorização da virtude e da beleza no lugar do dote” (Khéde, 1986, p. 32). Nos contos contemporâneos, os elementos maravilhosos dão espaço a personagens reais, protagonistas que vão em busca da solução do problema sem depender de nada. Suas temáticas abordam problemas sociais que a sociedade atual enfrenta. Atualmente, os contos tradicionais e contemporâneos permanecem nos contextos socioculturais: os tradicionais com suas características e identidade; e os contemporâneos através de novas temáticas e desafios, com enredos baseados na atualidade.

O que se percebe na evolução dos contos é que já não contamos mais exclusivamente com personagens fantásticos, e sim com personagens realistas que vão em busca de soluções para os problemas encontrados, superando dificuldades e aguçando a consciência crítica do

leitor, tornando-os protagonistas de suas vidas. Nos próximos capítulos abordaremos de forma mais aprofundada esses assuntos.

2.2 QUEM FAZ PARTE DESSES CONTOS

Brait em seu livro *A personagem* (1985) aborda o conceito desse elemento da narrativa. Inicia sua abordagem com uma definição da palavra personagem retirada do *Novo Dicionário Aurélio*:

Personagem [Do fr. *personnage*.] S.f. e m. 1. Pessoa notável, eminente, importante; personalidade, pessoa. 2. Cada um dos papéis que figuram numa peça teatral e que devem ser encarnados por um ator ou uma atriz; figura dramática. 3. P. ext. Cada uma das pessoas que figuram em uma narração. Poema ou acontecimento. 4. P. ext. Ser humano representado em uma obra de arte: “A criança é um dos personagens mais bonitos do quadro” (Brait, 1985, p. 10).

Essa definição, segundo a autora, mais confunde do que esclarece, pois, ao definir a palavra, são utilizadas as expressões “pessoa” e “ser humano”. A autora pontua sobre a construção de um personagem e sobre a caracterização tanto do espaço quanto características da personagem definidas pela visão do narrador:

A personagem que vai se delineando aos olhos do leitor, montada unicamente com os recursos oferecidos pelo código verbal, passa a ter uma existência que carrega em si toda uma crítica ao sistema educacional vigente no final do Império. Nesses poucos parágrafos, o autor começa a construir uma personagem que é, ao mesmo tempo, extensão e condição de existência de um sistema educacional calcado apenas nas aparências, na ilusão, na miragem desprovida de consistência (Brait, 1985, p. 28).

Brait relata que, dentre estudos sobre a personagem, um dos aspectos mais significativos é sobre a semelhança entre pessoa e personagem. Baseado na *mimesis* aristotélica, termo traduzido como “imitação do real”, essa concepção marcou, por muito tempo, a conceituação, valorização e caracterização dos personagens. Assim, a autora relata ainda que Aristóteles aponta dois aspectos fundamentais: “a personagem como reflexo da pessoa humana; a personagem como construção, cuja existência obedece às leis particulares que regem o texto” (Brait, 1985, p. 30). Seus estudos serviram como modelo até meados do século XVIII. Com relação ao romance e a personagem de ficção, foi com a publicação da obra *Teoria do romance*, de György Lukács, em 1920, que essas questões foram retomadas. Na nova concepção de

personagem, prevalece a estrutura do romance e da personagem frente à influência das estruturas sociais.

A autora também afirma que, segundo Forster, em seu livro *Aspects of the novel* (1927), as personagens podem ser classificadas em planas e redondas:

As personagens planas são construídas ao redor de uma única ideia ou qualidade. Geralmente, são definidas em poucas palavras, estão imunes à evolução no transcorrer da narrativa, de forma que as suas ações apenas confirmem a impressão de personagens estáticas, não reservando qualquer surpresa ao leitor. Essa espécie de personagem pode ainda ser subdividida em *tipo* e *caricatura*, dependendo da dimensão arquitetada pelo escritor. São classificadas como *tipo* aquelas personagens que alcançam o auge da peculiaridade sem atingir a deformação. [...]

As personagens classificadas como *redondas*, por sua vez, são aquelas definidas por sua complexidade, apresentando várias qualidades ou tendências, surpreendendo convincentemente o leitor. São dinâmicas, são multifacetadas, constituindo imagens totais e, ao mesmo tempo, muito particulares do ser humano (Brait, 1985, p. 41).

Personagens planas são aquelas que dão apoio à narrativa, como, por exemplo a madrasta e os heróis. As personagens redondas dão realismo à narrativa, possuem personalidades complexas. Esses tipos de personagens são usados pelos autores para envolverem os leitores, fazendo com que deem mais atenção a alguns aspectos da trama.

Ademais, é importante ressaltar as contribuições de Propp que dedica seus estudos ao conto fantástico russo, em 1928, com sua obra *Morfologia skazki* (*Morfologia do conto*), na qual evidencia a dimensão da personagem através de sua funcionalidade na narrativa. Brait considera o formalismo como divisor de águas. Foi na década de 1950 que os teóricos começaram a explorar os caminhos abertos pelos formalistas na década de 1920. Baseada na concepção semiológica da personagem, Brait cita Philippe Hamon (1972), que define três tipos de personagens:

Personagens “referenciais”: são aquelas que remetem a um sentido pleno e fixo, comumente chamadas de personagens históricas. [...] *Personagens “embrayeurs”*: são as que funcionam como elemento de conexão e que só ganham sentido na relação com os outros elementos da narrativa, do discurso, pois não remetem a nenhum signo exterior. [...] *Personagens “anáforas”*: são aquelas que só podem ser apreendidas completamente na rede de relações formada pelo tecido da obra (Brait, 1985, p. 47).

A autora relata ainda que, como as personagens de um romance agem umas sobre as outras, os autores apontam quatro funções desempenhadas pela personagem: “Elemento

decorativo, agente da ação, porta-voz do autor, ser fictício com forma própria de existir, sentir e perceber os outros e o mundo” (Brait, 1985, p. 49). A personagem com função decorativa, seria aquela considerada sem nenhum significado particular. Uma outra função é a de agente da ação: “eles definem essa instância da narrativa como sendo o jogo de forças opostas ou convergentes que estão em presença numa obra” (Brait, 1985, p. 49). Esse jogo de forças e as funções estão classificados a partir dos estudos desenvolvidos por E. Souriau e W. Propp, os quais são subdivididos em seis categorias: *condutor da ação*: aquela personagem que dá o primeiro estímulo à ação; *oponente*: a personagem que possibilita o conflito; *objeto desejado*: elemento que representa o objetivo a ser atingido; *destinatário*: aquela personagem que obtém o objeto desejado, não necessariamente sendo o condutor da ação; *adjuvante*: personagem auxiliar; *árbitro, juiz*: personagem que interfere em uma ação conflitual com a intenção de resolvê-la. *Porta-voz do autor*: outra função desempenhada pela personagem, esta seria uma mistura das observações e das virtualidades do autor.

Khéde (1986) acredita que as personagens dos contos de fadas se comportam de acordo com a narrativa, cumprindo várias funções dentro dela. Geralmente, apresentam um confronto entre o bem e o mal e representam valores históricos. Personagem-criança raramente aparecem nos contos de fadas. As personagens mais comuns são as fadas e as bruxas. Coelho (2003) assinala a respeito da personagem feminina nessas narrativas:

Nesse contexto histórico/mítico, avulta uma nova imagem de mulher, que se impõe por sua força interior e poder sobre os homens e a natureza: *a mulher com poderes sobrenaturais*. “Imagem arcana” ligada às druidesas, sacerdotisas tidas como magas e profetisas, que deram origem às grandes figuras femininas das novelas arturianas (Coelho, 2003, p. 71).

As fadas, de origem celta, são conhecidas como seres fantásticos, de beleza exuberante e sob forma feminina; e como avesso da imagem das fadas surgiram as bruxas. As primeiras surgem para ajudar os homens, providas de poderes e objetos mágicos. As fadas possuem uma beleza especial. Delicadas, contam com asas semelhante às das borboletas. Utilizam, para a execução das magias, um acessório chamado varinha de condão. Suas vestimentas são leves e bonitas. Como exemplo, temos a fada Sininho, uma fada pequena, do tamanho da palma da mão, com olhos azuis, cabelos loiros, pele clara e uma beleza delicada. Como uma fada, ela também pode voar, utiliza um pó mágico com o nome de pó de pirlimpimpim, o qual permite que os outros voem como ela. Todavia, quando interpretam o mal, são denominadas bruxas. Nas palavras de Coelho:

Fazem parte do folclore europeu ocidental (e dele emigraram para as Américas) e tornaram-se conhecidas como seres fantásticos ou imaginários, de grande beleza, que se apresentavam sob forma de mulher. Dotadas de virtudes e poderes sobrenaturais, interferem na vida dos homens, para auxiliá-los em situações-limite, quando já nenhuma solução natural seria possível. [...] Podem ainda encarnar o Mal e apresentam-se como o avesso da imagem anterior, isto é, como bruxas (Coelho, 1987, p. 31).

No conto “A bela Adormecida do Bosque”, de Perrault, as fadas desempenham a função de Cloto⁴, batizando a princesa, abençoando-a com dons como beleza, delicadeza. A fada velha, na função de Átropos, desempenha a função no sentido de maldade, lançando uma maldição sobre a princesa. A última fada jovem, que ainda não havia dado seu dom, desempenha a função como Láquesis, amenizando a maldição, dizendo que a princesa somente cairia em sono profundo (Michelli, 2013).

A personagem bruxa está ligada ao mal. Desse modo, segundo Bruno Bettelheim, na obra *A psicanálise dos contos de fadas* (2007):

Ao contrário do que acontece em muitas estórias infantis modernas, nos contos de fadas o mal é tão onipresente quanto a virtude. Em praticamente todo conto de fadas o bem e o mal recebem corpo na forma de algumas figuras e de suas ações, já que bem e mal são onipresentes na vida e as propensões para ambos estão presentes em todo homem. É esta dualidade que coloca o problema moral e requisita a luta para resolvê-lo (Bettelheim, 2007, p. 7).

Duarte, em seu artigo *A mulher bruxa no mundo do era uma vez e a reprodução histórica da dominação sobre o gênero feminino* (2021), relata a personificação da mulher bruxa como uma representação do mal nos contos de fadas tradicionais. Segundo a autora, o estereótipo aparece quando algo foge do padrão estabelecido, seja em comportamentos, modo de viver, valores. As mulheres que saíam dos padrões, não eram belas ou, por algum motivo, eram esquecidas pela sociedade, eram consideradas bruxas.

É o que ocorre com a figura das bruxas, mulheres estereotipadas e condenadas por transgredirem os valores socioculturais daqueles que têm a imposição de seus discursos como única e indiscutível verdade, colocando à margem ou eliminando os que demonstram outro modo de ser e estar no tempo e no espaço (Duarte, 2021, p. 73).

⁴ Cloto era na uma personagem da mitologia grega, uma das 3 Moiras (as outras eram Láquesis e Átropos), que eram três irmãs que determinavam o destino, tanto dos deuses como dos seres humanos. Eram responsáveis por fabricar, tecer e cortar aquilo que seria o fio da vida de todos os indivíduos.

As personagens bruxas amedrontam os protagonistas dos contos de fadas. Possuem um papel contrário das fadas, são mulheres feias, ambiciosas e invejosas. As bruxas simbolizam a força malévola do poder. Nos séculos XVI e XVII, as bruxas foram caçadas na Europa, pois eram consideradas sobrenaturais e ligadas ao demônio.

Outra personagem considerada como bruxa nos contos de fadas é a madrasta. Eram mulheres mais velhas, boa parte delas viúvas. Na Europa, entre os séculos XVI e XVII, boa parte da população de mulheres eram viúvas, sendo assim, a idade mais avançada e a viuvez tornavam a mulher símbolo da maldade.

Derivada do latim *fatum*, as fadas seriam descendentes diretas das parcas romanas, responsáveis por determinar o destino dos mortais. Clotho, Atropos e Lachésis eram as três Parcas. Uma era fiandeira, a qual tecia um fio que representava o tempo de vida da criança ao nascer. A seguinte enrolava esse fio, o que significava o tempo de vida do mortal, e a terceira era responsável por cortar esse fio no momento da morte. Eram conhecidas como *Trio Fata*. Para Bettelheim, a fada e a bruxa são seres representantes dos arquétipos femininos:

As fadas simbolizariam talvez a face positiva e luminosa dessa força feminina e essencial: o seu poder de dispor a Vida, de conter em si o futuro (lembremos que a principal missão das fadas nas estórias infantis é prever o futuro de algum ser). O reverso seria a face frustradora: a da bruxa-mulher que corta o fio do destino, frustra a realização do ser (Bettelheim, 2009, p. 125).

Bettelheim, em sua obra *Psicanálise dos contos de fadas* (2007), considera enriquecedor, tanto para crianças como para adultos, o conto de fadas folclórico. É através deles que se aprende sobre problemas interiores e da sociedade. Considera característico dos contos de fadas o dilema existencial breve e categórico, permitindo que a criança aprenda de forma essencial. Nesse tipo de conto, o bem e o mal estão presentes em todos os lugares e recebem corpo na forma de ações e figuras, colocando o problema moral em busca de soluções para a criança.

Para Coelho (1987), os contos clássicos infantis tiveram origem na França com os principais escritores dos contos de fadas, os Irmãos Grimm, Hans Christian Andersen e Charles Perrault, o qual será destacado no próximo subtítulo, visto que o conto “A Bela Adormecida do Bosque” é o objeto de nossa pesquisa.

2.3 UM AUTOR E SEUS CONTOS: CHARLES PERRAULT

Charles Perrault escritor e poeta francês, considerado como um dos principais autores da literatura infantil, marcou o início dos contos de fadas ao final do século XVII, com os *Contos da Mamãe Gansa* ou *Contos da carochinha* (1894). Foi responsável pela introdução de personagens ditas desprivilegiadas e personagens estereotipadas, como a madrasta e o lobo. Suas histórias são curtas e realistas, utilizam um confronto dualista como bem/mal; feio/belo, entre outros. Deu início a um novo gênero literário, os contos de fadas.

Com a publicação dos oito *Contos da Mãe Gansa*, nascia a literatura infantil, que hoje conhecemos como *clássica*. Pela primeira vez são publicados *A bela Adormecida no bosque*, *Chapeuzinho Vermelho*, *O Barba Azul*, *O Gato de Botas*, *As fadas*, *A Gata Borralheira*, *Henrique do Topete* e *O Pequeno Polegar*, todos eles originários dos antiquíssimos *lais* ou dos romances céltico-bretões e de narrativas originais indianas, que, com o tempo, transformações e fusões com textos de outras fontes, já haviam perdido seus significados originais (Coelho, 1987, p. 68).

Khéde (1986) considera Perrault como aquele que introduziu os desfavorecidos aos salões em contos nos quais as personagens são rotuladas como más, utilizando como crítica à corte a dualidade como, por exemplo, bons e maus.

Perrault nasceu em Paris em 12 de janeiro de 1628. Filho de Pâquette Leclerc e Pierre Perrault, pertencia a uma família burguesa católica, caçula de cinco irmãos. Aos oito ou nove anos iniciou seus estudos em uma escola religiosa. Concluiu seu curso de filosofia de forma autodidata após se desentender com um professor. Depois da morte do pai, o irmão mais velho de Charles adquire o cargo de coletor de finanças e ele passa a ser seu assessor. Manteve-se no cargo por dez anos e, após, passou a ocupar o cargo de primeiro assessor do ministro. Conforme Benedetti (2012), Perrault atuou em diversas funções como, por exemplo, poeta, advogado e escritor:

No fim da década de 1660, Charles Perrault era um homem influente. Tinha papel essencial na política das artes e ciências da época. Luís XIV procurava afirmar o poderio da monarquia absoluta e a grandeza de seu reino. Era uma grande empreitada coletiva, e Perrault um dos que cuidavam dela com mais zelo (Benedetti, 2012, p. 8).

Perrault, em 1671, ao compor a Academia Francesa de Letras, foi responsável pela fixação e modernização da ortografia francesa, tornando-se diretor da academia em 1681. Um ano depois, já afastado de seu cargo, escreveu *O século de Luís, o Grande*, desencadeando a Querela dos Antigos e dos Modernos, sendo Perrault um dos líderes dos modernos.

De 1688 a 1697, escreveu quatro volumes denominados *Parallèle des Anciens et Modernes – Paralelo entre antigos e modernos*, que falava sobre ciências, artes e valores

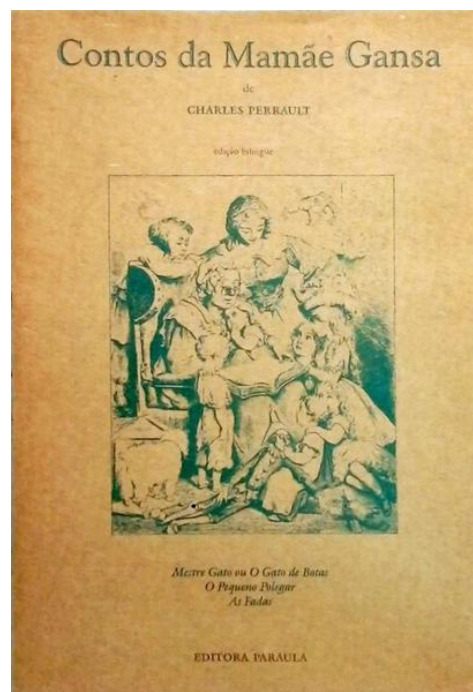
cristãos em oposição à mitologia pagã. O terceiro volume, de 1692, fez menção aos *Contos de Pele de Asno e da Mamãe Gansa*, os quais destacavam “sua moral mais elevada que a moral pagã” (Mendes, 2000, p. 72).

Perrault escreveu o poema *O século de Luís, o grande*, em 1687, que enaltecia o rei, reforçando a superioridade dos modernos. Ao ser lido na Academia, desencadeou a Querela dos Antigos e dos Modernos. De um lado, comandados por Boileau, os que defendiam a Antiguidade Greco-Romana. Do outro, os modernos que acreditavam na qualidade das produções francesas, liderados por Perrault.

Casou-se, teve quatro filhos e ficou viúvo aos 50 anos. Em janeiro de 1697, publicou uma coletânea de contos *Histoires ou Contes du temps passé*. Esses contos agradavam seus filhos quando pequenos. Na capa da coletânea, havia uma ama fiando na roca e contando histórias a três crianças. Coelho relata a escolha da capa:

A Mãe Gansa era uma personagem dos velhos contos populares, que contava histórias para seus filhotes fascinados. Porém, a ilustração da capa do livro *Contos de Mãe Gansa* mostra uma *velha fiandeira*, tal como apareceu na tradução que chegou ao Brasil, em 1915. Essa substituição da *gansa* pela *fiandeira* teria resultado por analogia ao costume popular europeu de as mulheres contarem histórias enquanto fiavam, durante os longos serões ou dias de inverno, figura que, por sua vez, teria raízes nas Parcas da mitologia pagã, as deusas encarregadas de tecer a vida dos homens (Coelho, 2012, p. 84).

Figura 1 – Capa do livro *Contos da Mamãe Gansa*



Fonte: <https://www.traca.com.br/livro/1442820/contos-mamae-gansa/>.

Os contos eram contados por senhoras camponesas que, através de seu instinto materno, contavam histórias para os pequenos após a rotina de trabalho ou antes de dormir. Reuniam-se para partilhar como foi o seu dia e saberes passados de um para outro através dos contos orais. Acredita-se que esse tenha sido o motivo da escolha da ilustração da capa desta coletânea de contos de Perrault.

Nessa coletânea de Perrault foram publicados oito contos: “A Bela Adormecida do Bosque” (La Belle au Bois Dormant), “Chapeuzinho Vermelho” (Le Petit Chaperon Rouge), “O Barba Azul” (La Barbe-Bleue), “O Gato de Botas” (Le Maître Chat ou Le Chat Botté), “As fadas” (Les Fées), “A Gata Borralheira” ou “Cinderela” (Cendrillon ou La Petite Pantoufle de verre), “Henrique, o topetudo” (Riquet à la Houppe), “O Pequeno Polegar” (Le Petit Poucet). Posteriormente, mais três títulos: “A Pele de Asno”, “Os desejos ridículos” e “Grisélidis”. Coelho (1987) elucida que foi através da publicação desses oito contos que nasceu a literatura infantil, hoje conhecida como clássica. Ela ainda pontua que: “a natureza dos *argumentos* dos contos escolhidos por Perrault para a sua coletânea (praticamente todos centrados em mulheres injustiçadas, ameaçadas ou vítimas) confirma sua intenção de apoio à *causa feminista* da qual uma das líderes era sua sobrinha, Mlle Hérítier” (Coelho, 1987, p. 67). A mulher desempenhou papéis importantes, tanto divinos quanto humanos: fadas, bruxas, princesas ou madrastas. Mendes também relata a presença de mulheres em seus contos:

E a mulher sempre teve um papel de destaque no mundo das histórias, seja como personagem, seja como deusa ou sacerdotisa num ritual sagrado, ou como simples ama, tia, mãe ou avó que, enquanto fiava, ia trançando com palavras os fios das narrativas populares, transmitidas de geração a geração. (Mendes, 1999, p.22)

A publicação de *Histórias ou contos de tempos passados* ou *Contos da Mamãe Gansa*, em 1697, por Perrault, transformou a sociedade da época no que diz respeito aos modelos de comportamentos entre homens e mulheres. Perrault foi considerado defensor da causa feminista da época. Nos séculos XVII e XVIII, algumas mulheres começaram a participar de círculos literários, espaço este pertencente somente aos homens:

Nessas reuniões, era moda a leitura de caudalosos “romances preciosos”, derivados de elementos novelescos da Antiguidade clássica e do maravilhoso medieval, cuja matéria exuberante e fantasista-sentimental estava mais perto da “desordem” do pensamento do que da “ordem clássica” oficial. Por

analogia, a esses romances postos em moda, essas defensoras dos direitos intelectuais das mulheres passaram a ser chamadas de “preciosas” (Coelho, 2012, p. 82).

Segundo Mendes, a atividade literária se desenvolveu em salões luxuosos que receberam o nome de “preciosismo”, termo como era conhecido o barroco francês. Como as mulheres também frequentavam estes salões, ficaram conhecidas como “preciosas”.

Mme de Rambouillet, Mme d'Aulnoy, Mlle de Scudéry, Mlle de Montpensier, Mlle Lhéritier (sobrinha de Perrault) eram algumas das “preciosas”, que foram ridicularizadas por Molière em suas comédias de costumes: as preciosas ridículas, a escola de mulheres e as mulheres sabidas (Mendes, 1999, p. 52).

Mendes salienta que, talvez, nesses salões tenham surgido os primeiros movimentos sobre igualdade entre homens e mulheres, considerado como “ancestral do feminismo do século XX” (Mendes, 1999, p. 52):

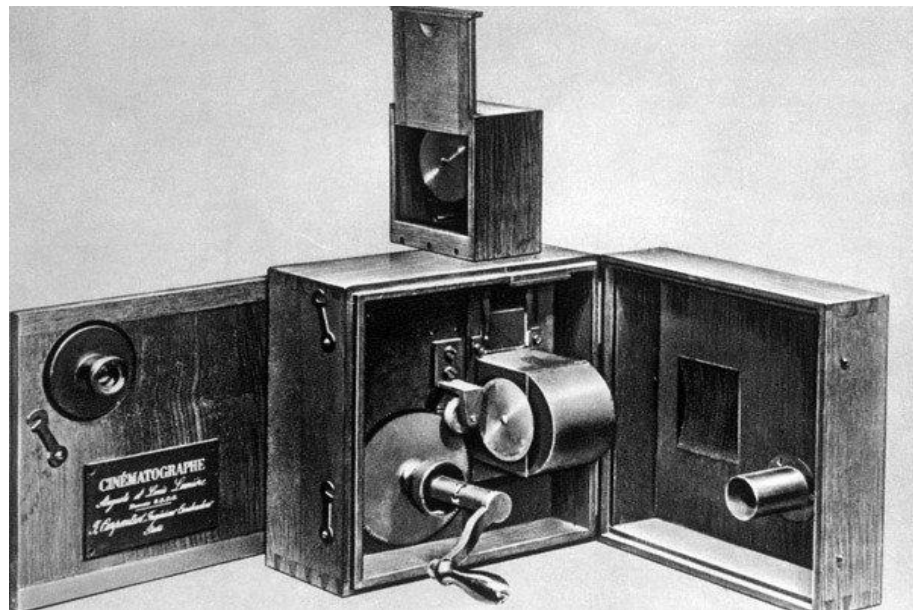
Mas Perrault frequentava os salões literários das “preciosas” e chegou mesmo a defender publicamente as mulheres contra os ataques de Boileau, escrevendo o poema Apologia das mulheres. Pode-se imaginar que o poeta tenha até mesmo tentado ser um “feminista”. Mas nas entrelinhas do seu texto, o que transparece são os preconceitos de uma sociedade machista, que via a mulher como um ser ridículo (Mendes, 1999, p. 125).

Com o sucesso da coletânea de Perrault, os contos populares ganharam prestígio e ficaram conhecidos como contos de fadas. Esses oito contos falam de uma sociedade patriarcal, mostrando comportamentos e ideologias ditos como ideais para as mulheres das famílias burguesas. Mendes considera que “Perrault nunca escondeu que as narrativas populares eram por ele consideradas ‘invólucros’ das lições de moral, pelo contrário, fez questão de deixar isso bem claro no prefácio do seu Contos em Verso” (Mendes, 1999, p. 114). Perrault faleceu em 1703 deixando como herança uma coletânea de contos que são apreciados até hoje por pessoas de todas as idades, tornando seus contos imortais na literatura mundial.

2.4 DAS PÁGINAS AO CINEMA

Cinematógrafo foi a primeira máquina que, além de projetar, também filmava. Criada pelos irmãos Lumière na França, no ano de 1895, dava origem a o que hoje é chamado de cinema.

Figura 2 - Cinematógrafo



Fonte: <https://cinedicasblog.wordpress.com/2015/12/30/cinematografo/>

Conforme Josef:

A adaptação cinematográfica de obras literárias começou no início do século XIX. Para provar isso, podemos referir alguns nomes de uma lista que seria muito extensa, visto que todos os grandes autores do romance clássico (Cervantes, Flaubert, Balzac, Dostoiévski, Tolstói) foram adaptados ao cinema. O mesmo se poderá dizer de autores mais modernos como Jack London, Henry James, Franz Kafka, Ernest Hemingway ou William Faulkner. Diversos estudos estatísticos de Hollywood referem que a adaptação de obras literárias e contos curtos oscilou entre 20% e 50% do material temático daquela época (Jozef, 2010, p. 241).

A partir do século XVII, a literatura infantil ocidental foi difundida com a escrita do francês Charles Perrault, através da publicação, em 1697, do título *Contos do Tempo Passado com moralidades ou Histórias*. Esse título ficou mais conhecido pelo seu subtítulo, *Contos da Mamãe Gansa*. Outra contribuição para a literatura infantil ocorreu com *The Walt Disney Company*, fundada em 1923, empresa pioneira na indústria das animações.

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 para a tela, na qual ganharam outras vidas com imagens em movimento, em conjunto com os efeitos especiais (Tavares, 2018, p. 11-12).

Amorim (2024) ainda afirma que, para Carolina Marinho (2009), as reproduções cinematográficas retratam na tela a dinâmica da vida, ampliando o processo narrativo, elaborando uma linguagem própria através do uso de todos os recursos acessíveis.

Os filmes da *Walt Disney Studios* são conhecidos por uma abordagem social conservadora, com assuntos relacionados ao cotidiano social, voltados à representação feminina. Abramovich (1997) faz uma crítica às adaptações filmicas da *Walt Disney Studios*:

Um dos primeiros contos tradicionais produzidos pela *Disney* foi a animação *A bela Adormecida* (1959). Já nos contos modernos, destaca-se o filme *Malévola* (2014), cuja princesa passa a ser uma mulher guerreira e não mais submissa como nos contos tradicionais. Nas histórias produzidas pela *Walt Disney* no começo do século XXI, as princesas frágeis e delicadas dão lugar a personagens determinadas e com voz ativa. O filme *Malévola* (2014) traz uma mulher diferente, uma personagem forte, que enfrenta seus desafios sem a dependência da figura masculina.

Boa parte dos contos tradicionais conservam arquétipos de personagens femininas as quais fazem parte do inconsciente coletivo. Ao longo dos anos, esses contos ganharam novas versões e outras formas de interpretação, quebrando com esses arquétipos, dando um novo formato a algumas personagens. Nos contos contemporâneos, as princesas possuem voz própria, elas decidem o que querem fazer, não são dependentes, são fortes e decididas. As adaptações cinematográficas abrangem um público bem maior, ampliando discussões sobre a representação de papéis femininos no mundo moderno. Trazem os contos com uma nova roupagem. Segundo Guimarães (2012):

[...] um filme adaptado trava diálogo com a sua própria época e tem compromissos com o meio onde é inscrito, o que não permite uma fidelidade irrestrita ao texto de origem [...]. Portanto, por mais ligada que esteja a uma obra anterior, a adaptação filmica pode ser considerada, em certa medida, como uma nova criação, apesar de recíproca ao texto original (Guimarães, 2012, p. 73).

A *Disney* trouxe à tona várias questões com relação a padrões de beleza feminina e estereótipos sexuais em suas adaptações cinematográficas. Um dos exemplos é a adaptação de *A Bela Adormecida* no filme *Malévola*, no qual a mulher é a protagonista de suas escolhas e do seu destino. O filme trouxe uma mulher que toma decisões e enfrenta conflitos sem o auxílio da figura masculina. Já começa com a frase: “Esta é uma velha história de um jeito novo, veremos o quanto dela você conhece”. Em *Malévola*, a personagem principal expõe suas

fraquezas, mas junto a seus motivos, quebra paradigmas e ocupa espaços onde até então a mulher não havia chegado historicamente. É um filme para a família e traz uma releitura em que uma vilã é tida como protagonista da história, apresentando uma visão sobre o empoderamento feminino. A roteirista do filme, Linda Woolverton, coloca a personagem masculina como vilão da história através da metáfora de cortar as asas de Malévola. Mesmo com as asas cortadas, Malévola vence o exército masculino, mostrando todo seu potencial e independência, rompendo com a estrutura patriarcal, tornando-se dona de si mesma. 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 (Tavares, 2018, p. 26).

Segundo Linda Hutcheon (2013), a adaptação é semelhante à tradução, pois há uma transformação de um sistema de comunicação para outro. A adaptação seria uma repetição, porém, sem uma replicação da obra original, sendo uma obra independente. A teórica diferencia uma história contada de uma mostrada:

Contar uma história, como romances, contos e até mesmo relatos históricos, é descrever, explicar, resumir e expandir; o narrador tem um ponto de vista e grande poder para viajar pelo tempo e espaço e às vezes até mesmo para se aventurar dentro das mentes dos personagens. Mostrar uma história como em filmes, balés, peças de rádio e teatro, musicais e óperas, envolve uma performance direta, auditiva e geralmente visual, experienciada em tempo real (Hutcheon, 2013, p. 35).

A autora comenta que os adaptadores fazem uso das mesmas ferramentas dos contadores de histórias, tornando as ideias concretas, selecionando ao invés de somente simplificar, fazem analogias. Suas histórias não são totalmente inventadas (Hutcheon, 2013).

Bruno Bettelheim reitera que as versões dos contos de fadas são adaptadas, pois o contador, ao narrar, adaptava o conto à realidade dos ouvintes quando achava necessário: “[as histórias] eram modificadas por aquilo que o narrador julgava ser mais interessante para os ouvintes, por suas preocupações do momento ou pelos problemas especiais da época” (Bettelheim, 2007, p. 36).

Hutcheon (2013) explica que a escolha do texto para adaptação leva em conta vários fatores. Um dos motivos seria de ordem econômica, já que alguns contos são popularmente conhecidos, o que seria garantia de público na adaptação.

Com o transcorrer do tempo e as mudanças em nossa sociedade, os contos também sofreram mudanças, tanto nas suas estruturas quanto em seus personagens. Surgem novas releituras de contos clássicos que passam a serem vistos com outros olhos, um olhar mais moderno o qual evidencia uma nova sociedade. As personagens são retratadas de acordo com a sociedade, um misto de realidade e magia. Seus estereótipos são repensados e os pré-conceitos dão lugar a um novo visual, voltado ao intelectual, enaltecendo a figura feminina, como apreciamos na adaptação cinematográfica do filme *Malévola* (2014). Os autores destes contos modernos se inspiram na imaginação e criatividade, diferentemente dos contos tradicionais, em que suas inspirações eram recolhidas de uma tradição oral.

3 ENTRE O SONO PROFUNDO, POÇÕES E MALDADES

Escrever ou falar livremente significa juntar-se às mulheres loucas e às bruxas, escrevendo a partir das chamadas que consomem seus corpos.

Bárbara Godard

Nos contos tradicionais, são atribuídas a algumas personagens femininas malignidade e ações cruéis. As mais conhecidas são as bruxas ou fadas más e as madrastas. Responsável pela infelicidade, a personagem bruxa, com características fora dos padrões de beleza, simboliza a força perversa do mal. É comum as bruxas se abrigarem nas florestas, ambientes repletos de mistérios e relacionados ao medo. Nos séculos XVI e XVII, as bruxas eram caçadas e queimadas. Considerava-se que essas mulheres ligadas ao sobrenatural eram associadas ao demônio. A madrasta, muitas vezes nos contos tradicionais, é associada à ideia de bruxa má. De acordo com Bettelheim:

Assim, a divisão típica do conto de fadas entre a mãe boa (normalmente morta) e uma madrasta malvada é útil para a criança. Não é apenas uma forma de preservar a mãe interna totalmente boa, quando na verdade a mãe real não é inteiramente boa, mas permite a criança ter raiva da “madrasta” malvada sem comprometer a boa vontade da mãe verdadeira, que é encarada como uma pessoa diferente. [...] A fantasia da madrasta malvada não só conserva intacta a mãe boa, como também impede a pessoa de sentir culpada a respeito dos pensamentos e desejos raivosos quanto a ela – uma culpa que interferiria seriamente na boa relação com a mãe (Bettelheim, 1980, p. 86).

A viuvez era comum na Europa no século XVII. Essas mulheres mais velhas eram consideradas experientes, perversas, megeras e perigosas. Além disso, a condição de viúva associava essas mulheres a um símbolo de destruição de famílias. As vilãs dos contos de fadas apresentam uma origem em comum: seu estereótipo da bruxa, normalmente descritas como feias, más e velhas, contraponto com as protagonistas, nas quais a beleza é posta em evidência. Mas então, o que é uma bruxa? Do ponto de vista de Russell e Alexander:

(1) bruxa é o mesmo que feiticeira: esta é a abordagem antropológica; (2) a bruxa adora o Diabo: esta é a abordagem histórica para a bruxaria europeia; (3) a bruxa reverencia deuses e deusas e pratica magia para boas causas: este é o enfoque adotado pela maior parte dos bruxos modernos. Cada um desses pontos de vista pode ser justificado (Russell; Alexander, 2019, p. 11-12).

Russell e Alexander relacionavam as bruxas europeias à feitiçaria e a alguns deuses para os quais praticavam reverência. De acordo com esses autores, Diana era a deusa líder das bruxas:

Diana era a deusa da Lua, caçadora virgem e irmã celestial de Apolo, o deus-sol. Mas Diana nem sempre era leve e graciosa. Sua associação com animais fez dela uma protetora bravia desses seres ao mesmo tempo que caçadora, e sua função de garantir a plenitude da caça vinculou-a à fertilidade em geral. Seu poder sobre a Lua associou-se aos ciclos mensais das mulheres; e os chifres do quarto crescente, simbolizando crescimento, reforçam o elemento de fertilidade.

Tal como o mundo subterrâneo empurra as novas safras para a luz e as traga de volta quando morrem e apodrecem, as divindades da fertilidade também estão associadas à morte, e Diana foi identificada como Hécate, a lívida deusa trifonte da morte, protetora da feitiçaria maléfica e mãe das lârnias (Russell; Alexander, 2019, p. 65).

Dessa forma, o terceiro capítulo tem o objetivo de analisar as personagens mágicas bruxa e fada, relacionando-as ao maniqueísmo e identificando a origem da personagem bruxa. Também enfocaremos Perrault. O embasamento teórico será através dos autores Barros (2015), Beauvoir (1967), Friedan (2020), Lauretis (1994), Russell e Alexander (2019), entre outros.

3.1 MULHERES ENCANTADAS

Para compreendermos a mulher como personagem dos contos de fadas, é importante conhecermos sua trajetória na sociedade ao longo dos séculos, desde a clássica até a moderna. Em nossa sociedade, a mulher, desde que nasce, é “treinada” para determinados papéis. Observa-se que até nas brincadeiras as meninas brincam de casinha, cuidam de filhos (bonecas), enquanto os meninos raramente participam desse tipo de brincadeira. Espera-se que a menina possua aptidão para ser uma mulher do lar. Precisa ser prendada, feminina, gentil, bela, entre outros atributos. Mesmo com os arquétipos femininos se transformando, a mulher ainda permanece sendo inferior ao homem em alguns aspectos.

Na dissertação intitulada *Representações de gênero no conto “Chapeuzinho Vermelho”*, de Charles Perrault, e na narrativa contemporânea *Chapeuzinhos Coloridos*, de Marcus Aurelius Pimenta e José Roberto Torero, de Jéssica Arnaldo Pereira, salientam-se algumas informações relevantes a respeito das lutas das mulheres por seus direitos. Dentre essas lutas, a autora destaca o nome de Olympe de Gouges, pseudônimo de Maria Gouze. Em 1791, ela escreveu a *Declaração dos Direitos das Mulheres*, documento que solicitava a liberdade feminina e a equidade de direitos entre os sexos. Já em 1793, Mary Wollstonecraft publicou a

obra *Reivindicação dos Direitos da Mulher*, cuja tônica foi a defesa da educação formal e igualitária para as mulheres.

Além disso, ressalta-se que, somente em 1848, houve a primeira convenção sobre direitos das mulheres, a *Convenção de Seneca Falls*, onde foi questionada a influência que a Declaração da Independência teria para as mulheres. De acordo com Gonçalves (2006), essa convenção não se caracterizou por aprovação de resoluções radicais devido à pauta extensa com contestações com relação a condições sociais, civis e religiosas das mulheres. Com base na Declaração da Independência dos Estados Unidos, essa convenção resultou em uma Declaração de sentimentos e resoluções. Com isso, verificou a evolução do feminismo ao longo do tempo, definindo o século XVIII, no qual predominava o medo da mulher por sua vida, comparando-o com o século XIX, em que o medo era pelo avanço das mulheres em espaços públicos. Gonçalves ainda relata que a inclusão das mulheres no mercado de trabalho não assegurou a independência econômica nem a igualdade de gênero.

Em contraponto à grande ocupação feminina de espaços públicos, o século XIX ficou conhecido como a “Era Vitoriana”:

A “época vitoriana” foi um período de valorização da família, quando se consolidam as regras de intimidade, momento de invenção do *self* [eu], do indivíduo egoísta refratário a um mundo gregário e coletivista, típico da fase de ascensão da burguesia. [...] o mínimo que se esperava do comportamento das mulheres era que elas se constituíssem em verdadeiros “dragões de virtude” (Gonçalves, 2006, p. 40).

A autora cita, ainda, que as representações da “época vitoriana” resultaram no que foi considerado mais tarde como a “idade de ouro da domesticidade”, passando a considerar o lar, a família e a maternidade uma necessidade e a realização feminina.

Abordando historicamente, o feminismo surge como movimento social no final do século XIX. A pesquisadora Cecil Jeanine Albert Zinani (2013) aponta a relevância sobre o movimento feminista na sociedade:

Esse movimento, juntamente com as revoltas estudantis, a contracultura e a luta pelos direitos civis, marcou a modernidade tardia. O feminismo passou a discutir aspectos da vida social relacionados à família, sexualidade, responsabilidade doméstica; desconstruiu as dicotomias dentro/fora, público/privado; além disso, discutiu como os sujeitos são formados no gênero, como os seres humanos se constituem como homens ou mulheres, o movimento feminista abordou a formação das identidades sexuais e de gênero (Zinani, 2013, p. 63).

Em 1949, é publicado o livro *O segundo sexo*, da autora Simone de Beauvoir, que faz uma análise filosófica feminina ao longo da história. Considerada uma das principais feministas da segunda onda do movimento feminista, sua obra foi considerada a “bíblia” do feminismo.

A autora afirma que “ninguém nasce mulher: torna-se mulher” (Beauvoir, 1967, p. 9) e que a feminilidade seria algo ensinado às meninas desde crianças, sendo associada à passividade. As meninas aprendem desde cedo a diferenciar “bonita” de “feia” e aprendem também que, para agradar, é necessário uma imagem “bonita”. A beleza torna-se fixação e a “feiura” é relacionada à maldade:

A mulher é a Bela Adormecida no bosque, Cinderela, Branca de Neve, a que recebe e suporta. Nas canções, nos contos, vê-se o jovem partir aventurosamente em busca da mulher; ele mata dragões, luta contra gigantes; ela acha-se encerrada em uma torre, um palácio, um jardim, uma caverna, acorrentada a um rochedo, cativa, adormecida: ela espera. “Um dia meu príncipe virá...” [citando uma das canções do filme Branca de Neve e os Sete Anões] Os refrãos populares insuflam-lhe sonhos de paciência e esperança. A suprema necessidade para a mulher é seduzir um coração masculino; mesmo intrépidas, aventurosas, é a recompensa a que todas as heroínas aspiram; e o mais das vezes não lhes é pedida outra virtude senão a beleza (Beauvoir; 1967, p. 33).

Os contos de fadas tradicionais demonstravam esquemas sociais da época em que foram escritos, uma sociedade patriarcal na qual a mulher era um ser passivo, caracterizado por atributos relacionados à beleza, obediência e fragilidade.

Os estereótipos reproduzem relações de poder, desigualdade e exploração, impedindo qualquer flexibilidade de pensamento na avaliação e comunicação de uma determinada realidade, reduzindo as características de um grupo a poucos atributos considerados essenciais (Barros, 2015, p. 4).

Charles Perrault era um transmissor das condutas patriarcais através das características que suas personagens possuem. A protagonista de “A Bela Adormecida do Bosque” é uma delas:

Com essas personagens, Perrault foi pródigo em descrições ricamente elaboradas. A mulher ideal deveria ser bem definida para que não pairassem dúvidas quanto ao seu papel social: “Ela parecia um anjo de tão bela, pois o desfalecimento não diminuía as cores de sua tez, as faces eram rosadas e os lábios encarnados; ela tinha fechado os olhos, mas podia-se ouvir sua suave respiração, o que comprovava que ela não estava morta” (ibidem). A descrição da Bela Adormecida se enriquece literariamente, quando se aproxima o momento de seu despertar: “ele entra num quarto todo dourado e vê sobre um leito, cujo cortinado estava entreaberto, o mais belo espetáculo que ele jamais

tinha visto: uma princesa que parecia ter quinze ou dezesseis anos, cujo brilho resplandecente tinha qualquer coisa de luminoso e de divino” (ibidem, p. 247). A beleza se mantém durante o sono de cem anos, pois é a principal característica da condição feminina. Nessa passagem, se confirma o que foi dito anteriormente sobre o fato de os homens se deixarem levar pelas aparências, sem que esse comportamento seja ridicularizado pelo narrador (Mendes, 2000, p. 129).

As personagens femininas e masculinas dos contos de fadas tradicionais apresentam traços bem distintos. A coragem e a habilidade, por exemplo, são características masculinas; já a passividade e a obediência, femininas. Normalmente, as personagens femininas são princesas indefesas. Quando essas personagens apresentam qualidades como iniciativa e criatividade, são caracterizadas como vilãs, já que esse tipo de atributo não era desejável para uma boa mulher.

Além de todas essas qualidades, a mulher precisava ser bela, sob a punição de ser ridicularizada ou até vista como bruxa. A beleza faz parte da construção social, porém, na maioria dos contos, vê-se esse atributo dado a mulheres magras, brancas e delicadas. Esse é um dos motivos por que a mulher ainda luta contra padrões estéticos.

É o modelo ideal de mulher que deve ser valorizado diante da figura masculina, a mulher que zelaria por sua casa e a manteria limpa e em ordem, que cuidaria dos seus filhos e que seria submissa ao seu marido, amando-o e respeitando-o para sempre, pois, fora ele quem a ajudou no momento de suas provações. [...] por meio do estereótipo da mulher ingênua, simples, virtuosa e bela, apresentando também, características de inferioridade econômica e social, essas histórias refletem características de uma sociedade patriarcal em que as mulheres deveriam obedecer aos preceitos para que não fossem transformadas em bruxas más, abandonadas e solteiras, velhas e feias (Zanella; Costa, 2009, p. 35).

A mulher, até então, foi representada em condição de inferioridade. Beauvoir (2009) observa que mesmo as mulheres adquirindo alguns direitos, essas conquistas não estavam atreladas à economia. As mesmas continuavam em condição de dependência, sendo sustentadas pelos maridos. Foi somente com a entrada das mulheres no mercado de trabalho formal que essa diferença tão grande entre homens e mulheres passou a diminuir. A autora afirma que “desde que ela deixa de ser uma parasita, o sistema baseado em sua dependência desmorona; entre o universo e ela não há mais necessidade de um mediador masculino” (Beauvoir, 2009, p. 879).

Entre os anos de 1960 e 1970, o conceito de gênero tornou-se a principal diferença ligada ao sexo. Teresa de Lauretis (1994), em seu texto *A tecnologia do gênero*, defende a ideia de gênero como uma construção social, moldado de acordo com a interação entre as pessoas.

Por isso, o conceito de gênero foi mudando e pode se manifestar por meio da sociedade, mudando de acordo com as relações que os indivíduos estão envolvidos.

Para a autora, é através da intervenção do conceito de gênero que são criados espaços com peculiaridades femininas, como, por exemplo, “quarto de mulheres”:

O conceito de gênero como diferença sexual tem servido de base e sustentação para as intervenções feministas na arena do conhecimento formal e abstrato, nas epistemologias e campos cognitivos definidos pelas ciências físicas e sociais e pelas ciências humanas ou humanidades (Lauretis, 1994, p. 206).

Os conceitos oriundos e a diferença sexual do conceito de gênero tornaram-se um obstáculo do pensamento feminista. Diferença sexual é a diferença entre o homem e a mulher. Segundo Lauretis, esse conceito possui limitações. A primeira delas é que o conceito de “diferença sexual” restringe o pensamento crítico feminista à estrutura conceitual de uma discordância universal de sexo, impossibilitando associar diferenças entre mulheres. A segunda limitação é a tendência em recuperar o “potencial epistemológico racional do pensamento feminista” (p. 45), não saindo dos limites de casa. Um sujeito constituído no gênero não se baseia apenas em diferenças sexuais, mas também em códigos linguísticos e funções culturais. Lauretis cita as palavras de Foucault (1980, p. 127): “o conjunto de efeitos produzidos em corpos, comportamentos e relações sociais” e faz quatro proposições com relação ao conceito de gênero:

- (1) Gênero é (uma) representação – o que não significa que não tenha implicações concretas ou reais, tanto sociais quanto subjetivas, na vida material das pessoas. Muito pelo contrário.
- (2) A representação do gênero é a sua construção – e num sentido mais comum pode-se dizer que toda a arte e a cultura erudita ocidental são um registro da história dessa construção.
- (3) A construção do gênero vem se efetuando hoje no mesmo ritmo de tempos passados [...].
- (4) Paradoxalmente, portanto, a construção do gênero também se faz por meio de sua desconstrução, quer dizer, em qualquer discurso feminista ou não, que veja o gênero como apenas uma representação ideológica falsa (Lauretis, 1994, p. 209).

Conforme a autora, o termo “gênero” é uma representação de uma combinação de pertencimento a uma classe ou categoria, representando não apenas um indivíduo, mas uma relação social.

O que a sabedoria popular percebe, então, é que um gênero não é sexo, uma condição natural, e sim a representação de cada indivíduo em termos de uma relação social preexistente ao próprio indivíduo e predicada sobre a oposição “conceitual” e rígida (estrutural) dos dois sexos biológicos (Lauretis, 1994, p. 211).

Lauretis afirma a necessidade do encorajamento de que o feminismo continue se desenvolvendo como uma teoria radical e prática de transformação sociocultural.

Acredito que para pensar o gênero (homens e mulheres) de outra forma e para (re)construí-lo em termos outros que aqueles ditados pelo contrato patriarcal precisamos nos afastar do referencial androcêntrico, em que o gênero e a sexualidade são (re)produzidos pelo discurso da sexualidade masculina (Lauretis, 1994, p. 227).

Já a teoria de Betty Friedan discutia a insatisfação sexual, considerada um problema para as donas de casa, relacionando vida conservadora à infelicidade sexual. Em seu livro *A Mística feminina*, Betty Friedan relata a condição social da mulher norte-americana de sua época. Esse livro foi considerado importante para o que foi chamado de “segunda onda” do feminismo. O termo mística seriam as expectativas e limitações sociais obrigatórias às mulheres. A autora destaca a existência do “problema sem nome”: as mulheres não podiam falar sobre seus sentimentos e insatisfações. Para ela, as mulheres eram consideradas felizes ao encontrar um marido, formar uma família, ser uma dona de casa.

Friedan condena a tirania biológica e social da maternidade. As feministas, eternas inimigas da família, chegaram ao ponto de denominar a maternidade e o matrimônio como “trabalho reprodutivo”, comparando-os e rebaixando-os à condição de qualquer outro trabalho (Campagnolo, 2019, p. 196).

Segundo Friedan, as revistas rotulavam as mulheres. A propaganda era considerada um meio de dominação que condenava os desejos e realizações profissionais femininas.

Figura 3 – Propaganda



Fonte: <https://www.propagandashistoricas.com.br/2013/12/epel-vida-melhor-para-mulheres-1947.html>.

De acordo com Friedan, as mulheres eram criadas para cozinhar, cuidar dos filhos e marido, limpar a casa e havia uma aceitação para esse tipo de vida. Eram consideradas donas de casa feliz.

Especialistas ensinavam-lhe a agarrar seu homem e a conservá-lo, a amamentar os filhos e orientá-los no controle de suas necessidades fisiológicas, a resolver problemas de rivalidade e rebeldia adolescente; a comprar uma máquina de lavar pratos, fazer pão, preparar receitas requintadas e construir uma piscina com as próprias mãos; a vestir-se, parecer e agir de modo mais feminino e a tornar seu casamento uma aventura emocionante; a impedir o marido de morrer jovem e aos filhos de se transformarem em delinquentes. Aprendiam a lamentar as infelizes neuróticas que desejavam ser poetisas, médicas ou presidentes (Friedan, 2020, p. 17).

Como cita a autora, as mulheres cresciam sem possuir desejos ou vontades: “Aprendiam que as mulheres realmente femininas não desejam carreira, educação superior,

direitos políticos – a independência e as oportunidades pelas quais as antigas feministas lutaram” (Friedan, 2020, p. 17).

A mística feminina permite e até encoraja que as mulheres ignorem a questão da sua identidade: “A mística diz que podem responder à questão ‘Quem sou eu?’ com ‘Esposa do Tom, mãe da Mary’ (Friedan, 2020, p. 64). Conforme a mesma autora:

Minha tese é que o cerne do problema para as mulheres hoje não é sexual, mas um problema de identidade – um impedimento ou uma fuga do crescimento perpetuados pela mística feminina. Minha tese é que assim como a cultura vitoriana não permitia que as mulheres aceitassem ou satisfizessem suas necessidades sexuais básicas, nossa cultura não permite que as mulheres aceitem ou satisfaçam suas necessidades básicas de crescer e realizar seu potencial como seres humanos, uma necessidade que não é definida apenas por seu papel sexual (Friedan, 2020, p. 68).

As primeiras versões fílmicas inspiradas em contos de fadas apresentam essas características apontadas por Lauretis. A visão estereotipada da mulher é demonstrada nas princesas, nas quais os atributos de beleza era padrão para as mulheres. Personagens femininas tem a característica de passividade como principal. Essas histórias ensinavam como deveria ser o homem e a mulher, com funções bem claras e de grande diferença comportamental.

Fernanda Breder (2013) relaciona as personagens princesas com as lutas feministas, descrevendo a evolução de estereótipos femininos que têm se tornado cada vez mais independentes dentro dos papéis sociais femininos. Historicamente, as mulheres são consideradas seres desprotegidos e vulneráveis. Na década de 1950, a mídia reforçava essa subordinação associando as mulheres à função de mantenedora do lar, relacionando a mulher a propagandas de eletrodomésticos, os quais viravam objetos de desejo, ligando a felicidade feminina aos serviços domésticos. Breder cita o autor Freire sobre a representação feminina na mídia:

Uma das teses centrais desses trabalhos é que a publicidade, as revistas femininas, o cinema hollywoodiano e a ficção seriada televisiva refletem valores sociais dominantes e denigrem simbolicamente a mulher, seja por simplesmente não representá-las, seja por apresentá-las em situações ou atividades socialmente desvalorizadas. Tanto a condenação silenciosa como a estigmatização ostensiva influenciariam, por sua vez, as definições e os parâmetros de feminilidade, domesticidade e beleza por meio das quais as mulheres passavam a avaliar a si mesmas, aos seus relacionamentos, às suas necessidades e às suas aspirações (Freire; 2005, p. 21 *apud* Breder, 2013, p. 16).

Os meios de comunicação e cinema reforçam a importância de ter um lar e um casamento, mesmo com o mínimo de estabilidade financeira feminina. Na década de 1960, a causa feminina traz novos questionamentos políticos com relação ao convívio tradicional social feminino.

Os estúdios cinematográficos da *Disney* reforçam padrões de conduta social, reformulando personagens e ligando gerações. O mundo das princesas conduz a pensar questões relacionadas a modos de comportamento e admiração. A doçura, a obediência e a formosura são virtudes femininas neste mundo maravilhoso. As princesas são associadas a heroínas e as bruxas a um ser perverso. As princesas clássicas eram consideradas modelo para boa parte das mulheres da época.

Através desse processo evolutivo, as princesas contemporâneas ressurgem no século XX com características de mulher moderna. Com um novo papel social, as mulheres passaram a compreender mais sobre o seu ser, seu corpo e seus direitos, com uma evolução da liberdade feminina e um desprendimento na busca pela sua própria felicidade.

3.2 BRUXAS: DE ONDE VÊM?

Muitos equívocos acontecem quando se trata da concepção sobre as bruxas. A existência ou não delas, muitas vezes, está ligada à sua caracterização. A bruxa não é igual em todo o mundo, dependendo da época e cultura em que viviam ou vivem. E então, o que é uma bruxa? Segundo Russell e Alexander:

A palavra *witch* [“bruxa”, em inglês] deriva de *wicca* [...] e de *wicce* [...]. Os dois substantivos derivam do verbo *wiccian* (“uirchan”, que quer dizer “jogar um feitiço” ou “lançar um encantamento”). Contrariamente às crenças de alguns bruxos modernos, a palavra definitivamente não é de origem celta e não tem a menor relação com o verbo *witan* [“saber”] do inglês antigo, nem com qualquer outra palavra com o significado de *wisdom* ou “sabedoria”. A explicação de que *witchcraft* [“bruxaria”] significa “a arte dos sábios” [...] é inteiramente falsa (Russell; Alexander, 2019, p. 40).

Os autores relatam que, segundo historiadores, existe uma diferença entre a bruxaria europeia, ligada à adoração aos espíritos malignos, e a feitiçaria de âmbito mundial, a qual utiliza a exploração dos espíritos. De acordo com os bruxos modernos, “a bruxaria é uma sobrevivência do antigo paganismo, suprimido durante longos séculos pelos cristãos” (Russell; Alexander, 2019, p. 46).

“Feitiçaria” é a magia negra (ou “baixa magia” praticada em todo o mundo, quer seja benéfica ou maléfica, quer seja mecânica ou envolva a invocação de espíritos. “Bruxaria” significa tanto a chamada bruxaria diabólica da caça às bruxas quanto a moderna bruxaria neopagã (Russell; Alexander, 2019, p. 46).

Conforme Russell e Alexander, a crença na feitiçaria auxilia a sustentar certos valores sociais explicando fenômenos assustadores e aterrorizantes. As raízes da bruxaria europeia fazem parte tanto do pensamento greco-romano e hebraico quanto a feitiçaria, as tradições populares e a religião da Europa setentrional. Os contos populares que falam da bruxaria refletem normalmente o medo dos feiticeiros ou reconhecimentos do seu poder. A personagem bruxa desses contos é em suma uma feiticeira e está associada aos poderes ou espíritos da natureza. Baseado em algumas fontes, cinco festividades ocorriam no decorrer da caça às bruxas. A primeira delas é no dia 31 de outubro, com o propósito de restaurar o poder do Sol através de grandes fogueiras, atualmente conhecido como *Halloween*. Outra festividade realizada no solstício de inverno também era para restituir o Sol e garantir a fertilidade, na qual pessoas se vestiam como veados e touros e realizavam um ritual com danças. Semelhante a essa festividade e também com fogos, eram realizadas em 2 de fevereiro e 30 de abril. E, em 30 de junho, era celebrado o retorno do Sol com o solstício de verão.

Os familiares das bruxas subsequentes originaram-se com os duendes, gnomos, fadas, trolls, kobolds ou outros espíritos menores do folclore nórdico. Podiam ser amistosos, malévolos ou travessos. Em sua origem, eram espíritos da natureza, mas o cristianismo não podia admitir a existência de outras entidades espirituais além de Deus, dos anjos e demônios (Russell; Alexander, 2019, p. 68).

Segundo os autores Russell e Alexander, a feitiçaria, a religião pagã, o folclore e a heresia cristã foram os principais elementos formadores da bruxaria europeia. Ao se iniciar a caça às bruxas, suas crenças essenciais eram as cavalcadas noturnas, o pacto com o diabo, o repúdio ao cristianismo, as reuniões secretas à noite, sacrilégio da eucaristia e do crucifixo, as orgias, o sacrifício infantil e o canibalismo.

De acordo com alguns historiadores, a bruxaria se iniciou nas montanhas, pois, devido ao ar rarefeito, era mais fácil ocorrer alucinações. Os fenômenos naturais eram considerados poderes demoníacos. Ligada a essa teoria, há a ideia de que teriam vindo inquisidores dominicanos que geraram as crenças em bruxas. A caça às bruxas foi um importante capítulo da história, podendo ser comparado aos crimes de nazismo e stalinismo.

Desde o início do século XIV e os próximos 300 anos seguintes, pouco mudou sobre o conceito de bruxaria. Em 1486, foi publicado *O Malleus Maleficarum* (O Martelo das

Feiticeiras). De acordo com Malleus, a renúncia da fé católica, a devoção integral a serviço do mal, o sacrifício de crianças não batizadas e a prática de orgias eram os quatro principais pontos da bruxaria. Essa teoria sobre bruxaria alcançou e superou a prática dos tribunais.

Alguns castigos eram destinados a testar a culpa ou a inocência das bruxas. Em um deles, conhecido como o “banho da Bruxa”, tratava-se de amarrar a acusada pelos pés e mãos e lançá-la na água. Se afundasse, era inocente; se flutuasse, a água a havia rejeitado e a acusada era considerada suspeita. Outro teste era pesar a bruxa. Caso pesasse menos que a Bíblia, era considerada culpada. Havia também o teste com punções, pois se acreditava que as bruxas tinham pontos insensíveis no corpo. Muitas dessas marcas eram visíveis como cicatrizes e teriam sido marcadas pelo Diabo. Outra provação era a marca da bruxa, que seria uma protuberância, considerada um mamilo, onde os demônios mamariam. As bruxas eram despidas e observadas minuciosamente para se identificar qualquer sinal possível de relação íntima com o Diabo. Além disso, havia várias outras torturas para fazer com que confessassem.

Figura 4 – Caça às bruxas



Fonte: <https://aventurasnahistoria.com.br/noticias/idade-media/caca-bruxas-perseguicoes-e-pena-de-morte-verdadeira-historia-das-bruxas-de-salem.phtml>

A perseguição às bruxas aumentou no século XVI. Foi promulgado, em 1532, o “Código Carolina” ou *Constitutio Criminalis Carolina*, que possuía leis do Sacro Império Romano e impunha penas pesadas à bruxaria. O auge da caça às bruxas ocorreu entre 1560 e 1660 devido a tensões entre protestantes e católicos, resultando nas guerras de religião. Após

1580, os jesuítas foram substituídos pelos dominicanos como principais caçadores de bruxas da Igreja.

A história da bruxaria é a busca de um conceito, uma forma de entender as condições e interações sociais e de acordo com historiadores desempenham um papel social. Apesar das caricaturas descreverem a bruxa como megera, feia e velha, os traços decisivos para a acusação eram resmungar e praguejar, entre outros. As mulheres que viviam sem apoio patriarcal ou da sociedade se resguardavam como podiam e muitas vezes recorriam a atitudes de grupos considerados marginalizados. De acordo com Russell e Alexander, como a sociedade da época levava a sério a magia:

Um semblante zangado poderia ser interpretado como um olhar maléfico; uma imprecação furiosa, como uma praga; como resmungo, como uma invocação de poderes diabólicos (Russell; Alexander, 2019, p. 146).

A caça às bruxas iniciou seu declínio em meados do século XVII. A bruxaria religiosa moderna tem suas raízes no movimento romântico do início do século XIX. A bruxaria neopagã atual consiste de conceitos e terminologias que foram elaboradas entre o final do Iluminismo e início do século XXI. Nos primeiros anos do século XIX, intelectuais católicos justificavam a inquisição como uma resposta à ameaça. Nesses debates, surgiram conceitos de bruxaria moderna, crença de que a bruxaria medieval seria uma forma de sobrevivência ao paganismo pré-cristão.

Em 1862, Michelet publicou o livro *La sorciere*, sobre bruxaria, que foi considerado um ataque à Igreja Católica, à monarquia e à aristocracia. No livro, argumentava-se que:

A bruxaria era uma reminiscência pagã que se transformara em um movimento de protesto generalizado quando os camponeses passaram a utilizar suas crenças populares tradicionais nos cultos de fertilidade para desafiar e ridicularizar seus opressores (Russell; Alexander, 2019, p. 188).

Charles Godfrey Leland foi um dos principais discípulos de Michelet e sua maior contribuição para a bruxaria moderna foi publicada em 1899 com o nome *Aradia, or the gospel of the witches*. Sua obra foi adotada pelo movimento da bruxaria moderna. Já em 1921, Murray publicou uma nova teoria sobre bruxaria em seu livro intitulado como *The witch cult in western Europe*. De acordo com Murray, o termo bruxaria era adotado pela inquisição para definir uma religião mais antiga, que idolatrava a fertilidade e a riqueza da natureza. As contribuições de Murray foram mescladas às tradições neopagãs. A influência de Robert Graves foi introduzida

mais tarde, porém, de grande importância na forma como a feitiçaria moderna se desenvolveu. Sua obra de maior importância para a bruxaria moderna foi o livro *The White Goddess*, publicado em 1948. Outra ideia de grande aceitação dos bruxos modernos foi a de que: “[...] deuses – todos eles, de Jeová a Júpiter, bem como a própria ‘Deusa’ – extraem sua substância, vitalidade e poder da fé neles depositada por seus fiéis” (Russell; Alexander, 2019, p. 199).

Em conjunto, esses quatro autores são a principal fonte de ideias que definem a bruxaria neopagã. Michelet (1862) descreveu a bruxaria como a sobrevivência ao paganismo. Leland, baseado nos fundamentos de Michelet, apresentava-a como uma forma sucessiva de adoração da Deusa, contribuindo com o termo “Religião Antiga”. Murray (1921) enfatizou que a bruxaria era uma antiga religião da fertilidade e negava que houvesse surgido em oposição ao cristianismo. Graves agregou um enfoque feminino às teorias dos três teóricos antecedentes, salientando o poder espiritual feminino.

O fundador da bruxaria moderna foi Gerald B. Gardner. Sua versão sobre a bruxaria conquistou o movimento moderno. Seus livros *A bruxaria hoje* (1954) e *The meaning of witchcraft* (1959) são considerados fundamentais para a bruxaria moderna. Devido à permanente transformação, a bruxaria moderna se tornou difícil de defender: “A bruxaria é individualista a ponto de se tornar anárquica, sem possuir qualquer autoridade centralizada ou seguir uma definição comum do que é uma ‘bruxa’” (Russell; Alexander, 2019, p. 207). Sua visão é centrada no feminino e repudia o conceito de pecado. Foi Gardner quem promoveu a religião da bruxaria, através de informações e artigos sobre a temática. Porém, o interesse jornalístico sobre a abordagem de Gardner, que antes era respeitosa, tornou-se escandalosa, com manchetes como “Adoração ao diabo pelas bruxas em Londres”.

Doreen Valiente ingressou no *coven* de Gardner, apoiando suas ideias. Mais tarde, temendo a reputação de Crowley, desafiou-o, condenando seus materiais. Valiente extraiu de forma sistêmica e reescreveu as ideias de Gardner, tornando-se base para o que conhecemos por “Wicca Gardneriana”, sendo chamada de “a avó da bruxaria”. Valiente também abriu as portas para as ideias de Robert Graves, formando um elo entre a literatura e a história Celta, modelando a “personalidade” que caracterizava a Wicca Gardneriana. Atualmente, a Wicca é apresentada em origem e conteúdo Celta, com elementos da mitologia e simbolismo.

Gardner e Valiente formaram por quatro anos uma aliança que alterou o curso do movimento da bruxaria moderna. A separação ocorreu em 1957, quando Valiente e outros membros redigiram treze “Regras Propostas para a Arte” com o intuito de impor limites às atividades de Gardner. Alex Sanders, após a morte de Gardner, ganhou notoriedade ao desenvolver um novo ramo no movimento da bruxaria conhecido como a “Bruxaria

Alexandrina”, mudando a bruxaria moderna em muitos aspectos, expandindo a percepção do público com relação à bruxaria além dos limites estabelecidos por Gardner e seus seguidores.

À medida que a Arte Gardneriana se estendeu pela América do Norte, uma nova mudança surgiu no direcionamento do movimento da bruxaria moderna. Z Budapest mesclava elementos da Wicca Gardneriana e as causas do feminismo radical: “Budapest denominou sua nova ‘tradição’ de Bruxaria Diânica (ou apenas Diânicas), em referência à deusa da tradição Greco-romana que repudiava o contato com os homens” (Russell; Alexander, 2019, p. 221).

A *internet* foi um dos fatores que expandiram a bruxaria pela década de 1980, pois permitia a conexão entre pessoas que pudessem estar isoladas umas das outras, garantindo o anonimato delas. Outra ampliação do conhecimento sobre a bruxaria moderna se deu em meados da década de 1990, visto que houve um aumento de temáticas sobre bruxaria nos meios de comunicação.

3.3 BRUXAS BOAS OU FADAS MÁS

O mal vem de longa data.

Provérbio árabe

Em boa parte dos contos de fadas, as princesas são evidenciadas como encantadoras e bondosas. Costumam ter conflitos entre o bem e o mal, a beleza e a feiura, a amada e a odiada. Apresentam um dualismo maniqueísta ao representar o bem e o mal. O maniqueísmo é uma filosofia e tem como base a separação do mundo entre o bem e o mal. De acordo com o Dicionário Aurélio:

Maniqueísmo. [De Maniqueu + -ismo.] S. m. 1. Filos. Doutrina do persa Mani ou Manes (séc. III), sobre a qual se criou uma seita religiosa que teve adeptos na Índia, China, África, Itália e S. da Espanha, e segundo a qual o Universo foi criado e é dominado por dois princípios antagônicos e irreductíveis. Deus ou o bem absoluto, e o mal absoluto ou o Diabo (Ferreira, 2016, p. 1250).

A doutrina maniqueísta é uma forma de pensamento com relações de causa e efeito. Fala de um grande conflito entre o bem e o mal, e é o homem quem decide de que lado ficar. O fundador dessa doutrina foi Mani (ou Maniqueo), no século III, após ser convocado por um anjo para a missão de fundar uma religião difundida pelo Império Romano e Ocidente Cristão.

O maniqueísmo de Fausto e de Agostinho era mais filosófico e cristianizado, tinha o intuito de levar conhecimento aos cristãos.

Compreender a maldade é algo que acontece desde os tempos remotos: a diferenciação entre o bem e o mal, o certo e o errado. A caracterização do termo “mal” teve sucessivas definições com o passar dos anos. A associação da maldade normalmente está relacionada ao caráter de cada personagem. De acordo com Cunha, o termo “mal” tem o seguinte significado: “advérbio de modo irregular ou diferente do que devia ser. Do latim *male*. Aquilo que prejudica ou fere, aquilo que se opõe à virtude” (Cunha, 1986, p. 450). O conceito de bem ou mal existe desde a antiguidade, quando os sábios tentavam compreender pensamentos e atitudes humanas. Vários pensadores criaram teorias sobre esses conceitos.

Em seu artigo *Bem e mal: contradição ou paradoxo?*, Almeida (2015) faz uma reflexão sobre o conceito de bem e mal enfatizando a filosofia de Nietzsche e de outros teóricos, como um paradoxo fundamental desses conceitos. Nietzsche viveu em um século em que a ciência e o pensamento eram considerados forma de transformação social. Sua visão era crítica ao cristianismo e à modernidade. Para ele, o conceito de bem e mal está sujeito às transformações. O conceito “bem” teria sido criado por aristocratas da Grécia antiga, que acreditavam que sua classe possuía princípios de justiça e bondade. Com o judaísmo e o cristianismo, após transformações desses conceitos, o homem teria começado a acreditar em um conceito moral ligado ao bem e ao mal.

Leibniz afirma que o mal auxilia na perfeição das criaturas e do universo: “O mal serve para saborearmos melhor o bem, e, às vezes, também contribui para uma melhor perfeição daquele que sofre” (Silva, 2020, p. 20). Ele também afirma que o mal se manifesta de três modos: metafísico, físico e moral. O mal metafísico seria uma característica da essência da criatura, tornando-a suscetível ao erro. O mal moral seria um desvio voluntário das normas; e o físico, uma consequência do mal moral.

Kant enuncia duas formas de mal, “os males por falta” e os “males por privação”. A essência do mal radical é a oposição, a transgressão e a perversão. Schelling (1775-1854) considera o bem e o mal como complementos da ação humana. Já na modernidade, Paul Ricoeur (1913-2005) relaciona o mal com o pecado, separando em: pecado, sofrimento e morte. De acordo com Rosenfeld, três conceitos se mesclam ao conceituar o mal:

A ética por apresentar questões relativas ao juízo moral, ao modo de construirmos proposições que envolvem as noções de bem, mal e dever. A filosofia política por envolver os conceitos de regra política de direito e de natureza humana, e a metafísica, por os colocar diante de diferentes acepções

do ser, de construção de proposições de atribuição da existência das coisas (Rosenfield, 1988, p. 30).

Para ele, o mal é tido como oposto de bem e os dois não podem existir separadamente.

A concepção da doutrina de Platão (428-347 a.C.) acreditava que o mal opunha céu e terra, sendo a terra a morada do mal. De acordo com o pensamento platônico, havia a ideia de bem estar associado ao controle da sociedade e à justiça para que cada um faça a sua parte. Já para Aristóteles (384-322 a.C.), o bem encontra-se ligado à felicidade, a qual é buscada diariamente. O que foge das virtudes humanas e de sua essência é considerado como mal.

Na filosofia pós-aristotélica, os epicuristas ligavam o mal à dor, tanto do corpo quanto da alma. Para os estoicos, o mal era considerado um instrumento de Deus para castigar os homens. O mal já foi ligado também ao demônio, às bruxas e outros seres. Na Idade Média, a definição do mal era *malum est carentia seu absentia boni debiti*, sendo o mal uma ausência da perfeição.⁵⁶

Santo Agostino e São Tomás de Aquino tornaram-se conhecidos pela diferenciação entre o bem e o mal através de pensamentos cristãos. Agostino cultivou as ideias de Platão, em sua filosofia *patrística*, baseada em argumentos relacionados na fé. Para ele a existência do mal seria relacionada a todo ser que não fosse de Deus. Ele divide a caracterização do mal entre *mal metafísico*, aquele que não tira dos seres o que lhes é deixado por natureza; o *mal físico*, que é aquele que atinge a natureza dos seres; o *mal moral*, que concede a má vontade, que faz o mal, o qual entrou no mundo humano através do pecado original e atual.

São Tomás de Aquino, entretanto, rememorou conceitos da filosofia aristotélica. A escolástica retomou as ideias sobre o saber e o ser, abordando a bondade e a malícia. O pensador considera que não somente as coisas, mas também as ações são consideradas boas ou más, configurando o mal como uma privação do bem.

Após as transformações do mundo com o fim da Idade Média, o pensamento sobre o mal foi discutido com destaque no livre arbítrio e na vontade maligna.

As formas de *malignidade* do mal possibilitam-nos conhecer o que é uma ação essencialmente má, uma vez que o mal é um conceito ético, político e também filosófico, que tem como contrapartida a enunciação da natureza humana como um conjunto de proposições suscetíveis de serem mudadas em formas de determinadas violências (Silva, 2020, p. 22).

⁴ O mal é a carência ou ausência do bem, definição dada por Santo Agostinho na obra *Confissões* (2006).

Mesmo com a alteração de valores na sociedade e nos cenários onde os contos de fadas foram recontados, a figura boa ou má permaneceu.

4 ORA...ORA...ORA: AS FACES DO BEM E DO MAL

A personagem bruxa possui diferentes características. Tanto no conto “A bela Adormecida do Bosque” quanto na adaptação fílmica *Malévola*, a principal característica é a prática da maldade. No conto “A Bela Adormecida do Bosque” não foram citadas características físicas das bruxas, já no filme, a personagem Malévola é bela e com personalidade forte. A mulher sábia, a fada e a madrasta praticam a maldade de forma clássica e com um feitiço em comum: o sono profundo. As personagens dessas obras demonstram a evolução da personagem bruxa com o passar dos anos, passando de uma bruxa clássica com características físicas fora dos padrões para uma bruxa com características físicas que chamam a atenção pela beleza e personalidade.

Dessa forma, o objetivo deste capítulo é analisar a personagem feminina fada/bruxa no conto “A Bela Adormecida do Bosque”, de Charles Perrault, e no filme *Malévola*, tendo como embasamento teórico os autores Corso e Corso (2005), Mendes (2000), Perrault (2019), Stromberg (2014), entre outros.

4.1 DE BELA ADORMECIDA À MALÉVOLA: A PRINCESA E A VILÃ

Os elementos femininos como a idealização do casamento e a submissão, presentes nos contos clássicos e nas primeiras adaptações dos estúdios *Disney*, colocam as mulheres em como uma figura de permanente sacrifício e servidão. Esses comportamentos exercem uma grande influência sobre o sujeito feminino, promovendo a visão patriarcal e limitando as mulheres perante a sociedade. As primeiras princesas da *Disney*, como Branca de Neve, Cinderela e Aurora, são representadas em um momento da sociedade na qual as mulheres eram restritas apenas aos afazeres domésticos tais como lavar roupa, limpar a casa, cozinhar. Ocorre uma ressignificação das princesas, tornando-as heroínas capazes de comandar seus próprios desejos. As princesas passam por uma (re)construção, resgatando alguns elementos tradicionais e juntando-os a elementos mais atuais de comportamento. As protagonistas tornam-se bravas personagens, libertando-se de estereótipos de aparência e comportamento, evidenciando a concepção de mulher independente e ativa.

A mulher esteve introduzida em uma estrutura patriarcal marcada pela submissão. A pressão social também é outro aspecto ao qual a mulher sempre deveria ser bela, meiga e

obediente. Através de pequenos passos, as narrativas contemporâneas foram desconstruindo esse tipo de pressão social, em cenários nos quais a beleza dá lado à valorização da independência feminina.

No conto da Bela Adormecida, a velha fada, com seu mau humor invejoso e nocivo, exemplifica o que resta de uma mulher quando a juventude a abandona. Os atrativos femininos seriam uma arma privilegiada de conquista de posição para uma mulher, como o envelhecimento a privaria destes, a mulher necessitaria recorrer a outros feitiços, os da bruxa (Corso; Corso, 2005, p. 76).

Em produções cinematográficas, é comum nas personagens protagonistas a busca pelo equilíbrio entre gêneros e a valorização da mulher contemporânea. A submissão e a vulnerabilidade feminina estão presentes em animações mais antigas, com personagens femininas graciosas e belas.

O conto de fadas “A Bela Adormecida do Bosque” foi um dos contos de fadas tradicional com maior número de adaptações. Foi em 1959 a primeira recriação desse conto para o cinema, com a animação *A Bela Adormecida*.

O conto “A Bela Adormecida do bosque” narra a história de uma jovem condenada ao sono profundo de cem anos devido a uma maldição. Esse conto possui duas antagonistas: a fada má que amaldiçoa a menina em seu batismo e a sua sogra, a rainha ogra, personagem que surge após a princesa ser salva pelo príncipe. Na animação *A Bela Adormecida* e no filme *Malévola* a fada má recebe o nome de Malévola.

Baseado nos estudos de Vladimir Propp e suas funções morfológicas, identificamos as seguintes funções dentro do conto “A Bela Adormecida do bosque”: a *situação inicial* do conto se apresenta da seguinte forma: “Era uma vez um rei e uma rainha que estavam muito desgostosos por não terem filhos – mais desgostosos que se pode imaginar. [...] Mas finalmente um dia a rainha engravidou e teve uma filha. No seu batismo foi feito uma linda festa” (Perrault, 2019, p. 62).

Na versão de Perrault, para o batizado, foram convidadas sete fadas que deveriam dar à princesa dons, como era de costume naquele tempo. Na hora do banquete, viram adentrar no salão uma velha fada que há muito tempo não era vista. Como só havia sete conjuntos de talheres de ouro maciço, a fada, ressentida por não ter sido convidada, rogou uma maldição segundo a qual a princesa espetaria o dedo em um fuso e morreria. Nesse trecho, temos a função de *dano* da história.

Figura 5 – A princesa e o fuso



Fonte: Perrault, 2019, p. 64.

Uma das fadas ameniza a maldição anunciando que a princesa não morreria e sim cairia em um sono profundo de cem anos e seria acordada por um príncipe.

Podeis ficar tranquilos, rei e rainha, a vossa filha não morrerá disso. É verdade que não tenho poder bastante para desfazer inteiramente o que uma fada mais velha do que eu acaba de fazer. Contudo, em vez de morrer, a princesa mergulhará num sono profundo, que durará cem anos, no fim dos quais o filho de um rei virá despertá-la (Perrault, 2019, p. 63).

Esse alívio da maldição por parte de uma das fadas representa a função que Propp chama de *elemento mágico*.

Quando a princesa completa 16 anos, o feitiço se concretiza. Temos a função com o nome de *reparação do dano*. A fada que havia amenizado a maldição faz com que todo o castelo adormeça juntamente com a princesa.

Figura 6 – Castelo todo adormece



Fonte: Perrault, 2019, p. 69.

Passados os cem anos, um príncipe encontra o castelo e descobre sobre a história da princesa adormecida.

Figura 7 – Príncipe



Fonte: Perrault, 2019, p. 66

Com o príncipe adentrando no castelo e passado o encantamento, a princesa acorda, os dois se apaixonam e se casam no mesmo dia.

Figura 8 – Pessoas adormecidas



Fonte: Perrault, 2019, p. 71.

O príncipe retorna ao seu reino sozinho, porém, visita a princesa e com ela tem dois filhos, Aurora e Dia, mantidos em segredo. Com a morte do rei, o príncipe declara publicamente seu casamento mandando buscar sua família e, após, parte para a guerra. A rainha-mãe é descendente de ogros e deseja devorar os netos (quando ocorre um novo *dano*), ordenando o mordomo que os cozinhe. Ele se compadece pelas crianças e serve animais no lugar dos netos. Em seguida, a rainha deseja devorar a nora, mas é novamente ludibriada pelo mordomo. Tempos depois, a rainha-mãe descobre o esconderijo dos três. Furiosa, ordenou: “[...] com uma voz terrível que fez tremer todo o mundo, que fosse colocada no centro do pátio uma grande tina cheio de sapos, cobras e lagartos para dentro jogar a rainha e seus filhos, o mordomo, a mulher dele e a sua auxiliar” (Perrault, 2019, p. 76). Felizmente, o príncipe (agora rei) retorna da guerra e impede a execução (função de *reparação de dano*). A rainha-mãe, então, joga-se na tina, sendo devorada pelos animais que lá haviam sido colocados, acontecendo a função denominada de *castigo*.

Final feliz, a última função apontada por Propp, ocorre quando o príncipe consola sua mulher e seus filhos. Na sequência, há um quadro sinóptico do conto “A Bela Adormecida do bosque” elaborado por Ana Luisa Feijó Cosme em sua tese de doutorado.

Quadro 2 – Quadro sinóptico do conto “A Bela Adormecida do Bosque”

Função	Personagem responsável	Desenvolvimento
<i>Situação inicial</i>	Rei e rainha	O rei e a rainha realizam o desejo de ter um filho. Nasce a princesa e eles celebram um batizado para o qual convidam todas as fadas que conseguem encontrar.
<i>Dano</i>	Fada que não foi convidada.	Uma fada não foi convidada para o batizado porque todos julgavam que estava morta ou enfeitiçada, já que há mais de cinquenta anos não saía de sua torre. Ofendida, a fada amaldiçoa a princesa a espetar o dedo em uma roca de fiar ao completar dezesseis anos e morrer.
<i>Reparação do dano com auxílio do elemento mágico</i>	Fadas e príncipe	A maldição é amenizada pela fada que ainda não havia presenteado a princesa. Um príncipe desperta a jovem depois de ter passado cem anos.
<i>Castigo ou punição</i>	--	--

<i>Nova situação inicial</i>	Príncipe	Príncipe casa com a princesa e a leva para o castelo, junto com a mãe/rainha-ogra.
<i>Dano 2</i>	Rainha ogra	Príncipe sai do castelo para uma batalha e a rainha ogra tenta devorar a nora e os netos.
<i>Reparação do dano 2</i>	Príncipe	O príncipe chega e salva a esposa e os filhos.
<i>Castigo dano 2</i>	--	A rainha ogra atira-se na tina que havia preparado para a princesa e os seus filhos e morre.
<i>Final feliz</i>	--	O final feliz ocorre a partir da salvação da princesa por parte do príncipe e o casamento dos dois.

Fonte: Cosme, 2020, p.107.

Na versão escrita por Perrault, observam-se comportamentos da sociedade patriarcal da época, como a submissão feminina, o fato de a princesa adormecer, que está ligado à puberdade feminina, a fada madrinha proteger o sono da princesa cercando o castelo com espinhos, a proteção do pai: “O rei, para evitar a desgraça anunciada pela velha, fez publicar um decreto no qual era proibido a qualquer pessoa usar fuso para fiar, ou ter fusos em casa, sob pena de ser condenada à morte” (Perrault, 2019, p. 62). Com a autoridade paterna sendo substituída pela do marido, a figura feminina permanece seguindo ordens masculinas, como o fato de a princesa permanecer escondida da família do príncipe por dois anos.

Já *Malévola* é uma releitura do conto em que a princesa espeta o dedo em um fuso e cai em sono profundo. Na adaptação fílmica, Malévola se torna protagonista da história, transfigura-se em uma mulher sedutora e não mais como vilã feia como em outros contos.

Figura 9 – Malévola



Fonte: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-201429/>

É um filme de fantasia e aventura dirigido por Robert Stromberg, produzido pela *Walt Disney* no ano de 2014, com uma narrativa contada sob o ponto de vista da antagonista. A personagem Malévola desempenha ambos os papéis, fada boa e fada má, passando entre o bem e o mal, mostrando-se uma mulher amarga após a traição e mudando seu comportamento no decorrer da narrativa, desconstruindo a visão maniqueísta de que uma pessoa é somente má ou somente boa em seu comportamento. Antes da traição, Malévola era uma jovem encantadora e, com a traição de Stefan, tornou-se incrédula com relação ao amor verdadeiro. Após a traição de seu amigo e amor da adolescência, Malévola se transforma em uma mulher com um coração de pedra e disposta a se vingar daquele que a fez mal. Torna-se uma mulher fria que se isolou em seu reino, privada das asas que Stefan tirou, e que passa a ter a companhia de um corvo.

No início da trama, Malévola é uma fada tradicional dos contos de fadas, com características boas. No decorrer das cenas, ela se transforma em uma fada má com sentimento de vingança. Malévola é uma fada boa que se torna má, uma mulher bela com deslumbrantes trajes, embora o ambiente da trama seja sombrio. Uma fada que possui chifres e asas negras.

O filme inicia com a voz do narrador em primeira pessoa: “Esta é uma velha história de um jeito novo, veremos o quanto dela você conhece” (Stromberg, 2014, 31s). Na sequência, é apresentada a situação inicial da história, ainda sob a voz da narradora.

Era uma vez dois reinos que tinham um péssimo convívio. A discórdia entre eles era tanta que diziam que só um grande herói ou um terrível vilão poderia uni-los. Em um deles viviam pessoas comuns, mas havia um reino vaidoso e ganancioso, estavam sempre descontentes e invejavam a riqueza e beleza de seus vizinhos. Já no outro reino, o dos Moors, vivia todo o tipo de criaturas estranhas e maravilhosas, não precisavam de reis nem rainhas, pois confiavam uns nos outros. Numa árvore grande no topo de uma colina, vivia uma dessas criaturas. Para você pode ser uma menina, mas não era uma menina qualquer, era uma fada e seu nome era Malévola (Stromberg, 2014, 37s).

Figura 10 – Malévola ainda menina



Fonte: <https://institutofreedom.com.br/blog/malevola-e-redencao-do-feminino-ferido/>.

Como já foi falado, Malévola é uma fada boa, que ainda menina tem traços bondosos e delicados. É amiga de todos no Reino dos Moors, um reino cheio de bondade e confiança entre todos. No reino humano, há pessoas comuns com sentimentos de ganância e inveja. Na adolescência, Malévola conhece Stefan, um garoto humano, e passa a ter contato com o reino dos humanos. Nesta parte, a narradora descreve o envolvimento dos dois: “e a amizade, pouco

a pouco foi se tornando algo mais. E no décimo sexto aniversário dela, Stefan deu a Malévola um presente: disse que era um beijo de amor verdadeiro” (Stromberg, 2014, 7m46s).

Figura 11 – Beijo de Stefan e Malévola



Fonte: <https://femeenices.wordpress.com/2014/11/16/malevola-o-filme/>.

Porém, toda a expectativa foi quebrada quando a narradora diz: “disse que era um beijo do amor verdadeiro, mas na verdade não era” (Stromberg, 2014, 8m).

O reino dos humanos ataca o reino dos Moors, mas Malévola os protege com a força de suas asas. O rei dos humanos é ferido e em seu leito de morte promete a coroa para quem matasse Malévola. Temos aqui o início da função chamada por Propp de *dano*.

O surgimento do amor entre ambos desenvolveu o sentimento de inveja em Stefan que, motivado pela ganância, enganou Malévola. Stefan deu a Malévola uma bebida que a fez adormecer. Então, ele decide matá-la, porém, não teve coragem. Decide enganar o rei cortando as asas de Malévola e levando-as ao rei como prova do feito. A cena do corte das asas de Malévola concretiza o *dano* causado por Stefan.

As asas de Malévola significam o poder de proteção de seu reino, a liberdade e a independência pessoal. Enganada pelo homem em quem confiava (Stefan, humano ambicioso pelo trono), Malévola foi drogada e teve suas asas arrancadas. Malévola perde suas asas e sua liberdade, torna-se uma mulher fria e cruel, assumindo uma postura vingativa. Sua maldade cresceu tanto que ela amaldiçoa a filha de Stefan, a princesa Aurora.

Figura 12 – Sofrimento de Malévola sem as asas



Fonte: <http://www.shoujo-cafe.com/2016/07/comentando-malevola-maleficent-2014.html>.

A partir deste momento, a jovem, que antes era amável e bondosa, torna-se uma bruxa com sede de vingança. A busca pelo poder torna Stefan um homem ganancioso. Malévola teve seu corpo violado, mas aos poucos se recupera, com ajuda de um cajado e de um corvo que se torna suas asas naquele momento, podendo representar um dos comportamentos feminino do século XXI, mulheres fortes e resilientes. Malévola torna-se amargurada, isola-se e, por onde passa, leva sombra e destruição. Constrói um trono e torna-se rainha dos Moors. Malévola fica sabendo do nascimento da filha de Stefan e de seu batizado através de seu corvo e vai ao batizado.

A cena da maldição, tanto no conto quanto no filme, acontece de forma bem semelhante. No conto de Perrault, a fada fica enfurecida por não ter sido convidada ao batismo de Aurora:

O rei logo ordenou que preparassem também um lugar para ela, com seus talheres. Mas não era possível lhe darem um estojo de ouro maciço igual ao das outras, porque os brindes haviam sido feitos de encomenda e só havia sete, para sete fadas. A velha achou que estava sendo desprezada e ficou resmungando entredentes uma porção de ameaças [...]. Quando chegou a vez da velha fada, ela sacudiu a cabeça – muito mais por despeito do que por velhice – e disse que a princesa furaria a mão com um fuso e morreria por causa disso (Perrault, 2005, p. 4-5).

No filme *Malévola*, o feitiço ocorre por vingança por Stefan ter cortado as asas de Malévola. O feitiço foi lançado sobre Aurora, filha de Stefan, que, aos dezesseis anos, encontra um fuso e fura seu dedo, conforme figura a baixo:

Figura 13 – Aurora fura o dedo na roca



(Stromberg, 2014, 01:09:12).

Percebe-se que, no conto, a fada má só se mostra no batizado de Aurora, já no filme a fada má torna-se a personagem principal, desenvolvendo um amor materno por Aurora.

Figura 14 – Malévola no Batismo



Fonte: <https://procurandosentidos.wordpress.com/2014/06/01/malevola-um-esforco-da-disney-para-se-comunicar-com-as-garotas-de-hoje/>.

A maldição foi rogada no batizado de Aurora, que, ao completar dezesseis anos, feriria o dedo em um fuso e morreria (momento que se concretiza a função de *dano*).

Ouçam bem todos, a princesa vai, de fato, crescer com graça e beleza e ser amada por quem a conhecer. Mas, ao por do sol do seu décimo sexto aniversário, ela espetará o dedo no fuso de uma roca de fiar e então cairá em sono profundo da morte. Um sono do qual ela nunca acordará (Stromberg, 2014, 30m55s).

Porém, após Stefan implorar pela filha, Malévola fala que Aurora não morrerá, mas cairá em sono profundo de cem anos ou será acordada pelo beijo do amor verdadeiro: “A princesa vai poder acordar do seu sono profundo, mas somente por um beijo de amor” (Stromberg, 2014, 30m55s).

Com o passar do tempo, Aurora cresce e se torna uma menina meiga e encantadora. Malévola acompanha seu crescimento, porém, ainda com o sentimento de vingança. Devido à companhia de Aurora, Malévola vai mudando seu comportamento a cada dia, chegando ao ponto de desistir da maldição rogada à menina.

Figura 15 – Malévola e Aurora pequena. Amor maternal



Fonte: <https://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2014/05/angelina-jolie-comenta-experiencia-de-trabalhar-com-filha-em-malevola.html>.

Diversas vezes Stefan mandou invadir o reino dos Moors e todas as vezes foram derrotados por Malévola. Esse comportamento da fada foge dos padrões estabelecidos pela

sociedade patriarcal da época. Era inaceitável, no século XVII, que um homem fosse derrotado por uma mulher.

Malévola leva Aurora para conhecer o reino dos Moors. Em meio à escuridão, surgem luzes que fascinam a menina. Da mesma forma em que ocorreu a escuridão, a mudança de atitudes de Malévola fez com quem o reino voltasse a ser como antes. A mudança de sentimentos em relação a Aurora por parte de Malévola, ao tentar reverter a maldição, se dá quando inicia a função de reparação do segundo dano: “Eu revogo o feitiço, lanço o bem, não o mal” (Stromberg, 2014, 53m30s).

Aurora decide morar com Malévola no reino dos Moors, porém, ao retornar ao castelo do pai, seu pai a tranca em um quarto. Mesmo trancada, ouve uma voz que a auxilia a encontrar uma porta secreta e foge. Malévola sente o momento que Aurora se fere no fuso, concretizando o *dano 2*.

A profecia se cumpre e Malévola vai ao encontro de sua protegida, levando consigo o príncipe que Aurora havia conhecido. Ao ver a princesa adormecida, Stefan culpa as fadas pela falta de cuidado. As fadas levam o príncipe que Aurora conheceu até ela para beijá-la, mas o príncipe diz: “Quero muito, acho que não seria certo, mal a conheço, só nos vimos uma vez” (Stromberg, 2014, 1h13m52s). Depois das fadas insistirem, o príncipe a beija, mas o beijo foi em vão e todos pensam que a princesa está morta.

Conforme Propp, a função de *castigo do personagem causador do dano 2* acontece quando Malévola vê Aurora adormecida e diz:

Não vou pedir o seu perdão, porque o que fiz a você é imperdoável. Eu estava cega de ódio e revolta. Querida Aurora, roubou o resto do meu coração e agora te perdi para sempre. Eu juro não abandonar você enquanto eu viver e nenhum dia se passará sem que me sinta culpada (Stromberg, 2014, 1h15m50s).

Para se despedir de Aurora, Malévola lhe dá um beijo maternal em sua testa. O milagre do amor verdadeiro acontece e Aurora desperta, simbolizando a reparação do dano, mostrando que o amor verdadeiro não é só aquele entre homem e mulher. Ao saírem do castelo, as duas caem em uma armadilha de Stefan: uma rede de ferro prende Malévola, mas ela transforma o seu corvo em um dragão que a consegue libertar. Muito machucada, Malévola pede que Aurora fuja. Então, a menina entra no quarto em que estão guardadas as asas de Malévola. Enquanto Malévola luta contra os soldados e contra Stefan, Aurora liberta as asas da fada. As asas voltam para Malévola e, junto, toda a força e poder que a fada tinha, parte onde ocorre mais uma função, a de *reparação de dano* causada por Stefan. Com o dano sendo reparado por uma figura

feminina, o protagonismo masculino deixa de existir, dando uma nova roupagem à personagem fada. A fada, com toda a sua força, consegue libertar o dragão e vencer os soldados, mostrando toda sua superioridade e poder, mas não consegue se desvencilhar de Stefan, que está agarrado a um de seus pés. Tendo a oportunidade de matá-lo a fada não o faz, mostrando que seu coração já não está mais cheio de ódio. Ao deixá-lo livre, Stefan investe contra ela, Malévola voa e o rei cai ao chão, morrendo. A morte do rei simboliza a função de *castigo* do causador do primeiro dano.

A sequência final do filme mostra Aurora em harmonia no reino dos Moors e sendo coroada rainha dos Moors sob a voz da narradora:

Malévola desmanchou sua muralha de espinhos e abandonou a coroa e convidou Aurora para conhecer os Moors como eles eram no passado, quando Malévola era criança e seu coração puro, pois agora era de novo. Mas isso não foi tudo [...] Portanto, a história não é exatamente como contaram a você, eu sei disso, pois eu é que fui chamada de a Bela Adormecida. No fim, meu reino foi unido não por um herói ou um vilão, como a lenda dizia. Mas por alguém que foi heroína e vilã e seu nome era Malévola (Stromberg, 2014, 1h26m11s).

Malévola é quem foi despertada por Aurora com relação aos seus sentimentos. Malévola passou de fada boa à fada má e depois tornou-se fada boa novamente devido a Aurora. Percebe-se que o adaptador desmistifica estereótipos de que a mulher precisa ser boazinha, tornado a vilã da história uma personagem mais humanizada, sendo, ao mesmo tempo, vilã e heroína. Após a análise do filme, chegamos ao quadro elaborado por Cosme:

Quadro 3 – Quadro sinóptico do filme *Malévola* (2014)

(continua)

Função	Personagem responsável	Desenvolvimento
<i>Situação inicial</i>	Malévola e Stefan	Malévola apaixona-se por Stefan e recebe um beijo de amor verdadeiro quando completa dezesseis anos.
<i>Dano1</i>	Stefan	Stefan corta as asas de Malévola, violando-a, e casa-se com a filha do rei, assumindo o trono. Logo depois, tem uma filha.
<i>Dano 2</i>	Malévola	Malévola, por vingança, amaldiçoa a menina.

(conclusão)

<i>Reparação do dano 2 com auxílio do elemento mágico</i>	Malévola	Malévola acaba afeiçoando-se à menina e desenvolve por ela um sentimento de amor verdadeiro. O beijo de Malévola desperta a menina e quebra a maldição.
<i>Reparação do dano 1 com auxílio do elemento mágico</i>	Aurora	Malévola e Aurora enfrentam Stefan a fim de fugirem do castelo. Aurora encontra as asas da fada aprisionadas e liberta-as, devolvendo as asas a Malévola, que volta a ser a protetora dos Moors.
<i>Castigo ou punição do causador do dano 1</i>	Malévola	Stefan, causador do <i>dano 1</i> , enfrenta Malévola e morre.
<i>Castigo/punição do causador do dano 2</i>	Malévola	O maior castigo de Malévola é ver a menina adormecida, pois a fada a ama.
<i>Final feliz</i>	Malévola e Aurora	O filme não tem seu sinal feliz através do casamento, o que ocorre é a coroação de Aurora, que se torna rainha dos Moors. O príncipe aparece na cena final, o que é um indício de que os dois podem vir a ficar juntos, mas o final feliz da princesa não depende disso.

Fonte: Cosme, 2020, p.169.

Observamos que a conduta de Malévola é diferente do encontrado na maioria dos contos tradicionais. No filme, a protagonista Malévola foi caracterizada como uma figura feminina corajosa e protetora do reino dos Moors, revelando um novo perfil da figura feminina dos séculos XX e XXI.

A mística feminina afirma que o valor mais alto e o compromisso único da mulher é a realização de sua feminilidade. O erro, diz a mística, a raiz do problema feminino no passado, é que as mulheres invejavam os homens, tentavam ser como eles, em lugar de aceitar sua própria natureza, que só pode encontrar a realização na passividade sexual, no domínio do macho, na criação dos filhos, e no amor materno (Friedan, 1971, p. 40).

Para a autora, as mulheres do passado só teriam problemas se fossem contra os ideais da época patriarcal, quando a mulher deveria respeitar a figura masculina, cuidar da casa e dos filhos, sendo totalmente passiva. As mulheres que lutavam pelos seus direitos e buscavam trabalhar fora eram consideradas raízes do problema. Eram consideradas infelizes e incapazes de serem femininas.

Malévola, em vez de recuar, ser passiva ao amor de Stefan, ou até mesmo render seu reino a ele, foi em busca de seus ideais, lutou até mesmo contra Stefan e, com isso, descobriu o significado do amor verdadeiro.

As mulheres do século XX e XXI são independentes, com conduta ativa, mostrando que ainda são associadas à figura materna. No filme, *Malévola* apresenta todo um cuidado com Aurora. Por mais que *Malévola* apresente um perfil diferente do encontrado no conto de Perrault, ele dialoga com as características pertencentes às mulheres atuais.

Malévola trata de uma temática do amor verdadeiro, de traição, do amor puro e materno. Não exalta a passividade feminina, incentivando a espectadora a buscar a conquista da felicidade e de seus objetivos de vida.

4.2 ENCANTOS E MALDADES: ANALISANDO A BRUXA EM PERRAULT E STRONBERG

Os primeiros filmes produzidos pela *Disney*, como *Branca de Neve* (1937), *Cinderela* (1950) e *A Bela Adormecida* (1959), apresentam a mulher como uma personagem frágil e dependente. Por outro lado, nos filmes mais modernos produzidos, como *Malévola* (2014), *Valente* (2015) e *Frozen* (2013), as personagens femininas ganham espaço por serem guerreiras e fortes.

O filme *Malévola* se assemelha ao conto de Perrault. No conto, são oito fadas, mas o rei convida apenas sete devido à quantidade de louças. Como vingança, a fada que não foi convidada amaldiçoa a princesa. Porém, uma das fadas ameniza a maldição com um sono profundo de cem anos. A cena do batismo é comum nas duas obras. A fada má amaldiçoa a princesa, que, ao completar dezesseis anos, furará o dedo em um fuso e morrerá. Essa maldição é amenizada por uma das fadas, que diz que a princesa não morrerá, apenas cairá em sono profundo de cem anos. Na animação fílmica, a princesa somente acordará com um beijo do amor verdadeiro.

Na adaptação fílmica, percebe-se uma desdemonização da personagem já a partir da escolha da atriz que interpretaria o papel de vilã/heroína do filme. Angelina Jolie é considerada uma das mulheres mais bonitas do mundo, deu um ar de elegância e sedução à personagem. A pele esverdeada da animação deu lugar à uma palidez quase que completa, com as maçãs do rosto finas devido à maquiagem e lábios vermelhos.

Figura 16 – Angelina Jolie caracterizada de Malévola



Fonte: <https://flafairy.blogspot.com/2014/06/desenhando-malevola-drawing-maleficent.html>.

Malévola é vista como uma personagem típica devido ao seu comportamento e características físicas com traços marcantes, como, por exemplo, seu par de chifres. A personagem quebrou estereótipos construídos pela sociedade, como a mulher era vista como submissa ao homem, e o vilão era totalmente mau. Agora, não ocorre mais a dependência feminina dos príncipes, o vilão não é totalmente mau e as pessoas possuem tanto atitudes boas quanto más, o que é considerado normal para a atualidade.

Através do feminismo, muitas mulheres contestavam a imagem de princesa passiva. Na contemporaneidade, as mulheres vão em busca de suas prioridades. Mesmo assim, encontram-se mulheres que ainda nasceram com um discurso machista e que acreditam que não “cai bem” ser mulher independente e empoderada. Com as novas produções cinematográficas, a princesa vai em busca de sua liberdade, possui suas próprias regras. Ela é heroína de sua história. Infelizmente, mesmo com todas as lutas feministas e todas as mudanças que ocorreram, algumas mulheres carregam a necessidade da imagem de princesa perfeita.

O fato de que as princesas deveriam ser belas, brancas, ter um corpo esbelto, serem suficientemente boas para agradar a figura masculina fez com que esse modelo fosse considerado como natural até mesmo para a sociedade moderna.

O conto de fadas “A bela Adormecida do Bosque” possui várias releituras. No filme *Malévola*, seus criadores proporcionam algumas reflexões com relação ao papel social feminino pós movimento feminista. Malévola reconstrói o papel da personagem vilã fugindo de todos os padrões da maioria dos contos de fadas, onde o herói é o príncipe encantado que salva a princesa indefesa.

5 CONCLUSÃO

O estudo comparando o conto “A Bela Adormecida do Bosque”, de Charles Perrault, e o filme *Malévola* elucidou a transformação da personagem protagonista. Saímos de um cenário de valorização da beleza feminina e a submissão à figura masculina para um cenário em que a mulher alcança a autonomia e a independência, mesmo este cenário reproduzindo um modelo semelhante ao clássico do qual foi originado.

Em boa parte dos contos de fadas, os autores, baseados na sociedade da época, caracterizavam a mulher desta forma: devido à sociedade patriarcal, a mulher era passiva e dependente da figura masculina. No passado, essas características eram muito comuns; hoje, são reescritas com outra visão. Assim, histórias e destinos são definidos com a participação feminina na sociedade.

A presente dissertação teve como principal objetivo analisar as transformações da personagem bruxa e suas contribuições para a desmistificação do estereótipo de mulher má. Dentre os objetivos específicos estavam: pesquisar a origem e a estrutura dos contos tradicionais e contemporâneos; apresentar um breve histórico da figura da bruxa ao longo dos tempos; analisar a estrutura do conto e do filme baseado nas categorias de Vladimir Propp; analisar como é caracterizada a personagem feminina bruxa tendo como base a obra “A Bela Adormecida do Bosque”, de Perrault, e a narrativa fílmica *Malévola* (2014).

Em seu segundo capítulo, intitulado *Contar e encantar: os contos tradicionais e contemporâneos*, apontamos as principais características dos contos tradicionais e contemporâneos, sua origem, estrutura e quais personagens fazem parte desses contos.

Os contos de fadas tiveram sua origem céltica e relatavam a vida cotidiana de camponeses. Nos contos tradicionais, seus personagens comportavam-se de acordo com o que a sociedade da época os impunha. Vários desses contos passam de geração em geração como, por exemplo, a obra analisada, “A Bela Adormecida do Bosque”.

Os contos contemporâneos surgiram devido a mudanças de comportamento da sociedade moderna, apresentando personagens ligadas à realidade em que vivem. Seus autores questionavam padrões de comportamento, estereótipos e valores tão presentes nos contos tradicionais. Nos contos e alguns filmes contemporâneos, alguns vilões podem deixar de ser antagonista e torna-se protagonista, com personagens mais humanos, mostrando que o mal se desenvolve a partir de situações vividas.

Algumas das personagens mais comuns dos contos tradicionais e contemporâneos são as fadas e as bruxas. Propp, em sua obra *Morfologia do conto maravilhoso*, divide em 31 as

funções dos personagens desses contos. As fadas são personagens oriundas da tradição oral europeia. Seres fantásticos cheios de simbologias que auxiliam os humanos em suas necessidades.

Quando essas personagens interpretavam o mal, era conhecidas como bruxas. As bruxas quase sempre foram relacionadas à escuridão e à maldade. Sua caça foi relacionada não só ao medo de amaldiçoarem, como também à liberdade feminina que elas tinham. Essas personagens foram criadas pelos homens devido a contestarem a dominação masculina.

Charles Perrault, autor do conto “A Bela Adormecida do Bosque”, marcou o início dos contos de fadas. Suas obras são apreciadas até hoje e já passaram por diversas adaptações. O conto “A Bela Adormecida no Bosque” foi adaptado à animação *A Bela Adormecida* (1959) e mais adiante ao filme *Malévola* (2014). No conto, a personagem conhecida atualmente como Malévola não possuía nome e era apenas definida como “velha fada”. Já no filme, Malévola é uma mistura de fada e bruxa. Enquanto criança, Malévola, embora tivesse chifres, possuía características de fada. Após a traição de Stefan, a personagem passa a ter uma expressão sombria, remetendo ao mal e à escuridão.

A adaptação de um conto para as telas do cinema aproxima os espectadores da história. Essas adaptações têm apresentado personagens antigas com novas características e roupagens. Guardam valores sociais e morais que convidam o espectador a repensar sobre a história. Vladimir Propp, em sua obra *Morfologia do conto maravilhoso*, descreve vários elementos em comum no conto “A Bela Adormecida do Bosque” e o filme *Malévola*.

No terceiro capítulo, intitulado *Entre o sono profundo, poções e maldades*, descrevemos a personagem denominada bruxa, sua origem, características principais e o papel da mulher relacionada a essa personagem. No início do século XX, os movimentos feministas ganharam voz através da luta pelos direitos das mulheres, direitos de tomarem decisões sem a interferência de uma figura masculina, seja ela pai, marido ou irmão mais velho. Perrot discorre sobre o termo feminista(o) como aqueles que lutam pela igualdade entre os sexos. Uma das consequências desses movimentos foi as adaptações fílmicas contemporâneas de contos de fadas. Nas histórias produzidas pela *Disney*, no século XXI, as mulheres tiveram voz ativa, capazes de trilhar seus próprios caminhos e tomar suas decisões. Nesses filmes, o feminino é apresentado como corajoso e inteligente, e a maldade não fica só com personagens femininas como os ogros, e as princesas não precisam mais de um beijo para acordarem, ficando à espera de um príncipe encantado: vão à luta e têm poderes decisórios sobre suas vidas, deixando o papel de coadjuvante, assumindo papel importante na sociedade.

O mundo mágico dos contos de fadas invadiu a realidade de muitas mulheres, fazendo com que muitas delas pensassem de forma diferente. O que antes passava uma imagem de fragilidade e dependência, atualmente mostra o poder que as mulheres possuem, abordando a imagem de uma nova mulher, dona de si, vilã e heroína de sua própria história. As primeiras releituras mostravam uma mulher dominada e submissa pela figura masculina, porém, com o avanço da sociedade, a mídia adaptou-se à realidade social, rompendo paradigmas como o corpo perfeito e a capacidade da mulher.

O quarto capítulo desta dissertação tem como título *Ora...ora...ora: as faces do bem e do mal*. Nesse capítulo, realizamos a análise da personagem bruxa no conto “A Bela Adormecida do Bosque”, de Charles Perrault, e na adaptação fílmica *Malévola*, de Robert Stromberg. O esquema funcional de Propp está presente em ambas as obras analisadas, como a *situação inicial*, *o dano* e *a reparação*, mas as justificativas que levaram tanto a prática do *dano* quanto ao seu *reparo* estão presentes somente na adaptação fílmica.

O filme apresenta uma nova visão sobre a fada má do conto “A Bela Adormecida do Bosque”. A questão da maldade não está presente somente nas ações da vilã, ou seja, a culpa não recai somente sobre Malévola. É desenvolvida toda uma justificativa do porquê Malévola amaldiçoa a princesa Aurora, fazendo com que os que assistem desenvolvam uma empatia por Malévola. Segundo Propp, “a vida real cria sempre figuras novas, brilhantes, coloridas que se sobrepõem aos personagens imaginários; o conto sofre influência da realidade histórica contemporânea [...]” (Propp, 2006, p. 81).

O filme *Malévola* enaltece a figura feminina mostrando que ela não precisa ser frágil e dependente por ser vítima de alguma maldade. Mostra que a mulher possui algo mais relevante do que a busca pelo príncipe encantado ou pelo corpo perfeito. Exalta o respeito pela individualidade e as escolhas de cada um em sua vida. Lembra que mulheres fortes podem sim ser vítimas, porém, isso não as faz fracas. Todas podem viver o “felizes para sempre”. Na releitura do filme *Malévola* (2014), Robert Stromberg, deu-se à personagem uma nova aparência. Percebe-se a utilização de mecanismos visuais, desmistificando a figura da fada e da bruxa vista em outros contos e adaptações.

Percebe-se na adaptação fílmica uma contravenção entre o bem e o mal. No reino dos Moors, cercado de seres maravilhosos; e no reino humano, cheio de ambições, ocorre uma desconstrução do papel tradicional da fada e da bruxa. A forma com que foi mostrado o motivo pelo qual Malévola torna-se má deu à personagem uma imagem diferente, tornando-a mais próxima da realidade, uma mulher real.

Com a análise do conto “A Bela Adormecida do Bosque” (1697), de Charles Perrault, e do filme *Malévola* (2014), do cineasta Robert Stromberg, percebe-se que o comportamento feminino encontrado na obra do século XVII difere do representado na produção cinematográfica do século XXI. No conto, a protagonista é a princesa e possui um comportamento submisso; já em *Malévola*, a conduta ativa da personagem protagonista é vista com positividade, pautada na dualidade, onde a protagonista passa por uma transformação de comportamento devido às suas experiências vividas, caracterizando-se como uma personagem mais humanizada.

Essa análise mostra o quanto a personalidade de Malévola na adaptação se modela no decorrer da trama. Ainda que as Malévolas sejam as mesmas, tanto do conto quanto do filme, a adaptação mostra diferentes razões pelas quais a personalidade se modifica, ora puramente pelo ódio, ora tomada pelo amor materno e verdadeiro.

Foi através do filme *Malévola* que a roteirista desconstruiu o papel de vilã da história, transformando uma bruxa em protagonista. Malévola agrega várias características, tanto de vilã como de heroína. Woolverton se apropriou de elementos tanto da animação da *Disney*, de 1959, como também de “A Bela Adormecida no Bosque” (1697), de Charles Perrault, desconstruindo significados de ordem patriarcal, tendo a protagonista como vilã e heroína ao mesmo tempo.

Através desta análise percebemos que, em vez de a mulher se identificar com as personagens clássicas de contos de fadas, são as personagens dos contos e filmes que hoje se aproximam da identidade das mulheres contemporâneas. Atualmente, a mulher tornou-se independente em sua casa, em seu trabalho e na forma de pensar, e os novos contos de fadas acompanham essa atualização de personagens ligados à nova identidade da mulher. Malévola ressalta sua feminilidade com seu poder de liderança frente aos Moors. Sua maldade não está ligada à sua essência, como nos contos tradicionais, mas foi motivada. Conclui-se que a princesa adormecida do conto vem ao encontro da feminilidade imposta pela sociedade patriarcal da época; já a de Malévola vai ao encontro da superação feminina do século XXI.

Malévola é uma fada com poderes maléficos, porém, seu comportamento não possui arquétipos presentes nos contos tradicionais. A personagem é semelhante aos humanos, pois não é somente boa ou somente má. Ela é imperfeita, assim como todos os humanos em suas condutas.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, R. M. de. (2015). Bem e mal: contradição ou paradoxo?. **Reflexão**, 34 (96). Disponível em: <https://periodicos.puc-campinas.edu.br/reflexao/article/view/3116>. Acesso em: 20 maio 2024.
- AMORIM, Inessa Rosa de. **Deu a louca na princesa: do conto de fadas tradicional à Hollywood do século XXI**. São Jose do Rio Preto: UNESP, 2024.
- BARROS, Marina Katoaka; AGUIAR, Eveline Lima de Castro. **A representação feminina nos contos de fadas das animações de Walt Disney: a resignificação do papel social da mulher**. XVII Congresso de Comunicação na Região Nordeste. 2015.
- BENEDETTI, Ivone C. Perrault ou a inocente delação de uma época. In: PERRAULT, Charles. *Contos da Mamã Gansa*. Tradução de Ivone C. Benedetti. Porto Alegre: L&PM, 2012.
- BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2007.
- BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1985.
- BREDER, Fernanda. **Feminismo e príncipes encantados: a representação feminina nos filmes de princesa da Disney**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação – ECO, 2013.
- CASTRO, Luana. **A origem dos contos de fadas**. 2016. Disponível em: <http://escolakids.uol.com.br/a-origem-dos-contos-de-fadas.htm>. Acesso em: 07 maio 2023.
- CHIAMPI, Irlemar. **O realismo maravilhoso**. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- COELHO, Nelly Novaes. **A literatura infantil: história, teoria, análise: das origens orientais ao Brasil de hoje**. 2. ed. São Paulo: Global/Quíron, 1982.
- _____. **O conto de fadas**. São Paulo: Ática, 1987.
- _____. **O conto de fadas: símbolos, mitos, arquétipos**. 4. ed. São Paulo: Paulinas, 2012.
- _____. **Literatura infantil: teoria, análise, didática**. São Paulo: Moderna, 2000.
- COLASANTI, Marina. **Entre a espada e a rosa**. Rio de Janeiro: Salamandra, 1992.
- CORSO, D.; CORSO, M. **Fadas no divã: psicanálise nas histórias infantis**. Porto Alegre: Artmed, 2005.
- DUARTE, Edilane Abreu. A mulher bruxa no mundo do era uma vez e a reprodução histórica da dominação sobre o gênero feminino. **Revista interdisciplinar de direitos humanos**. Bauru, v. 9, n. 1, jan./jun. 2021.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpos e acumulação primitiva**. São Paulo: Elefante, 2019.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

FRIEDMAN, Betty, **Mística Feminina**. Niterói: Ed Vozes Limitada, 1971.

GONÇALVES, Andréa Lisly. **História & Gênero**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

GOTLIB, Nádia Battela. **Teoria do conto**. Disponível em:
https://www.academia.edu/40180376/N%C3%81DIA_BATTELA_GOTLIB_TEORIA_DO_CONTO.
 Acesso em: 01 jun. 2024.

JOZEF, Bella. Cinema e Literatura: algumas reflexões. **Revista Contexto**, n. 17, 2010/1. Disponível em:
<file:///C:/Users/usuario/Downloads/eduardo2020,+13.+Clipe.+Artigo+de+Bella+Jozef.+CINEMA+E+LITERATURA++ALGUMAS+REFLEX%C3%95ES.pdf>. Acesso em: 09 mar. 2025.

KHÉDE, Sonia Salomão. **Personagens da Literatura infanto-juvenil**. São Paulo: Ática, 1986.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: _____. **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

MARINHO, C. **Poéticas do maravilhoso no cinema e na literatura**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

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

MICHELLI, Regina. **O mal e a representação do feminino nos contos de fadas**. Congresso Internacional, 2018.

PAZ, Noemi. **Mitos e ritos de iniciação nos contos de fadas**. São Paulo: Cultrix, 1995.

PEREIRA, Jessica Arnoldo. **Personagens femininas nos contos Chapeuzinho vermelho, de Charles Perrault, e Chapeuzinho Colorido, de Marcos Aurelius Pimenta e Jose Roberto Torero**. Dissertação de Mestrado, Universidade de Caxias do Sul, 2023.

PERRAULT, Charles. **Contos de Perrault**. Belo Horizonte: Garnier, 2019.

PROPP, Vladimir. **As raízes históricas do conto maravilhoso**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. **Morfologia do conto maravilhoso**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

RUSSELL, Jeffrey B.; ALEXANDER, Brooks. **História da Bruxaria**. São Paulo: Goya, 2019.

SANTOS, Maíra Bastos dos. **Convergências e divergências na idealização da mulher no discurso cinematográfico contemporâneo em diálogo com os contos de fadas clássicos**. XI Congresso Internacional da ABRALIC, USP – São Paulo, 2008.

SOSA, Jesualdo. **A literatura infantil**: ensaio sobre a ética, a estética e a psicopedagogia da literatura infantil. São Paulo: Editora Cultrix, 1978.

STROMBERG, Robert. **Malévola**. Disney: Estados Unidos da América, 2014. (1h37min).

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

VIDAL, Fornari Fernanda, NEULS, Souza Janaína. **Contos de fadas modernos**: ensinando modos de ser homem e mulher. Disponível em:
<https://educacaopublica.cecierj.edu.br/artigos/8/34/contos-de-fadas-modernos-ensinando-modos-de-ser-homem-e-mulher.htm>. Acesso em: 11 maio 2023.

ZANELLA, Eliane da Rocha; COSTA, Edilson da. O perfil ideológico da mulher nas histórias infantis. **Athena, revista científica de educação**, v. 12, n. 12, jan./jun. 2009.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. Constituição do sujeito feminino. In: _____. **Literatura e gênero**: a construção da identidade feminina. 2. ed. Caxias do Sul, RS: Educs, 2013.