

**PATRÍCIA APARECIDA PEREIRA PENKAL DE CASTRO**

**A ANTINOMIA ENTRE O BEM E O MAL NO FILME MALÉVOLA**

CURITIBA  
2016

**PATRÍCIA APARECIDA PEREIRA PENKAL DE CASTRO**

**A ANTINOMIA ENTRE O BEM E O MAL NO FILME MALÉVOLA**

Dissertação apresentada como requisito  
para a obtenção do Grau de Mestre ao  
Curso de Mestrado em Teoria Literária do  
Centro Universitário Campos de Andrade –  
UNIANDRADE.  
Orientador: Prof. Dr. Luiz Zanotti

CURITIBA  
2016

**TERMO DE APROVAÇÃO**

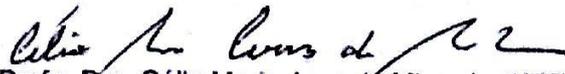
**PATRICIA APARECIDA PENKAL DE CASTRO**

**A ANTINOMIA ENTRE O BEM E O MAL NO FILME MALÉVOLA**

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre pelo Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE, pela seguinte banca examinadora:



Prof. Dr. Luiz Zanotti (Orientadora – UNIANDRADE)



Profa. Dra. Célia Maria Arns de Miranda (UTFPR)



Profa. Dra. Isadora Dutra (UNIANDRADE)

Curitiba, 30 de agosto de 2016.

## **AGRADECIMENTOS**

Era uma vez... Ops, não é um conto de fadas, são os agradecimentos. Mas confesso a vocês que escrever essa dissertação mais pareceu uma novela do que realidade frente a tantos encontros, desencontros e obstáculos durante essa árdua jornada em busca do conhecimento.

Então inicio meus agradecimentos a Deus, que tornou meu sonho de fazer um mestrado realidade e colocou as pessoas certas para as horas incertas, que me deram força, me auxiliaram e me incentivaram nos momentos em que pensei em desistir. Esse mesmo Deus, que nas madrugadas acordadas, me deu sabedoria para escrever a tão sonhada dissertação.

Ao professor Luiz Zanotti, meu primeiro professor do curso, que acreditou em mim, mesmo eu sendo aluna especial, viu em uma pedagoga maluca que se aventurava no mundo da literatura um potencial e determinação para buscar novos horizontes. E, que quando as dificuldades pessoais surgiram e a vontade de desistir aparecia, mesmo em conversa pelo “Zap, Zap” mexia com o meu brio, dizendo: “[...] mas prove, termine essa dissertação”. Professor Luiz, obrigada por não desistir de mim!

Aos meus pais, Antônio Sérgio e Juçara, e ao meu marido Marcos, que sempre acreditaram em minha capacidade e vontade de me tornar “Prof. MSc Patrícia”. Pai, mãe e Marcos, obrigada por me incentivar, por não deixar-me desistir e, principalmente, por cuidar do Antonio para que eu pudesse escrever. Sem a ajuda de vocês não teria conseguido.

Ao meu filho amado Antonio, presente surpresa de Deus durante o curso, fonte de minha inspiração e que, muitas vezes, teve que dividir a atenção da mamãe com os livros e textos.

À minha querida “fada-madrinha” Elaine, amiga e companheira de todas as horas, que tanto me incentivou a não desistir e que, mesmo após as manhãs cansativas de aulas do doutorado, estava pronta para passar as tardes comigo, me auxiliando nos estudos e nas interpretações dos textos complexos. Amiga, obrigada por estudar comigo.

A todos os professores e colegas do mestrado por dividirem seus conhecimentos, me dando a chance de compreender um pouquinho mais sobre as Teorias Literárias.

Um agradecimento especial as professoras que compõem a banca, Prof. Dra. Célia Arns e Prof. Dra. Isadora Dutra, por gentilmente aceitarem o meu convite, dando valiosas sugestões de forma a enriquecer esta dissertação.

A todos que contribuíram de forma direta ou indireta para que esse sonho fosse possível, em especial à Monique, secretária do curso de mestrado, que pacientemente me auxiliou com as questões práticas e burocráticas do curso.

Finalizando meus agradecimentos, gostaria que soubessem que, essa com certeza não é a melhor dissertação desenvolvida, porém foi feita com muito empenho e dedicação, com erros e acertos, com altos e baixos. Foi difícil, mas em cada linha escrita procurei dar o meu melhor para não decepcionar aqueles que tanto me apoiaram e principalmente, para fazer jus a esse título.

Esta é uma velha história de um jeito novo, veremos o quanto dela você conhece. 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 poderiam uni-los. (WOOLVERTON, L., roteirista do filme Malévola, 2014)

## SUMÁRIO

LISTA DE ILUSTRAÇÕES .....	viii
RESUMO.....	ix
ABSTRACT.....	x
INTRODUÇÃO .....	1
<b>1 QUEM CONTA UM CONTO AUMENTA UM PONTO: TRADIÇÃO QUE SOBREVIVE HÁ SÉCULOS.....</b>	<b>6</b>
1.1 BREVE HISTÓRICO DOS CONTOS DE FADA .....	6
1.2 CONTOS ORAIS E SUAS VERSÕES ESCRITAS.....	15
1.2.1 Fontes orientais.....	16
1.2.2 Fontes celtas – surgimento das fadas.....	17
1.2.3 Fontes europeias – Straparola e Basile .....	19
1.3 A BELA ADORMECIDA DE BASILE, PERRAULT E IRMÃOS GRIMM - TRANSFORMAÇÕES E RESIGNIFICAÇÕES .....	23
<b>2 DOS CARACTERES PRETOS DAS VERSÕES ESCRITAS PARA O COLORIDO DAS VERSÕES FÍLMICAS.....</b>	<b>43</b>
2.1 O PROCESSO DE RECONSTRUÇÃO DO CONTO .....	43
2.2 DOS CONTOS ORAIS PARA O BALÉ.....	46
2.3 A ADAPTAÇÃO FÍLMICA DO CONTO.....	52
<b>3 BONS OU MAUS? TUDO DEPENDE DO PONTO DE VISTA EM QUE SE AVALIAM OS FATOS. ....</b>	<b>59</b>
3.1 O CONTO A BELA ADORMECIDA E A VISÃO MANIQUEÍSTA.....	59
3.2 O BEM E O MAL FUNDAMENTADOS NOS ESTUDOS DE NIETZSCHE ...	63
3.3 ASPECTOS DA CRIAÇÃO DE UM PERSONAGEM.....	79
3.4 ORA, ORA, ORA... BEM E MAL COMPONDO A PERSONALIDADE DOS PERSONAGENS .....	87
CONCLUSÃO .....	115
REFERÊNCIAS.....	121
ANEXOS.....	128
ANEXO A - IRMÃOS GRIMM .....	128
ANEXO B - GIAMBATTISTA BASILE .....	131
ANEXO C - A BELA ADORMECIDA NO BOSQUE .....	136
ANEXO D – FICHA TÉCNICA DO FILME MALÉVOLA .....	138

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Linha do tempo dos contos .....	25
Figura 2 - Capa do filme A Bela Adormecida (1959) .....	87
Figura 3 – Capa do filme Malévola (2014).....	87
Figura 4– Malévola no desenho A Bela Adormecida em 1959 .....	89
Figura 5– Recriação da personagem Malévola em 2014.....	89
Figura 6 – Criaturas que habitam o reino dos Moors. ....	91
Figura 7 – Malévola ainda criança no mundo dos Moors.....	92
Figura 8 – Beijo de Stefan e Malévola. ....	94
Figura 9 – Rei que promete a coroa aquele que derrotar Malévola.....	96
Figura 10 – Malévola antes de ter suas asas cortadas.....	98
Figura 11 – Nova ‘roupagem’ de Malévola após descobrir a traição de Stefan .....	98
Figura 12 – Malévola e o corvo.....	100
Figura 13 – Malévola e Diaval, o corvo transformado em humano por Malévola.....	100
Figura 14 – As Fadas no desenho A Bela Adormecida.....	101
Figura 15 – As Fadas no filme Malévola.....	101
Figura 16 – Malévola amaldiçoando Aurora no dia do seu batizado. ....	102
Figura 17 – Aurora surpreende Malévola ao abraça-la e pedir colo.....	105
Figura 18 – Malévola e Aurora.....	107
Figura 19 – Concretização da maldição. ....	110
Figura 20 – Felipe beija Aurora.....	111
Figura 21 – Malévola beija Aurora quebrando a maldição com um beijo de amor.....	112
Figura 22 – Batalha final entre Malévola e o rei Stefan.....	113
Figura 23 – Malévola coroando a princesa Aurora.....	113
Figura 24 – Malévola .....	114

## RESUMO

O presente trabalho analisa o filme *Malévola*, de Robert Stromberg, baseado no conto de fada *A Bela Adormecida*, a fim de verificar as questões referentes a antinomia entre o bem e o mal, demonstrando que uma mesma pessoa não tem uma essência exclusivamente boa ou má e sim, que tanto o bem quanto o mal caminham juntos na personalidade humana. Por este motivo, faz-se necessário analisar a história e a personagem do filme, *Malévola*, não como uma pessoa irreal e sim, como uma pessoa que ama e odeia, que ri e que chora, que é boa e má, características essas de pessoas reais. A dissertação foi dividida em três capítulos: no primeiro buscou-se evidenciar a origem do conto das versões orais e escritas e suas adaptações ao longo da história da sociedade. No segundo capítulo, o foco central foram as questões da adaptação dos contos orais para outras mídias e os conceitos que embasam e dão suporte a esse processo de adaptação e transposição. No terceiro capítulo é realizada a análise do filme *Malévola* bem como a identificação dos aspectos estudados nos capítulos anteriores na sequência e desenrolar do filme. Encerramos este estudo realizando uma análise, confrontando o que foi visto no filme com as teorias estudadas e verificou-se que a sociedade está passando por um processo de transformação, rompendo conceitos e desconstruindo ideias, principalmente, com relação ao conceito de bem e mal. Frente a essas mudanças, o mundo cinematográfico não poderia ficar de fora, daí a necessidade de readaptar os contos com histórias de personagens reais, perfeitos e imperfeitos, vivendo em um mundo complexo, no qual bem e mal, não estão separados, muito pelo contrário, caminham juntos e se manifestam de acordo com as situações vivenciadas por cada pessoa.

**Palavras-chaves:** Bem e mal. Antinomia. Adaptação fílmica. Conto.

## **ABSTRACT**

The present job analyses the film *Maleficent*, author Robert Stromberg, based on *Sleeping Beauty* fairytale, to verify the some question referent to antinomy between blessing and evil, demonstrating that the same person don't have a exclusive essence at blessing or evil attitudes, but both of them are together at the human personality. For this reason it's necessary to analyze the history and character of the film *Maleficent*, not to look at her as a unreal person, but someone that loves and hates, laugh and cry, that is blessing and evil, characteristics of real people. The master dissertation was divided in tree chapters: at the first one we searched to evidence the oral and written version origin tale and adaptations along the society history. At the second moment, the focuses were at the oral to others medias tales adaptation question and the concepts that bases and gives supports to these process of adaptation and transposition. The third chapter is realized one analyze of the film *Maleficent* as well as the identification of aspects studied at chapters one and two and the film development. That study we end realizing a analyze confronting what was seen at the film with the theory studied and was possible to verify that the society is passing by one process of transformation, breaking concepts and deconstructing ideas, mainly with the relation of blessing and evil concept. And compare to those changes, the cinematic world couldn't still out of this reality, that's why the necessity to readjust the tales with real characters, perfects and imperfects, living in a complex world, wherein with good or bad things they are not separate, quite the opposite, still together and can reveal themselves according to situations experienced by each person.

**Key-words:** Blessing and evil. Antinomy. Filmic adaptation. Tale

## INTRODUÇÃO

O sujeito só é o que é por ter vivido o bem e o mal. Não há como fugir desse destino: a vida não é feita só de alegrias. A alegria, por sua vez, depende da tristeza para ter sua validade. (Friedrich Wilhelm Nietzsche)

A magia dos contos de fada e o fascínio que eles causam tanto em crianças quanto em adultos sempre foi motivo de curiosidade. Há alguns anos, percebeu-se que algumas dessas obras estavam retornando às telas dos cinemas. Mas havia algo diferente, essas obras contavam a história dos contos só que vista por outro ângulo, o do vilão.

Frente a essas novas histórias, uma delas me despertou maior interesse, o filme *Malévola*. A partir de alguns questionamentos: como a mais terrível das vilãs dos contos de fadas, antes odiada e temida passa a ser amada por seus espectadores? Como uma pessoa má pode se tornar boa se analisada por uma outra perspectiva? Como uma bruxa feia pode estar sendo representada com uma imagem tão bela? Como uma bruxa não é castigada pelos seus atos e passa agora a ter um final feliz?

Em busca dessas respostas foi que surgiu a motivação para este projeto. Então, para que ele pudesse se desenvolver a contento, algumas ações precisaram ser tomadas e, uma delas, foi assistir ou reassistir as histórias que estavam sendo adaptadas contando esse 'outro lado da história'. Foi também necessário assistir outras obras que apresentavam um enredo diferente das histórias clássicas, que deixavam de lado o arquétipo de princesa linda e loira, do herói que vinha salvar a princesa em um belo cavalo, casando-se com a princesa e vivendo felizes para sempre e o vilão que após cometer sua maldade, paga um preço por isso, geralmente morre ou sofre um terrível castigo. Em *Frozen* nos deparamos com a

existência de outro tipo de amor verdadeiro, diferente dos apresentados nos clássicos infantis, neste o príncipe encantado traí a princesa para ficar com o reino. No filme *Valente*, temos a história da princesa que vive em uma família conflituosa em virtude das diferenças existentes entre o pai e a mãe. Merida, a protagonista da história, é uma jovem de espírito livre que se recusa a seguir as normas de conduta da realeza e se rebela contra seus pais, quando não aceita que seu destino seja colocado em disputa. Outro filme assistido foi *Drácula, uma história nunca contada*, que relata a história do rei Vlad, que vende sua alma a uma terrível criatura para salvar seu povo. Ao assistir histórias com esses enredos percebe-se com maior clareza que as perspectivas estão mudando, e que o conceito de bem e mal está sendo resignificado.

No referencial teórico estudado acerca do assunto, nos deparamos com Friedrich Wilhelm Nietzsche, filósofo, escritor, poeta, filólogo e músico alemão. Ele é considerado um dos mais influentes e importantes pensadores modernos do século XIX. Em suas obras, teceu críticas à cultura, religião e filosofia ocidentais. Defendeu a desconstrução dos conceitos que integravam a cultura ocidental do século XIX, além de defender a ideia de que o homem é um ser livre e que seu pensamento deveria também ser livre de qualquer forma de controle cultural e moral.

Para Nietzsche, o bem e o mal são criações humanas para exercer controle sobre uma determinada situação. Ou seja, em um determinado momento, as pessoas criaram aquilo que eles acreditavam ser verdadeiro e passaram a crer que tinham obtido a verdade sobre o bem e o justo. Ele também acredita que, ao contrário daquilo que pensamos, o bem nem sempre contribui para melhorar a humanidade, tampouco o mal influencia em sua decadência. É com base na teoria

de Nietzsche sobre o bem e o mal, que desenvolvemos este trabalho, procurando compreender esta antinomia entre o bem e o mal no filme *Malévola*.

Mas antes de chegarmos aos conceitos de Nietzsche, fez-se necessário aprofundar os estudos em outros temas acerca dos contos de fadas e suas adaptações. Frente a essa questão estruturamos a presente pesquisa em três capítulos.

No primeiro capítulo, **Quem conta um conto aumenta um ponto: tradição que sobrevive há séculos** dedicamos especial atenção para realizar um breve histórico dos contos. A possibilidade de encontrar a origem dos contos contribuiu para verificarmos que estes acompanham a humanidade desde o seu surgimento. Não se apresentavam como estamos acostumados a ver hoje e dia, mas estavam presentes entre as pessoas. Era um momento mágico no qual as pessoas se reuniam para ouvir essas histórias, enquanto que o contador tinha o livre arbítrio para contá-las da maneira que achasse melhor, adaptando-as a cada situação.

Posteriormente, com o surgimento da escrita, os contos orais passaram a ser registrados e, é por intermédio dessas versões escritas que se pode verificar que, muitas dessas histórias, foram contadas em diferentes sociedades, em diferentes momentos, sofrendo adaptações e adequações para suprir as necessidades da sociedade vigente, que em sua grande maioria utilizava o conto para impor de forma sutil padrões morais.

Nessa busca pela origem dos contos, utilizou-se como referencial teórico, Nelly Coelho (1987, 1991, 1998, 2000, 2003), Robert Darton (1986, 2001), Regina Zilberman (2003), Bruno Bettelheim (2003, 2012) entre outros autores. Durante os estudos encontramos o texto fonte do conto *A Bela Adormecida*, que inicialmente

não recebia este título. Foi escrito por Giambattista Basile e chamava-se *Sol, Lua e Talia*. Posteriormente, encontramos novas versões desse conto escrito por Charles Perrault e pelos Irmãos Grimm, Jacob e Wilhelm. Apesar da semelhança entre as histórias, as adaptações já se fazem presente.

No segundo capítulo, **Dos caracteres pretos das versões escritas para o colorido das versões fílmicas**, encontrou-se o conto *A Bela Adormecida* adaptada para outras mídias como o balé e o cinema. Neste capítulo, debruçamos nossos estudos, sobre alguns conceitos que permeiam essas adaptações. Para tanto utilizamos os conceitos e teorias de Júlia Kristeva (1974), Luiz Roberto Zanotti (2012), Tânia Franco Carvalhal (2004, 2006), Robert Stam (2003, 2008), Claus Clüver (2011) e Irina Rajewsky (2012).

Compreender a intertextualidade, processo de transformações e adaptações realizadas no enredo da história quando são adaptados foi de fundamental importância.

No terceiro e último capítulo, **Bons ou maus? Tudo depende do ponto de vista em que se avaliam os fatos**, discutiu-se sobre a visão maniqueísta encontrada nos contos clássicos e as modificações encontradas nas novas versões, e o porquê dessas modificações nesse processo. A adaptação fílmica também foi discutida neste capítulo e serviu como base para entendermos o processo pelo qual a versão oral do conto *A Bela Adormecida* foi transformado pelos Estúdios Disney no desenho *A Bela Adormecida* e posteriormente no filme *Malévola*. Abordou-se também sobre os conceitos de bem e mal, segundo Nietzsche para posteriormente aprofundamos os estudos especificamente na análise do filme, buscando identificar a interferência dos conceitos estudados nos capítulos anteriores, nas cenas

retratadas nesta adaptação. Utilizou-se como referencial teórico para este capítulo: Zanotti (2012), Carlos Ceia (s/a) e Angela Zatti (2010).

Apresentaram-se aspectos e características do filme em termos de construção cinematográfica. Esta apresentação mostrou um cenário geral do filme e sua composição. Depois, nos preocupamos em compreender um pouco sobre a construção das personagens e como acontece esse processo. Finalizamos o terceiro capítulo, analisando e apresentando cenas que demonstram a antinomia entre o bem e o mal no filme, objetivo geral desta pesquisa. Com isso, procurou-se observar o que Nietzsche já dizia com relação a essas antinomias, ou seja, bem e mal, certo e errado, moral e imoral, justo e injusto, não devem ser confundidos com valores. Na vida em sociedade existem valores que são absolutos e esses valores deveriam reger a vida de qualquer ser humano, são eles: justiça, moral e o bem. Com relação ao que é justo ou injusto, certo e errado, bom e mal, moral ou imoral, são ditos como valores temporais e espaciais, pertencentes a um determinado momento histórico e que estão sujeitos a mudanças de acordo com as circunstâncias e necessidades sociais.

Na sequência, apresenta-se a conclusão. Nela, foi possível verificar, que o ser humano possui em sua essência, o bem e o mal e à medida que compreende isso, se permite perdoar e recomeçar. Sempre há o outro lado da história, que merece respeito e compreensão, manter o equilíbrio entre o emocional e o racional é essencial, para que o indivíduo possa viver em plenitude.

# **1 QUEM CONTA UM CONTO AUMENTA UM PONTO: TRADIÇÃO QUE SOBREVIVE HÁ SÉCULOS**

## **1.1 BREVE HISTÓRICO DOS CONTOS DE FADA**

Os contos de fada são histórias narradas e que durante milênios exerceram e ainda exercem fascínio sobre crianças e adultos. Não se sabe ao certo, a origem dos contos de fadas, porém, é certo que eles caminham lado a lado com o ser humano há séculos. Nascem da fala de um povo e é neste contexto que encontram território para serem recontados e, conseqüentemente, continuarem a existir. Segundo Raquel Schneider e Sandra Torossian (2009) mesmo com toda tecnologia existente, os contos de fadas, perdem-se no tempo e mantêm seu espaço de destaque junto à infância.

Desde sempre o homem vem sendo seduzido pelas narrativas que, de maneira simbólica ou realista, direta ou indiretamente, lhe falam da vida a ser vivida ou da própria condição humana, seja relacionada aos deuses, seja limitada ao próprio homem. (COELHO, 1998, p. 10)

Apesar de existirem inúmeros estudos na tentativa de identificar o momento histórico do surgimento dos contos, isso não é possível, uma vez que não existem registros que comprovem este fato. Apesar disso, sabe-se que os contos tiveram início no ambiente familiar e eram transmitidos oralmente. Esses contos nada mais eram do que histórias vivenciadas por pessoas comuns, influenciados pelas civilizações onde surgiam e evidenciavam a cultura local, movimentos da natureza, da vida e do mundo, transformações individuais e coletivas.

Se os contos são histórias vivenciadas pode-se dizer que essas histórias foram influenciadas pelos mitos, uma vez que mitos eram narrativas utilizadas, principalmente, pelos povos gregos na tentativa de explicar os acontecimentos, os

fenômenos da natureza, a origem do mundo, a do homem e outros fatos que não tinham explicações científicas naquela época ou que eram difíceis de explicar.

Para isso misturavam aos componentes naturais, as características humanas e as pessoas reais, muita simbologia, personagens sobrenaturais, deuses e heróis. Os Mitos possuíam caráter simbólico ou explicativo e estavam relacionados a uma determinada data ou religião, procurando explicar a origem do homem e a realidade por intermédio das histórias sagradas utilizando-se de personagens sobrenaturais. O objetivo era demonstrar que muitos homens viviam num mundo ilusório e preso a crenças, preconceitos, ideias falsas ou errôneas.

Podemos tomar como exemplo Platão (2000) que se utilizou do *Mito da Caverna* para descrever a alienação humana. Neste mito, Platão descrevia homens vivendo em cavernas, um mundo com poucas possibilidades. Evidenciava a possibilidade de mudança, sendo possível o homem se libertar da escuridão, porém, é preciso que ele busque a luz da verdade. Platão alertava sobre os perigos que se corre, quando se busca a luz e tenta disseminá-la, no caso do homem da caverna, a morte.

Assim como os mitos, os contos não eram simples histórias, mas sim, uma fonte rica em informações, pois de acordo com Robert Darnton (1986, p.13), eles eram uma forma de “tentar mostrar não apenas o que as pessoas pensavam – como interpretavam o mundo, conferiam-lhe significado e lhe infundiam emoções.”. Além disso, mostravam como a realidade era organizada mentalmente e como eram expressas em seu comportamento. Pode-se constatar esse aspecto no texto de Patrícia Alberti:

O conto é uma forma de expressão, oral ou escrita, cujo conteúdo é capaz de retratar sua época, a cultura na qual estão inseridos os sonhos e desejos de seus autores, os sonhos e desejos de seus leitores, conforme a interpretação pessoal do autor. (ALBERTI, 2006, p. 10)

Tanto as expressões orais quanto as escritas eram tão importantes que perpassaram e alimentaram o imaginário de diferentes gerações e culturas ao longo dos séculos, tornando-se histórias clássicas da literatura, além de ultrapassarem o seu tempo e absorverem outras características que delimitam um clássico.

Ítalo Calvino (1993) apresenta 14 propostas de definições dos clássicos e as explica a fim de tornar mais fácil sua identificação. Temos, portanto:

- Em geral são livros nos quais as pessoas se referem dizendo “Estou relendo...” e não “Estou lendo”;
- são livros que constituem uma riqueza, tanto para quem já o leu como para aqueles que o fazem pela primeira vez;
- exercem uma influência particular tornando-se inesquecível, ficando registrado na memória, sendo adotado de forma inconsciente, tanto coletivamente quanto individualmente;
- sempre que é relido apresenta novas descobertas;
- toda primeira leitura é considerada uma releitura;
- nunca termina de dizer aquilo que tinha para dizer;
- trazem e deixam traços culturais independente do tempo;
- provocam discursos críticos sobre si;
- quanto mais conhecidos, mais revelam fatos novos, inesperados inéditos;
- que se configura equivalente ao universo;

- não pode ser indiferente ao leitor a ponto de defini-lo (o leitor) ou contrastá-lo (o livro)
- vem antes de outros clássicos, porém, apesar da leitura de outros clássicos é possível identificar seu lugar na genealogia;
- relega as atualidades à posição de barulho de fundo, mas ao mesmo tempo não pode prescindir desse barulho de fundo;
- persiste como rumor, mesmo onde predomina a atualidade mais incompatível.

A primeira, e talvez a mais importante característica, descrita por Calvino (1993) demonstra que uma pessoa, de uma forma ou de outra, já teve contato com uma ou mais histórias de um clássico ao longo de sua formação intelectual, seja por meio oral ou escrito. Por este motivo, não são lidos e sim relidos. Quem em sua vida nunca ouviu ou leu a história da *Chapeuzinho Vermelho* ou do *Gato de Botas*?

Essas histórias além de estarem presentes na vida das pessoas marcando época são objetos inesgotáveis de estudos e críticas, sejam elas sociológicas, antropológicas, educacionais, psicológicas, psicanalíticas entre outras. Podemos citar como exemplo Bruno Bettelheim (2003), psicólogo judeu que dedicou seus estudos visando compreender a importância que os contos de fadas têm no desenvolvimento educacional de uma criança.

Outra característica importante de um clássico é sua atemporalidade, ou seja, tratam de temas que perpassam sua época, são universais e acima de tudo nunca se esgotam. O conto *A Bela e a Fera*, evidencia esta característica porque em uma das temáticas abordadas, destaca a paixão entre uma bela jovem e uma fera horrível, ou seja, o amor acima da beleza exterior.

A linguagem de um clássico também é fundamental, pois é por intermédio da leitura de suas representações, seus conteúdos e seus signos que se torna possível recriar as histórias e os mistérios trazidos pelo enredo, indo além dos padrões estabelecidos. Na história *Chapeuzinho Vermelho*, muitas representações podem se transformar de acordo com a visão do leitor.

Observemos a figura do caçador, este pode assumir tanto a posição de herói quanto a posição de vilão, isso vai depender da perspectiva na qual ele é analisado. Se pensarmos na perspectiva que ele salvou a Chapeuzinho Vermelho e a vovozinha das mãos do malvado lobo, ele será lido como herói. Porém, se analisarmos pela perspectiva do lobo, percebe-se que ele foi um vilão, uma vez que não havia necessidade do caçador, após retirar a Chapeuzinho Vermelho e a vovozinha da barriga do lobo, enchê-la de pedra para que o lobo se afogasse ao ir beber água. Poderíamos ainda analisar os fatores que levaram o lobo a cometer tal crueldade com a vovozinha e a Chapeuzinho Vermelho. Ou seja, quantos outros questionamentos e análises podem surgir a partir de uma mesma história.

Os clássicos são capazes de deixar marcas na vida intelectual e pessoal de uma pessoa. Isso porque seus textos marcam momentos e situações de algo significativo para cada leitor. Este é o fator que justifica a preferência individual de uma pessoa por esta ou aquela história. Uma pessoa pode gostar da história da Cinderela por estar em busca do príncipe encantado.

Popularmente, a palavra conto, estava presente na linguagem corrente das pessoas. As histórias contadas pela humanidade sempre existiram e foram sofrendo adaptações. Por este motivo, vários autores afirmam que não é possível saber ao

certo quando essas histórias começaram a ser contadas a ponto de configurar a origem do conto.

Se pararmos para pensar, nos primórdios da humanidade, mesmo sem haver uma forma de comunicação oficial, o homem já interagiu com outros homens, existia uma forma de experiência entre as pessoas de um mesmo grupo. Quando o chefe de um grupo chegava de uma caçada, contava suas experiências, e o mesmo acontecia com os membros do grupo, que recontavam essas histórias.

Ao relatar essas histórias, quem pode garantir a fidelidade dos fatos reais? Quem pode garantir o tamanho do perigo enfrentado pelo caçador? Pois, essas histórias ao serem recontadas, não se tem a garantia que realmente seguiram a primeira versão. Sabe-se que uma história ao ser recontada, inevitavelmente sofre interferências pessoais de quem está contando.

Apesar disso, do sentido variado e da utilização imprecisa dessas histórias, não se pode descartar a sua importância no tempo, pois se sabe que a tradição oral vem de tempos remotos e faz parte da troca de culturas, bem antes do advento da escrita. Com o surgimento da escrita, as coisas começaram a se transformar e o que antes não havia registros oficiais, passa a ter uma comprovação escrita.

De acordo com COELHO (1998) a palavra conto tem sua “utilização comprovada desde 1080, e apesar do autor não especificar a fonte de comprovação, acredita-se que essa utilização tenha sido feita sob a forma escrita. A palavra conto deriva de contar, do latim *computarem*, “enumerar”, e em seguida “enumerar os episódios de um relato”.

As histórias antes contadas aleatoriamente pelas pessoas passa a ter um novo sentido, a de relatar um novo acontecimento na sociedade.

O enfoque portanto se deslocou progressivamente, e a palavra conto, que designava primeiro um relato feito de uma comunicação concreta, oral de início, veio a designar o relato de certo tipo de acontecimentos. Diversas expressões correntes: “contos da carochinha”, “contos de dormir em pé”, etc. acentuam muito bem o elemento mentiroso, fictício, que entra na acepção da palavra na época moderna.” (SIMONSEN 1987, p.1).

Percebe-se, portanto, esta necessidade de relatar um acontecimento que se faz presente no cotidiano da sociedade. Estes relatos se transformaram em contos.

Alguns autores, dentre eles Celso Gutfreind (2003), argumenta sobre a possibilidade de existir distinções no conceito de conto, principalmente, no que diz respeito aos contos tradicionais e os contos contemporâneos. Dentro dessa premissa, Coelho (2000) apresenta algumas características que diferem um conto tradicional de um conto contemporâneo:

Tabela 1  
Características dos Contos

CONTO TRADICIONAL	CONTO CONTEMPORÂNEO
Obedece a valores pré-estabelecidos sendo o individualismo o principal deles.	As princesas começam a sofrer de problemas comuns da realidade
Indivíduo repleto de virtudes e qualidades	Comportamentos relacionados a indivíduos normais
Protagonistas: filhas de reis que são salvas pelo príncipe	São seres imperfeitos
Apresentam virtudes morais para serem merecedoras de salvação	Não são submissas
São desprovidas de poderes sobrenaturais	A hierarquia dos contos clássicos é desconstruída
Não possuem nome próprio. São nomeadas por características físicas e emocionais	Ausência de autoridade masculina
Valorização das classes mais elevadas e o que os personagens possuem	Surge em meio a novos valores, porém não abandona totalmente os antigos.
Figura masculina representava sabedoria e autoridade.	

Fonte: A autora

Como essas histórias estavam na “boca do povo”, foram denominadas de conto popular, ou seja, um conto que era transmitido oralmente. Estavam diretamente relacionados aos contos folclóricos e populares, uma vez que, esses contos expressavam os sentimentos humanos. Eram contados pelos camponeses, nos momentos em que se reuniam durante o trabalho para quebrar a monotonia dessa rotina ou em torno de uma fogueira. Geralmente, esses encontros aconteciam à noite, estabelecendo um clima propício ao imaginário, gerando um clima de suspense, aguçando a curiosidade.

Outro aspecto importante é com relação ao enredo dessas histórias. Quando contadas, demonstravam um mundo perigoso cheio de armadilhas capaz de seduzir até a pessoa mais esperta. Nessas rodas de conversa, crianças e adultos dividiam o mesmo espaço e, ao serem contadas as histórias não havia a preocupação em amenizar os fatos narrados, muito pelo contrário, mostravam situações reais de provações, cenas de adultério, canibalismo, incesto, mortes hediondas, calamidades e outros fatos do imaginário vivenciado diariamente pelos camponeses.

[...] E por ai vai, do estupro e da sodomia ao incesto e ao canibalismo. Longe de ocultar sua mensagem com símbolos, os contadores de história do século XVIII, na França, retratavam um mundo de brutalidade nua e crua. (DARNTON, 1986, p. 28)

Darnton (1986, p. 27) enfatiza que “...os camponeses não precisavam de um código secreto para falar sobre tabus”, e este fato, se atribuía também as crianças.

Na sociedade antiga, não havia a “infância”: nenhum espaço separado do “mundo adulto”. As crianças trabalhavam e viviam junto com os adultos, testemunhavam os processos naturais da existência (nascimento, doenças, morte), nas festas, guerras, audiências, execuções, etc., tendo assim seu lugar assegurado nas tradições culturais comuns: narração de histórias, nos cantos, nos jogos. (ZILBERMAN, 2003, p. 36)

Luiz Cascudo (1978) explica que a finalidade dessas narrativas não era distrair ou provocar sono nas crianças e sim doutriná-las de acordo com os padrões sociais vigentes na época. Essas histórias eram assim contadas, pois foi a forma encontrada na época de dizer aos camponeses como era o mundo e os perigos apresentados por ele.

[...] reunião junto à lareira, à noitinha, quando os homens consertavam suas ferramentas e as mulheres costumavam, escutando histórias que seriam registradas pelos folcloristas trezentos anos depois e que duravam séculos. Pretendessem elas divertir os adultos ou assustar as crianças, como no caso de contos de advertência, como “Chapeuzinho Vermelho”, as histórias pertenciam sempre a um fundo popular, que os camponeses foram acumulando através dos séculos, com perdas notavelmente pequenas. (DARNTON, 2001, p. 32)

Os contos orais foram muito importantes e deixaram suas marcas na história da humanidade uma vez que, esses relatos apresentavam uma gama de elementos históricos, sociais e psicológicos, revelando assim, o pensamento vigente da época em que eram contados.

De todos os materiais de estudo, o conto popular maravilhoso é justamente o mais amplo e mais expressivo. (...) Revela informação histórica, etnográfica, sociológica, jurídica e social. É um documento vivo, denunciando costumes, idéias, mentalidades, decisões, julgamentos. (CASCUDO apud COELHO, 1987, p. 5)

Dada a importância de informações relatadas nos contos populares, de acordo com Cascudo (1998), não se podem reduzir essas histórias. É preciso desvendá-las em sua essência a fim de identificar a evolução do pensamento humano na sua forma de expressão.

Posteriormente, esses contos, tornaram-se textos escritos ou fragmentos de relatos. Visto que, nem sempre uma história pode ser escrita integralmente como

está sendo relatada, por este motivo precisa ser adaptada. Outro fator que interfere nesse processo de adaptação é com relação à função social desses relatos escritos e o que eles desejam transmitir a uma sociedade em um dado momento.

Quando relatos literários inteiros parecem ser adaptados de contos populares, o que é frequente até o século XVI, a passagem para o escrito, e, portanto a mudança assim efetuada na função social desses relatos, implicam forçosamente uma alteração de seu sentido inicial. (SIMONSEN, 1987, p. 11)

Essa alteração acontece quase naturalmente porque o sistema social está em transformação, sendo que novas ideologias surgem diante das mudanças na sociedade.

## 1.2 CONTOS ORAIS E SUAS VERSÕES ESCRITAS

Ao se estudar a trajetória dos contos escritos, verifica-se que eles têm origem na França, no século XVII, na corte do rei Luiz XIV. Foram escritos por Charles Perrault (1622 – 1703) e tornaram-se conhecidos como contos clássicos infantis.

Charles Perrault nasceu em Paris – França no dia 12 de janeiro de 1628, estudou Literatura e Direito. Em 1671, ele já possuía diversas publicações, tendo sido eleito para a Academia Francesa de Letras. Dentre os livros que produziu, citamos: *O Espelho e a Metamorfose de Orante* (1666), *Diálogo de Amor e Amizade* (1668), *O Parnassus Conduzindo a Extremos* (1669), *Le Siècle de Louis Le Grand* (1687) e *Parallèles Anciens et des Modernes* (1688-1692).

Em 1697, começou a registrar as histórias contadas pelas damas nos salões, criando um novo gênero literário, os contos de fadas. Publicou em 1697 o livro *Contos da Mamãe Gansa*, que reunia diversas histórias, entre elas,

*Chapeuzinho Vermelho, A Bela Adormecida, O Gato de Botas, Cinderela, Barba Azul, As Fadas e O Pequeno Polegar* que eram concluídos com uma lição de moral. Faleceu em Paris, em maio de 1703.

Com relação ao surgimento dos contos, percebe-se que sua origem remota de tempos bem mais antigos. Coelho (1998) indica que:

A partir do século XIX, quando se iniciaram cientificamente os estudos de literatura folclórica e popular de cada nação, mil controvérsias são levantadas por filósofos, antropólogos, etnólogos, psicólogos e sociólogos, que tentaram detectar as fontes ou os textos-matrizes desse caudal de literatura maravilhosa, de produção anônima e coletiva. (COELHO, 1998, p. 16)

Em seu livro, *O conto de fadas*, Coelho (1998), descreve com propriedade, situando o leitor, sobre o surgimento e a história do conto e divide seu surgimento em três fontes, são elas: orientais, célticas e europeias. Ela também explica que apesar das controvérsias sobre a sua origem, existe um consenso entre os orientalistas de que a fonte mais antiga da literatura popular é oriental.

### **1.2.1 Fontes orientais**

A coletânea mais antiga, citada historicamente, é originária da Índia tendo surgido no século VI, *Calila e Dinna*, uma coletânea de narrativas pertencentes originalmente ao *Pantsha-tantra*<sup>1</sup>, apólogos usados pelos budistas.

Esta coletânea difundiu-se na antiguidade, entre os séculos VI e XIII, em diferentes versões escritas em persa, sírio, hebraico, latim, árabe e línguas vulgares. Coelho (1987), ainda ressalta que a melhor tradução realizada, do ponto de vista da fidelidade ao original, é a versão árabe, escrita por Ibn Al-Mukafa, no século VIII.

---

<sup>1</sup>Pantsha-tantra são cinco livros, que reúnem um conjunto de textos sagrados, considerados, os mais importantes da Antiguidade. Estes textos eram usados pelos pregadores budistas, por volta dos séculos V e VI a.C.) e ao Mahabarata (longa epopéia primitiva indiana, surgida por volta do século VIII a.C.).

Outro importante documento que comprova a antiguidade dos contos foi encontrado no final do século XIX, pela egiptóloga D'Orbeney. A descoberta desse manuscrito se deu na Itália, durante o processo de escavações. A idade desse manuscrito egípcio, em papiro, foi calculada em cerca de 3200 anos, ou seja, bem mais antigo do que os textos indianos. Nesse manuscrito, está narrado o caso do romance *Os dois irmãos* e é segundo Coelho (1987, p. 19.) “apontado pelos estudiosos como texto-fonte do episódio bíblico *José e a mulher de Putifar*.”

A narrativa *Sendebar* ou *O livro do engano das mulheres*, também é uma coletânea, que está na gênese das narrativas maravilhosas no Ocidente. É uma fonte oriental e, seu texto original, escrito em sânscrito, cuja autoria também foi atribuída ao filósofo hindu Sendabad, perdeu-se no tempo, mas continuou a ser transmitida por diferentes versões entre os séculos IX e XIII, em diversas línguas.

A coletânea de *As mil e uma noites* é considerada, segundo Coelho (1998), a mais célebre compilação de contos maravilhosos que circularam e ainda circulam no mundo ocidental. Sua versão original foi finalizada no final do século XV, sendo divulgada somente no início do século XVIII, após ser traduzida para o francês por Antoine Galland.

### **1.2.2 Fontes celtas – surgimento das fadas**

Sabe-se que o povo celta surgiu aproximadamente em 2000 a.C. Foi um povo significativamente importante para a história da humanidade sendo considerado também como fonte de origem dos contos. Construíram grandes impérios, tinham uma visão espiritualizada e misteriosa sobre as situações vivenciadas no dia a dia de sua cultura, fato este que lhes dava destaque:

Como não tinham espírito guerreiro (só eram levados a guerra quando suas terras eram invadidas), os celtas atuaram em todo o processo de formação e transformação da cultura ocidental, de maneira mais ou menos “silenciosa”, através de sua inteligência prática e criadora. (COELHO, 1998, p. 31)

Ainda de acordo com COELHO (1998), séculos antes de Cristo, já havia vestígios desses contos e, porém, não existe uma data precisa que comprove o seu surgimento. A partir da Idade Média, alguns deles foram transformados em textos de fonte europeia. Outra afirmação importante feita pela autora é com relação ao surgimento das fadas, pois segundo ela, foi no seio do povo celta que nasceram as fadas, ou seja, figura de mulheres iluminadas.

Foi pelo encontro da espiritualidade misteriosa dos celtas com a cultura bretã e germânica que, nas cortes da Bretanha, França e Germânia, as novelas de cavalaria se “espiritualizaram” (ciclo arturiano); surgiram os romances cortesões, o mito do ‘filtro do amor’ (tomado por ‘Tristão e Isolda’); as baladas, os lais (cantigas de amores trágicos e eternos) e a história de encantamento, bruxedos e magias, que, com os séculos e por longos e emaranhados caminhos, se popularizou e se transformaram nos Contos de Fadas da Literatura Infantil Clássica. (COELHO, 2003, p. 47)

Essas figuras imaginárias, as fadas, além de apresentarem uma grande beleza, também eram dotadas de virtudes e poderes sobrenaturais, capazes de intervir nas situações vivenciadas pelos humanos que não possuíam uma solução real diante de certas dificuldades.

Em alguns momentos da história essas figuras místicas apresentavam-se justamente de forma oposta, ou seja, representando o mal. Quando isso acontecia, eram denominadas de bruxas uma vez que demonstravam características opostas as das mulheres apresentadas anteriormente, denominadas fadas.

A representação da mulher mística com características boas e más era segundo Coelho (1991, p. 15) uma forma “simbólica da eterna dualidade da mulher ou da condição feminina”. Dualidade esta que, posteriormente será tratada e representada nos contos de diferentes maneiras com o objetivo de mostrar a sociedade padrões de conduta adequados e as consequências assumidas por aqueles que seguiam ou não esses padrões.

Quanto à origem das fadas Coelho (1998) deixa claro que não há dúvidas entre os pesquisadores que elas são de origem celta. Esta certeza se deu em virtude do que foi divulgado sobre a origem das fadas, durante a Idade Média até a Renascença e pela afirmação feita por Pomponius Mela, um geógrafo que viveu no século I, que fez menção a existência de nove mulheres virgens com poderes sobrenaturais que enfeitiçavam os navegantes. O rio citado pelo geógrafo era o rio Sena, que banhava uma extensa região da Galaia<sup>2</sup> onde os povos celtas se concentraram durante anos. Esta informação possibilitou que estudiosos determinassem quase que com exatidão que foi no seio do povo Celta que nasceram as fadas.

### **1.2.3 Fontes europeias – Straparola e Basile**

Com o final da Idade Média e a partir do Renascimento no século XVI, há uma expansão dos romances bretões e das narrativas orientais pelas mais diversas regiões da Europa. A partir da expansão dessas narrativas, percebeu-se que novas versões começaram a surgir e tornaram-se moda nos tempos modernos.

Eles resultaram de um trabalho de compilação, onde a criatividade e o talento do autor assumem importância decisiva. Não são obras populares anônimas, mas

---

<sup>2</sup> Região da Galaia: extensa região que na Antiguidade abarcava parte da França, Itália e Espanha dos dias atuais.

textos de origem popular recriados por uma elaboração erudita. (COELHO, 1987, p. 61)

Dentre as fontes europeias faz-se necessário destacar dois autores e as contribuições deixadas para a história do conto, são eles: Gianfrancesco Straparola da Caravaggio e Giambattista Basile.

Gianfrancesco Straparola da Caravaggio nasceu em 1480 e faleceu em 1557, estas datas são aproximadas e o local desconhecido. É um autor praticamente desconhecido, e quase nada se sabe sobre sua vida. O que existe sobre Straparola são indícios de que passou grande parte de sua vida em Veneza, na Itália. Foi um estudioso da época, atento às narrativas orais que eram contadas na época em diferentes dialetos.

Fez uma coletânea de várias histórias e cria sua própria coletânea denominada de *Le piacevoli notti* (Noites prazerosas). Segundo Coelho (1991, p. 61) essas são “estórias de origem oriental-medieval e de fundo folclórico peninsular, em que predomina o elemento fantástico ou maravilhoso.”

O primeiro volume foi publicado em 1550 e, o segundo, em 1553. Possuía 74 narrativas, pertencentes a vários gêneros. Dentre essas 74 narrativas, 14 são contos de fadas. Foi reimpressa 25 vezes entre os anos de 1553 e 1613. Em 1560 e 1580 foi traduzida para o Francês. Em 1791 e 1817 para o Alemão e, em 1848 para o Inglês.

Dentre as histórias de Straparola destaca-se o conto *O Príncipe Porco* e as *Três Irmãs* que, de acordo com Coelho (1998),

[...] é apontado como uma variante de “A Bela e a Fera”, do qual sai também “Henrique do Topete”. A verdade primitiva desse motivo (a metamorfose de um jovem em animal, só retornando à forma humana através do amor de uma mulher),

estaria no mito Greco-latino “Cupido e Psique” (que o latino Apuleio incluiu em seu romance *O asno de ouro*, do século II). (COELHO, 1998, p. 61)

Acredita-se que o sucesso dessa coletânea se deu em virtude dos elementos eróticos e obscenos, demonstrando ausência de perspectivas moralizantes. Além disso, Straparola dominava várias formas de expressões cultas, utilizava linguagem cotidiana e tinha uma postura crítica frente às disputas de poder na Itália, demonstrando irreverência em relação às autoridades em geral, adotando uma perspectiva irônica e até pessimista quanto à possibilidade de soluções positivas para as tensões políticas e sociais.

Os contos de Straparola, apesar de muito longos, foram considerados uma novidade na época, fato este que ajudou a multiplicar e reproduzir as fontes europeias durante os séculos XVI e XVII.

Straparola compõe seu trabalho resgatando e registrando a tradição oral de origem medieval. Processo caracterizado como “composição que nasceram da espontaneidade popular, lembradas a princípio pela tradição oral e mais tarde gravadas numa língua mais ou menos evoluída e idônea à arte [...]” (LEONI, 1966, p. 13)

Straparola incluiu o conto de fadas e a utilização de elementos mágicos e sobrenaturais em suas narrativas. Foi o primeiro autor a incluir as fadas em uma analogia de novelas.

Outro autor de destaque das fontes europeias foi Giambattista Basile (1566 – 1632), um escritor napolitano. Não se sabe ao certo, sua cidade natal, tampouco a data exata de nascimento e morte, em virtude da falta de registros da época. O que se sabe é que enquanto jovem serviu ao exército e, quando retornou a Nápoles foi introduzido na corte por sua irmã, uma cantora muito conhecida da época.

Durante este período, escreveu uma narrativa que seguia o modelo “história de pescadores”, modelo este muito difundido na época. Mas essa foi apenas uma de suas publicações, como menciona Eva Oliveira (2007),

Depois vieram *Le globe amorese e lugrubi* e *La verene abbandonata* (1612) e também algumas quadras em espanhol. Quando sua irmã se mudou para a corte do duque Vincenzo Gonzaga em Mantova, Basile acompanhou-a. Graças ao apoio do duque para seu trabalho, publicou quanto já havia escrito. Permaneceu em Mantova por um ano, retornando então para Nápoles, onde produziu as obras *L'Areusa* (1618), *Il guerriero amante* (1619) e *Immagini dele piu belle dame napolitane ritratte da'loro proprio nome in tante anagrammi* (OLIVEIRA, 2007, p. 18)

Sua maior obra, no entanto, foi *Lo Cunto de li Cunte* (*O conto dos contos*), também conhecido como *Pantamerão*. Este livro foi uma coletânea de contos adaptados da cultura oral, provavelmente ouvidas por Basile em Creta e Veneza. Foi escrito em prosa no dialeto napolitano no século XVII. Esta coletânea foi publicada postumamente em dois volumes, nos anos de 1634 e 1636, por sua irmã Adriane sob o pseudônimo de Gian Alesio Abbatutis, em Nápoles na Itália.

Michele Simonsen (1987) diz que comprovadamente esta é a versão mais antiga de diversos contos populares. Em sua elaboração, foi usado o mesmo estilo das histórias barrocas, aproximando-se muito do modelo de *Decamerão* de Boccaccio.

A obra, *Ló Cunto de li Conte*, *O Pentâmero*, está estruturado em torno de uma fantástica história moldura, na qual cinquenta histórias estão relacionadas ao longo de cinco dias. E é no quinto dia, da obra de Basile, que se encontra o texto: *Sol, Lua e Talia*, que deu origem ao nosso objeto de estudo. Posteriormente, foi adaptada para a versão conhecida como *A Bela Adormecida*, até chegar à história fílmica *Malévola*.

### 1.3 A BELA ADORMECIDA DE BASILE, PERRAULT E IRMÃOS GRIMM - TRANSFORMAÇÕES E RESIGNIFICAÇÕES

Uma história sempre deriva de outra, possui uma trajetória, não é contada de uma única forma, é adaptada de acordo com a visão de quem a conta. Betina Hillesheim (2006), afirma que:

E assim, recorro à literatura infantil para começar: lembro-me da Tecelina, uma velhinha que *tece do avesso e parece criança*, que se perde, assim como eu, para contar sua história, pois entrelaça com a história de seus pais, seus avós, bisavós, com as crianças que a cercam, com os novelos que usa para tecer, "(...) porque história é que nem fio: a gente tece o fio e o fio cresce, a gente inventa e tudo o que a gente tenta se transformarem coisa nova" (Souza, 2002, p.4). E, diante da impossibilidade de achar um início, ela conclui: "toda história começa do princípio, mesmo que o princípio seja o fim." (HILLESHEIM, 2006, p. 11)

Com os contos de fadas não foi diferente. Sabe-se que no século XIV, os contos eram histórias com enredos que falavam de sexo, violência, canibalismo, insinuações sexuais e fome. Por este motivo, não eram apropriadas para as crianças, mas neste contexto histórico, as crianças não eram consideradas diferentes dos adultos, portanto não havia pudor em contar essas histórias que retratavam a realidade, até porque essa realidade não poupava essas crianças.

Ao contar essas histórias, os camponeses retratavam aquilo que eles vivenciavam. No século XIV, houve uma grave crise com instabilidade política e revoltas religiosas, fatos que causaram alterações sociais. A Peste, a Grande Fome, a cultura da higiene, a falta de terras para o aumento da produção, a destruição das florestas e do meio ambiente e as alterações climáticas trouxeram um período de fome que acabou deixando a população mais exposta a doenças, como a Peste Negra. Com constantes guerras houve uma queda demográfica, portanto, havia

menos pessoas para trabalhar e uma sobrecarga de trabalho para aqueles que restaram, o que acabou gerando uma grande revolta popular.

Baseado nesses fatos históricos, Robert Darnton (1986 p. 31) explica que as histórias contadas pelos camponeses, eram uma extensão da realidade que viviam, ou seja, “os camponeses franceses, no início da França moderna, habitavam um mundo de madrastas e órfãos, de labuta inexorável e interminável, e de emoções brutais, tanto aparentes como reprimidas”.

O maior obstáculo é a impossibilidade de escutar as narrativas, como eram feitas pelos contadores de histórias. Por mais exatas que sejam, as versões escritas dos contos não podem transmitir os efeitos que devem ter dado vida às histórias no século XVIII: as pausas dramáticas, as miradas maliciosas, o uso dos gestos para criar cenas [...] (DARNTON, 1986, p. 32)

Atualmente quando lemos um livro ou vamos ao cinema assistir a uma releitura literária nos deparamos com versões que fogem das estruturas tradicionais dos contos de fada. Muitos elementos, até então muito utilizados como as princesas que encontram seus príncipes encantados e vivem felizes para sempre dão lugar a versões com enredo modernizado, satirizado ou que contam “o outro lado” da história.

Com a análise das diferentes versões desse conto foi possível observar essas transformações na personagem principal, desde a primeira versão na qual Aurora é violentada até a atual versão fílmica *Malévola* (2014) onde a vilã da história se torna a personagem principal deixando a princesa em segundo plano.

Para compreender a grande divergência de histórias deste conto, fez-se necessário realizar uma análise das diferentes versões a fim de verificar como foram

recontadas em seus contextos históricos, uma vez que os contos são inspirados na vida cotidiana de uma sociedade, seus comportamentos e atitudes.

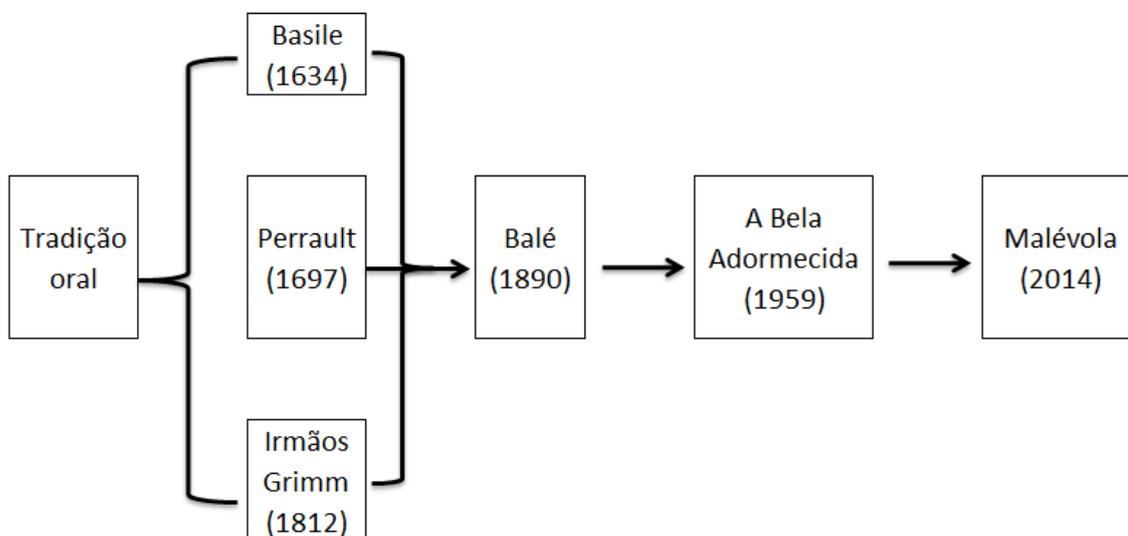


Figura 1 - Linha do tempo dos contos  
Fonte: A autora

Apesar das inúmeras diferenças nas histórias desse conto clássico, é possível afirmar que ele encantou e ainda encanta diferentes gerações. Pois a adaptação de uma história, não a torna melhor ou pior que a outra e sim faz com que levante reflexões sobre as manifestações e transformações relacionadas à sociedade, com a forma de pensar das pessoas e com a realidade que as cercam, sejam elas sociais ou econômicas produzidas em determinado período da história, retratando seu tempo e espaço.

Os contos de fadas, desde seu surgimento, sempre seduziram crianças, jovens e adultos em virtude da forma como eram escritos. As versões dos contos de fadas eram fundamentais na formação da personalidade humana, uma vez que

auxiliavam as pessoas a encontrar o significado da vida, à medida que aprendiam a compreender melhor a si e o mundo ao seu redor. Com relação a essa afirmação Bettelheim (2012) explica que é por meio dos contos de fadas que se pode aprender mais sobre os problemas interiores, tão frequentes na vida das pessoas.

Nos contos de fadas, frequentemente encontramos histórias de lindas princesas meigas e carinhosas, boas filhas que encontram seus príncipes, geralmente encantados, se casam com eles e vivem felizes para sempre. Por outro lado, temos a bruxa malvada ou a madrasta, feia e velha que inveja a princesa e faz de tudo para acabar com sua felicidade. Geralmente, essa figura maléfica, tem um fim trágico.

Pode-se constatar essa afirmação nas palavras da autora Edilene Ribeiro Batista:

Sendo assim, as questões de subordinação da mulher ao homem, conforme a ideologia patriarcal, podem ser vislumbradas nos contos de fadas que primarão por traçar estereótipos que reforcem não só a submissão feminina, mas também o padrão de beleza ideal. (BATISTA, 2011, p. 95)

Nessa breve descrição encontramos as características marcantes dos contos de fadas, o patriarcalismo, representado pelas figuras masculinas que exercem domínio e controle sobre o matrimônio, a família e, principalmente, as filhas. Luiza Tomita, afirma que:

Baseia-se numa hierarquia piramidal, cujo topo é ocupado pelo *pater familias*, que não precisa ser o genitor ou o pai (pode ser o senhor feudal, o nobre, o rei), e que tem, na base, as mulheres, as crianças e os escravos. As crianças, ao crescerem, se forem do sexo masculino, podem ascender os níveis da pirâmide (mestres, administradores etc.), os escravos podem ser alforriados, porém as mulheres ficarão para sempre na base. (TOMITA, 2013, p. 58)

O domínio pelas filhas, nos contos de fadas, é transferido aos príncipes: elas são dadas como prêmio ao herói que conseguiu derrotar o mal, uma vez que sozinhas elas não possuem condições de se proteger.

[...] a princesa passa a ser a representação de um prêmio, o objeto a ser recebido pelo homem forte e corajoso que vê, em sua prenda, o protótipo da fragilidade uma vez que, sem a ajuda masculina, ela não poderia se desprender das garras do mal. (BATISTA, 2011, p. 95)

A citação acima corrobora com a descrição feita anteriormente porque reforça a presença de outra característica importante nos contos de fadas, que é o maniqueísmo representado pelos heróis, belos e fortes e os vilões feios, perversos e malvados. Conforme Vladimir Propp:

Seguem-se: o duelo com o adversário (cuja forma mais importante é o combate com o dragão), o retorno e a perseguição. [...] o herói [...] passa por uma provação cumprindo tarefas difíceis, tornar-se rei e casa, em seu reino ou no do sogro” (PROPP, 1997, p. 4).

A submissão da figura feminina em relação à masculina, os estereótipos e a distinção entre o bem e o mal e em que lado a pessoa deve seguir são dilemas encontrados pelo ser humano desde o surgimento da antiguidade. A forma encontrada pelas pessoas antigamente, para demonstrar isso, foi por meio das histórias orais que posteriormente se transformaram em contos. Havia esta transformação para os contos porque neste gênero literário as histórias são mais curtas, portanto muito apreciadas.

Acredita-se que o hábito de contar histórias acompanha o homem desde que começou a se comunicar. Com o tempo, esta técnica foi incorporando recursos capazes de prender a atenção dos ouvintes, foi se aprimorando até chegar aos dias

atuais. Conto é uma narrativa breve. E em sua estrutura: há poucos personagens, as análises são mais superficiais, e o clímax acontece no final. (REVISTA LITERÁRIA, s/a.)

Como os contos de fadas atingiam um grande número de pessoas, nada melhor que utilizá-los para transmitir os valores considerados fundamentais para que houvesse uma sociedade harmônica. Como a maior parte da população que lia os contos de fadas era camponesa e trabalhadores, se fez necessário usar uma linguagem de fácil compreensão, para mostrar às pessoas as estruturas da sociedade, como deveriam se comportar, e o que acontecia às pessoas que fugiam aos padrões estabelecidos.

Ao contrário do que acontece em muitas estórias infantis moderna, nos contos de fadas o mal é tão onipresente quanto a virtude. Em praticamente todo conto de fadas o bem e o mal recebem o corpo na forma de algumas figuras e ações, já que bem e mal são onipresentes na vida e as propensões para ambos estão em todo homem. É essa dualidade que coloca o problema moral e requisita a luta para resolvê-lo. [...] Nos contos de fadas, como na vida, a punição ou temor dela é apenas um fator limitado de intimidação do crime. A convicção que o crime não compensa é um meio de intimidar muito mais efetivo, e esta é a razão pela qual nas estórias a pessoa má sempre perde. (BETTELHEIM, 2012, p. 7)

Bruno Bettelheim (2012) afirma que apesar da intenção moralizante, a escolha por uma determinada virtude acaba acontecendo de acordo com a experiência pessoal e a influência que esta exerce na vida da pessoa. Como toda grande arte, seu significado será diferente para cada pessoa, podendo ser diferente também para uma mesma pessoa em vários momentos de sua vida.

Para compreender melhor o objeto de estudo desta pesquisa fez-se necessário retroceder no tempo em busca dos textos que possivelmente deram

origem ao conto *A Bela Adormecida*. Foi a partir das fontes europeias, no século XVI e XVII que encontramos o texto considerado texto fonte deste conto, escrito por *Giambattista Basile* intitulada como *Sol, Lua e Talia*. Esta história fazia parte de uma coleção de contos folclóricos publicados no livro *Lo Cunti de li Cunto*, publicado em 1634.

A história contada por Basile, na verdade, retratava a triste realidade vivenciada pela sociedade e os elementos místicos adotados naquele período histórico. Percebe-se também a proximidade de fatos com as histórias que provavelmente foram contadas pelos camponeses. Conforme Bruna Souza:

Em primeiro lugar, é perceptível o tom de estranhamento que envolve o leitor contemporâneo ao entrar em contato com essa variante. Basile parece desprovido de qualquer interesse romântico ou amarra cristã. Ao contrário de coletores posteriores à sua época, como Charles Perrault e os irmãos Grimm, o italiano não parece preocupado em adaptar seus contos a fim de torná-los mais amenos. (SOUZA, 2013, 67)

*Sol, Lua e Talia*, foi contada por diversas pessoas e de diferentes maneiras, sofrendo adaptações por parte dos camponeses até que chegou a corte francesa, primeiro oralmente e depois pela publicação do livro de Charles Perrault.

Maria Martins (2005) afirma em sua tese de doutorado que Perrault escreveu suas histórias baseado nas histórias contadas pela babá de seus filhos e nas versões populares.

Ao coletar histórias populares, Perrault inicia um processo de resgate de uma literatura que vinha sobrevivendo, durante séculos, de boca em boca, sendo desprezada pela cultura erudita, Perrault não criou as narrativas de seus contos, mas as adaptou para que estas se adequassem à corte francesa do rei Luiz XIV. Foram as narrativas folclóricas contadas pelos camponeses, governantas e

serventes que inicialmente forneceram matéria-prima para esses contos. (ALBERTI, 2006, p. 24)

Em seu livro, *Contes ma mère l'oye* também conhecido como *Histórias da Mamãe Ganso*, publicado em 1697, é possível encontrar o conto de Perrault, baseado na história de *Sol, Lua e Talia*. Foi intitulado de *The Sleeping Beauty in the Wood* e, pode-se dizer que esta versão, apesar das diferenças, assemelha-se muito ao conto de Basile.

Percebe-se que na história de Perrault existe uma mistura entre elementos da vida real com elementos imaginários. Esses elementos eram utilizados pelo autor porque ele pretendia retratar as lendas e os contos coletados de forma irônica e moralizante.

Outra versão muito conhecida deste conto é a história escrita pelos Irmãos Grimm que também se assemelha muito à história contada por Perrault. Tal semelhança entre as histórias é justificada, porque ao se adequarem à cultura e pensamentos da época, precisaram passar por adaptações. Dentro desse conceito Bertolt Brecht afirma que:

Os acontecimentos históricos são acontecimentos únicos, transitórios, vinculados a épocas determinadas. O comportamento das personagens dentro destes acontecimentos não é pura e simplesmente imutável, reveste-se de determinadas particularidades, apresenta no discurso da história, formas ultrapassadas e ultrapassáveis e está sempre sujeito à crítica da época, subsequente, crítica feita segundo as perspectivas desta. (BRECHT, 1978, p. 84)

A popularização desses contos, possibilitou que os Irmãos Grimm tivessem conhecimento das histórias de Perrault que passaram a criar suas versões a partir dessas histórias que já estavam modificadas socialmente. Os Irmãos Grimm também

se preocuparam em estabelecer uma identidade nacional da Alemanha, com isso relacionaram as tradições populares alemãs as suas histórias.

[...] os Irmãos Grimm não só adaptaram como também adequaram os contos, a fim de inseri-los numa realidade burguesa e de religião protestante, diferente dos conceitos aristocráticos trazidos por Perrault. Preceitos como os diferentes modelos de comportamento para o homem e para a mulher foram mantidos e enfatizados pelos Grimm, mas tanto o erotismo como as expressões cristãs foram exorcizadas, acordando com o ideal patriarcalista da burguesia. (THEODORO, 2012, p. 21)

Observa-se que a história dos Irmãos Grimm é uma versão mais romântica, também foi a mais aceita e divulgada sendo adaptada para o balé, cinema e histórias em quadrinhos.

Ao analisar os três textos do conto *A Bela Adormecida*, fica evidente as características e as simbologias que estavam presentes na sociedade da época. A começar pelo título de cada história, na versão de Basile, encontramos dois elementos da natureza Sol, Lua, que de acordo com o Dicionário dos Símbolos, (s/a) tem por significado:

Sol e Lua são uma referência do princípio do Yin e Yang. Sol (yang - princípio ativo), pelo fato de irradiar sua própria luz é conhecimento; a Lua (yin - princípio passivo), por sua vez, que reflete a luz solar, é conhecimento por reflexo, ou especulativo. (DICIONÁRIO DOS SÍMBOLOS, S/P. S/A)

Enquanto que o nome Talia, de acordo com o Dicionário de nomes próprios (s/a) é um nome predominantemente feminino e de origem grega, significa “viçosa”, “verdejante”, “aquela que floresce” ou “a que brota”. Também era o nome de uma das nove musas gregas, de acordo com a mitologia grega.

Observando o significado dos elementos utilizados no título do conto de Basile, percebe-se a importância dada ao homem em detrimento da figura feminina, uma vez que a lua não possui luz própria e precisa do sol para brilhar. Enquanto que o nome Talia remete à sua beleza, motivo este que levou o príncipe a desejar a princesa.

Já o título dado por Perrault, *La Belle au Bois Dormant* traduzido para *A Bela Adormecida do Bosque*, refere-se apenas à beleza feminina e ao fato de a princesa estar adormecida no bosque. Na versão dos Irmãos Grimm de título original *Dornröschen*, traduzido para *A Rosa dos Espinhos*, menciona o nome de uma flor que é a perfeição, o amor, o coração, a paixão, a alma, o romantismo, a pureza, a beleza, a sensualidade, o renascimento. Também representa o símbolo do amor e da união, famosa por sua beleza e seu perfume. Não obstante, o desabrochar do botão da rosa simboliza o segredo e o mistério da vida. O fato de a rosa ser uma flor com espinhos representa a defesa natural, o ferir e machucar. Também pode representar, de acordo com o Dicionário dos Símbolos (s/a) os obstáculos, dificuldades, ou mesmo coisas desagradáveis.

As histórias apresentam um mesmo ponto de partida o nascimento de uma menina em um reino. O que difere nas três versões é como isso acontece e a forma com que são escritas. Basile utiliza elementos reais, pois, foi somente no final do século XVII e durante o século XVIII que se passou a se preocupar com a infância. Segundo Zilberman (2003), esta preocupação com a criança só surgiu em meio a Idade Moderna:

[...] a emergência de uma nova noção de família centrada não mais em amplas relações de parentescos, mas num núcleo unicelular, preocupado em manter sua

privacidade (impedindo a intervenção dos parentes em seus afetos internos) e estimular o afeto entre seus membros.(ZILBERMAN, 2003, p.15)

Basile inicia seu conto mencionando que a criança já havia nascido e que o rei convoca os sábios para saber sobre o futuro de sua filha. Nesta versão, nada é mencionado sobre a figura da mãe da criança. A consulta aos sábios e aos mais velhos também é uma conduta típica do momento histórico em que o conto foi escrito. Outro fato significativo é que os sábios eram figuras masculinas, reforçando aqui a sabedoria e importância na sociedade patriarcal.

Já as versões de Perrault e dos Irmãos Grimm apresentam elementos reais e da fantasia.

A parceria com o fantástico remonta aos começos da produção orientada ao público infantil, quanto os primeiros escritores, como Charles Perrault, no século XVII, e os irmãos Grimm, no início do século XIX, adornaram-se dos contos de fadas. Esses relatos fundam-se preferencialmente numa ação de procedência mágica, resultante da presença de um auxiliar com propriedades extraordinárias que se põe a serviço do herói: uma fada, um duende, um animal encantado. (ZILBERMAN, 2003, p. 48)

Perrault, em sua versão, inicia dando uma conotação mais fantasiosa, onde um jovem príncipe que adorava caçar fica preso à noite em uma mata fechada e se abriga na casa de um lavrador. Ao amanhecer, quando ia partir, o príncipe avistou por cima dos arvoredos as torres de um castelo e perguntou ao lavrador sobre aquele reino. O lavrador conta-lhe a história do castelo e que o rei e a rainha desejavam muito ter um filho. Quando isso aconteceu, a rainha deu a luz a uma menina. Nesta versão, é feita uma única menção à figura feminina que dá a luz a uma menina, nada mais é falado sobre a rainha.

No conto dos Irmãos Grimm, fala-se de um reino, um rei e uma rainha que desejavam ter um filho, mas não conseguiam. Até que certo dia, enquanto a rainha se banhava, um sapo apareceu e lhe deu a notícia de que seu sonho se realizaria, que ela daria a luz a uma menina. Este conto também menciona a figura da rainha. Há uma simbologia no fato de a rainha banhar-se, no aparecimento do sapo e segundo o Dicionário dos Símbolos (s/a),

O sapo simboliza a fertilidade, a abundância, a riqueza, a prosperidade, a boa sorte, o êxito, a força, a coragem, a morte, a bruxaria e a magia. É considerado em todas as mitologias como um elemento masculino. (DICIONÁRIO DOS SÍMBOLOS (S/A))

Por esse prisma, os Irmãos Grimm trazem uma figura que representa o misticismo e a espiritualidade para indicar que a rainha terá seu desejo de ser mãe realizado, porém quem traz essa notícia é o sapo, uma figura masculina, reforçando a importância do patriarcado em uma sociedade patriarcal.

Dando sequência na história, Basile ao chamar os sábios fica sabendo que o futuro de sua filha é triste, pois a menina espetará o dedo em uma agulha e adormecerá para sempre.

Perrault dá uma versão diferente: o rei resolve fazer a festa de batizado da menina e ao convidar as fadas do reino, pediu que estas dessem dons à pequena menina. Como eram oito fadas, e o rei só tinha sete pratos de ouro, optou em não convidar a fada mais velha que ficou muito zangada. No dia do batizado quando as fadas estavam transmitindo os dons à menina, a fada mais velha apareceu e lançou uma maldição, dizendo que a menina iria crescer e aos quinze anos espetaria o dedo em uma roca e morreria.

As fadas utilizadas na versão de Perrault, diferentemente da versão de Basile que se utiliza dos sábios, são personagens mitológicos mediadores dotados de poderes sobrenaturais, capazes de realizar os sonhos dos humanos. Sabe-se que a origem dessa personagem perde-se no tempo. Segundo Coelho (1982, p.23): “O que se deduz facilmente é que surgiram no estágio em que o *pensamento mágico* dominava a humanidade.” Com o passar do tempo, a imagem das fadas foi se transformando perante a humanidade, e elas deixaram de ser símbolos de caráter exotérico, porém, conservaram seus poderes mágicos. A imagem das fadas é muito associada à imagem da mulher e aos problemas por elas sofridos e vivenciados, em um mundo no qual o poder do homem prevalece.

O fato de serem oito fadas também não acontece por acaso. O número oito, de acordo com o Dicionário dos Símbolos (s/a) é um número que representa o equilíbrio cósmico e possui um valor de mediação entre a terra e o céu, um mundo intermediário, além de ser um símbolo que representa o equilíbrio central e a justiça.

Também se buscou informação no Dicionário dos Símbolos (s/a) sobre o número sete, já que o rei só tinha sete pratos de ouro.

O número sete representa a totalidade, a perfeição, a consciência, a intuição, a espiritualidade e vontade. O fato dos pratos serem de ouro representa o poder e a riqueza do rei. O número sete também simboliza conclusão cíclica e renovação, ou seja, o fim de um ciclo e o começo de um novo. Por este motivo também, é um número que traz consigo a representação da ansiedade pelo desconhecido. Vale lembrar também que o número sete tem uma grande importância simbólica para o mundo cristão e para outras mitologias. Sete são os dias da semana, sete são os graus da perfeição, são sete as esferas celestes, sete são as pétalas de rosas e os ramos da árvore cósmica. (DICIONÁRIO DOS SÍMBOLOS (S/A))

A utilização dos números nessas histórias é significativa. Esse fato se dá devido à influência da simbologia esotérica estar muito presente nessa sociedade, que influenciava tanto as questões religiosas como às filosóficas.

A escolha do rei em não convidar a fada mais velha nos remete ao fato de se relacionar o mal ao velho e ao feio ao contrário do bom que se reporta ao belo e ao jovem.

O aparecimento da fada velha e o lançamento da maldição na menina reforçam essa antinomia entre o bem e o mal uma vez que as fadas novas estavam oferecendo dons e a fada velha lança uma maldição. É a fada mais nova que irá amenizar a maldição, uma vez que ela ainda não havia concedido o seu dom para a princesa. Apesar de não poder anular a maldição da fada velha, ela poderá amenizá-la, e estabelece que a princesa não morreria e sim dormiria em um sono profundo por cem anos, sem ficar velha e que seria despertada ao receber um beijo de amor.

A fada velha que representa o oposto das fadas boas é denominada de bruxa, é a representação do mal. As bruxas são mulheres com o poder de interferir no destino, frustrando a realização da pessoa envolvida. Nos contos de fadas, as fadas e as bruxas são uma forma de representar a eterna dualidade da condição feminina. Perrault não utiliza o termo bruxa para designar a maldade da fada.

Os Irmãos Grimm contam que, quando a menina nasceu, o rei organizou uma grande festa convidando à todos do reino, principalmente, as fadas para que elas dessem graças à menina. Acontece que no reino havia treze fadas, porém, o rei só possuía doze pratos de ouro e, por este motivo, uma das fadas não foi convidada. Ao final da festa, as fadas presentearam a menina com dotes mágicos. Quando

onze das fadas já havia dado as virtudes, entrou a fada que não havia sido convidada e lançou uma maldição sobre a princesa, ou seja, quando a menina completasse quinze anos, espetaria o dedo num fuso e morreria. A fada que ainda não havia presenteado a princesa com sua virtude disse que não poderia quebrar a maldição, mas, que ao invés de morrer, a princesa dormiria um sono profundo por cem anos.

Nas três versões estudadas percebemos um fato em comum, a maldição da princesa em espetar o dedo e dormir por muitos anos. Essa força do destino é um fato recorrente nas histórias, uma vez que está relacionado com o destino da pessoa, fato esse que não se pode mudar. “Destino, determinismo, fado... são presenças constantes nas histórias maravilhosas, onde tudo parece determinado a acontecer, como uma fatalidade a que ninguém pode escapar.” (Coelho, 2000, p. 178)

Perrault em sua versão utiliza a palavra “dons”, ou seja, um bem que poderia ser gozado pela princesa ao ter sido presenteada pelas fadas por merecimento. Enquanto que os Irmãos Grimm utilizam a palavra “graças”, que se refere a um dom que Deus concede aos homens e que os torna capazes de alcançar a salvação. (Dicionário dos Símbolos, s/a)

Outra diferença é quanto ao número de fadas e pratos, Perrault conta que havia oito fadas e o rei possuía somente sete pratos. Na versão dos Grimm são treze fadas e doze pratos. Encontra-se no Dicionário dos Símbolos (s/a) que:

O número treze, desde a Antiguidade Clássica, é o número do azar, o portador de coisas más e da desarmonia. Nas Sagradas Escrituras, o capítulo 13 do livro do Apocalipse faz referência ao anticristo e à besta. Na Última Ceia estavam presentes

13 elementos - Jesus e os seus 12 apóstolos. Nessa ocasião, Jesus foi traído por Judas Iscariotes. (DICIONÁRIO DOS SÍMBOLOS (S/A))

Este fato pode ter sido usado pelos Irmãos Grimm para representar a traição da fada que por não ter sido convidada, ao lança uma maldição na princesa. Existe ainda uma lenda de que doze deuses foram convidados para um banquete, exceto o deus do fogo. Porém ele apareceu no banquete e iniciou uma briga que terminou com a morte do deus solar, o preferido dentre os deuses. (DICIONÁRIO DOS SÍMBOLOS (s/a)). Esta lenda pode ter sido fonte de inspiração para os Irmãos Grimm e corrobora ainda mais o negativismo do número treze.

Basile, Perrault e os Irmãos Grimm mantêm em suas versões a tentativa do rei livrar a menina da maldição. Porém, apesar das tentativas, um dia a menina encontra uma senhora tecendo e espeta seu dedo em um fuso, cumprindo-se assim a maldição. O fuso ou roca é um instrumento utilizado nas histórias porque fazia parte do cotidiano feminino, já que elas ficavam tecendo enquanto cuidavam dos filhos e contavam-lhes histórias.

[...] 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. Sabe-se que na Idade Média, o ato de fiar (com fuso e roca foi sempre associado à mulher, isto é vinculado ao poder feminino de tecer novas vidas e o abrigo dos corpos. (COELHO, 2003, p. 77 e 78)

Em sua história, Basile, conta que o rei abandona sua filha em um castelo. O abandono era uma triste realidade, vivenciada pelos camponeses na época, em que o conto foi escrito. Estar sozinha e indefesa apresenta outro fato importante, vivido

pelas donzelas, a vulnerabilidade, favorecendo com que fossem violentadas.

Conforme Basile<sup>3</sup>:

O rei, acreditando que ela dormia, chamou-a. Mas, como ela não voltava a si por mais que fizesse e gritasse, e, ao mesmo tempo, tendo ficado excitado por aquela beleza, carregou-a para um leito e colheu dela os frutos do amor, e, deixando-a estendida, voltou ao seu reino, onde por um longo tempo não se recordou mais daquele assunto. (BASILE, 1634, s/p.)

Nas versões de Perrault e dos Irmãos Grimm a maldição se concretiza e todo o reino adormece junto com a princesa. Porém, o príncipe não é tomado pelo impulso primitivo e pelo desejo carnal. Ele se apresenta como salvador da donzela, aquele que irá livrar a princesa e o reino da terrível maldição com um beijo de amor verdadeiro.

Essa premissa de que a personagem vilã está representada na figura feminina e o salvador na figura masculina pode ser vislumbrada na história *O Mágico de OZ*, na qual Doroty tem como adversária as mulheres, consideradas bruxas, enquanto que seus companheiros e protetores são seus amigos, todos do sexo masculino.

Os Irmãos Grimm encerram sua versão neste ponto da história, na qual o príncipe beija a princesa, o reino desperta do sono profundo. Eles se casam e vivem felizes para sempre.

Na versão de Basile, o rei, após desposar a princesa abandona-a. O que ele não sabe é que engravidou Talia e que esta deu à luz duas crianças. Basile, então

---

<sup>3</sup> O conto utilizado neste artigo é uma tradução feita pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Karin Volobuef e disponibilizado em sua página <http://volobuef.tripod.com>. O conto "Sole, Luna e Talia" está inserido na coletânea // *Pentamerone ossia La fiaba dele fiabe* (1634), de Giambattista Basile (1575-1632). A tradução foi realizada a partir da edição em italiano preparada por Benedetto Croce (Bari: Gius. O Laterza&Figli, 1925, vol. II. p. 297-303).

se utiliza do elemento místico das fadas para justificar o fato das crianças terem sobrevivido sozinhas. As crianças é que serão responsáveis por livrar a mãe da maldição.

Depois de nove meses, Tália deu à luz a um par de crianças, um menino e uma menina, duas jóias resplandecentes que, guiadas por duas fadas que apareceram no palácio, foram por elas colocados nos seios da mãe. E uma vez que as crianças, querendo mamar, não encontravam o mamilo, puseram na boca justamente aquele dedo que tinha sido espetado pela farpa e tanto o sugaram que acabaram por retirá-la. Subitamente pareceu a Tália ter acordado de um longo sono; e, vendo aquelas duas jóias ao lado, ofereceu-lhes o seio e enterneceu-se profundamente por elas. Mas não conseguia entender o que lhe tinha acontecido, encontrando-se totalmente só naquele palácio, com dois filhos ao lado, e vendo que lhe era trazido tudo o que ela desejava comer, sem que se notasse a presença de qualquer pessoa. (BASILE, 1634, s/p.)

Na versão de Perrault o príncipe não casa com a princesa, mas, sempre que podia visitava sua amada e, dessas visitas nasceram dois filhos denominados Cravo e Rosa.

Para melhor compreensão do significado destes nomes, buscamos no Dicionário dos Símbolos (s/a):

A rosa simboliza a perfeição, o amor, o coração, a paixão, a alma, o romantismo, a pureza, a beleza, a sensualidade, o renascimento. Representa o símbolo do amor e o desabrochar do botão da rosa simboliza o segredo e o mistério da vida. Na mitologia greco-romana, a rosa estava associada à Afrodite ou Vênus, deusa do amor e da beleza, portanto, uma flor sagrada de elemento fogo, que simbolizava a fertilidade, a beleza ou até mesmo, a virgindade. (DICIONÁRIO DOS SÍMBOLOS (s/a))

Para a simbologia do Cravo, temos:

Os Cravos foram descobertos no Extremo Oriente, sendo mencionados em toda a mitologia grega romana, aparecendo nos registros da história natural do escritor romano Plínio, por volta do ano 50 AC. O cultivo do cravo teve seu início final do século 13 por monges Romanos. O significado destas flores foi muito importante para os gregos e romanos e tornou-se um símbolo no pico da civilização. Em Roma também era conhecida como “flor de Jove”, porque Jove era o mais bondoso e admirado dos deuses. Atualmente também é utilizado como símbolo nacional em vários países e em várias ocasiões festivas. Na linguagem Vitoriana das Flores o Cravo simboliza o fascínio e dom de boa sorte para uma mulher.(DIÁRIO SECRETO, S/A)

Na continuação da obra de Basile, um dia o rei retorna a floresta e relembra de Talia e, por curiosidade, vai até o local onde encontrou a moça pela primeira vez. Ao chegar lá é surpreendido ao ver que Talia estava acordada e com dois filhos. A esposa do rei foi tomada pelo ciúme, sentiu-se traída e com medo de ser abandonada, foi capaz de fazer as piores crueldades, para tirar a rival de seu caminho. Este é o momento da história de Basile, em que aparece a personagem malévola.

Na história de Perrault a figura malévola e o fator motivacional do ódio são representados pela mãe do príncipe que perde sua posição no reino quando seu marido morre e seu filho assume o poder, dando à princesa o lugar de sua mãe no reino.

O desfecho das duas histórias acontece quando as figuras malévolas mandam jogar a mãe na fogueira e decidem matar as crianças. Queimar a mãe na fogueira é outro acontecimento dos contos de fadas, que remete a questões de ordem religiosa. Os inquisidores da igreja mandavam jogar na fogueira as pessoas que contrariavam suas ordens, chamando-as de bruxas, figuras de oposição.

Outro fato das histórias que se assemelham é o destino dado às figuras do mal, ambas morrem com fins trágicos. Por outro lado, o príncipe, a princesa e os filhos passam a viver felizes para sempre. O destino dado aos personagens era o resultado de seus comportamentos durante a narrativa. Se o comportamento fosse bom, a felicidade era a recompensa. Em contra partida, se o comportamento fosse ruim o destino seria cruel.

Essa forma de dar os destinos aos personagens nada mais foi do que a forma encontrada para fazer com que as pessoas agissem de acordo com aquilo que lhes eram imposto sobre a moral estabelecida na sociedade. Se a pessoa fosse boa teria um destino bom, com coisas positivas e felizes para sua vida. Se a pessoa fosse má teria um destino cruel e infeliz que na maioria das vezes levaria a morte.

A condução da sociedade vinha mascarada pela falsa ideia do livre arbítrio, na qual a pessoa era livre para escolher como gostaria de viver sua vida, mas caberia á ela arcar com as responsabilidades de suas escolhas.

## 2 DOS CARACTERES PRETOS DAS VERSÕES ESCRITAS PARA O COLORIDO DAS VERSÕES FÍLMICAS

### 2.1 O PROCESSO DE RECONSTRUÇÃO DO CONTO

Julia Kristeva criou o termo intertextualidade, a partir do conceito de dialogismo, apresentado por Michael Bakhtin. Kristeva compara um texto a um mosaico, sendo constituído de citações. O texto é assimilação e transformação de outros textos.

Gerard Genette (2006) contribuiu de forma significativa, nos estudos sobre intertextualidade e propõe um termo mais inclusivo a transtextualidade, ou seja, é tudo aquilo que coloca um texto em relação à outros textos. Descreve cinco tipos de relações transtextuais, a saber:

- Intertextualidade: efeito de co-presença de dois textos, que podem se estabelecer de três formas: a citação, considerada a forma mais explícita de intertextualidade (com aspas, com ou sem referência precisa); plágio, considerado uma forma menos explícita e menos canônica, é um empréstimo não declarado e alusão, caracterizado por um enunciado, cuja compreensão total, se dá pela percepção da relação existente entre ele e outro;
- Paratextualidade: é a relação do próprio texto e seu paratexto, (título, subtítulo, ilustrações, mensagens e comentários acessórios que cercam o texto.);
- Metatextualidade: relação crítica existente entre um texto e outro, independente da forma, na qual este texto está sendo citado, explicitamente ou silenciosamente;
- Arquitextualidade: são as taxonomias genéricas, sugeridas ou refutadas, pelos títulos e subtítulos de um texto;

- Hipertextualidade: é a relação existente entre um texto (hipertexto), e outro anterior (hipotexto), onde o primeiro transforma, modifica, elabora ou estende o segundo;

O posicionamento de Roland Barthes (2004), sobre intertextualidade corrobora, com o de Genette. Barthes (2004, p. 62) salienta que um novo texto, sempre traz consigo, fragmentos dos textos passados. É o entrelaçamento das informações, com a utilização das linguagens anteriores, formando uma rede múltipla de informações, que possuem o mesmo valor, sem que nenhum possa qualificar-se como principal.

A intertextualidade se manifesta em todos os textos, não sendo sempre possível identificar um texto original. Isso traz à tona o reconhecimento de que, uma obra não é fechada, ela foi, é e sempre poderá ser modificada. Nestas relações intertextuais, pode-se constatar que um texto nunca é original. A inexistência de um texto original parte do princípio, de que um determinado texto, sempre remete à uma lembrança, a partir, daí constrói o seu texto. São várias histórias modificadas, reescritas e compiladas em uma só. Ana Paula Sierakowski (2012, p. 66) explica que, “nenhum texto é inerentemente original, pois sempre expressa ‘vozes’, já proferidas em outros textos escritos ou não.” O que muda nessa construção, é o acabamento do texto, que será de acordo com o que o escritor vivenciou, ou seja, sua bagagem cultural, dando ao texto escrito sua originalidade.

Zanotti (2012) ressalta que as relações intertextuais, são de extrema importância em termos de significação, uma vez que possibilitam a apreensão de uma série de sentidos que o texto pode revelar. Sentidos esses, que podem ser

descobertos quando há um confronto entre os textos, que acabam interagindo, mudando-o, contradizendo-o e principalmente respondendo-o.

O fato de se criar um história baseada em outra, atualmente não é visto como um problema. Esse processo de reescrita, conforme Carvalhal (2004), passou a ser visto como natural. Nesta perspectiva, Stam (2006, p. 19-20) explica que, aqueles que avaliam uma obra, a partir da proximidade ou distanciamento do texto, possuem uma visão moralista das adaptações de romances para o cinema. Explica também, que existem muitas expressões positivas, para falar das adaptações e que o discurso padrão é lamentável, quando se refere ao que foi “perdido” na conversão do romance para o filme, e ignoram, o que foi “ganho” neste processo.

Comparar obras não é tão simples como parece, esta comparação deve acontecer de forma crítica e analítica, questionando-as, de forma a analisá-las e interpretá-las. Conforme Márcio Oliveira:

Desse modo, a partir de Kristeva, o pensador comparativista deixa de ser aquele que indaga somente o porquê de um texto apropriar-se de outro, mas também examina os procedimentos utilizados pelo autor para que esse resgate aconteça. O conceito de intertextualidade expande os horizontes da literatura comparada; o crítico passa a questionar as razões que levaram o autor contemporâneo a citar, parafrasear ou simplesmente lembrar escritas mais antigas e, principalmente, que novo sentido adquire um determinado texto quando deslocado de seu período histórico para um novo tempo, uma nova realidade. (OLIVEIRA, 2011, p. 26)

Para Carvalhal (2006, p.53-54) “toda repetição está carregada com uma intencionalidade”, que pode ser a de continuar, modificar, subverter ou atuar com relação ao texto anterior. (p. 55) “A verdade é que a repetição, quando acontece, sacode a poeira do texto anterior, atualiza-o, renova-o e (por que não dizê-lo?) o reinventa.”

Atualmente, existe uma variedade de abordagens críticas sobre o termo, que vão desde a análise do conceito, dos objetivos, das terminologias, das metodologias, limitações entre outros. Porém, independente do tipo de abordagem que é dada ao conceito, Rajewsky (2012, p. 52) diz que “parece haver um (certo) consenso, entre os estudiosos, com relação à definição de intermedialidade *em sentido amplo*”. A autora explica que este termo, no senso comum, é entendido como a relação e a interferência entre as diversas mídias. Por esse motivo é que, intermedialidade é um termo genérico, que define qualquer ocorrência, envolvendo mais de uma mídia.

[...]ou seja, qualquer fenômeno que – conforme o prefixo *inter* indica – ocorra num espaço entre uma mídia e outra (s). Logo, o cruzamento de fronteiras midiáticas vai constituir uma categoria fundadora de intermedialidade (RAJEWSKY, 2012, p.52).

Se o processo de intermedialidade é uma combinação entre mídias, e a intertextualidade é a absorção de um texto em outro, é possível observar que, a transposição do conto de Charles Perrault, para o balé, passou por este processo e sofreu as adaptações necessárias, a fim de cruzar as barreiras encontradas entre essas mídias.

## 2.2 DOS CONTOS ORAIS PARA O BALÉ<sup>4</sup>

Por volta de 1888, o teatro, um importante segmento artístico, estava passando por um período de desvalorização, crise e abandono. Para tentar reverter este quadro, Ivan Alexandrovitch Vsevolozhsky pensou em uma forma de atrair novamente o público para os espetáculos teatrais. A maneira encontrada foi a retomada dos contos de fadas, em forma de balé. Dentro da divisão de categorias,

---

<sup>4</sup> O balé de Tchaikovsky e de Vsevolozhsky foi incluído neste estudo uma vez que serviu de base para o desenvolvimento do enredo do filme, criado pelo Estúdio Disney.

proposta por Rajewsky (2012), esta se encontra na transposição midiática, uma vez que se transformou em balé, considerando as possibilidades materiais que este tipo de encenação requer.

Nesses casos, o texto “original” (um conto, um filme, uma pintura, etc.) é a “fonte” do novo texto na outra mídia, considerado o “texto-alvo”; Rajewsky fala desse processo como “obrigatoriamente intermediário” (2005, p. 51). O conceito de transformação midiática aplica-se claramente ao processo que chamamos de adaptação, normalmente para uma mídia plurimidiática<sup>5</sup> (romance para o cinema, peça teatral para a ópera, conto de fadas para o balé, etc.), onde o novo texto retém elementos do texto-fonte (trechos do diálogo, personagens, enredo, situações, ponto de vista, etc.) (CLÜVER, 2011, p. 18)

O balé é uma apresentação que se utiliza dos gestos, cenários, coreografias, composição musical, entre outros mecanismos para expressar o texto. Esses recursos é que darão sentido à história. Sendo assim, faz-se necessário, que todo esse arranjo seja muito bem formulado, para que o receptor consiga visualizar toda a informação que está sendo transmitida. Como em alguns momentos, não é possível demonstrar com gestos e com a música o que a história está querendo transmitir, faz-se necessário ajustes, para que tudo saia a contento, tanto para quem está dirigindo a peça, como para aquele que está assistindo.

Os contos de fadas exerciam uma influência significativa nas pessoas e neste caso, foi utilizado para auxiliar o teatro, que sofria com a desvalorização e a pouca procura pelos espetáculos. Uma das obras utilizadas para isso foi a adaptação do conto *A Bela Adormecida*, pelo balé Tchaikovsky, convidado para escrever a partitura e Vsevolozhsky escreveu o libretto.

---

<sup>5</sup> Termo referente à presença de várias mídias dentro de uma mídia, diferente da “multimedialidade”, onde há a presença de mídias diferentes dentro de um produto midiático individual (CLÜVER, 2011, p.15)

A adaptação foi estruturada em um prólogo e três atos, baseada na versão de Charles Perrault. Na versão musical, o rei e a rainha não recebem um nome, enquanto que na peça teatral temos o Rei Florestan e a Rainha Florencia. A princesa passa a se chamar Aurora, que remete ao amanhecer, o início de algo. O príncipe que irá libertá-la da maldição é denominado de Príncipe Désiré. No balé, contamos com a presença de seis fadas: Fada Lilás, representando a sabedoria; a Fada Candide, representando a pureza; a Fada Migue, representando o encanto; a Fada Miolo de Pão, representando a fartura; Fada Canário, representando a alegria; e a Fada Violence ou Fada dos Dedos, representando a energia. Para representar a fada má, a bruxa e vilã da história, tem-se a Fada Carabosse.

Apesar das transformações, realizadas no enredo da história para o balé, é possível perceber uma série de aproximações e afastamentos em relação ao texto de Perrault. Um roteiro adaptado, não será totalmente fiel à obra original. Os ajustes são necessários, para que o roteiro seja eficiente. Um balé adaptado, não é um filme, uma peça de teatro, ou um livro, mas uma forma diferente de apresentar um texto, com características próprias, a partir de uma referência externa. Portanto, o sentido da palavra 'adaptação', é de transportar um gênero para outro. Com relação a isso, Zanotti (2012) ressalta que:

Essa relação pode estar claramente estabelecida e determinada, inclusive por alusões existentes no próprio texto, ou pode se instaurar de uma forma não sendo somente marcada mediante uma concordância entre os repertórios do autor e do receptor. (ZANOTTI, 2012, p. 186)

Nessa relação, entre os textos de Perrault e o balé Tchaikovsky, as mudanças são percebidas desde o prólogo, que narra sobre o batizado. O rei Florestan e a rainha Florence convidaram as fadas para madrinhas da princesa

Aurora. Elas oferecem dons à princesa, de acordo com suas dádivas. O mestre de cerimônias esqueceu-se de, incluir na lista de convidados, a fada Carabosse. Ela ficou descontente e anuncia sua chegada ao batizado por meio de um trovão. Ela diz que, também dará um presente ao bebê: quando Aurora completar 16 anos, irá picar o dedo com uma agulha e mergulhará num sono eterno. Felizmente, uma das fadas madrinhas ainda não havia dado o seu presente, e então contraria Carabosse, prometendo que Aurora não mergulhará num sono eterno, e sim, cairá num sono que durará, até a chegada de um príncipe que a desperte com um beijo de amor e se case com ela. Como precaução, o rei proíbe o uso de todos os objetos pontiagudos no seu reino.

Nesta parte do balé, observa-se que, novas mudanças foram realizadas na história, para poder contemplar o espetáculo e traduzir o que a obra pretendia passar. Para Robert Stam, (2003, p. 226) essa aproximação pode acontecer “de maneira direta: qualquer texto que tenha dormido com outro texto, dormiu também, necessariamente, com todos os outros textos com os quais este texto tenha dormido.” De uma forma geral, é possível observar, uma série de relações intertextuais, não apenas entre os textos que se relacionam diretamente, mas também, entre outros que possuem enfoque semelhante e que indiretamente influenciam essas obras.

Além dos personagens, rei, rainha e princesa que receberem um nome, o número de fadas foi alterado, passando para seis fadas. Elas também recebem nomes relacionados com seus dons mágicos. Nas demais versões, o rei não convida uma das fadas, por não possuir o número de pratos suficientes para elas. No balé, o infeliz fato, a responsabilidade por não convidar a fada Carabosse, fica ao encargo

do mestre de cerimônias. A maldição e o abrandamento da maldição pela fada, que ainda não havia presenteado Aurora, permanecem da mesma forma. O objeto com o qual a princesa espetará o dedo é um objeto pontiagudo e não um fuso ou uma roca.

No Primeiro Ato, a princesa completa dezesseis anos e, quatro príncipes vão pedir a mão da menina em casamento. Motivo este, que faz com que a corte se reúna nos jardins e os camponeses dançam com grinaldas de flores. A princesa também dança com seus pretendentes. Nas versões de Basile, Perrault e dos Irmãos Grimm, não existe a figura dos quatro pretendentes. A cena da reunião da corte e as danças também são exclusivas do libretto. Após esta cena, entra uma velha senhora, com um ramo de rosas e oferece para a princesa, que aceita o presente e, acaba encontrando, no meio das rosas, uma agulha. Aurora continua dançando com as rosas e a agulha na mão. Durante a dança, a princesa se descuida e fura o dedo, desmaiando em seguida. Neste momento, a velha senhora tira o disfarce, e aparece Carabosse, a bruxa que lançou o feitiço no dia do batizado de Aurora. Carabosse não contava, com o aparecimento da fada Lilás, que reafirma sua promessa. Como esta parte do libretto é bastante significativa, a forma de adaptação utilizada, foi cuidadosamente escolhida, para melhor representar a maldição lançada sobre a menina. Junto à dança, uma trilha sonora acompanha cada movimento para dar melhor interpretação aos telespectadores. Como não há fala dos personagens, a mensagem é transmitida por meio da música e dos movimentos.

Para representar o clima de tristeza, que se abateu sobre o reino, foi utilizado um véu caindo sobre a cena, para simular a floresta crescendo, dando a impressão de esconder o castelo, o reino e os seus arredores, criando, portanto, um

clima de suspense e curiosidade, para assistir o próximo ato e os acontecimentos reservados a ele.

Na versão escrita dos contos, o clima de tristeza é descrito pelo autor do texto. Essa descrição permite, que o leitor imagine o que está acontecendo, dando seu toque pessoal a narrativa. No balé, a cena deve agir sozinha, demonstrando o que está acontecendo na história, utilizando os recursos disponíveis, para este tipo de adaptação.

No segundo ato, denominado de A visão, passou cem anos desde o dia em que a maldição se concretizou. Neste momento, o príncipe Désiré, aparece caçando na floresta com seu grupo. Quando o príncipe se afasta um pouco desse grupo, a fada Lilás, que também é sua madrinha, o conduz em um barco encantado até o palácio. O príncipe segue a fada, até o quarto onde Aurora dorme o sono profundo. É neste momento, que o príncipe beija Aurora e a desperta, juntamente com todos do reino. Désiré se apaixona por Aurora e a pede em casamento. O rei e a rainha, gratos pelo príncipe ter livrado todo o reino e especialmente Aurora da maldição, concedem sua mão em casamento. Este fato é comemorado com alegria pelo reino.

Apesar das inúmeras semelhanças entre os contos e o balé, neste ato, algumas mudanças também são realizadas de forma significativa, uma delas, é a aparição da fada que conduz o príncipe até a princesa, em um barco encantado. O pedido de casamento, realizado de forma oficial, pedindo a mão da princesa, também é um fato novo na história.

O casamento é o terceiro e último ato. Neste, a princesa e o príncipe se casam e vivem felizes para sempre.

Nas combinações das mídias, Clüver (2011) explica que os aspectos visuais, musicais, verbais, cinéticos e performativos dos signos, se tornam inseparáveis e indissociáveis. No caso da obra literária para o balé, recorrem a dois ou mais sistemas de signos e/ ou mídias, ficando para o leitor a responsabilidade de interpretar essas justaposições.

A adaptação de um conto de fadas para a dança, por outro lado, é um processo mais complexo e normalmente acontece através de uma composição musical, o que resulta numa produção plurimidiática: a música criada para um balé se orienta pelo enredo da narrativa verbal, incluindo os personagens e os momentos mais destacados de sua interação, e a coreografia, possivelmente orientada por um conhecimento do texto-fonte verbal, oferece uma interpretação da música e seu programa, que muitas vezes contém episódios de dança só ligeiramente ligados à ação principal. (CLÜVER, 2011, p. 19)

O trabalho de adaptação, de obras literárias e teatrais para o balé deve levar em conta essa diferenciação, pois um balé possui uma dinâmica própria, que não deve ser confundida, com a dinâmica de outros gêneros. De fato, há certas particularidades na adaptação de obras literárias e teatrais para o balé, que devem ser consideradas, a partir da consciência de que se trata de textos muito distintos, e que, portanto, tem objetivos, formatos e expressões distintas. Clüver (2011, p. 18) conceitua a transformação midiática, como o processo de adaptação, normalmente para uma mídia plurimidiática (romance para o cinema, peça teatral para a ópera, contos de fada para o balé, etc.), onde o novo texto retém elementos do texto-fonte.

### 2.3 A ADAPTAÇÃO FÍLMICA DO CONTO

O conto *A Bela Adormecida*, também foi adaptado para a versão fílmica. Esta versão foi lançada em 1959, pelo Estúdio Disney e, apesar de basear-se nos

contos de fadas dos autores Perrault e Irmãos Grimm, sua adaptação passou a utilizar uma estética romântica e infantilizada, que, segundo Marina Warner (1999, p. 258), prova que “quanto mais conhecemos os contos de fadas, menos fantásticos eles parecem; podem ser veículos de realismo mais severo, expressando esperança apesar de tudo e dentes cerrados.”

Na versão da Disney, o rei e a rainha têm uma filha que nasce linda, cheia de graça e beleza. O rei organiza a festa de batizado da menina e convida todas as pessoas do reino, inclusive as fadas, porém esqueceu-se de convidar uma delas, que fica furiosa, e no dia da festa lança uma maldição sobre a menina. Antes do entardecer de seu décimo sexto aniversário, a princesa espetaria seu dedo em um fuso e morreria. Como, apenas duas fadas haviam concedido os dons à princesa, a terceira fada, apesar de não poder quebrar a maldição, estabelece que a menina dormiria e, só despertaria quando um beijo de amor lhe fosse dado. Os anos se passaram e a maldição se concretizou, assim como tinha profetizado a fada malvada. A princesa espetou o dedo em um fuso, caindo num sono profundo. Muitos anos se passaram, um dia, um príncipe andando pelo bosque onde Aurora dormia em seu sono profundo, avistou a princesa e apaixonou-se por sua beleza. Foi até ela e tomou-as nos braços, dando-lhe um beijo de amor. No instante que os lábios do príncipe tocaram os lábios da princesa, ela despertou do sono profundo. Foi uma alegria geral. O príncipe casou com a princesa e os dois viveram felizes para sempre.

Na versão da Disney, o conto apresenta essas adaptações textuais, mostrando uma realidade diferente, apesar de preservar muitos dos acontecimentos, das demais versões. A possibilidade de adaptação, e criação de novos elementos

textuais, é ampliada, quando essa adaptação acontece da literatura para o cinema, uma vez que, o cinema disponibiliza recursos visuais, sonoros, imagéticos que enriquecerão aquilo que a literatura não possui.

A passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo de indesejável (STAM, 2008, p. 20).

A intenção aqui, não é dizer que uma mídia é melhor ou pior que a outra, e sim demonstrar, que cada uma delas possui sua particularidade, beleza e importância. Se por um lado, a literatura permite, que o leitor imagine aquilo que está lendo, dando características pessoais à história lida, por outro lado, o cinema e seus recursos midiáticos, possibilitam despertar e intensificar outros sentidos que vão além da visão, e da imaginação. Por este motivo, é frequente e comum escutarmos pessoas falando que a adaptação fílmica não tinha “nada a ver” com aquilo que elas imaginaram quando leram, algumas demonstrando satisfação e outras, insatisfação. Isso acontece, porque, ao lerem a história, cada pessoa faz sua interpretação pessoal, o que necessariamente, não acontece da mesma forma, porque quem está realizando a adaptação, tem uma visão diferente e particular do que está adaptando. Todas as interpretações são individuais e revelam uma visão pessoal, tanto diretores quanto leitores e espectadores. Para Maria Franco e Rejane Oliveira:

Atuais adaptações dos familiares contos de fadas retomam os seres e fazeres em trânsito ininterrupto. As obras reinventadas para o suporte fílmico oportunizam a observação entre o dizer e o fazer dos sujeitos ficcionais. As imagens nas salas de cinema falam, não com as vozes dos atores e dubladores somente, mas com gestos também. Na sucessão de imagens e cenas, o espectador atualiza o

interpretar da (re) criação do conto de fadas para o cinema. (FRANCO E OLIVEIRA, 2014, p. 3)

Outro fator importante, que deve ser levado em consideração na adaptação, é com relação ao tempo dedicado, a cada uma das mídias. Enquanto que no livro é possível realizar a leitura, dedicando um tempo especial para imaginar uma determinada cena, esta mesma cena, no cinema, muitas vezes, é apresentada em apenas alguns segundos. Por este motivo, é comum escutarmos que o livro sempre é melhor que o filme.

Para esta afirmação, Stam (2008, p.161), em seu livro, faz uma análise de obras literárias, e explica o que acontece com determinada cena, quando passa por uma adaptação: “O que se perde no filme é a primorosa interpretação, presente no romance, do estilo herói-cômico, incoerentemente aplicado a um encontro amoroso e não belicoso”. Esta afirmação de Stam (2008) refere-se ao filme: *As Aventuras de Tom Jones*, e completa sua crítica dizendo que:

O que também se perde é o delineamento hilariantemente preciso das diferenças entre a comida e o sexo. (...) Enquanto o filme tem a linguagem como um de seus recursos, neste caso, falta-lhe a lentidão da propriedade alusiva e a flexibilidade da prosa romanesca. (Stam, 2008, p. 161)

No livro, a descrição de uma determinada cena, ou situação, acontece de forma mais detalhada, pois precisa passar a informação completa ao leitor. Na versão fílmica, em virtude das imagens e dos efeitos isso acontece de uma forma diferente, muito mais rápida. Na história de *Romeu e Julieta*, temos duas famílias tradicionais da Itália, em uma constante disputa. Na versão literária, cada família tem suas próprias características, valorizadas no texto, dada a sua importância na história. No filme *Romeu e Julieta* (1996), do diretor Baz Luhrmann, para representar

as famílias, ele utiliza dois prédios, como se essas famílias fossem duas grandes empresas. Nesta representação, entende-se a influência das famílias, representá-las dessa forma, demonstra a dimensão que elas ocuparão na história, não havendo necessidade, de dedicar uma cena, especialmente para isso. Essa não é a única adaptação que o filme sofre, existem outras cenas, que na literatura não apresentam uma descrição muito detalhada, enquanto que no filme, acabam recebendo uma cena especialmente para elas.

O roteiro ganha na mídia cinematográfica a faculdade de criar significações mais complexas para as estruturas imagéticas na interação entre o leitor, o espectador e as obras. O público de ambos os suportes, o livro e o cinema, associa a imagem pronta do agir da personagem projetada à imagem fragmentada da pessoa-ficcional, construída no decorrer da leitura do texto. A soma das diferenças e das semelhanças entre ambas dará corpo para o hibridismo comportamental, procedente das adaptações cinematográficas atuais. O leitor e o espectador comparam, mentalmente, os indivíduos ficcionais idealizados no fluxo interrompido de suas leituras com as personagens vistas em ação no curso ininterrupto das narrativas cinematográficas. Uma personagem é sobreposta aos novos indivíduos ficcionais dinâmicos. (FRANCO E OLIVEIRA, 2014, p. 3)

Está aí o grande encanto de cada uma das mídias, o poder individual de contar uma história, usando os recursos disponíveis em cada uma delas, dando ao leitor, a possibilidade de viajar no mundo da fantasia, são as possibilidades de ler o texto de diferentes maneiras, como sugere Stam (2008), eis o dialogismo intertextual, que ultrapassa a necessidade de fidelidade ao texto original.

Outro aspecto, a ser considerado nesse processo de adaptação é a questão espaço-temporal que existe entre a literatura e o cinema. Nas versões cinematográficas, existe a necessidade de dar uma continuidade na história, para que haja uma relação entre as cenas e, para que esta tenha uma coerência na

narrativa. Stam (2008, p. 300) ressalta ainda que “O roteiro inclui cenas rejeitadas na versão final do romance, mas que foram reaproveitadas pelo roteiro, bem como diálogos diferentes dos que encontramos nos romances”. O diretor pode, ampliar ou extrair partes do texto, para adaptá-lo, de acordo com sua visão.

O tempo no cinema é o contínuo intercorrer de fatos vistos e imaginados. Um superpor de planos de ação, constituintes do enredo. Oportunas sucessões de cenas dos agires ficcionais vivos das personagens. Este espaço fílmico concede ao espectador adulto posições várias: culturais, morais, etc. Uma adaptação de um conto de fadas para o cinema é uma vontade utópica de representação dos conflitos existenciais da humanidade em um lugar passível de existência: o universo real-ficcional. O cinema proporciona aos indivíduos ver, ouvir, sentir seres ficcionais, suas derrotas em conquistas nas imagens projetadas nas telas do cinema. (FRANCO E OLIVEIRA, 2014, p. 4)

Também se faz necessário pensar nas diferentes adaptações fílmicas de uma mesma obra, ou seja, nas novas versões que surgem e que, muitas vezes, não se parecem nada, com as versões anteriores já criadas. Isso acontece, em virtude do momento em que essa adaptação está acontecendo, os aspectos sociais de cada momento, são fundamentais e influenciam significativamente nesse processo. O que foi importante em um determinado momento histórico, pode não ter o mesmo significado na época em que a nova versão está sendo criada. É por isso que o processo de adaptação é tão importante, além disso, ele não é finito, sempre há possibilidade de novas adaptações. Uma obra, sempre permite que novas obras sejam criadas sob um ponto de vista diferente e as referências aos textos e obras anteriores sempre poderão ser observadas pelo leitor mais atento.

Assim mudam-se os costumes, mudam-se as identidades dos homens e suas relações sexuais. E o recurso à metamorfose nos contos maravilhosos

contemporâneos são exemplos das transformações vivenciadas por nossa sociedade atual. Isso não quer dizer que nos contos de fadas tradicionais não havia metamorfose, pelo contrário, ela era recorrente nessas histórias, porém não no sentido de proporcionar uma mudança de sentido ou de perspectiva, como fazem as histórias contemporâneas. (THEODORO, 2012, p. 31)

No conto *A Bela Adormecida* e suas adaptações, percebe-se claramente esse processo de adaptação levando em conta o contexto social no âmbito atual. A versão fílmica da Disney é uma versão mais romântica e infantilizada, como já foi dito anteriormente, e isso se dá em virtude do novo modelo social que havia se formado. A criança passou a ser vista de uma maneira diferente e a constituição do núcleo familiar também passava por reestruturações.

[...] no filme a narrativa caminha em outro sentido. Virtudes como a bondade, a caridade e o amor ao próximo são ressaltados mais de uma vez como quesitos necessários para a felicidade e realização pessoal. Como já foi dito anteriormente, o enredo é construído sobre bases cristãs como, além das já citadas acima, a família e o casamento. Em certa parte da história, as boas fadas dizem que não podem utilizar sua magia para o mal [...] (SOUZA, 2013, p. 73).

Essas palavras enfatizam uma diferença da época, em que o conto de Basile foi escrito onde a criança era considerada um adulto em miniatura e não era privada dos acontecimentos sociais, fossem eles, bons ou ruins.

### 3 BONS OU MAUS? TUDO DEPENDE DO PONTO DE VISTA EM QUE SE AVALIAM OS FATOS.

#### 3.1 O CONTO A BELA ADORMECIDA E A VISÃO MANIQUEÍSTA

Outro aspecto, que merece destaque nas adaptações do conto, *A Bela Adormecida*, é na forma como as mulheres eram vistas, já que a personagem da princesa, passa por diferentes transformações.

A atração do conto de fada para a criança reside, como afirmamos, além de outros aspectos na elaboração de um esboço compreensível da sociedade; isto é, a cada personagem é dado um papel definido em relação às outras, e sua posição é designada no contexto geral da organização social. (ZILBERMAN, 1987, p. 46)

Essas transformações, foram adaptações necessárias, em virtude das mudanças, nas estruturas da sociedade e da figura da mulher ao longo dos anos, que anteriormente, era submissa ao homem e atualmente, possui direitos iguais.

Para iniciar a análise, observaremos como cada história tem início. Na primeira versão escrita por Basile (1934), a princesa aparece sob os cuidados do pai, nenhuma referência é feita à figura da mãe e, seu nome não é nem mencionado. Na versão de Perrault, a figura materna aparece na história, porém é o rei, pai da menina, o responsável pela sua proteção. Nesta versão, a princesa ainda não tem um nome. No conto dos Irmãos Grimm, é mantida a figura do rei e da rainha. A princesa é batizada, com o nome original de *Briar-Rose*, traduzido para o português como *Rosa de Roseira Brava*. Na versão fílmica da Disney, também permanece a presença do rei e da rainha, sendo o rei responsável pela criança, que se chama Aurora. Na versão fílmica de *Malévola*, o nascimento da princesa, só acontece anos após uma sequência de fatos, inclusive da traição de Stefan para

com Malévola. Ele tem como recompensa, casar-se com a filha do rei, e dessa união, nasce Aurora.

Ao comparar os inícios, das diferentes versões do conto, evidencia-se a relação existente entre a realidade e o conto, uma vez que seus discursos refletem os comportamentos adotados socialmente. O fato da menina não ter, inicialmente, nome, demonstra um discurso de poder do homem e o silenciamento quanto à importância do papel da mulher na sociedade. Para Livia Oliveira (2013), o uso da fala pelo homem, significa uma dominação sobre a mulher, o homem está sempre acima dela socialmente, e possui poder diante da sociedade. Para a mulher, resta à obediência e a servidão.

O fato de o rei, ser responsável pela criança, outra vez, traz à tona, o silenciamento da mulher, refletindo a realidade de uma sociedade patriarcal, onde a mulher servia apenas para procriar e parir seus filhos, aos homens, cabia-lhes a responsabilidade e educação dos mesmos.

A visão da inferioridade e da subordinação das mulheres mostra que existe uma ideologia sexista e de despersonalização destas na religião e na sociedade. A ideologia que veicula a inferioridade e subordinação das mulheres é reproduzida por meio de um discurso androcêntrico, dentro do sistema patriarcal. (TOMITA, 2013, p. 60)

Observa-se que as mudanças sociais estão acontecendo, quando se lê a versão *Little Briar-Rose* dos Irmãos Grimm em que a criança recebe um nome, além de outras modificações, apesar de sutis, podem ser perceptíveis. Por outro lado, na versão da Disney, apesar dos filhos continuarem sob a responsabilidade do rei, mãe e filha recebem um nome. No filme *Malévola*, o nascimento da criança não é o fato principal, demonstrando que a princesa Aurora não é mais o foco da história.

Outro aspecto a ser observado, são os atributos dados a princesa. Na primeira versão não há referências a beleza de Talia. Nas versões de Perrault, dos Irmãos Grimm e Disney, as fadas atribuem dons e beleza à princesa, evidenciando os padrões de estereótipos. Esses padrões são reforçados nas características atribuídas às fadas, sendo que as boas são belas. Já as fadas más são velhas, feias, e esquecidas pelas outras pessoas.

A mulher enquanto objeto, fica nitidamente representada na versão de Basile, quando o rei encontra Talia adormecida. Para satisfazer seus desejos estupra a princesa, deixando-a estendida no leito onde a agressão aconteceu.

Rosemary Ruether (1993) explica que o estupro não resulta de um desejo sexual incontrolável, o que na verdade ele revela é o desprezo e hostilidade contra as mulheres. Ruether ainda evidencia que o estupro nunca acontece isoladamente, normalmente, é seguido de violência e mutilação. Este fato, ainda segundo a autora, é denominado sexismo, uma ideologia que transforma o corpo das mulheres, em objeto e, conseqüentemente passa a ser tratado como mercadoria.

Nas versões de Perrault, Irmãos Grimm e Disney a princesa apresenta-se como a boa moça, à espera do príncipe encantado, uma forma de “recompensa” por sua beleza, bondade e submissão.

A questão da opressão, em relação à princesa, aparece em todas as versões, o que muda é a roupagem que cada um dos opressores assume, estabelecendo as relações de poder e evidenciando o mal. Na versão *Sol, Lua e Talia*, a esposa do rei assume esse papel. Ao mostrar enciumada pela traição do marido tenta matar os filhos e a própria Talia, sem demonstrar a menor compaixão em seus atos. Na versão de Perrault, é a mãe do príncipe, que assume a

responsabilidade pela maldade. O motivo que a leva a tais atitudes também é o ciúmes e o fato de seu filho ter lhe tirado o poder de rainha e dado à princesa. Com isso, a ira da rainha é revelada, ela manda matar a nora e os netos. Ambas as protagonistas das maldades tem um fim trágico, a morte.

Nas versões dos Irmãos Grimm e da Disney, não há referências ao destino das fadas más. O que é evidenciado, assim como nas demais histórias, é que a princesa é salva pelo príncipe, e vivem felizes para sempre.

Recentemente, inúmeros contos de fadas ganharam essas novas versões, dentre eles podemos citar Jasmine, princesa do conto *Aladdin*, que deixa a figura da princesa obediente, se apaixona por Aladdin, um ladrão, e se recusa a casar com o pretendente escolhido por seu pai, o Sultão. Temos também a história de Mulan, uma jovem chinesa, que não se encaixa com as expectativas das jovens da época, que eram preparadas para o casamento. Com o anúncio da invasão da China, um homem de cada família é recrutado para a guerra. Mulan, por ser filha única e por temer pela vida de seu pai que já está velho e fraco, se disfarça de guerreiro e parte para a guerra. Mais recentemente, podemos citar a história de Valente, uma princesa que se recusa a se comportar de acordo com as regras da monarquia. Por esse motivo, ela discute com sua mãe, que acha que ela deve se comportar como uma verdadeira dama.

Os enredos dessas histórias demonstram que as figuras femininas dão um novo significado às suas vidas ao refutarem as imposições de uma sociedade patriarcal. São mulheres fortes e de personalidade, que buscam cada vez mais conquistar seu espaço, a igualdade e, principalmente a superação.

Além dessa transformação da figura feminina, é possível observar mudanças em personagens antes estereotipados e bem definidos que apresentavam a dualidade maniqueísta para representar o bem e o mal.

O maniqueísmo é uma filosofia, que tem como princípio a divisão do mundo, entre o bem e o mal. Podendo o bem ser considerado Deus e o mal o Diabo. Segundo o Dicionário Aurélio Ferreira (2016, p. 1250)

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 irreduzíveis: Deus ou o bem absoluto, e o mal absoluto ou o Diabo.

O termo maniqueísmo se popularizou, passou a ser utilizado por diferentes doutrinas que tinham seus princípios fundados nos conceitos de bem e mal. Chegou a tornar-se religião e até os dias atuais permeiam a base de todas as religiões. Seu conceito foi amplamente difundido em diversos momentos, às vezes, em maior intensidade, outras vezes, com menor intensidade, isso em virtude das necessidades sociais em estudar e compreender este importante conceito.

### 3.2 O BEM E O MAL FUNDAMENTADOS NOS ESTUDOS DE NIETZSCHE

O conceito de bem e mal surgiu na antiguidade, período este em que os sábios buscavam interpretar e compreender os pensamentos e as atitudes dos humanos. O conceito de bem e mal parte da necessidade de compreender o que leva uma pessoa a ter uma determinada atitude, algumas vezes, boas e, outras vezes, más.

Muitos pensadores estudaram sobre esses dois conceitos e criaram teorias sobre eles, mas foi no século XIX, que um audacioso filósofo, Friedrich Wilhelm Nietzsche, resolveu levantar alguns questionamentos sobre os conceitos filosóficos da época, dentre eles, o conceito de bem e mal.

Em suas obras, o filósofo criticava de forma árdua a cultura, a religião e a filosofia oriental. Defendia a ideia de que o homem para ser livre, deveria estar livre de qualquer forma de controle, fosse ele cultural ou moral. Nietzsche viveu em um século marcado pela crença na ciência e no pensamento como uma forma de transformação social.

Ele estudava diferentes temas, dentre eles destaca-se os estudos pelos gregos pré-socráticos, ou seja, o modo de pensar de Sócrates e Platão. Nietzsche acreditava que os pré-socráticos eram os verdadeiros filósofos uma vez que falavam igualmente sobre a arte, o pensamento e o saber. Para esses pensadores a Arte era o elemento fundamental de mediação entre as coisas. Nesta época, a ideia de verdade ainda não estava bem definida e por este motivo ainda não existia seu conceito. Os pensamentos eram fundamentados na ideia de que a vida estava em processo de transformação constante, tema pelo qual Nietzsche sentia uma forte atração.

Nietzsche era filho de um pastor e estava inserido em uma cultura cristã tradicional e extremamente rígida. Porém, este fato, contribuiu de forma significativa e fez com que Nietzsche apresentasse um pensamento que iria influenciar não só o século em que vivia, mas até os dias atuais. O encontro com o pensamento arcaico fez com que o filósofo tivesse uma visão crítica acerca do cristianismo e da modernidade.

Para ele, o pensamento e a história do conhecimento humano apresentavam para a sociedade um modelo de homem que não existia e que jamais poderia existir. Esse pensamento fez com que a sociedade modificasse o conceito de que o homem era um ser superior, muito além daquilo que consegue ser.

Por ter um pensamento diferenciado das demais pessoas de sua época, Nietzsche não buscava responder o questionamento que era comum a todos: “Quem tem a verdade?”, e sim, buscava a resposta para um pensamento individual e que pertencia somente a ele: “Para quê e por que a verdade?”. Ao levantar esse questionamento, o filósofo modifica o conceito de verdade e percebe que a vontade da verdade nada mais é do que a vontade de engano. Ambas as vontades, tanto a da verdade quanto a do engano são as mesmas, porém observadas sob óticas diferentes, a saber, em Gustavo Camargo:

A vontade de verdade é a busca metafísica por um fundamento último para o conhecimento, é acreditar que através da razão e das construções intelectuais se atinge uma espécie de verdade primordial. A vontade de engano é a maneira como Nietzsche enxerga esta vontade de verdade. O filósofo entende a razão e as demais construções intelectuais como construções históricas – e, neste sentido, suas proposições são chamadas de falsas – mas entende que há uma necessidade de se acreditar em tais falsificações como se fossem verdades. Esta é a ilusão necessária que Nietzsche chama de vontade de engano. A vontade de verdade, a busca da verdade e a crença nesta verdade decorrem da necessidade de se acreditar nas construções históricas e culturais, ou seja, decorre da vontade de engano. (CAMARGO, 2008, p. 6)

Para Nietzsche a verdade é uma criação humana uma vez que não somos capazes de lidar com os acontecimentos da vida. Por este motivo, encontramos uma maneira de terceirizar a responsabilidade daquilo que não conseguimos realizar. Camargo (2008) ressalta que para o filósofo essas ilusões são necessárias e são

fruto de uma construção histórica e cultural que foi construída ao longo dos anos, de acordo com a necessidade de tornar algumas coisas superiores a outras. Foi a forma encontrada pelo homem para justificar sua incompetência em lidar com os problemas, ou seja, negar a realidade. O niilismo reflete essa negação da realidade, postura essa que Nietzsche condenava. Como pode-se constatar na afirmação de Danilo Bilate:

A crítica nietzschiana ao niilismo, nesse caso, se dirige a um fato preciso: à inconsciência ou – quando consciente – à recusa por parte do homem de seu potencial artístico de produzir sentidos e valores. É a crença na verdade como absoluta que está ligada ao niilismo, à vontade de nada e ao ideal ascético. E é a esse tipo de crença que Nietzsche dirige seus ataques. Porque é esse modo de vontade de verdade que permite a moral cristã, a qual nega a vida em prol de um mundo imaginariamente superior, mas que de fato não existe. (BILATE, 2008, p. 2 – 3)

Nietzsche explica ainda que ninguém é niilista porque quer ou porque sente-se bem sendo assim. Na verdade, o niilismo é um processo de corrupção do homem da vida instintiva para a vida moral uma vez que nega a vida real em favor de uma vida perfeita que nunca irá existir. Negar a vida e as coisas como elas são é acreditar que existe um paraíso ou um mundo perfeito. Nietzsche enfatiza que as pessoas erram ao acreditar que as coisas que possuem maior valor não podem estar neste mundo e sim em um mundo superior.

A crença é que a verdade tão procurada não poderia ser algo da ordem das experiências e dos fenômenos, devendo pertencer a um outro mundo situado para além do sensível. A idéia dogmática de verdade aparece ligada e dependente da crença em um “mundo verdadeiro” por trás da “aparência”. (CAMARGO, 2008, p. 94)

Essa ideia de um mundo perfeito foi um pensamento construído no século V a.C por Platão que defendia a existência de dois mundos, um o que vivemos que é um erro, e o outro, considerado o paraíso, o mundo da verdade. Esse pensamento de Platão não estava acessível ao povo e acabou sendo disseminado pela religião que se encarregou de traduzi-lo e transmiti-lo ao povo, criando fundamentações morais para o homem e a sociedade. Para fundamentar, trazemos a autora Aline Grünevald:

Este mundo de ficções criado pelo cristianismo, tanto na moral quanto na religião, nega e desvaloriza a realidade. A ideia de mundo ideal em contraposição ao mundo real, e essa ideia de desligamento dos prazeres da vida para se chegar a algo melhor, ao céu, o que se equipara ao Mundo das Ideias de Platão, essa “moral do aperfeiçoamento”, que no cristianismo se expressa como ascensão, para Nietzsche se expressa como descenso. (GRÜNEWALD, 2013, p. 14)

Esses valores morais criados pelo cristianismo ocidental limitavam o homem impedindo-o de se superar, tornando-o escravo das expectativas alheias e julgado por suas boas e más ações. Uma sociedade é formada por costumes que delimitam as ações das pessoas e são vistos e respeitados como obrigações e deveres parecendo assim naturais. Boas e más ações baseadas nos conceitos morais, impostos e julgados pela igreja. Para ela, quem pratica o bem será recompensado, quem pratica o mal sofrerá as consequências por seus atos.

Esse pensamento imposto pela igreja levantou em Nietzsche inquietações com relação à moral humana. Ele passou a questionar se a essência humana é boa ou má, se o homem nasce bom e com o passar do tempo se torna mau ou vice versa, levantou ainda a possibilidade de não nascermos nem bons, nem maus e sim dotados de instintos.

Esses conceitos morais de bem e mal repassados pela igreja estavam presentes em muitos cenários da vida das pessoas, especialmente, naqueles relacionados às histórias, mitos, contos, histórias em quadrinhos, desenhos, filmes entre outros. Era uma forma simples de doutrinar as pessoas e levá-las a agir de acordo com os preceitos morais, tornando presente a eterna luta entre o bem e o mal.

No filme *A Bela Adormecida*, também se pode verificar a presença dessa eterna luta entre o bem e o mal. Aurora é a figura da bela princesa, fraca e indefesa que é injustamente amaldiçoada por um erro cometido por seu pai, em não convidar uma das fadas para participar de seu batizado. Já para as fadas é dada a missão de ajudar e auxiliar a princesa, bem como protegê-la. A fada má é a vilã da história, a bruxa, que se sente injustiçada e recalcada por não ter sido convidada para o batizado da princesa. As fadas boas são representadas por figuras meigas e dóceis que usam roupas em tons pastéis e que ao serem convidadas para o batizado presenteiam a princesa com virtudes, enquanto que a fada má é representada na figura de uma pessoa velha e feia que usa roupas pretas com detalhes roxos e que lança a maldição na princesa. O príncipe é o herói, que dotado de força e coragem, salva a princesa da maldição. Ele representa o verdadeiro amor capaz de quebrar o feitiço lançado, provando que o amor verdadeiro é capaz de vencer o mal.

Essa forma de representar o bem e o mal por intermédio das personagens nos contos de fadas pode ser constatada com os heróis que são fortes e belos, as princesas belas, educadas, filhas e esposas perfeitas, as bruxas e as madrastas representam o mal, são feias, malvadas, perversas capazes de fazer coisas horríveis. Esta representação se fez e se faz presente em várias culturas e

civilizações e são de suma importância para a formação da personalidade humana. É a partir da compreensão de certos valores que se estabelecem uma relação de convivência com a comunidade onde se está inserida. É a partir daí que se passa a diferenciar, relacionar e classificar coisas, fatos, lugares de acordo com o conceito maniqueísta de certo e errado, bom e mau, fraco e forte, novo e velho, entre outros. Como o conceito de bem e mal, está relacionado a Deus e ao diabo, tudo que é bom está relacionado a Deus, enquanto que tudo que é ruim fica relacionado ao diabo.

Para o conceito de bem e mal não existe uma verdade única, o que existe é o ponto de vista de cada um frente a uma determinada situação, são os valores morais de cada cultura. São esses valores morais, que classificam uma determinada situação em certa ou errada, conforme Marilena Chauí:

Toda cultura e cada sociedade institui uma moral, isto é, valores concernentes ao Bem e ao Mal, ao permitido e o proibido, e à conduta correta, válidos para todos os seus membros. No entanto, a simples existência da moral não significa a presença explícita de uma ética, entendida como filosofia moral, isto é, uma reflexão que discuta, problematize e interprete o significado dos valores morais. (CHAUI, 2005 p. 310)

Ao longo desta pesquisa, observaram-se as mudanças no conto *A Bela Adormecida* e, dentre essas mudanças, percebe-se também que essa visão dualista sobre o bem e o mal, é recorrente. Isso se justifica pela mudança de valores que acabaram acontecendo na sociedade e no cenário em que essas histórias foram recontadas. Apesar da mudança de contexto social, uma coisa permanece, a existência de uma figura boa e de uma má. Nessas histórias, tanto as bruxas quanto os heróis apresentam comportamento opostos, alguns desses comportamentos são apresentados de forma instintiva enquanto que outros de uma forma politicamente e

socialmente correta. Podemos tomar como exemplo a fada má que, por não ter sido convidada para o batizado, acaba impondo o mal a outrem, no caso a princesa, por ter seu ego ferido, rompendo assim as regras morais de convívio estabelecidos em uma sociedade.

Nietzsche, em seus estudos, procura compreender a origem, os valores e o conceito de moral, analisando o significado, tanto da palavra, quanto sua história. Em suas críticas, o filósofo escreve que a moral trouxe mais malefícios do que benefícios aos homens. Porém, ele não descarta o fato de sermos herdeiros dessa moral e que, por este motivo é tão difícil abandonar este conceito.

O problema é tão antigo quanto o mundo, é tão insolúvel quanto não deveria existir. Mas existe e subsiste, como sempre existiu e persistiu em se radicalizar como problema sem solução à vista. Diante disso, o homem procurou estabelecer princípios, ou melhor, normas que diminuíssem seu impacto na vida em comunidade. (NIETZSCHE, 2013, p. 6)

Baseado na citação de Nietzsche, percebe-se que o homem estabeleceu normas para organizar a vida em sociedade, determinando que algumas coisas são certas e outras erradas. Essas normas estabeleciam que as pessoas que faziam as coisas certas estavam no caminho do bem e, em contrapartida, quem fazia as coisas erradas estava no caminho do mal. Foi assim no passado e continua assim nos dias atuais.

Desde pequenos somos ensinados que devemos trilhar o caminho do bem para recebermos as glórias de sermos pessoas boas. Mas, se ao contrário, escolhermos trilhar os caminhos do mal estaremos sujeitos a sofrer com as penalidades de quem escolhe esse caminho. Tão forte era esse pensamento que as histórias dos contos de fadas traziam consigo essa premissa.

Os contos são representações de sistemas sociais nos quais os personagens desrespeitam ou cumprem a regra do jogo.

O homem é um ser dual: bom e mau. A maldade aproxima-se mais do conceito de instinto, uma forma bem elementar do uso do intelecto, buscando, primeiramente, a conservação da espécie e a satisfação das carências físicas (alimento, controle da dor, diminuição do frio). O ser bom inclui a inserção do homem em uma organização entre indivíduos, propensa ao estabelecimento de normas de conduta para a sobrevivência e interação de todos. (FRANCO E OLIVEIRA, 2014, p. 5)

No conto *A Bela e a Fera*, o príncipe era um homem mau que destratava as pessoas, principalmente, quando não possuíam boa aparência. Este fato fez com que ele fosse amaldiçoado por uma senhora que lhe ofereceu uma rosa em troca de hospedagem. Como o príncipe não lhe acolheu por ser velha e feia, a senhora o transformou em uma fera horrenda. O belo príncipe, loiro e de olhos azuis, se transforma em um monstro peludo e feio. Por causa de sua aparência era hostilizado pelas pessoas e passou a viver isolado em um castelo. É Bela, a jovem e bonita moça que lhe salva da maldição, pois, era uma pessoa boa e conseguiu enxergar o homem além da sua aparência de fera.

Vemos nesta história a antinomia do bem e do mal fortemente marcada nas figuras do príncipe e da princesa. A princesa, bela e boa representando o bem enquanto que, a Fera, horrenda e má representa o mal. A representação das escolhas de caminho também está presente, a princesa inicialmente é pobre e vive com seu pai em uma casa humilde. Quando vai morar no castelo e passa a enxergar além da aparência da fera, demonstrando sua bondade “ganha” como prêmio morar neste castelo e a viver feliz para sempre ao lado da pessoa amada. Ao contrário, o príncipe, ao hostilizar a velha que lhe pediu ajuda foi castigado e amaldiçoado. A

recompensa só veio, quando a Fera passou a ser boa e a ter uma pessoa que lhe amasse de coração. Essa representação dicotômica aparece se não em todos os contos, na grande maioria deles. Em Carlos Pinheiro, constatamos:

Dentre as questões de ordem metafísica que acompanham a trajetória do homem ao longo da História, a luta maniqueísta entre o princípio do Bem e o princípio do Mal sempre motivou a criação artística, como uma temática de peso, envolvendo o ser humano numa luta eterna e titânica entre essas duas forças ou, em outro patamar, entre abnegação e desejo, entre medo e anseio, entre honestidade e corrupção, entre ordem e desordem. (PINHEIRO, 2010, p. 1)

No conto *A Bela Adormecida* a história não é diferente. Ela traz consigo esse conceito de moral, relacionado ao bem e ao mal. A moral é uma força de valoração, ou seja, é aquilo que constitui o homem, o faz viver no mundo de um dado jeito. Viver de uma determinada maneira era seguir os conceitos morais impostos por algumas pessoas que, de uma forma ou de outra, estavam tentando dominar um determinado grupo.

Dessa forma, a moral passa a ser uma força castradora, que limita e oprime. Este tipo de moral, para Nietzsche, é considerada a moral dos fracos, para inverter a valoração de bom e mau. No caso dos fortes, a moral é a forma de dominar e mostrar sua própria força.

Nietzsche distinguia duas formas de moral. Uma delas, era a moral dos senhores que, demonstravam o que os tornava mais forte em relação ao seu semelhante. A segunda era aquela que se opunha a moral dos senhores, ou seja, a moral dos escravos, que sofrem e nada podem fazer para mudar seu destino, tendo que aceitá-lo sem questionamentos.

De igual modo, a política não trouxe solução alguma a contento. Pelo contrário, confundiu mais ainda o homem ao estabelecer um poder, um domínio, uma autoridade que nada mais representavam que opressão e supressão não só da liberdade do homem, mas de sua própria essência como ser com sua individualidade e com sua sociabilidade. (NIETZSCHE, 2013, p. 7 - 8)

Se existe dois tipos de moral, qual delas se deve considerar a correta? Qual tipo de moral tem maior força? Qual delas deve ser seguida? Para responder perguntas como estas é que Nietzsche busca compreender o significado da palavra bom, buscando sua origem e as condições nas quais ela se originou.

Em suas pesquisas Nietzsche evidencia que o juízo bom não é oriundo daqueles que fazem o bem e sim, dos nobres, poderosos e superiores, não somente em posição social como em pensamento. Outra afirmativa do filósofo é com relação à existência das palavras bem e mal. Em seu livro, o filósofo explica que essas palavras não são obras de uma divindade, elas foram criadas e seu conceito está sujeito a transformações. Isso faz com que, tanto a palavra 'bem' como a palavra 'mal' tenha uma origem e conseqüentemente uma história.

O princípio do 'bem' foi criado pelos aristocratas guerreiros na Grécia antiga, nos tempos homéricos. A base para a criação desse conceito foram eles mesmos, pois acreditavam que a classe a qual pertenciam possuía as características essenciais de justiça e bondade. Porém, com a criação do conceito de bom, fazia-se necessário estabelecer as características daquilo que não era bom. Foi então que se estabeleceu que, tudo que não pertencia à casta aristocrática não era bom, ou seja, não era digno, conseqüentemente, ruim.

Toda elevação do tipo "homem" foi até agora obra de uma sociedade aristocrática – e sempre será assim: de uma sociedade que acredita numa longa escala na

hierarquia e nas diferenças de valor de homem a homem e que tem necessidade da escravidão num sentido ou no outro. (Nietzsche, 2013, p. 225)

Tempos depois, com o judaísmo e o cristianismo, esses conceitos passaram por transformações e, os sacerdotes converteram a preeminência política em preeminência espiritual. Tudo que era bom e tinha valor aristocrático como nobre, belo e feliz, passou a ter um valor religioso: pobre, miserável, impotente, sofredor, piedoso, necessitado, enfermo.

A fé cristã é, desde seus primórdios, sacrifício: sacrifício de toda independência, de toda liberdade de espírito, ao mesmo tempo escravidão, auto-humilhação, auto-mutilação. Há crueldade e feticismo religioso nessa crença, imposta a uma consciência tenra, complicada e muito delicada: ela supõe a submissão do espírito, faz infinitamente mal, que todo o passado e os hábitos de semelhante se revoltam contra o “absurdissimum” que representa, para ele, semelhante “fé”. (Nietzsche, 2013, p. 75 - 76)

A transformação no conceito de político para religioso foi brusco e aconteceu porque os homens considerados fracos, não conseguindo lutar contra os mais fortes, encontram uma maneira de se vingar.

Ao conseguir modificar o conceito de bem e mal, o homem passou a acreditar que o conceito que tinham de bom e mal era o verdadeiro e, por este motivo, passaram a crer que tinham obtido a verdade sobre o bem e o justo. A partir daí não hesitavam em desafiar normas ou em questionar a maneira habitual de proceder da sociedade em que viviam.

Com essa transformação no conceito moral, fica claro que, apesar da trajetória histórica das palavras bem e mal, isso não significa que elas não possam passar por transformações a ponto de desaparecer e dar lugar a novos valores, confirmando o que Nietzsche (2013) queria provar, que, ao contrário do que

supomos, o bem nem sempre contribui para o crescimento da humanidade, nem o mal para a sua degeneração. Com essa afirmativa, Nietzsche modifica o conceito de verdade.

Se a moral é criada pelo homem, tanto a verdade como o engano podem ser considerados o mesmo, o que muda é a perspectiva pela qual essa moral é vista. Serão essas as mudanças que passaremos a analisar na última versão do conto *A Bela Adormecida* e no filme *Malévola*. Esta última versão é a que mais se difere das demais e apresenta mudanças significativas na história. Essas variações representam as mudanças sofridas na cultura das sociedades contemporâneas e no arquétipo clássico da mulher.

Aborda-se a questão de que o mal em algumas situações pode ser justificado pelas interferências dos fatos. Outro aspecto ressaltado é que o bem e o mal assumem significados diferentes de acordo com o ângulo que são vistos. O mesmo acontece com o belo e o feio.

Na versão fílmica, *Malévola* é a personagem principal e, diferente das demais versões, todos os fatos acontecem em torno de sua personagem. Nas outras histórias os fatos giravam em torno da princesa Aurora. O que o enredo mostra é que *Malévola* só lança sua maldição sobre a menina porque foi traída pelo seu pai, o grande amor de sua vida. Esta é a forma encontrada por ela para fazer com que ele sofra como ela sofreu. Porém, o “tiro sai pela culatra”, pois dessa vingança nasce um grande amor entre *Malévola* e a princesa e vice-versa.

Os aspectos relacionados à feiura e à maldade também ganham outra conotação, aqui a maldade não é representada pelo feio, muito pelo contrário, *Malévola* é dotada de uma beleza arrasadora. Rosana Rios diz que:

O arquétipo da bruxa, aliás, é caracterizado por essa ambiguidade: sua origem pode estar em antigas religiões matriarcais, em que se venera a Deusa, a Grande Mãe, que tanto pode doar vida como tirá-la. Há inúmeros exemplos em variadas mitologias (Inanna, Ishtar, Astarté, Ceridwen), mas uma das figuras mais arquetípicas nesse sentido é a deusa Kali, do Hinduísmo – deusa da morte mas também da vida, terrível porém necessária à manutenção da existência. Essa dualidade vai permear as figuras literárias que são sucedâneos do arquétipo da Mãe-Bruxa-Deusa através dos séculos (seja em figuras femininas ou masculinas, devemos notar) e que são descritas como praticantes de magia, feitiçaria, bruxaria – machos ou fêmeas. (RIOS, 2009, s/p.)

O mal também não é tão mal assim, os sentimentos de uma pessoa podem mudar a ponto de Malévola se arrepender de ter lançado a maldição na menina e tenta reverter a situação. Outro aspecto que demonstra o arrependimento é que após a concretização da profecia, Malévola se desespera e sai em busca de um príncipe para tentar reverter o mal que havia cometido. Apesar de o príncipe beijar a princesa, ela não desperta. Isso revela que, nos dias atuais, o amor entre um homem e uma mulher não são suficientes para quebrar uma maldição. O que faz a princesa despertar é o beijo de Malévola, que demonstra um amor maternal e incondicional por Aurora.

No final do filme, outra representação das mudanças sociais é a demonstração da força feminina, quando Malévola, apesar de ferida consegue derrotar o rei matando-o e livrando-se da dominação.

Com todas as modificações observadas, percebe-se que os contos não são criados aleatoriamente, eles estão inseridos em um contexto histórico, que muda constantemente, rearticulando a realidade e transformando a linguagem. Com isso, a literatura demonstra que as próprias mentalidades mudam não só com relação ao

comportamento moral, mas também com relação às questões éticas, a ausência de hierarquização e nos perfis tanto masculinos como femininos.

Mas, será que esse filme será a última versão do conto? Pelo que foi estudado até agora acredita-se que não, porque enquanto ocorrerem mudanças de comportamentos na sociedade, surgirá a necessidade de ressignificar o conto e recontá-lo outra vez, mas contá-lo de uma maneira diferente. Para saber como será essa história, precisa-se esperar para que uma nova versão seja recriada.

### 3.3 MALÉVOLA UMA NOVA VERSÃO FÍLMICA DO CONTO A BELA ADORMECIDA

*Malévola* é um filme dirigido por Robert Stromberg e estrelado pela atriz Angelina Jolie, como Malévola. É baseado no conto de fada *A Bela Adormecida* que, a partir da versão clássica, ganhou novos adornos, um viés mais rebuscado, sombrio e aventureiro sobre a antiga história da fada má que jogou a maldição do sono eterno sobre a bela princesa Aurora.

O roteiro explora profundamente o outro lado da história, humanizando a personagem da “fada má” ao explorar os motivos pelos quais Malévola tomou as decisões que a tornaram uma vilã.

A versão fílmica contradiz as anteriores, mostrando algumas características de Malévola: sua doçura, seu respeito, sua bravura, sua relação com a natureza e com cada ser do mundo dos Moors. Mostra também que Malévola não lançou a maldição apenas por não ter sido convidada para o batizado e sim por que foi vítima de uma dura traição, motivo este que se transformou em um tormento. Zanotti (2012) esclarece que alguns autores, ao recriarem uma obra, se utilizam de

diferentes posicionamentos a partir de um referencial filosófico que teve início na pós-modernidade que abandonava as antinomias.

Os efeitos e a arte do cinema possibilitam modificações ilimitadas nos enredos dos filmes, dando-lhes brilho, beleza e uma realidade sem igual. Devido ao fato da linguagem cinematográfica ser um campo muito abrangente, deixaremos para uma próxima pesquisa a tarefa de aprofundamento nos conceitos que contribuem para que a análise fílmica de *Malévola* e dos elementos que compõem as cenas, no caso, os planos, os ângulos, o movimento da câmera, a iluminação, o cenário, as elipses, os símbolos, os fenômenos sonoros. Temos consciência que todos esses aspectos devem ser analisados de uma forma aprofundada. Por hora, descreveremos apenas alguns elementos que auxiliaram nesse processo de identificação das antinomias, foco principal do estudo, em algumas passagens do filme.

No filme *Malévola* o cenário dos campos, jardins e florestas do mundo dos Moors transformam-se quando Malévola tem suas asas arrancadas. O visual plástico do filme também é empolgante. A trilha sonora e o som, especialmente selecionados, possibilitam que se acompanhe o enredo do filme em busca dos motivos pelos quais, Malévola deixou para trás os sonhos e fantasias da infância. Essa é a magia que o cinema proporciona.

Malévola, considerada a mais cruel e poderosa vilã da Disney, tem nesta versão fílmica de 2014, sua identidade maléfica destruída e passa a ser a heroína do filme, apesar de seu nome estar vinculado ao mal pelas versões literárias anteriores e pelo filme *A Bela Adormecida*. Nesse panorama, no qual temos uma transição na

personalidade da personagem fica explícita a questão antinômica entre o bem e o mal. Zanotti, explica que:

Tal antinomia se apresenta como uma contradição irreconciliável entre esses dois princípios sem que haja a possibilidade de demonstrar ou refutar um dos princípios ou o seu contrário. A questão antinômica, devido a uma total impossibilidade da síntese das polaridades nesse processo, não permite provar nada definitivo, porque sempre existirá verdade suficiente num dos polos que se quer refutar. (ZANOTTI, 2012, p.14)

Essa antinomia apresentada pelas personagens, em especial por Malévola, é o que pretendemos desvendar por intermédio dos fatos apresentados, verificando os novos paradigmas e contextos da história.

### 3.3 ASPECTOS DA CRIAÇÃO DE UM PERSONAGEM

A afirmação de que desde os contos orais as pessoas estão acostumadas a verificar a presença de personagens belos que se relacionam com o bem e de personagens feios que se relacionam com o mal. Mas quem é esse personagem que tanto se fala?

Personagens são pessoas ou seres que ganham uma personalidade a fim de compor uma narrativa. É um termo que segundo Rute Miguel (2009) que é “derivado do latim *persona* que significa máscara, e do grego *prosopon* que significa rosto e é utilizado no teatro como o jogo entre o verdadeiro e o falso.”

Carlos Ceia, além do significado do termo, explica que, na antiguidade os atores utilizavam máscaras para diferenciar o ator do papel que estava representando. Posteriormente, na dramaturgia, esse processo é modificado e a personagem passa por um processo de identificação progressiva ganhando

personalidade e individualidade. Porém, independente da utilização de máscaras ou de possuir uma personalidade, um personagem:

[...] é sempre um ser que domina no hemisfério do imaginário, apresentado por um actor real que salienta e evidencia alguns aspectos visuais e auditivos da figura que pretende representar, acabando por lhe dar poderes que confundem muitas vezes o leitor ou espectador, ou seja, discernir a verdade a partir da qual a personagem foi criada e o espaço que domina ,é muitas vezes uma tarefa árdua. (MIGUEL, 2009, s/p.)

Na tradição oral, a pessoa que contava a história dava a sua representação pessoal ao personagem, enfatizando ou menosprezando suas características de acordo com a sua vontade, necessidade ou interpretação.

A personagem acaba por ser uma figura coerente, uma vez que é criada a partir da observação do real, como tal, quem a cria pode atribuir-lhe um carácter rico e exemplar, uma vez que a sua esfera de acção, os seus actos são sempre limitados pelo mundo imaginário onde a acção se desenrola pela pena de quem a cria. (MIGUEL, 2009, s/p.)

Nas versões fílmicas, essa representação é feita de forma a justificar a complexidade da personagem, de suas ações e também uma forma de dar sentido à trama despertando estímulos sensoriais e emocionais em seus telespectadores a ponto de despertar atração ou repúdio pelo personagem. Para Miguel (2009), na ficção as personagens são mais ricas do que as pessoas reais, pois, as pessoas reais não possuem a mesma quantidade de características que são atribuídas aos personagens. Conforme Silvana Andrade:

Por outro lado, as personagens podem ser mais ou menos aproximadas do mundo de referência do leitor: há as que são mais referenciais e as que não correspondem ao mundo real. No caso das personagens que correspondem à realidade, o

conhecimento prévio do leitor é levado em conta, e o narrador lança mão da economia textual para a percepção de seus traços fundamentais e atualizará apenas os traços que julgar essenciais. No caso das que não têm correspondentes no mundo real, o narrador mobilizará, na sua construção, informações e relações estruturalmente necessárias, que possibilitem sua compreensão. Em ambos os casos, a percepção das personagens não pode prescindir dessa colaboração estreita entre o sujeito leitor e a representação da personagem no texto. (ANDRADE, 2014, p.39)

Um personagem complexo é tão importante para uma história que se torna presente no imaginário das pessoas. Em algumas situações são tão marcantes que as pessoas acabam acreditando que eles são verdadeiros. Essa imagem que faz as pessoas acreditarem ser verdadeiras é chamada de arquétipo que, segundo Livia Barboza (2009), pode ser definida como uma expressão que já existia na antiguidade, sinônimo de ideia, uma imagem primordial e coletiva.

A utilização desses arquétipos, contendo características básicas, formava a personalidade de uma pessoa que se articulava com seu caráter. Outra característica do arquétipo é sua bipolaridade, ou seja, possui um aspecto positivo e outro negativo.

É através do nosso olhar enquanto observadores que o autor, criador das personagens, nos dirige até aos aspectos que ele próprio elaborou nessa figura de ficção, tornando-a em si só, uma fonte inesgotável e ao mesmo tempo insondável, visto que a sua capacidade de retenção do real é tão grande que tudo nela é permitido e esperado. A personagem assume assim uma condição universal que em nada reduz as suas capacidades enquanto ser necessário para o desenvolvimento de um enredo. (MIGUEL, 2009, s/p.)

Assim como uma andorinha não faz verão sozinha, uma história não é composta apenas pelo personagem para ser convincente e se fazer presente no

imaginário das pessoas. Ela precisa de um enredo que permita que o espectador se sinta parte integrante da história passando pelas “mesmas vivências da personagem como se de um ser real se tratasse, desfrutando ao mesmo tempo de todo o prazer estético que nela se encerra.” (Miguel, 2009, s/p.)

Unidos, enredo e personagem fazem parte de um todo consensual, onde a personagem deve parecer tão perto do real quanto possível, deve ter vida, ser um ser vivo aproveitando os limites da sua própria realidade, uma realidade cambiante, que se mascara e se deixa mascarar, sem nos permitir distinguir o seu verdadeiro rosto. (MIGUEL, 2009, s/p.)

O enredo de uma história é o conjunto de fatos, ações e acontecimentos da vida do personagem, as situações que precisa enfrentar, é o destino que lhe foi imposto. A personagem precisa destes fatos para que sua existência faça sentido e sua ação se concretize.

A proximidade do enredo à realidade humana e o cuidado na elaboração de um enredo são fundamentais para a construção da verossimilhança. Entende-se por verossimilhança uma narrativa próxima de situações reais. Zatti (2010) explica que:

Ser verossimilhante não é ser realista, naturalista, cópia do real, mas sim, ter uma coerência interna do texto, que dê, ao espectador, a ilusão de verdadeiro. O espectador sabe que, ao ver uma peça – ou assistir a uma produção cinematográfica – não poderá encontrar lá a pura verdade, o natural total, diz Pallottini (1989); sabe que vai encontrar uma ilusão, um faz-de-conta, um fingimento (*op. cit.*). Mas, precisa de pontos de contato com o real, que lhe deem o apoio necessário, elementos de ligação com o mundo em que vive (*op. cit.*), para que consiga, assim, acreditar na trama, envolver-se no enredo, em todas as suas emoções, sensações, surpresas. (ZATTI, 2010, p. 20)

Em uma mesma história observamos a presença de diferentes tipos de personagens que precisam passar a mensagem da história contribuindo e dando sentido à narrativa por intermédio de códigos visuais e de sua caracterização.

Tanto no que respeita o teatro como nos relatos narrativos, a personagem constitui o elemento dinamizador sobre o qual se desenrola toda a acção. A história do teatro e a vasta criação narrativa apresentam uma grande variedade de personagens que representam diversas realidades, ou seja, há personagens que pela sua individualidade e características específicas, podem aparecer como representantes de uma conduta específica, de uma classe social ou de uma herança literária, como são o caso das figuras criadas por Gil Vicente nos seus autos, estereótipos de uma sociedade e de várias classes sociais que o autor caracterizou, ou ainda a figura do bobo que foi evoluindo de acordo com as épocas, tendo atravessado vários séculos do teatro europeu. (MIGUEL, 2009, s/p.)

Existem ainda algumas personagens que, em virtude de sua caracterização psicológica e moral, são facilmente identificadas e tornam-se conhecidas pelo público em virtude de seu aspecto físico e ou pela sua conduta. Este tipo de personagem está presente em diversos filmes e desenhos, dentre eles podemos destacar *O Corcunda de Notre-Dame*, de Victor Hugo, que era temido pelas pessoas por sua aparência, porém o que elas não sabiam é que por trás daquela terrível aparência encontrava-se uma pessoa boa e amável.

Apesar de existirem histórias, como a do *Corcunda de Notre-Dame*, a maioria delas não se apresenta dessa maneira, muito pelo contrário, o feio é a característica principal para representar o mal, enquanto que o belo representa o que é bom.

A questão do bem e do mal é uma realidade que acompanha a humanidade desde os primórdios, sendo encontrada em diferentes documentos históricos, inclusive nas Escrituras Sagradas. É chamado de bem tudo que possui um valor

moral ou físico positivo, em contrapartida, o mal é caracterizado por tudo que é negativo, nocivo ou prejudicial a alguém. Sendo assim, é muito comum nas histórias encontrarmos personagens que representam o bem e aqueles que representam o mal.

Os personagens que representam o bem possuem um valor físico e moral considerado belo e positivo, é o herói da história. Enquanto que, o personagem que representa o mal seu valor físico e moral são feios e negativos, é nocivo e prejudicial a alguém.

O próprio Estúdio Disney, foi uma das empresas que mais contribuiu para a estereotipação de personagens, tanto os personagens protagonistas quanto os antagonistas. Considera-se o protagonista de uma narrativa o personagem principal, e é sobre ele que toda a trama e as principais ações são desenvolvidas. O antagonista pode ser um personagem, um grupo ou até uma instituição que se opõe ao protagonista. Não se pode considerar que o personagem antagonista<sup>6</sup> seja sinônimo de vilão, pois em uma história o protagonista<sup>7</sup> pode ser o vilão e, o antagonista o herói. Outro aspecto importante sobre o antagonista é que ele não precisa ser necessariamente uma pessoa, ele pode ser um ambiente, um traço de personalidade, um sentimento, uma ideia ou um conceito, pois o que caracteriza o antagonista é o conflito da história.

---

<sup>6</sup>Antagonista (do Grego, *antagonistés*) - é a personagem que cria o clima de tensão, opondo-se ao protagonista. Ao construir uma narrativa, nunca despreze o antagonista; o sucesso de uma narrativa está diretamente ligado à perfeita caracterização desse personagem. Que digam as novelas de televisão! (RICARDO SÉRGIO, 2007, s/p.)

<sup>7</sup>Protagonista (do Grego, *protagonistés*) - É a personagem principal em torno do qual se constrói toda a trama. O protagonista pode ser caracterizado como herói ou anti-herói. Em nossa literatura é muito frequente o anti-herói como protagonista. Macunaíma é um exemplo do herói sem nenhum caráter, ou seja, o anti-herói. (SÉRGIO, 2007, s/p.)

Nos contos de fadas, as protagonistas das histórias eram as princesas, em sua grande maioria loiras, belas, educadas e dóceis, enquanto que os antagonistas eram os vilões feios e malvados. A diferenciação nas características dessas personagens pode ser observada nos clássicos infantis, tais como, *Branca de Neve*, *Cinderela*, *A Bela Adormecida* e muitos outros.

Essas personagens foram, durante muito tempo, fonte de inspiração tanto na vida das pessoas quanto na criação de outros personagens. Mas essas características não são as únicas utilizadas para a criação de um personagem, a utilização de cores, texturas e formas, também são muito utilizadas para determinar seu o caráter. Ao se estabelecer determinadas cores, texturas e formas para representá-las, cria-se no espectador uma conexão, mesmo que inconsciente, com essas características, sendo capazes de provocar ou reforçar estímulos ou respostas emocionais. Por este motivo, quando se cria um determinado personagem é preciso pensar com muito cuidado em todos os detalhes que irão caracterizá-lo para que ele consiga passar os significados e emoções pertinentes ao seu papel e sua função na história.

A criação de um vilão, não é uma tarefa fácil, pois será por intermédio desta personagem que será evidenciado o mal. Porém, faz-se necessário que, esse vilão seja temido e admirado ao mesmo tempo. Ele deve criar no espectador a vontade de assistir suas ações, como elas irão se desenvolver e qual o destino que esse vilão terá no final da história. O vilão dá vida ao herói, pois é ele quem cria as dificuldades para o protagonista, sem a existência dessa figura é provável que uma história não fosse tão interessante quanto ela se apresenta. Imagine a história da Chapeuzinho

Vermelho sem o lobo, não chamaria a atenção ter somente uma menina, com um capuz vermelho, passeando pelo bosque, para levar doce para a vovozinha.

Com a evolução da sociedade, e o avanço das tecnologias, muita coisa mudou em relação às personagens estereotipadas. Dentre estas mudanças, podemos mencionar a nova visão, acerca do vilão e da atração que ele tem exercido, tanto no público infantil quanto no adulto. Essa atração acontece porque, segundo Ismail Xavier (1984), o cinema desperta o sonho e possibilita que o espectador vivencie diferentes realidades, oportuniza que ele se coloque no lugar do ator, nos mais diversos papéis.

Durante muitos anos, acreditou-se na existência da antinomia entre o bem e o mal, que determinava a essência de uma pessoa, de acordo com seus comportamentos e escolhas, classificando-as em opostos distintos. O filme *Malévola* apresenta uma versão diferente, onde a essência de uma pessoa não é ser boa ou má, e sim, uma mistura desses dois aspectos. O que se pretende, com essa nova visão é demonstrar, que o bem e o mal vivem juntos dentro de cada um de nós. É a dualidade da personalidade humana, do homem contemporâneo.

Essa “nova visão”, que não é tão nova assim, uma vez que é tão antiga quanto a história da humanidade, acerca do vilão e da heroína. No caso da versão fílmica a bela caracterização de Malévola foi a grande responsável pela atração que despertou tanto no público infantil quanto no adulto, levando, segundo Franco e Oliveira (2014) “600 milhões de pessoas para as salas de cinema em 2014.” É a indústria cinematográfica contribuindo na educação crianças, jovens e adultos, desmistificando valores egocêntricos e maniqueístas, incutidos nas sociedades ao longo dos séculos.

### 3.4 ORA, ORA, ORA... BEM E MAL COMPONDO A PERSONALIDADE DOS PERSONAGENS

Como já mencionado anteriormente, o filme *Malévola* é uma releitura do conto "A *Bela Adormecida*", a partir da perspectiva de sua vilã. Essa versão fílmica trouxe à tona, a inversão dos contos de fadas, nos quais os personagens maus, sempre foram assim e estariam fadados a terem um fim triste, geralmente com a morte. Esta nova visão dada ao conto, além de entreter quem o assiste, possibilita reflexões importantes, sobre a dualidade humana, os problemas inerentes à vida e a possibilidade de mudança da realidade na qual se vive. Estas visões diferenciadas podem ser verificadas nas capas dos dois filmes em questão.

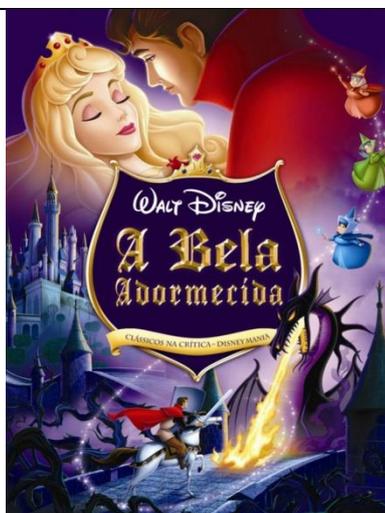


Figura 2 - Capa do filme A Bela Adormecida (1959)

Fonte: <http://migre.me/uo6po>



Figura 3 – Capa do filme Malévola (2014)

Fonte: <http://migre.me/uo6pV>

Comparando as capas de *A Bela Adormecida* e de *Malévola*, percebe-se que na obra de 1959, está em destaque a imagem do príncipe, pronto para beijar a princesa e libertá-la da maldição da bruxa má. A figura das três fadas também está presente, demonstrando a importância delas, como seres dotados de poderes. O nome do filme que está escrito em destaque dentro de um brasão, demonstra a

superioridade da realeza. Abaixo do brasão, é possível verificar novamente a figura do príncipe com uma grande espada em suas mãos, símbolo da virtude, bravura e poder. A espada é a arma, capaz de matar a terrível bruxa, que se transformou na figura de um dragão. O dragão, segundo o Dicionário dos Símbolos (s/a), é considerado um dos monstros mais terríveis da antiguidade, sendo metade serpente e metade pássaro. A bruxa não ganha destaque na capa, aparece no fundo da imagem cuspidando fogo. É representada pelo dragão, na cor preta, que é associada à morte, mal, mistério, e ao desconhecido e roxa que estabelece uma ligação com o mundo místico tendo um significado de espiritualidade, magia e mistério. O roxo também transmite a sensação de tristeza e introspecção.

Na capa do filme *Malévola* temos somente a imagem da protagonista Malévola. Nesta capa, utilizam-se cores mais claras no fundo dando destaque à personagem e suas características físicas: maçãs do rosto bem marcadas, boca pintada de vermelho forte, contrastando com a maquiagem pálida, olhos verdes e pupilas dilatadas, passando um ar de mistério e magia. Possui enormes chifres na cabeça e a gola da roupa é pontiaguda, dando um ar poderoso e obscuro.

Desde o início do filme, pode-se observar a multiplicidade de olhares. O primeiro deles é apresentado pela fala da narradora que diz:

Esta é uma velha história de um jeito novo, veremos o quanto dela você conhece. 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, poderiam uni-los. (WOOLVERTON, L. 2014)

Malévola é uma bruxa alada e poderosa, de rosto anguloso, chifres de cabra e poderes extraordinários que está em uma linha tênue entre o animal e o humano. É a vilã mais poderosa dos contos de fada. Sem nome nas versões escritas, na

versão fílmica produzida pelos Estúdios Disney e na do diretor Robert Stromberg, passa a ser chamada de Malévola. Conforme as palavras de Isis Gomes, constata-se que:

Malévola é fruto de uma nova safra da Disney que repensa seus clássicos para educação de uma nova geração, descartando arquétipos de princesas frágeis e heróis galopantes que salvam o dia com um beijo. Depois de Alice no País das Maravilhas e Frozen, foi a vez da rainha das vilãs revelar ao público que existem outras formas de “amor verdadeiro” além daquelas que oferecem os príncipes encantados. (GOMES, 2014, s/p.)



Figura 4– Malévola no desenho A Bela Adormecida em 1959  
Fonte: <http://migre.me/uo6CR>



Figura 5– Recriação da personagem Malévola em 2014  
Fonte: <http://migre.me/uo6F1>

Nesta nova versão, Malévola continua a ser a fada que amaldiçoa a princesa Aurora, porém, ao contrário das demais versões, ela apresentará uma personalidade forte e, ao mesmo tempo, sensível, com conflitos internos e emocionais que apresenta seu lado bom e mal, imagem essa, que se aproxima muito da imagem humana.

Na adaptação cinematográfica Malévola (2014), outra história é reinventada em imagens. O ato de adaptar é o que autoriza esse estender interpretativo. As personagens das adaptações atuais do cinema para as histórias de fadas

aproximam-se dos seres humanos: não boas ou más, mas boas e más em situações de conflitos existenciais, sempre em choque com posições espaciais. A conjunção aditiva e indica uma ambivalência nos comportamentos morais em um espaço social real-ficcional que é a sala de cinema, onde posições contraditórias habitam o mesmo lugar. (FRANCO E OLIVEIRA, 2014, p. 4)

No início do filme o diretor apresenta, pela voz da narradora, os dois reinos que tinham péssimo convívio, e que apenas um grande herói ou um terrível vilão poderiam uni-los. Grande herói ou terrível vilão são os protagonistas que podem unir os reinos, a dualidade entre o bem e o mal presentes na narrativa, como um processo de harmonia, do cenário de conflito, no qual se apresentavam os dois reinos. Qual deles seria mais poderoso, para conseguir unir os dois reinos? Se pararmos para pensar, de forma racional e habitual para responder a essa pergunta, com certeza, a resposta seria que o herói conseguiria unir os reinos. Responderíamos assim porque essa foi a lógica imposta às pessoas como verdade: o bem sempre vence o mal. Verdade essa que Nietzsche questiona e nos faz refletir: “Que parte de nós mesmos tende à “verdade”?”, ou ainda, “Pode ser que desejemos a verdade; por que não haveríamos de preferir a não-verdade?”. Dentro dessa perspectiva, podemos utilizar o questionamento de Nietzsche para analisar sobre a possibilidade que o narrador do filme levanta: se o herói pode unir o reino, o vilão também pode.

No decorrer da apresentação, o narrador, fala dos dois reinos:

Em um deles viviam pessoas comuns, mas havia um rei vaidoso e ganancioso. Estavam sempre descontentes e invejavam a riqueza e beleza de seus vizinhos. Já no outro reino, o dos Moors, vivia todo o tipo de criaturas estranhas e maravilhosas. Não precisavam de reis e rainhas, pois confiavam uns nos outros. (Malévola, 2014)

Nas versões escritas do conto e na versão fílmica da Disney não é apresentado o mundo dos Moors, apenas o mundo dos humanos. Essa representação dos dois reinos, desconstrói um arquétipo de beleza, no qual os belos são bons e os feios ruins. A construção desta imagem acompanha a humanidade ao longo da história e vão se estabelecendo na sociedade, uma vez que as pessoas passam a acreditar que aquela determinada imagem é a verdadeira e vão perpetuando e reproduzindo essas imagens, de geração a geração.



Figura 6 – Criaturas que habitam o reino dos Moors.  
Fonte: <http://migre.me/uo6lx>

Ao apresentar os reinos, os roteiristas desconstruem essas características e demonstram que o mundo das pessoas, consideradas comuns, não era um mundo perfeito, com pessoas belas e felizes, e sim pessoas invejosas, descontentes que almejavam ter o que o reino vizinho tinha. Já o reino que era habitado pelas criaturas estranhas era um reino com encantamentos, aqueles que viviam nele confiavam uns nos outros, demonstrando uma superioridade de comportamento, que não existia no reino dos humanos.

Nesse reino, de criaturas estranhas vivia Malévola, uma menina-fada órfã, com chifres e grandes asas, que se sente responsável em protegê-lo dos humanos, que por sua vez, almejam tomar as terras dos Moors.



Figura 7 – Malévola ainda criança no mundo dos Moors.

Fonte: <http://migre.me/uo6Jp>

Nessa renovação da história, observam-se os princípios culturais que segue o movimento social contemporâneo, que se contrapõe à primeira versão da história, e retrata os verdadeiros motivos que transformaram a fada boa em fada má. Este fato expressa, a impossibilidade de determinar a essência de uma personagem. Zanotti (2012) explica que essa essência “está relacionada com uma das grandes problematizações da História na contemporaneidade, que diz respeito ao conceito de ‘verdade’”.

Existe um pressuposto filosófico que relaciona a verdade como algo que está diretamente ligado ao âmago, ou seja, à essência. É como se a verdade já existisse desde sempre e fosse apenas acessada pelos filósofos. Nietzsche (1999) contradiz essa teoria e afirma que, a verdade não é algo encontrado em outro “mundo” e sim fruto da atividade criadora do homem, e que esse processo acontece historicamente. Para ele, a história não pode ser verificada objetivamente, porque cada historiador acrescenta a sua verdade, parcialidades e inclinações naquilo que relata. Uma história, mesmo quando contada por uma mesma pessoa, sofre alterações, pois, detalhes são esquecidos ou acrescentados, até o calor das emoções, deixa de ser o mesmo quando se reconta uma história.

Zanotti (2012) ainda explica que, segundo Foucault, na contemporaneidade essa ideia, de verdade absoluta é deixada de lado, o que ele propõe, é que se faça uma reconstrução a partir de documentos históricos.

Essa posição acerca de um documento foi mudada. Agora a História considera como sua tarefa primordial não interpretá-lo, não determinar se diz a verdade nem qual é seu valor expressivo, mas sim trabalhá-lo como uma materialidade documental. (ZANOTTI, 2012, p. 23)

Robert Stromberg parece se apropriar desse conceito de materialidade documental, ao contar a história de Malévola pois, ao recontar a história, utilizando novos fatos, deixa claro que a verdade não é absoluta e que pode haver outra versão dos fatos. Na história de Malévola, tudo parece transcorrer bem, até o surgimento de Stefan, um menino que aparece roubando no mundo dos Moors.

Malévola: - Não tenho medo... porque eu nunca vi um humano de perto. Apareça!

Stefan: - Não! Eles querem me matar. E outra, eles são criaturas horrendas.

Malévola: - Isso foi extremamente rude. Não liga pra ele Baltazar, você é uma graça. Roubar não é certo, mas não matamos por conta disso. (Malévola, 2014)

Ao encontrar com Stefan, o diálogo apresenta novamente a representação do bem e do mal, baseado nas características físicas. Stefan julga que as árvores irão matá-lo porque ele estava roubando e por elas serem criaturas horrendas. Aqui a antinomia de que o feio está sempre associado ao mal, não se aplica nesta cena, pois Malévola explica a Stefan que, apesar da atitude de roubar ser errada, as criaturas não o matarão.

Malévola faz amizade com Stefan e a partir dessa amizade surge um amor juvenil. Esse fato irá desencadear o desequilíbrio inicial da narrativa como pode ser percebido nas palavras do narrador:

Aquele jovem ladrão que esperava roubar uma joia roubou algo muito mais precioso. [...] E por um tempo, pelo menos para eles dois, o velho ódio entre os humanos e as fadas, ficou esquecido. 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. Mas na verdade não era. (Malévola, 2014)



Figura 8 – Beijo de Stefan e Malévola.  
Fonte: <http://migre.me/uo6M2>

Stefan jura amor verdadeiro a Malévola. A atribuição de valor a uma determinada coisa é variável uma vez que esse valor dependerá de como é visto por diferentes pessoas. Para alguns, uma determinada coisa, pode ser valiosa e para outros não, isso dependerá do ponto de vista e posicionamento em relação a essa determinada coisa. Para Nietzsche (2013)

Qualquer que seja o valor que se atribua ao verdadeiro, ao verídico, ao desinteressado, poderia muito bem acontecer que se devesse atribuir à aparência, à vontade de enganar, ao egoísmo e à cobiça, um valor superior e mais fundamental para toda a vida. Além do mais, seria ainda possível que aquilo que constitui o valor dessas coisas boas e reverenciadas consistisse precisamente em que elas são aparentadas, ligadas e emaranhadas de uma forma insidiosa e talvez

até mesmo idênticas às coisas más, aparentemente contrárias. (NIETZSCHE, 2013, p. 19)

O que Nietzsche pretende é levantar uma reflexão sobre a verdade, verificando, até que ponto esta verdade é real. O ato de Stefan deixa claro que a verdade pode assumir diferentes posições dependendo do momento, de acordo com as circunstâncias e daquele que a vive.

O tempo passa e na vida adulta, Stefan se distancia de Malévola, vai embora do reino dos Moors em busca de poder, já que é um rapaz ambicioso. O amor, que antes era verdadeiro para ambos, agora assume uma posição diferente para Stefan, deixa-o de lado, para ir à busca daquilo que mais desejava.

Malévola destaca-se diante das demais fadas, por sua personalidade forte e marcante, torna-se a guardiã dos Moors, assumindo a responsabilidade de cuidar do reino. Esse tipo de atitude, segundo Nietzsche (2013), é uma característica humana, mas que deve ser provada pela própria pessoa, em momento oportuno, para os outros e principalmente para ela mesma. Se a pessoa não identifica essa qualidade, passa a ser vítima dessas mesmas qualidades e, para que isso não aconteça é importante preservar-se e tornar-se independente.

Se nascemos para a independência e o mando, é necessário prová-lo a nós mesmos e é preciso fazê-lo em momento oportuno. Não devemos querer evitar essa prova, embora possa representar o jogo mais perigoso que tenhamos de jogar e que trate finalmente de provas das quais somos únicas testemunhas e das quais ninguém mais é juiz. Não se apegar a nenhuma pessoa, fosse ela a mais cara – toda pessoa é uma prisão e também um esconderijo. (NIETZSCHE, 2013, p. 68)

Malévola não hesita em demonstrar sua independência, em diferentes situações do filme, assumindo o controle da situação, e direcionando a ação das

demais criaturas do reino, quando este é atacado pelo rei que deseja conquistá-lo. Malévola e os Moors aguçam mais a ira do rei, inconformado ao perder a batalha. Este fato faz com que o rei se torne “prisioneiro” de sua independência, como sugere Nietzsche (2013) e, para tentar esconder-se, lança um desafio aos cavaleiros do reino dizendo:

Quando subi ao trono, prometi ao povo que um dia tomaríamos os Moors e seus tesouros. Todos vocês juraram lealdade a mim e a essa causa. (tosse) Fracasso na batalha, será que esse é o meu legado? Eu sei que já esperam a minha morte, não vai demorar. Então vou escolher um sucessor para subir ao trono e cuidar da minha filha. Quem entre vocês merece. Mate a criatura alada, vingue-me e, após minha morte, terá a coroa. (Malévola, 2014)



Figura 9 – Rei que promete a coroa aquele que derrotar Malévola.  
Fonte: <http://migre.me/uo6Nz>

A figura do rei aparece em trajes majestosos e de guerra, que demonstra sua superioridade. A cor da roupa é branca, com tons prateados e joias douradas, que juntos representam o poder e o controle. O rei, considerado todo poderoso, demonstra sua fraqueza e impotência, para vencer Malévola, transferindo a responsabilidade a outrem. Stefan é ambicioso, almeja poder e prestígio, fica tentado com a possibilidade de assumir o trono. Este fato faz com ele perca a capacidade de sentir emoções, deixando de lado o amor por Malévola. Torna-se extremamente racional, desequilibrado e acaba por perder-se em sua loucura. Ele procura Malévola, alertando-a das intenções do rei. A fada perdoa Stefan, por ter ido

embora e tudo volta, aparentemente, a ser como antes. Mas o jovem se aproveita do momento em que Malévola está dormindo e arranca-lhe as asas. Segundo Franco e Oliveira (2014, p.7), ter as asas cortadas, é uma espécie de morte simbólica da fada e o conflito “é a dominação e conquista de um espaço simbólico e utópico, representado pelo reino de Moor”.

O ato de cortar as asas da fada dá um rumo diferente à personagem que, inicialmente, era a protetora do reino e passa agora a lutar com os humanos e a vingar-se da traição sofrida. Malévola não era má, a traição foi o que despertou seu instinto de vingança, seu lado mau, lado este que todos nós temos, demonstrando assim a antinomia entre o bem e o mal.

Zanotti (2012) ao escrever sobre Lampião, afirma que ele e seu bando foram “considerados simples criminosos e ladrões, quando na realidade foram homens que lutaram, porque não chegaram a conhecer a justiça. Fizeram, então, justiça com as próprias mãos.” E com Malévola a situação não foi diferente, foi considerada inimiga do rei, por defender os Moors, e arcou com as consequências por isso. Também não conheceu a justiça e optou em fazer a justiça com as próprias mãos.

Apesar da maldade cometida, Stefan assume o reino, que era a recompensa prometida pelo rei, a quem conseguisse matar Malévola. Mas, o que faz com que o ato de Stefan, seja melhor ou pior do que a vingança de Malévola? O fato de ter arrancado suas asas, não o torna tão vilão quanto ela? Esses questionamentos só reforçam a ideia de Nietzsche (2013), segundo o qual o bem e o mal podem ser caracterizados como algo circunstancial, ou seja, um mesmo ato ou um ato semelhante pode ser visto de maneira diferente, de acordo com as circunstâncias dos acontecimentos, provando que o conceito de bem e mal, não são absolutos.

Embora tenha tido suas asas cortadas, Malévola, ainda demonstra seu lado bom ao salvar um corvo da morte. Um ato ambíguo de bondade com uma finalidade egoísta e má. O corvo jura lealdade e passa a ser as asas que a fada perdeu. É ele quem passa a transitar por onde Malévola não poderia mais ir. É por intermédio do corvo que Malévola descobre que Stefan arrancou-lhe as asas para poder assumir o trono. Este acontecimento é o estopim para que a fada se transforme em fada má, assumindo assim, não só uma postura má, mas também uma nova “roupagem” no filme.



Figura 10 – Malévola antes de ter suas asas cortadas.

Fonte: <http://migre.me/uo6PQ>



Figura 11 – Nova ‘roupagem’ de Malévola após descobrir a traição de Stefan

Fonte: <http://migre.me/uo6QM>

A troca de figurino, utilizado para representar essa transformação auxilia o público na diferenciação da passagem de espírito da personagem, saindo do estágio inicial de inocência, bondade e generosidade, para o outro lado, o do ódio, dor e sentimento de vingança. Além da mudança na roupa, percebe-se a mudança na forma de comunicação, que passa a trazer consigo uma carga emocional condizente com sua nova roupagem. A utilização desses recursos, durante a transposição da personagem transmite informações sobre ela, possibilitando que o leitor/expectador gere uma opinião sobre essa transformação, seu caráter e as novas intenções de Malévola, de maneira mais fácil.

Na sequência da história, o corvo anuncia à Malévola que o rei teve uma filha e que haverá uma grande celebração no batizado da menina. Todos comparecem ao batizado, até o trio de fadas do mundo dos Moors, que foram em sinal de paz. Será nesta celebração que Malévola terá a oportunidade de mostrar sua transformação emocional e de estilo, deixando bem claro suas reais intenções com relação ao rei e sua sede de vingança. O verde é a cor que representa a natureza e a calma, porém, quando usada em excesso, estimula o orgulho, presunção e arrogância, características marcantes da personagem após ter suas asas arrancadas. Na figura 12, é possível perceber a utilização da cor verde, para enfatizar essas características da personagem, contrastando com sua expressão facial.

Na figura 13, percebemos Malévola com uma expressão mais pensativa, com olhar distante. A utilização da cor azul, nesta cena, traz consigo sua simbologia, uma vez que a cor azul é a cor do espírito e do pensamento. O corvo, fiel companheiro de Malévola representa a morte, a solidão, o azar e o mau presságio. No filme, a representação do corvo vai além dessas características. Ele representa a consciência, a voz interior de Malévola. A cor azul, também representa a lealdade, a fidelidade, características que acompanham o corvo, em relação à Malévola, após a bruxa salvá-lo da morte.



Figura 12 – Malévolas e o corvo  
 Fonte: <http://migre.me/uo6RN>



Figura 13 – Malévolas e Diaval, o corvo transformado em humano por Malévolas.  
 Fonte: <http://migre.me/uo6Sa>

A figura das fadas, na nova versão do conto, também passa por uma desconstrução de estereótipo de personagem. Nas versões anteriores, elas normalmente eram representadas por uma pessoa idosa, assumiam uma postura maternal, tinham poderes e representavam as forças da natureza, davam dons a seus afilhados e eram capazes de protegê-los em situações difíceis e malignas. No filme *Malévolas*, a figura das fadas é mantida, porém suas características tornam-se diferentes das versões anteriores, deixam a figura maternal e passam a ser fadas atrapalhadas, e assim como qualquer pessoa, possuem qualidades e defeitos, são passíveis ao erro. A proteção para seus afilhados também não é mais a mesma, pois as limitações impostas às novas personalidades das fadas não permitem que isso aconteça. Caberá aos seus afilhados buscar uma forma de superação para os obstáculos impostos pela vida. Mais uma vez, nos deparamos com a busca de recontar uma história que se aproxima da realidade em que vivemos. Podemos ter pessoas que nos ajudam e nos auxiliam, mas cabe a nós, buscar as formas de encarar e superar as dificuldades do dia a dia. Cabe a cada um, criar um novo jeito de mostrar ao mundo, que existem várias formas de superar os conflitos e que não há nada que garanta que algo é realmente bom ou ruim.



Apesar de possuírem características diferentes das versões anteriores, o fato de as fadas presentear a princesa com dons especiais se mantém. A primeira fada concede a princesa beleza, a segunda concede-lhe felicidade e quando a terceira fada vai transmitir seu dom, é interrompida pela chegada de Malévola. É neste momento, que ela mostra todo o seu lado frio, mau e rancoroso, lançando a maldição sobre a princesa, condenando-a ao sono profundo quando completasse 16 anos. Vale lembrar, que foi no décimo sexto aniversário de Malévola que Stefan lhe prometeu amor eterno.

Malévola: - 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 seu dedo no fuso de uma roca de fiar e então cairá no sono da morte, um sono no qual ela nunca acordará. [...] Oh, está bem. A princesa vai poder acordar do seu sono profundo, mas somente por um beijo de amor. Esta maldição durará para sempre, nenhum poder na terra pode mudá-la. (Malévola, 2014)



Figura 16 – Malévola amaldiçoando Aurora no dia do seu batizado.  
 Fonte: <http://migre.me/uo6UF>

A intenção de Malévola era ferir o rei como ele havia lhe ferido. A maior dor que ela poderia causar a um pai e ver sua filha condenada ao sono da morte. Trata-se do mesmo sofrimento e morte que ela enfrentou quando Stefan tirou-lhe as asas. Malévola também trai o rei quando ele lhe suplica para que não lance a maldição e assim mesmo ela o faz. Foi o jeito encontrado por Malévola para fazer com que Stefan sentisse toda a dor e sofrimento que ela sentiu. Essa forma de agir é para projetar no outro a dor de si próprio. Para esclarecer, citamos Nádia Ferreira:

A idealização do outro ou de si mesmo exige provas que ratifiquem a imagem fixada pelo olhar. Ingressamos então no regime da tirania governado pelo recalque: reino da paixão, império da dor, inferno das frustrações. Assim o amor se declina em demandas que se multiplicam e que nunca se satisfazem, transformando-se em ódio num piscar de olhos. (FERREIRA, 2004, p. 30)

A fada má, ainda traz à tona que a única coisa que poderá salvar a menina é um beijo de amor. O beijo que Stefan deu em Malévola, jurando ser o de um amor eterno. Amor e ódio caminhando juntos, uma eterna antinomia.

Quanto maior for o perigo tanto maior é a necessidade de se entender rápida e facilmente sobre aquilo de que se tem necessidade; não se expor a um mal-entendido no perigo, essa é a condição indispensável para os homens em suas relações recíprocas. Percebe-se isso também em toda espécie de amizade e de

amor: nenhum sentimento dessa ordem dura se, mesmo usando as mesmas palavras, um dos dois sente, pensa, presente, prova, deseja, teme de forma diferente do outro. (NIETZSCHE, 2013, p. 244)

O rei isola sua filha na floresta sob a proteção das fadas e se isola em seu reino. Manda seus guerreiros caçarem a fada má. Além de querer matar a bruxa, nega completamente sua função de pai, negligenciando os cuidados de Aurora às três fadas. Outra personagem que sofre com a loucura de Stefan é sua esposa, que também é esquecida por ele, mesmo estando à beira da morte. O fato do rei não mandar destruir as rocas de fiar e sim trancá-las em uma sala do castelo, também demonstra sua incapacidade de proteger sua filha.

Malévola também se isola no reino dos Moors e cria uma barreira de proteção, para que eles nunca mais sofram, com a chegada de humanos no reino. Os anos se passam e Malévola se diverte com a dor que sua maldição causou. A diversão com a dor é uma forma de vingança e justiça que Malévola acredita ter conseguido, ao lançar a maldição sobre a menina.

As três fadas no início da história vão atrás de Malévola para que ela protegesse o reino dos Moors do ataque dos humanos. Porém, foi só o rei convidá-las para o batizado, que elas esqueceram o ataque anteriormente sofrido e foram adorar a nova princesa, voltando-se contra Malévola, quando essa apareceu para amaldiçoar a menina. O rei dá às fadas a missão de cuidar da menina, mas estas, apesar da boa vontade, apresentam insensatez, ineficiência, futilidade, falta de preparo, e falta dos cuidados básicos necessários à menina.

Essa função é assumida por Malévola que, mesmo carregada de ódio e do desejo de vingança, ajuda a menina em diferentes situações, tornando-se a verdadeira fada madrinha de Aurora. Nietzsche explica que a vingança é um

ressentimento no qual a pessoa ressentida acredita que superou, causando o mal a outrem.

Em toda parte onde se exerce e se mantém a justiça, vemos um poder mais forte que busca meios de pôr fim, entre os mais fracos a ele subordinados (grupos ou indivíduos), ao insensato influxo do ressentimento, seja \ retirando das mãos da vingança o objeto do ressentimento, seja colocando em lugar da vingança a luta contra os inimigos da paz e da ordem, seja imaginando, sugerindo ou mesmo forçando compromissos, seja elevando certos equivalentes de prejuízos à categoria de norma, à qual de uma vez por todas passa a ser dirigido o ressentimento. (NIETZSCHE, 2009, p. 40)

Malévola assume o cuidado da menina de forma inconsciente, fato este que também é justificado por Nietzsche (2009). Ele afirma que depois da instituição dos atos arbitrários pela pessoa injustiçada, dos sentimentos de rancor e de vingança, há um desvio do sentimento inicial e começa a florescer um sentimento oposto ao de vingança. O instinto maternal aflora na vilã, que passa a acompanhar a menina e a salvá-la, em situações de perigo, como quando Aurora cai em um penhasco e Malévola a salva, com seus poderes mágicos.

Chega o dia em que a fada má é surpreendida pela presença da menina:

Aurora: - Olá! (A menina olha para Malévola que fica surpresa ao ver a criança.)

Malévola: - Vá embora! Vá! Vá embora! Oh, eu não gosto de crianças. (Malévola tenta se esquivar da menina)

Aurora: Colo, colo! (Malévola não resiste e pega a menina no colo. A menina agrada Malévola tocando-lhe no rosto e nos chifres sem sentir medo da vilã.)

Malévola: - Agora vai, vai, vai, vai. (Malévola coloca a menina no chão e a manda ir embora.) (Malévola, 2014)



Figura 17 – Aurora surpreende Malévola ao abraça-la e pedir colo.  
Fonte: <http://migre.me/uo6Vm>

Esta cena demonstra o sentimento que Aurora sente por Malévola e vice-versa. A criança é inocente e não vê maldade na aparência de Malévola. Já a vilã, precisa manter a aparência e fama de má, não demonstrando assim, seu amor pela menina. Percebe-se aqui que Malévola não está trajando as vestes pretas, com a gola pontiaguda que caracteriza sua maldade. O tom marrom de suas vestes dá um ar mais brando a maldade. A cena se completa, pela presença da natureza, ao redor de Malévola e Aurora. Ao fundo, os raios de sol iluminam a cena. O sol é um símbolo complexo, que representa a luz, o amor, a paixão, a vitalidade, o conhecimento, a juventude, o poder e a realeza. Sentimentos esses, presentes entre as duas personagens.

O tempo passou, a menina cresceu e o amor de Malévola por ela também. A menina era curiosa, queria saber o que havia por trás dos muros de espinhos. O muro representa o segredo que Malévola guarda da menina sobre sua real personalidade.

Um dia, Aurora está na frente do muro de espinho e chegam os soldados do reino. Malévola adormece a menina e trava uma batalha com os soldados. Após a

batalha, Malévola leva Aurora até o mundo dos Moors. A princesa desperta e se depara com Malévola. As duas iniciam uma conversa:

Aurora: - Sei que está ai. Não precisa ter medo.

Malévola: - Ah, eu não tenho medo.

Aurora: - Apareça!

Malévola: - Aí você terá medo!

Aurora: - Não terei medo. Eu sei quem você é!

Malévola: - Sabe?

Aurora: - É minha fada madrinha!

Malévola: - Como?

Aurora: - Minha fada madrinha. Você tem cuidado de mim minha vida inteira. Senti sua presença todo o tempo!

Malévola: - Como?

Aurora: - Sua sombra. Sei que desde pequena me acompanhou, não importa a onde, sua sombra sempre está junto a mim. Eu lembro de você, passarinho!

Malévola: - Este é o Diaval.

Diaval: - Olá Aurora! Eu te conheço desde pequenininha.

Aurora: - É como eu imaginava, eu sabia! Ah, é tão bonito! Eu sempre quis...



Figura 18 – Malévola e Aurora.  
Fonte: <http://migre.me/uo6W2>

Neste momento, Malévola faz Aurora adormecer, novamente, leva-a para o mundo dos humanos e se despede da menina. Malévola e Aurora se tornam cada vez mais próximas, o amor entre elas aumenta a cada dia. Essa proximidade faz com que a fada má se arrependa de ter lançado a maldição. Ela tenta revogar o feitiço lançado, porém, Malévola vê sua tentativa frustrada. Uma voz sussurra que ninguém pode mudar a maldição, nem mesmo ela. Esse fato gera muita tristeza na vilã que passa a se culpar por ter tomado uma atitude errada no passado.

O pensamento agora tão óbvio, aparentemente tão natural e inevitável, que teve de servir de explicação para como surgiu na terra o sentimento de justiça, segundo o qual “o criminoso merece castigo porque podia ter agido de outro modo”, é na verdade uma forma bastante tardia e mesmo refinada do julgamento e do raciocínio humanos; quem a desloca para o início, engana-se grosseiramente quanto à psicologia da humanidade antiga. (NIETZSCHE, 2009, p. 32)

Em uma conversa, Aurora questiona Malévola sobre o fato das fadas madrinhas terem asas. Malévola explica que já teve asas, mas que elas lhe foram roubadas. Aurora pergunta sobre as características de suas asas e ela explica que suas asas eram grandes e belas, que as levava aonde ela quisesse e que nunca

falharam. Falou isso e encerrou a conversa. Aurora percebeu a tristeza em Malévola e tentou se aproximar, mas Malévola não permitiu e saiu de perto da menina.

Em outro dia, Malévola conversa com Aurora e tenta explicar sobre a maldade do mundo:

Malévola: - Aurora vem cá! Sente. Tenho uma coisa para te contar.

Aurora: - O que foi?

Malévola: - Existe o mal neste mundo e eu não posso proteger você!

Aurora: - Eu tenho quase 16 anos madrinha, posso tomar conta de mim mesmo!

Malévola: - Sei disso! Eu não me referi a isso.

Aurora: - Eu tenho um plano! Logo mais eu vou viver aqui com os Moors e com você, nós cuidaremos uma da outra.

Malévola: - Não precisa esperar para fazer isso! Já pode viver aqui.

Aurora: - Então tá! Eu dormirei numa árvore, comerei framboesa e nozes e farei amizade com muitas fadas. Eu serei muito feliz por toda a minha vida. Vou contar para as minhas tias amanhã.

Malévola: - Até amanhã!

Aurora: - Será o máximo! (Malévola, 2014)

Convidar a menina para viver no mundo dos Moors foi à forma encontrada por Malévola para tentar reparar a maldade cometida no passado, pela qual muito se arrepende. Esta é a forma, segundo Nietzsche (2009), que o devedor encontra para infundir sua promessa de restituição. É a forma de compensar e, de certa forma,

tentar livrar a menina da maldição lançada por ela. E, para isso, será capaz de dar sua vida por ela.

O devedor, para infundir confiança em sua promessa de restituição, para garantir a seriedade e a santidade de sua promessa, para reforçar na consciência a restituição como dever e obrigação, por meio de um contrato empenha ao credor, para o caso de não pagar, algo que ainda “possua”, sobre o qual ainda tenha poder, como seu corpo, sua mulher, sua liberdade ou mesmo sua vida (ou, em certas circunstâncias religiosas, sua bem-aventurança, a salvação de sua alma [...]) (Nietzsche, 2009, p. 33)

Aurora está ensaiando como contar para suas tias que irá morar com Malévola quando encontra Filipe, um rapaz que está à procura do reino. Surge entre os dois um clima de romance. Diaval, vê Aurora conversando com Filipe e vai contar a Malévola o que viu, alertando-a sobre a possibilidade, do rapaz ser o amor verdadeiro de Aurora, que poderia quebrar a maldição. Malévola explica a Diaval, que não existe amor verdadeiro. Ele insiste na chance de o rapaz, ser a salvação de Aurora, e pede que ela não interfira no destino da moça.

Aurora vai contar às tias que irá embora, porém as fadas desastradas acabam falando a verdade sobre sua vida e a maldição que lhe foi lançada. Aurora procura Malévola e descobre, enfim, que ela foi quem lhe lançou a maldição.

Aurora: - Fada madrinha!

Malévola: - Estou aqui.

Aurora: - Quando ia me contar sobre a maldição? É verdade?

Malévola: - É sim.

Aurora: - Minhas tias disseram que foi uma fada má, eu não me lembro do nome. Disseram que é...

Malévola: - Malévola!

Aurora: - É você! Você é a Malévola? Não! Não toque em mim. Você é o mal que existe no mundo! É você!

Malévola: - Ache o menino! (Malévola, 2014)

Aurora vai até o reino e reencontra seu pai, que enlouquecido pelo ódio por Malévola, não dá importância a filha e manda que a tranquem em um quarto. Ela foge, enquanto Malévola encontra com Filipe e o adormece na tentativa de reverter à maldição. Aurora caminha pelos quartos do castelo e encontra a roca de fiar e espeta o dedo, caindo no sono profundo, concretizando a maldição.

A cena em que a maldição se concretiza é simples, porém cheia de significados. Aurora entra em um ambiente pouco iluminado, uma nuvem de fumaça é lançada, trazendo um ar de magia e mistério. Em destaque está a roda e a agulha, objeto que fará com que a maldição se concretize. Uma luz ilumina Aurora e a agulha. A menina estende o dedo e o espeta na agulha, caindo no sono eterno.



Figura 19 – Concretização da maldição.  
Fonte: <http://migre.me/uo6WO>

Malévola pressente que a maldição se concretizou, segue para o castelo, levando consigo o príncipe Filipe, na esperança de que ele quebre o feitiço. Neste momento, a fada má assume o papel de heroína e tenta findar o feitiço, tentando retomar o equilíbrio inicial da história.

Ao chegar ao castelo, Malévola se encarrega de colocar o príncipe próximo das fadas, que imediatamente pedem para que ele beije a princesa, pois acreditam que ele sente um amor verdadeiro pela garota. O príncipe beija a princesa e nada acontece, reforçando o que Malévola já havia dito anteriormente, que amor verdadeiro não existe.



Figura 20 – Felipe beija Aurora.

Fonte: <http://migre.me/uo6XI>

Malévola vai até Aurora e demonstra-se arrependida, por ter lançado a maldição à menina, e declara:

Malévola: - Não vou pedir o seu perdão. Por que 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 eu me sinta culpada. (Malévola, 2014)

A declaração de Malévola demonstra o arrependimento pelo ato cometido e o castigo para seu ato será o de conviver com a dor de ter perdido Aurora. Esse auto castigo imposto por Malévola, é explicado por Nietzsche (2009) como uma forma de pagar o mal cometido.

Foi igualmente aí que pela primeira vez se efetuou este sinistro, talvez indissolúvel entrelaçamento de ideias, “culpa e sofrimento”. Pergunta-se mais uma vez: em que medida pode o sofrimento ser compensação para a “dívida”? Na medida em que fazer sofrer era altamente gratificante, na medida em que o prejudicado trocava o dano, e o desprazer pelo dano, por um extraordinário contraprazer: causar o sofrer — uma verdadeira festa, algo, como disse, que era tanto mais valioso quanto mais contradizia o posto e a posição social do credor. (Nietzsche, 2009, p. 34)

Malévola beija Aurora, que desperta do sono eterno, provando que o amor verdadeiro era aquele que Malévola sentia pela menina.



Figura 21 – Malévola beija Aurora quebrando a maldição com um beijo de amor.  
Fonte: <http://migre.me/uo6Y9>

Aurora pede a Malévola que ambas retornem ao reino dos Moors, mas quando estavam saindo do castelo, Stefan manda que os guardas a prendam. Ela transforma o corvo em um dragão e ordena que Aurora fuja. Inicia-se uma nova batalha. Durante a fuga, Aurora encontra as asas de Malévola e as devolve à fada, que retoma seus poderes e vence a batalha contra os soldados.

Malévola fica frente a frente com Stefan e não o mata, simplesmente diz que a batalha acabou, mas uma nova traição acontece e o rei tenta matá-la. Na luta, os dois caem de uma torre, Malévola consegue se salvar, pois possui asas, porém o rei cai e morre.

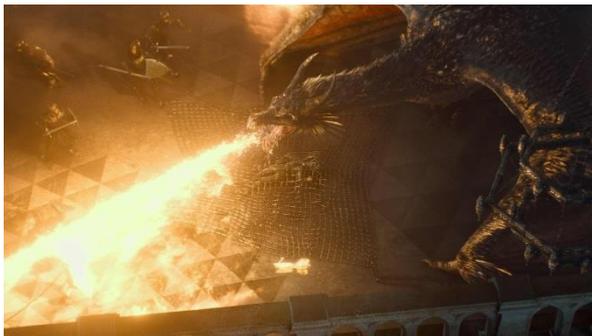


Figura 22 – Batalha final entre Malévola e o rei Stefan  
Fonte: <http://migre.me/uo6YO>

Malévola e Aurora retornam ao reino dos Moors. A fada desmancha a muralha de espinhos, e convida a jovem para conhecer os Moors, e como eles eram quando a fada, ainda era menina. Desmanchar a muralha de espinhos, é a representação de que não existe mais segredos entre Malévola e Aurora.

Malévola deixa a coroa, os reinos são unificados e Aurora é coroada. Na cena de coroação da princesa, é possível observar que as feridas do passado foram curadas. O tom sombrio dado a Malévola, com a roupagem escura e preta, bem como o olhar triste, amargo e vingativo, são deixados de lado. Malévola passa a se vestir novamente com tom marrom mais claro, seu olhar agora assume o tom de ternura e serenidade. A cena aparece iluminada pelo sol, são acrescentadas flores dando um colorido à ela.



Figura 23 – Malévola coroando a princesa Aurora.  
Fonte: <http://migre.me/uo6Zo>

Ao final do filme, percebe-se que a história não foi exatamente como contaram à você, ela mostra outro lado, o lado da fada má, este lado que acabamos de contar e analisar.

O reino foi unido não por um herói ou um vilão, como a lenda dizia. Mas por alguém que foi heroína e vilã. Seu nome é MALÉVOLA.



Figura 24 – Malévola  
Fonte: <http://migre.me/uo6ZT>

## CONCLUSÃO

Ao realizar um breve estudo sobre o conto de fada *A Bela Adormecida* observou-se que existem diversas narrativas tradicionais que contam sobre as conquistas dos heróis e a derrota dos vilões. Assim eram esses contos e afirma-se que não há herói sem um vilão, um personagem só existe em virtude do outro. Além disso, quanto mais malvado e perverso for o vilão, maior será a atuação do herói e sua conquista. É a eterna luta do bem contra o mal, de que tanto se fala.

No filme *Malévola* lançado em 2014, percebe-se que muitas situações das versões anteriores do conto são desconstruídas, em especial as características da vilã. A clássica vilã, temida e odiada é transformada em uma personagem que demonstrará os múltiplos aspectos da personalidade humana, muitos deles despertados em virtude da traição e violência sofrida pelo homem que amava, chegando a acreditar que o lado bom da vida e o amor verdadeiro não existem. Porém, as facetas da vida demonstram que nem tudo está perdido e que o amor verdadeiro está onde menos se imagina e que ele não precisa ser necessariamente entre um homem e uma mulher.

Este tipo de história não é encontrada apenas no filme *Malévola*, outras produções também deixaram de lado a proposta de bem e mal se apresentarem separados e passaram a usar a 'receita' do bem e do mal caminhando juntos. Um exemplo é o filme *Drácula, a história nunca contada* (2014), conta a história de Vlad Tepes, filho do rei da Transilvânia. O rei para evitar o massacre de seu povo pelos turcos entrega a eles centenas de crianças, dentre eles o seu próprio filho. O menino aprendeu com os turcos a arte de guerrear e ganhou fama pela ferocidade nas batalhas e também por empalar os derrotados. De volta à Transilvânia, onde é nomeado príncipe, ele governa em paz por 10 anos. Só que o rei Mehmed mais uma

vez exige que 100 crianças sejam entregues aos turcos. Vlad se recusa e, com isso, inicia uma nova guerra. Para vencê-la, ele recorre a um ser das trevas que vive pela região. Após beber o sangue dele, Vlad se torna um vampiro e ganha poderes sobrehumanos, vencendo os turcos numa batalha violenta e sangrenta.

Nas versões anteriores, esta versão da história não é contada, elas retratam apenas sobre um homem que bebia sangue humano. Mas os motivos que o levaram a isso nunca haviam sido mostrados tampouco questionados. Em *Drácula, uma história nunca contada*, assim como em *Malévola* e outras produções, fica claro que um mesmo personagem pode acertar e errar, ser bom e mau, feliz ou triste e isso só dependerá dos fatos que acontecerão em suas vidas.

Com isso percebe-se que adaptar histórias é uma arte. Quem ousa fazê-lo deve estar atento às necessidades de interação que as novas mídias exigem. Quando se vai ao cinema, para assistir uma adaptação, o reconhecimento da história deixa o espectador confortável uma vez que essas histórias já estão presentes no imaginário das pessoas.

Assistir um mesmo conto, produzido por um mesmo estúdio, como é o caso de *A Bela Adormecida* e *Malévola*, com desdobramentos tão diferentes refletem as mudanças de valores sofridos na sociedade. Se a sociedade mudou, não se pode mais produzir filmes com visões maniqueístas, pois se assim o fizerem não estarão atendendo as reais necessidades da sociedade.

O que acontece é que, com as mudanças dos valores as pessoas não se contentam e não aceitam mais uma história em que o bem e o mal são representados separadamente. Uma mulher na sociedade atual, não consegue se enxergar como a princesa dos contos anteriores frágeis, dependentes e passivas

diante da realidade. Elas na verdade, são mais que isso, são 'Malévolas', não pela maldade, mas pela força, segurança e determinação em buscar aquilo que desejam. Que riem e que choram que são boas e más, e principalmente, que sua felicidade não depende só do amor de um homem.

Assistir obras com esse contexto possibilita perceber as diferentes situações que a vida assume, provando que as pessoas podem contar umas com as outras, independentemente do sexo, religião, características físicas; que elas podem ser fortes e guerreiras capazes de enfrentar seus piores medos sejam eles reais ou imaginários.

São mudanças na visão tanto da figura da mulher, quanto na do homem. As mulheres deixaram a passividade, dependência e fragilidade das versões anteriores dos contos. Os homens por sua vez, passaram a enxergar as mulheres de outra forma, menos machista e dominadora, respeitando a figura feminina. Outro fato importante, é com relação à formação do homem que também passou a ter padrões menos rígidos com relação à masculinidade.

Uma sociedade real é assim, por este motivo as adaptações fazem tanto sucesso e *Malévola* está aí para provar isso.

Malévola é a fada que conheceu o amor ainda menina, foi traída por esse amor. Sofreu e se corrompeu por esse amor. Mas, conseguiu se recuperar quando encontrou em outra pessoa, Aurora, o verdadeiro amor. Foi esse amor que possibilitou que ela reencontrasse sua força e principalmente, a si mesma. Malévola, demonstra-se inconstante o tempo todo, do mesmo modo que demonstra ódio é capaz de demonstrar seu amor, representando assim a ambivalência de sentimentos

presente em toda humanidade. Ninguém tem uma essência exclusivamente boa tampouco má, mas sim uma mistura ora boa, ora má.

Nesta versão do conto, não existe mais o bem e o mal em lados opostos, aqui os valores assumem novas posições, todos os seres são ambivalentes e em constante mudança. O bem assume o formato da sensatez, da pureza de espírito enquanto que o mal passa a ser representado pelo sofrimento, pelo desejo de vingança.

Apesar de estarmos vivenciando essa ruptura no conceito de bem e mal, vale lembrar que a sociedade vem aos poucos desconstruindo a ideia de que existe um lado inteiramente bom e outro inteiramente mal. Por este motivo, ainda nos deparamos com situações de injustiça, impotência e a falta de compreensão do outro e da justiça pelas próprias mãos.

Na verdade, o que todo ser humano quer, é compreensão independente dos reais motivos, sejam eles piores ou melhores. Somos todos dignos e ao mesmo tempo imperfeitos. Esta era a ideia que Nietzsche defendia, de que somos todos igualmente perfeitos e imperfeitos ao mesmo tempo, e que para vivenciar isso, o homem deveria desprender-se de qualquer forma de controle, fosse ele cultural ou moral.

Podemos pensar que, as adaptações dos contos de fadas, com essas novas abordagens levem o homem a refletir sobre a função social de cada personagem. Que as figuras paternas ou opressoras que habitavam os contos de fadas, representadas pelos protetores, salvadores e vilões, antes vivenciados como figuras externas e individuais, agora fazem parte das nossas personalidades, nos tornando responsáveis em buscar a nossa real essência, compreendendo nossa história

individual dentro de um mundo complexo e cheio de armadilhas. Que o bem e o mal, não estão separados e sim fazem parte de um mesmo conflito, mesclando-se e digladiando-se, prevalecendo um ou outro, de acordo com aquilo que vivemos. E que apesar de, em alguns momentos, termos de assumir esse lado mal, é possível desfazê-lo.

Isso representa um novo paradigma vivido pela sociedade. Estamos cada vez mais dispostos em encontrar em nós mesmos as consequências de uma felicidade ou do sofrimento. Estamos conscientes de que não existe uma pessoa que tenha sua essência totalmente boa ou má e sim, pessoas complexas e dinâmicas. Ao buscar compreender essa essência humana estamos amadurecendo enquanto seres humanos, aceitando recomeços, que as pessoas são falhas em si e nos outros e que o perdão é importante. Estamos acima de tudo compreendendo que não existem bem ou mal e sim situações que exigem compreensão e respeito, que sempre há 'outro lado da história', uma versão que ainda não foi contada e que estas situações não devem ter julgamentos morais. É a busca pelo equilíbrio do sentimento e da racionalidade. É necessário que a tristeza exista para que saibamos valorizar as alegrias.

Além disso, é a forma de construirmos uma sociedade menos preconceituosa, mais justa, amorosa e principalmente mais receptiva às novas 'Malévolas'.

Este trabalho investigou sobre as antinomias entre o bem e o mal no filme *Malévola* e, para tanto, utilizou-se da análise do filme para atingir os objetivos propostos. Porém, sabe-se que esta pesquisa é apenas o "início do fio da meada" para os estudos sobre as teorias que abordam as antinomias.

No entanto, não fez parte do escopo dessa pesquisa abordar as novas ressignificações que estão sendo dadas a esses contos e sua continuidade. Assim como o filme *Malévola* conta a história com sob a perspectiva da vilã, existe a versão fílmica *Descendentes*, cuja temática aborda sobre os filhos dos vilões dos contos de fada. Essa nova abordagem poderá ser aprofundada em estudos posteriores observando-se as motivações culturais que influenciaram a criação da continuidade dos contos que sempre terminavam em “viveram felizes para sempre”.

## REFERÊNCIAS

ALBERTI, P. B. **Contos de Fadas tradicionais e renovados: uma perspectiva analítica**. Dissertação. Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul, 2006.

ANDRADE, S. B. **José do Telhado e António Silvino: a construção do herói ambivalente**. 2014. Disponível em: <[https://repositorio.utad.pt/bitstream/10348/3342/1/phd\\_sbandrade.pdf](https://repositorio.utad.pt/bitstream/10348/3342/1/phd_sbandrade.pdf)> Acesso em 12/05/2016.

BALLET TOUR. **A Bela Adormecida**. Disponível em: <<https://ballettour.wordpress.com/curiosidades/a-bela-adormecida/>> Acesso em 20/06/2016.

BATISTA, E. R.; **A "Cinderela" sob a Perspectiva de Gênero**. Interdisciplinar: Revista de Estudos em Língua e Literatura, v. 13, p. 93-98, 2011. Disponível em: <[http://200.17.141.110/periodicos/interdisciplinar/revistas/ARQ\\_INTER\\_13/INTER13\\_8.pdf](http://200.17.141.110/periodicos/interdisciplinar/revistas/ARQ_INTER_13/INTER13_8.pdf)> . Acesso em: 02 nov. 2014.

BARBOZA, L. K. **A santa, a prostituta e a amante infeliz: as imagens simbólicas do feminino de Edvard Munch, sob abordagem da psicologia analítica de CG Jung**. 2009. Disponível em: <[http://www.athena.biblioteca.unesp.br/exlibris/bd/bia/33004013063P4/2009/barboza\\_lk\\_me\\_ia.pdf](http://www.athena.biblioteca.unesp.br/exlibris/bd/bia/33004013063P4/2009/barboza_lk_me_ia.pdf)> Acesso em: 10/05/2016.

BARTHES, R. **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BASILE, Giambattista. **Sole, Luna e Talia. Coletânea II Pentamerone ossia La fiaba dele fiabe** (1634), de Giambattista Basile (1575-1632). A tradução foi feita a partir da edição em italiano preparada por Benedetto Croce (Bari: Gius. Laterza & Figli, 1925, vol. II. p. 297-303). Trad. KARIN VOLOBUEF.

BETTELHEIM, B. **A Psicanálise dos Contos de Fadas**. Trad. Arlene Caetano. 17. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2003.

\_\_\_\_\_. **A psicanálise dos contos de fadas**. Trad. A. Caetano. 27. reimp. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

BILATE, D. **Nietzsche, niilismo e verdade**. Revista Exagium, v. 2, p. 6, 2008. Disponível em: <[http://www.revistaexagium.ufop.br/PDF/Edicoes\\_Passadas/Numero2/5.pdf](http://www.revistaexagium.ufop.br/PDF/Edicoes_Passadas/Numero2/5.pdf)> Acesso em 15/06/2016.

BRECHT, B. \_\_\_\_\_. Estudos sobre teatro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

CALVINO, Í. **Por que ler os clássicos**. Trad. Nilson Moulin. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CAMARGO, G. A. **Sobre o conceito de verdade em Nietzsche**. Revista Trágica: estudos sobre Nietzsche, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 93-112, 2008. Disponível em: <<http://tragica.org/artigos/02/07-gustavo-camargo.pdf>>. Acesso em 15/05/2016.

CARVALHAL, T. F. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 2004.

\_\_\_\_\_. **Literatura comparada**. 4. ed. rev. e ampl. São Paulo: Ática, 2006.

CASCUDO, L. C. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Rio de Janeiro: Funarte/MEC, 1978

CEIA, C. **E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)**, coord. de Carlos Ceia. Disponível em <<http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6302/>> Acesso em 05/06/2016.

CHAUI, M. **Convite à filosofia**. 13ª ed. São Paulo: Ática, 2005.

CLUVER, C. **Intermedialidade**. Pós. Revista do Programa de Pós-graduação em Artes, v.1, n.2, p. 8-23, Nov. 2011. Disponível em: <<http://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/16/16>> Acesso em 20/01/16.

COELHO, N. N. **O Conto de Fadas**. São Paulo: Ática, 1987.

\_\_\_\_\_. **O Conto de Fadas Símbolos Mitos e Arquétipos**. 2ª edição. São Paulo, Ática. 1991.

\_\_\_\_\_. **O conto de fadas**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1998.

\_\_\_\_\_. **Literatura infantil: teoria, análise, didática**. 1. Ed. São Paulo: Moderna, 2000.

\_\_\_\_\_. **O conto de fadas: símbolos mitos arquétipos**. São Paulo. DCL, 2003.

DARNTON, R. **O grande massacre de gatos, e outros episódios da história cultural francesa**. Tradução de Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

\_\_\_\_\_. **O Grande Massacre de Gatos, e Outros Episódios da História Cultural Francesa.**

Trad. Sonia Coutinho. 4ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 2001.

DIÁRIO SECRETO. **Significado e história das flores.** Disponível em: <<https://rebelheartbr.wordpress.com/2009/12/23/significado-e-historia-das-flores/>> Acesso em 20/06/2016.

DICIONÁRIO DE NOMES PRÓPRIOS: Significado dos Nomes. Disponível em: <<http://www.dicionariodenomesproprios.com.br/busca.php?q=talia>>. Acesso em 05/06/2016.

DICIONÁRIO DOS SÍMBOLOS. Disponível em: <<http://www.dicionariodesimbolos.com.br/>> Acesso em 20/05/2016.

E-BIOGRAFIA. Disponível em: [https://www.ebiografia.com/charles\\_perrault/](https://www.ebiografia.com/charles_perrault/) Acesso em 20/08/2016.

FERREIRA, A. B. H. **Dicionário Aurélio.** Disponível em: <<https://dicionariodoaurelio.com/>> Acesso em 02/02/2016

FERREIRA, N. P. **A teoria do amor na psicanálise.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

FRANCO, M. D. B, OLIVEIRA, R. P. **Malévola: a vilã conflitante no espaço fílmico.** Centro Universitário Ritter dos Reis. X Semana de Extensão, Pesquisa e Pós-graduação – SEPesq. 2014. Disponível em: <[http://www.uniritter.edu.br/uploads/eventos/sepesq/x\\_sepesq/arquivos\\_trabalhos/2968/268/255.pdf](http://www.uniritter.edu.br/uploads/eventos/sepesq/x_sepesq/arquivos_trabalhos/2968/268/255.pdf)>. Acesso em 14/12/2015.

GENETTE, G. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão.** Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006

GOMES, I. M.B. **Malévola: uma nova versão do amor para uma nova geração.** O Debate – Diário de Macaé, 2014. Disponível em: <<http://www.odebateon.com.br/site/noticia/detalhe/31639/malevola-uma-nova-versao-do-amor-para-uma-nova-geracao>>. Acesso em 22/12/2015.

GRÜNEWALD, A. L. **Nietzsche: crítica da “verdade” metafísica e afirmação da vida terrena.** Disponível em: <<http://www.ufjf.br/sacrilegens/files/2014/01/10-1-2.pdf>>. Acesso em 15/06/2016.

GUTFREIND, C. (2003). **O terapeuta e o lobo: a utilização do conto na psicoterapia da criança**. São Paulo: Casa do Psicólogo

HILLESHEIM, B. **Entre a literatura e o infantil: uma infância**. 2006. Tese de Doutorado em Psicologia Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10923/4772>> Acesso 23/06/2015.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

KRISTEVA, J. **Introdução à semanálise**. Porto Alegre: L&PM, 1974.

LEONI, G.D. **Literatura universal: esboço geral de uma história comparada das literaturas**. Rio de Janeiro: Edições de ouro, 1966.

MALÉVOLA. Direção: Robert Stromberg. EUA: Walt Disney Animation Studios, 2014.

MARTINS, M. C. **“E foram (?) felizes para sempre...”**: (sub) versões do feminino em Margareth Atwood, A. S. Byatt e Angela Carter. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2005.

MIGUEL, R. **Personagem**. Inspiração Literária. 2009. Disponível em: <<http://inspiracaoliteraria.blogspot.com.br/2009/11/personagem.html>> Acesso em 10/05/2005.

NIETZSCHE. F. W.A **Genealogia da Moral**. Coleção Os pensadores. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.

\_\_\_\_\_. **A Genealogia da Moral**. Coleção Os pensadores. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. **Além do Bem e do Mal – Prelúdio de uma Filosofia do Futuro**. Tradução Antonio Carlos Braga. Editora Escala. 2013. São Paulo.

O Mágico de Oz. Diretores: George Cukor; Mervyn Le Roy; Norman Taurog; Victor Fleming. 1939. EUA. 101 minutos.

OLIVEIRA, E. A. **Giambattista Basile e o conto maravilhoso**. 2007. 103 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 2007. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/91581>> Acesso em 05/03/2015.

OLIVEIRA, L. M. **“Snow White” a Snow night”: A resignificação dos contos de fadas a partir de perspectivas revisionista e feminista.** Anais do SILEL. Volume 3, Número 1. Uberlândia: EDUFU, 2013. Disponível em: <[http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2013\\_2401.pdf](http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2013_2401.pdf)> Acesso em 15/01/16.

OLIVEIRA, M. S. **As influências do trágico nos romances contemporâneos Ópera dos Mortos e Os Sinos da Agonia, de Autran Dourado.** Universidade Estadual de Maringá. 2011. Disponível em: <<http://www.ple.uem.br/defesas/pdf/msoliveira.pdf>> Acesso em 26/05/16.

PINHEIRO, C. E. B. **Da literatura ao teatro: A eterna luta entre o bem e o mal nas figuras do Dr. Jekyll e de Mr. Hyde.** Revista Travessias. V.4 n. 3. 2010. Disponível em: <<http://www.unioeste.br/travessias/DOSSIE/DA%20LITERATURA%20AO%20TEATRO.pdf>> Acesso em 14/09/15.

PLATÃO. **A República.** Tradução Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 2000.

PROPP, V. **As raízes históricas do conto maravilhoso.** SP: Martins Fontes, 1997.

RAJEWSKY, I. O. **A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade.** Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea, v. 2, p. 51-73, 2012. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/site/e-livros/Intermedialidade%20e%20Estudos%20Interartes%20-%20Desafios%20da%20Arte%20Contempor%C3%A2nea%202.pdf>> Acesso em 20/05/2016.

REVISTA LITERÁRIA. **Origem da literatura.** Disponível em: <<http://www.revistaliteraria.com.br/contos.htm>>. Acesso em 20/05/2016.

RIOS, R. **Magos, Bruxas e feiticeiros: o bem e o mal na literatura de fantasia.** 2009. Disponível em: <<https://www.valinor.com.br/tag/magos>>. Acesso em 05/05/2016.

ROMEU + JULIET. Direção Baz Luhrmann, 1996. EUA. 120 min.

RUETHER, R. R. **Sexismo e religião. Rumo a uma teologia feminista.** São Leopoldo: Sinodal, 1993.

SCHNEIDER, R E F; TOROSSIAN, S. D. **Contos de fadas: de sua origem à clínica contemporânea.** Psicologia em revista, v. 15, n. 2, p. 132-148, 2009.

SÉRGIO, R.A **personagem na narrativa**. Recanto das Letras, 2007. Disponível em: <<http://www.recantodasletras.com.br/teorialiteraria/420168>> Acesso em 15/03/2016.

SIERAKOWSKI, A. C. **Literatura de massa e formação do leitor: o letramento de receptores da saga crepúsculo do papel às telas**. Universidade Estadual de Maringá. 2012. Disponível em: <<http://www.ple.uem.br/defesas/pdf/apcsierakowski.pdf>>Acesso em 13/04/2016.

SIMONSEN, M. **O conto popular**. Trad. Luis Claudio de Castro e Costa. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

SOUZA, B. C. B. **De Basile a Disney: uma comparação entre Sol, Lua e Tália e A Bela Adormecida**. Literartes, n. 2, p. 65-75, 2013. Disponível em file:///C:/Users/ELAINE/Downloads/62360-81287-1-SM.pdf. Acesso em: 11 nov. 2014.

STAM, Robert. **Introdução a teoria do cinema**. Trad. De Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2003.

\_\_\_\_\_. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies**, n. 51, p. 019-053, 2006.

\_\_\_\_\_. **A literatura através do cinema. Realismo, magia e a arte da adaptação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008

THEODORO, A. C. N. **Era uma vez... As metamorfoses nos contos de fadas contemporâneos**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2012.

TOMITA, L. **Valente: rompendo tradições**. **Mandrágora**, v. 18, n. 18, p. 131-142, 2013.

VOLOBUEF, K. **A Bela Adormecida – Charles Perrault**. Disponível em: <[http://volobuef.tripod.com/tr\\_dornroeschen.htm](http://volobuef.tripod.com/tr_dornroeschen.htm)>. Acesso em 23 out. 2014.

\_\_\_\_\_. **A Bela Adormecida – Irmãos Grimm**. Disponível em: <[http://volobuef.tripod.com/tr\\_dornroeschen.htm](http://volobuef.tripod.com/tr_dornroeschen.htm)>. Acesso em 23 out. 2014.

\_\_\_\_\_. **Sol, Lua e Talia**. Disponível em: <[http://volobuef.tripod.com/op\\_basile\\_sol\\_lua\\_talia\\_kvobuef.pdf](http://volobuef.tripod.com/op_basile_sol_lua_talia_kvobuef.pdf)>. Acesso em 23 out. 2014.

XAVIER, I. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transferência**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.

WARNER, M. **Da fera à loira**. Tradução: Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Companhia das letras, 1999.

ZANOTTI, L. **Lampião: Texto, tela e palco**. São Paulo: Catrumano, 2012.

\_\_\_\_\_. **A exacerbação da violência em Ricardo III: de Shakespeare à Mckellen**. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/cadernoseminal/article/viewFile/12018/9405>. Acesso em 20 jul. 2016.

ZATTI, A. H. **Quando o bandido torna-se mocinho: a construção do personagem-vilão pelo cinema brasileiro**. 2010. 152 f. Dissertação (Mestrado em Processos Comunicacionais) - UNIVERSIDADE TUIUTI DO PARANÁ, Curitiba, 2010. Disponível em: <<http://tede.utp.br:8080/jspui/handle/tede/185>>. Acesso em 10/09/2015.

ZILBERMAN, R. **A literatura infantil na escola**. 11ªed. São Paulo: Global, 2003.

## ANEXOS

### ANEXO A - IRMÃOS GRIMM

A Bela Adormecida  
Tradução de Karin Volobuef

Há muito tempo, viviam um rei e uma rainha que todos os dias diziam: "Ah, se nós tivéssemos uma criança!", e nunca conseguiam uma. Aí aconteceu que, uma vez em que a rainha estava se banhando, um sapo rastejou para fora da água e lhe disse "Seu desejo será realizado; antes que se passe um ano, você dará à luz uma menina". Aquilo que o sapo dissera aconteceu, e a rainha teve uma menina que era tão formosa que o rei mal se continha de felicidade, e preparou uma grande festa. Ele não apenas convidou seus parentes, amigos e conhecidos, como também as fadas, a fim de obter suas boas graças para a criança. Havia treze delas em seu reino, mas como ele só possuía doze pratos de ouro, nos quais elas poderiam comer, uma delas teria de ficar em casa. A festa foi celebrada com toda a pompa e, quando chegou ao fim, as fadas presentearam a criança com dotes mágicos: uma com a virtude, outra com a formosura, a terceira com riqueza, e assim com tudo o que há de desejável no mundo. Quando onze já tinham falado, entrou de repente a décima terceira. Ela queria se vingar por não ter sido convidada e, sem cumprimentar ou mesmo olhar para quem quer que seja, exclamou aos brados: "A princesa deverá espetar-se em um fuso quando tiver quinze anos, e cair morta." E sem dizer mais nada, virou as costas e deixou o salão. Todos estavam assustados, e então adiantou-se a décima segunda, que ainda não tinha feito seu desejo, e como não podia anular a maldição, mas apenas abrandá-la, ela disse: "A princesa não morrerá, apenas cairá em um sono profundo que durará cem anos."

O rei, que queria salvar sua querida criança do infortúnio, ordenou que todos os fusos do reino inteiro fossem queimados. Na menina, entretanto, realizaram-se plenamente todos os dons das fadas, pois ela era tão bela, educada, gentil e sensata que todos que a viam não podiam deixar de gostar dela. Sucedeu que, justamente no dia em que ela completava quinze anos, o rei e a rainha não estavam em casa, e a menina estava sozinha no castelo. Ela andou então por todos os

cantos, examinou à vontade aposentos e câmaras, e finalmente chegou até uma velha torre. Subiu a estreita escada em espiral e deparou-se com uma pequena porta. Na fechadura havia uma chave enferrujada e, quando ela a girou, a porta se abriu de um só golpe e lá, em um quartinho, estava sentada uma velha com um fuso, fiando diligentemente seu linho. "Bom dia, velha mãezinha", disse a princesa, "o que você está fazendo aí?" "Eu estou fiando," disse a velha, e balançou a cabeça. "O que é isto, que pula tão alegremente?" perguntou a menina, e pegou o fuso querendo também fiar. Mal ela tinha tocado o fuso, a maldição se realizou, e ela espetou-se no dedo.

Mas, no mesmo instante em que foi picada, ela caiu na cama que ali estava, e foi tomada de um profundo sono. E este sono estendeu-se por todo o castelo: o rei e a rainha, que tinham acabado de chegar e entrado no salão, começaram a dormir, e com eles toda a Corte. Dormiram então também os cavalos no estábulo, os cachorros no pátio, as pombas no telhado, as moscas na parede, e até o fogo, que chamejava no fogão, ficou imóvel e adormeceu, e o assado parou de crepitar, e o cozinheiro, que queria puxar seu ajudante pelos cabelos porque ele havia feito uma coisa errada, soltou o menino e dormiu. E o vento assentou-se, e nas árvores defronte ao castelo nem uma folhinha se movia.

Ao redor do castelo começou porém a crescer uma cerca de espinhos, que a cada ano ficava mais alta e que, por fim, estendeu-se em volta de todo o castelo e cobriu-o de tal forma que nada mais se podia ver dele, nem mesmo a bandeira sobre o telhado. Começou então a correr no país a lenda da bela adormecida, pois assim era chamada a princesa, de modo que de tempos em tempos chegavam príncipes que tentavam penetrar no castelo através da cerca viva. Mas nenhum deles conseguiu, pois os espinhos estavam tão entrelaçados como se tivessem mãos, e os jovens ficavam presos neles e não conseguiam se soltar, sofrendo uma morte lastimável. Depois de muitos anos, chegou mais uma vez um príncipe ao reino e ouviu quando um velho contava da cerca de espinhos, e que havia um castelo atrás dela, no qual uma linda princesa, chamada Bela Adormecida, já dormia há cem anos, e com ela dormia o rei e a rainha e toda a corte. Ele também sabia pelo seu avô que muitos príncipes já haviam vindo e tentado penetrar pela cerca viva de espinhos, mas haviam ficado presos nela e morrido tristemente. O jovem então

disse: "Eu não tenho medo, eu quero ir lá e ver a Bela Adormecida." O bom velho tentou dissuadi-lo de todos os modos, mas ele não deu ouvidos às suas palavras.

Mas agora os cem anos tinham justamente acabado de transcorrer, e havia chegado o dia em que Bela Adormecida deveria acordar. Quando o príncipe se aproximou da cerca de espinhos, estes não eram agora mais do que flores grandes e bonitas que por si sós se abriram e o deixaram passar ileso, e se fecharam atrás dele, formando novamente uma cerca. No pátio do castelo ele viu os cavalos e os cães de caça malhados deitados e dormindo, no telhado estavam pousadas as pombas, e tinham a cabecinha metida debaixo da asa. E quando ele entrou na casa, as moscas dormiam na parede, o cozinheiro na cozinha ainda levantava a mão como se quisesse agarrar o menino, e a criada estava sentada diante da galinha preta que deveria ser depenada. Ele então continuou andando, e avistou no salão toda a corte deitada e dormindo, e lá em cima, perto do trono, estavam deitados o rei e a rainha. Aí ele continuou andando ainda mais, e tudo estava tão quieto que se podia ouvir sua respiração, e chegou finalmente à torre e abriu a porta do quartinho, no qual Bela Adormecida dormia. Lá estava ela deitada, e era tão bela que ele não conseguia desviar os olhos, e ele se inclinou e beijou-a. Quando ele a tinha tocado com os lábios, Bela Adormecida abriu os olhos, acordou e olhou para ele amavelmente. Então os dois desceram, e o rei acordou, e a rainha e toda a corte, e se olharam espantados. E os cavalos no pátio se levantaram e se sacudiram; os cães de caça pularam e abanaram suas caudas; as pombas no telhado tiraram a cabecinha de sob a asa, olharam ao redor e voaram para o campo; as moscas nas paredes recomeçaram a rastejar; o fogo na cozinha levantou-se, chamejou e cozinhou a comida; o assado voltou a crepitar; e o cozinheiro deu um tamanho tabefe no menino que este gritou; e a criada terminou de depenar a galinha. E aí foram festejadas com todas as pompas as bodas do príncipe com a Bela Adormecida, e eles viveram felizes até o fim.

## ANEXO B - GIAMBATTISTA BASILE

Sol, Lua e Tália

TRADUÇÃO DE KARIN VOLOBUEF

O conto “Sole, Luna e Talia” está na coletânea *Il Pentamerone ossia La fiaba delle fiabe* (1634), de Giambattista Basile (1575-1632). A tradução foi feita a partir da edição em italiano preparada por Benedetto Croce (Bari: Gius. Laterza & Figli, 1925, vol. II. p. 297-303).

Era uma vez um grande senhor, o qual, tendo-lhe nascido uma filha, a quem deu o nome de Tália, chamou todos os sábios e adivinhos de seu reino para que lhe dissessem a sorte. Estes, após várias consultas, concluíram que ela estava exposta a um grande perigo devido a uma farpa de linho. E o rei proibiu que em sua casa entrasse linho ou cânhamo ou outro pano similar para evitar qualquer encontro maligno.

Certa vez, quando Tália já estava crescida e se encontrava à janela, avistou uma velha que fiava; e, como jamais havia visto nem conhecia um fuso, agradando-lhe muito a dança que o fuso fazia, foi presa pela curiosidade e mandou chamar a velha para que subisse até ela, e, tomando a roca nas mãos, começou a estender o fio. Mas, por desgraça, uma farpa lhe entrou na unha e instantaneamente ela caiu morta ao chão. A velha, diante desta desgraça, fugiu precipitadamente pela escada; e o desventurado pai, após ter chorado um barril de lágrimas, assentou Tália em uma poltrona de veludo debaixo de um dossel de brocado, no interior do próprio palácio, que ficava em um bosque. Depois, cerrada a porta, abandonou para sempre a casa, motivo de todos os seus males, para apagar completamente de sua lembrança o infortúnio sofrido.

Depois de algum tempo, andava um rei à caça por aqueles lugares, e tendo-lhe fugido um falcão, que voou para a janela daquela casa e não atendia aos chamados, fez bater à porta, acreditando que a casa fosse habitada. Mas, após ter batido em vão por um longo tempo, o rei, tendo mandado buscar uma escada de um vinhateiro, quis subir pessoalmente à casa e ver o que acontecia lá dentro. Após

subir e entrar, ficou pasmado ao não encontrar viva alma; e, por fim, chegou à câmara onde jazia Tália, como que encantada.

O rei, acreditando que ela dormia, chamou-a. Mas, como ela não voltava a si por mais que fizesse e gritasse, e, ao mesmo tempo, tendo ficado excitado por aquela beleza, carregou-a para um leito e colheu dela os frutos do amor, e, deixando-a estendida, voltou ao seu reino, onde por um longo tempo não se recordou mais daquele assunto.

Depois de nove meses, Tália deu à luz a um par de crianças, um menino e uma menina, duas jóias resplandecentes que, guiadas por duas fadas que apareceram no palácio, foram por elas colocados nos seios da mãe. E uma vez que as crianças, querendo mamar, não encontravam o mamilo, puseram na boca justamente aquele dedo que tinha sido espetado pela farpa e tanto o sugaram que acabaram por retirá-la. Subitamente pareceu a Tália ter acordado de um longo sono; e, vendo aquelas duas jóias ao lado, ofereceu-lhes o seio e enterneceu-se profundamente por elas. Mas não conseguia entender o que lhe tinha acontecido, encontrando-se totalmente só naquele palácio, com dois filhos ao lado, e vendo que lhe era trazido tudo o que ela desejava comer, sem que se notasse a presença de qualquer pessoa.

Um dia o rei se recordou da aventura com a bela adormecida e, aproveitando a ocasião de uma nova caçada naqueles lugares, veio vê-la. E, tendo-a encontrado desperta e com aqueles dois prodígios de beleza, sentiu um enorme contentamento. Contou então a Tália quem ele era e o que tinha acontecido; e criou-se entre eles uma grande amizade e união, e ele ficou muitos dias em sua companhia. Depois se despediu com a promessa de vir buscá-la e levá-la para seu reino; e, nesse meio tempo, tendo retornado à sua casa, falava a todo momento em Tália e nos filhos. Quando comia, tinha Tália em sua boca, e também Sol e Lua (pois estes eram os nomes das crianças); quando deitava, chamava-a e aos filhos.

A mulher do rei, que por causa das demoradas caçadas do marido já tinha tido alguns lampejos de suspeita, com estas invocações de Tália, Lua e Sol foi tomada de um ardor maior do que de costume; e por isso, tendo chamado o secretário, disse-lhe: “Escute, meu filho, você está entre Cila e Caribde, entre o batente e a porta, entre a grade e a tranca. Se você me disser de quem meu marido

está enamorado, eu o farei rico; e, se me esconder a verdade, farei com que nunca mais o encontrem, nem morto, nem vivo”. E este, de um lado transtornado pelo medo, de outro levado pelo interesse, que é uma faixa sobre os olhos da honra e da justiça, um estorvo para a fidelidade, contou-lhe tudo tintim por tintim.

A rainha enviou então o próprio secretário em nome do rei até Tália, mandando dizer-lhe que ele queria rever os filhos; e esta, com grande alegria, os enviou. Mas aquele coração de Medéia, logo que os teve entre as mãos, ordenou ao cozinheiro que os degolasse e preparasse com eles diversas iguarias e molhos para dar de comer ao pobre pai.

O cozinheiro, que tinha bom coração, ao ver aqueles dois pomos áureos de beleza, teve pena deles e, confiando-os à mulher para que os escondesse, preparou com dois cabritos variadas iguarias. Quando chegou a hora da ceia, a rainha fez servir os manjares; e, enquanto o rei comia com grande gosto, exclamando: “Como isto é bom, pela vida de Lanfusa!”, ou “Como é saboroso este outro, pela alma do meu avô!”, ela o encorajava, dizendo-lhe: “Coma, que está comendo o que é seu”. O rei, por duas ou três vezes, não prestou atenção a estas palavras; mas depois, ouvindo que esta cantilena prosseguia, respondeu: “Sei muito bem que estou comendo o que é meu, porque você não trouxe nada para esta casa”; e, levantando-se encolerizado, dirigiu-se a uma aldeia um pouco distante para tranquilizar-se.

Ainda não satisfeita com tudo o que acreditava ter feito, a rainha mandou de novo o secretário chamar a própria Tália, com o pretexto de que o rei a esperava; e esta veio imediatamente, desejosa de encontrar a sua luz e não sabendo que o fogo a esperava. Conduzida diante da rainha, esta, com uma carranca de Nero, muito irritada, disse-lhe: “Seja benvinda, senhora Troccola! Você é aquele tecido delicado, aquela boa relva com que meu marido se delicia? Você é aquela cadela malvada que me trouxe tantas dores de cabeça? Pois bem, é hora de entrar no purgatório, onde eu lhe farei pagar pelos danos que me causou!”.

Tália começou a desculpar-se, dizendo que a culpa não era sua e que o marido tinha tomado posse de seu território enquanto ela estava adormecida. Mas a rainha não quis ouvir desculpas e, mandando acender no meio do pátio do palácio uma grande fogueira, ordenou que Tália fosse nela lançada.

A infeliz, vendo-se perdida, ajoelhou-se diante dela e suplicou que lhe desse ao menos tempo de retirar as vestes que trazia sobre si. E a rainha, não tanto por pena da desventurada, mas para poupar aqueles trajes recobertos de ouro e pérolas, disse-lhe: “Dispa-se, que lhe dou permissão”.

Tália começou a despir-se, e a cada peça que retirava, lançava um grito; até que, tendo já retirado o manto, a saia e o blusão, quando foi tirar a anágua, lançou o último grito, ao mesmo tempo em que a arrastavam para o fogo. Mas nesse instante ocorreu o rei, que, vendo o espetáculo, quis saber o que tinha acontecido. E, tendo chamado pelos filhos, ouviu da própria mulher, que o recriminava pela traição, como ela o havia feito comê-los.

O rei se entregou ao desespero. “Então fui eu mesmo - gritava - o lobo das minhas ovelhinhas? Ai de mim, e por que as minhas veias não reconheceram a fonte do seu próprio sangue? Ah, turca renegada, e que crueldade é essa sua? Pois bem, você recolheu a lenha, e não mandarei essa face de tirano ao Coliseu para penitência!”.

Assim dizendo, ordenou que a rainha fosse lançada no mesmo fogo aceso para Tália, e junto com ela o secretário, que tinha sido instrumento deste triste jogo e tecelão da malvada trama; e queria fazer o mesmo ao cozinheiro, que acreditava ter picado seus filhos com o facão. Mas este atirou-se a seus pés e lhe disse: “Deveras, senhor, não haveria outra recompensa pelo serviço que vos prestei que não um forno de brasas; não haveria outro soldo que não um bastão nas costas; não haveria outro entretenimento que não estorcer-me e crisper-me no fogo; não haveria outra honra que não a de ver misturadas as cinzas de um cozinheiro com as de uma rainha! Mas não é este o agradecimento que eu espero por ter salvo vossos filhos, a despeito daquela que queria matá-los para restituir ao vosso corpo aquilo que era parte desse mesmo corpo”.

O rei, ao ouvir estas palavras, ficou fora de si e lhe parecia que sonhava, não podendo acreditar naquilo que suas orelhas ouviam. Depois, dirigindo-se ao cozinheiro, disse: “Se é verdade que você salvou meus filhos, esteja seguro de que o retirarei das tarefas de girar o espeto e o colocarei na cozinha do meu peito a girar como lhe aprouver as minhas vontades, dando-lhe tais prêmios que o mundo o chamará feliz”.

Enquanto o rei dizia estas palavras, a mulher do cozinheiro, que viu os apuros do marido, trouxe Lua e Sol para diante do pai, o qual, abraçado a eles, distribuía um redemoinho de beijos a um e a outro. E, tendo dado uma grande recompensa ao cozinheiro e feito-o ajudante de câmara, tomou Tália como esposa, a qual gozou uma longa vida com o marido e os filhos, aprendendo que de um modo ou de outro.

## ANEXO C - A BELA ADORMECIDA NO BOSQUE

Um príncipe amava a caça de tal sorte que viva sempre nas florestas e tapadas, procurando peças. Uma vez perdeu-se num bosque e caiu a noite antes que lograsse sair dele. Lá pela noite cerrada encontrou a cabala de um lavrador que agasalhou como pôde, dando-lhe de cear e conversando. Pela manhã, o príncipe viu por cima do arvoredo as torres de um castelo desconhecido e perguntou quem ali morava. O lavrador respondeu que era história velha do tempo antigo. O príncipe insistiu para saber e o velho Ilha contou.

Era ali o palácio de um *rei* que não tinha filhos quando muito os desejava ter. Finalmente a rainha deu à luz e houve muita festa, convidando o rei todas as fadas para o batizado, mas esqueceu de convidar a fada mais velha porque não se ouvia mais falar nela, julgando todos que houvesse morri do. No dia do batizado as fadas compareceram e também a fada velha que vinha zangada por não ter sido chamada também. As fadas foram para perto do berço da menina que nascera e deram os dons de ser bonita, alegre, agradável, trabalhadora, prudente, fiel, etc. Quando acabaram, a fada velha fadou que a menina havia de meter às unhas uma pua de roca e morreria aos quinze anos. Todos ficaram muito tristes mas apareceu a fada mais moça, que se escondera, dizendo que não podia desmanchar os fados já dados mas fadava a menina para que dormisse cem anos sem ficar velha e fosse despertada por um príncipe com quem casaria, sendo muito feliz. O rei proibiu que se fiasse no reino, para que a menina não cumprisse a sina, mas foi de balde porque, com quinze anos, a princesa encontrou uma roca e querendo-a mexer, meteu uma pua nas unhas e caiu como morta. Todos que estavam O castelo adormeceram também e os pais da menina já morreram; o reino mudou-se para longe e só ficou o castelo que é aquele que se vê todo cercado pela floresta.

O príncipe ficou ansioso para verificar a verdade e, despedindo-se do lavrador, dirigiu-se ao caseio, atravessando com dificuldade a mata de espinhos que o cercava. Encontrou um palácio grande e bonito e cheio de gente dormindo por todos os cantos, criados, camareiros, soldados, oficiais, cozinheiros, até os animais dormiam no estábulo e cavalaria. O príncipe subiu e passou por muitas salas douradas onde as damas estavam adormecidas e, num quarto muito adornado, viu

uma moça linda dormindo numa cama. Aproximou-se, tomou-lhe a mão, beijou-a e a moça abriu os olhos, sorrindo.

Logo todo palácio acordou e foi um barulho de ordens e passos, vozes de animais e músicas. O príncipe ficou muitos dias com a princesa, sem ter coragem de deixá-la.

Voltou para casa e sempre que podia vinha ter ao castelo para ver sua mulher e no correr dos anos, dois filhos vieram, um menino de nome Cravo e uma menina chamada Rosa. A rainha velha vivia desconfiada por seu filho não mais querer ficar n corte, mas nada descobriu. Quando morreu o rei o príncipe foi coroado e mandou buscar a princesa e os dois filhos, recebendo-a como rainha soberana A rainha velha ficou furiosa e pensou em mandar matar a nora logo que pudesse.

Sucedeu que o rei foi para a guerra e a rainha velha resolveu fazer mal à inocente princesa. Chamou um criado de sua confiança e mandou que agarrasse o menino Cravo e fizesse dele um guisado! para ela comer. O criado furtou o menino mas não teve coragem de o matar; escondeu-o na sua casa, j matou um cabrito e guisou-o para a rainha velha, que o comeu todo, dizendo estar muito gostoso. Dias depois fez a mesma cousa com a princesa ! Rosa e novamente o criado escondeu a menina em sua casa e a rainha velha comeu uma ovelha pensando que comia a neta.

Faltava a nora que vivia chorando com a perda dos filhos. A rainha velha acusou-a de ser falsa ao filho e mandou prendê-la, condenando-a a ser queimada viva na praça pública. Arrumaram a fogueira e a princesa já estava amarrada ao poste e o carrasco com o archote na mão para pôr fogo a tudo, quando apareceu o rei, correndo a brida solta, em socorro de sua mulher, cuja sorte lhe fora comunicada pelo criado que fugira para ir ao seu encontro. O rei agradou muito a mulher, e a rainha velha, logo que o viu, saltou pela janela, quebrando o pescoço nas lajes do pátio. O criado foi buscar Cravo e Rosa e os entregou aos pais, contando o que fizera. O rei o recompensou muito bem, trazendo-o sempre perto a si, e todos viveram felizes.

## ANEXO D – FICHA TÉCNICA DO FILME MALÉVOLA

## DIREÇÃO



**Robert Stromberg**

## ELENCO



**Angelina Jolie Pitt**  
Personagem: Malévoła



**Elle Fanning**  
Personagem: Princesa Aurora



**Sharlto Copley**  
Personagem: Rei Stefan



**Sam Riley**  
Personagem: Diaval



**Brenton Thwaites**  
Personagem: Príncipe encantado



**Juno Temple**  
Personagem: Thistlewit



**Ella Purnell**  
Personagem: Malévola - jovem



**Imelda Staunton**  
Personagem: Knotgrass

Flittle: **Lesley Manville**

King Kinloch: **Peter Capaldi**

Leila: **Hannah New**

Rainha Ulla **Miranda Richardson**

Toddler Princess Aurora: **Vivienne Jolie-Pitt**

Shepherd: **Jamie Sives**

King Henry: **Kenneth Cranham**

Servant: **Marama Corlett**

Atriz: **Hermione Corfield**

Farmer: **Tim Treloar**

Advisor: **Oliver Maltman**

General Andson: **Mark Caven**

**DUBLADORES (VOZES ORIGINAIS)**

**Charlotte Chatton (Personagem: Aurora)**

**ROTEIRO**

Roteirista Linda Woolverton

Corroteirista John Lee Hancock

TRILHA SONORA: Compositor James Newton Howard

ANO: 2014

**PRODUÇÃO**

Produtor Joe Roth

Produtor Executivo Don Hahn

Produtora Executiva Angelina Jolie Pitt

**EQUIPE TÉCNICA**

Diretor de fotografia Dean Semler

Montador Richard Pearson

Maquiador Rick Baker

**EMPRESAS ENVOLVIDAS**

Distribuição internacional / Exportação Walt Disney Pictures

Produção Miller Roth Films

Produção Moving Pictures

Produção Walt Disney Pictures

Distribuidor brasileiro (Lançamento) DISNEY / BUENA VISTA