



## Ora, ora, ora: notas sobre uma maleficência pós-feminista

Ana Paula Penkala<sup>1</sup>

Professora adjunta dos cursos de Cinema e de Design da UFPel e Doutora em Comunicação e Informação pelo PPGCOM/UFRGS

**Resumo:** Recentemente lançado nos cinemas brasileiros, o último filme da Disney, *Malévola*, rompe com representações tradicionais de gênero e vem dividindo a crítica. Este artigo busca lançar um primeiro olhar sobre o filme, em uma abordagem construída a partir dos estudos de gênero, em especial os que propõem uma investigação sobre as representações de gênero nas narrativas ficcionais.

**Palavras-chave:** Malévola; Disney; gênero; representação; pós-feminismo

**Abstract:** Recently released in Brazilian theaters, the latest Disney movie, *Maleficent*, breaks with traditional gender representations and has divided the critics. This article attempts a first approach to the film, constructed from gender studies, in particular on the approach proposed by an investigation on gender representations in fictional narratives.

**Keywords:** *Maleficent*; Disney; gender; representation; postfeminism

### NÃO ME CONVIDARAM PRA ESSA FESTA POBRE

Uma das mais importantes discussões dos últimos anos, não apenas entre os círculos de estudos sobre gênero nem entre os pesquisadores de mídia, tem sido a representação feminina nas narrativas audiovisuais, especialmente as de ficção. O documentário norte-americano *Miss representation* (Jennifer Siebel Newsom, Kimberlee Acquaro, 2011)<sup>2</sup> pontua a questão e não está sozinho. Nunca a representação

---

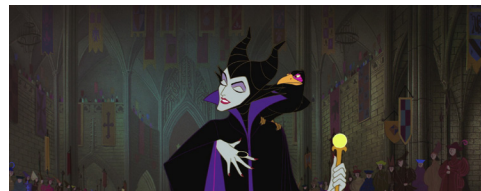
<sup>1</sup> penkala@gmail.com

<sup>2</sup> O filme faz parte de um projeto - *The representation project*, que pode ser conferido no endereço <http://therepresentationproject.org> -, e tem conteúdo veiculado também nas redes sociais, pela página no Facebook (<https://www.facebook.com/MissRepresentationCampaign>).

de gênero foi tão estudada, destrinchada ou teve repercussão tão grande nas mídias (especialmente a internet) quanto agora. A representação de gênero nos *media* é um dos centros nervosos da terceira onda do feminismo, que reconhece que as lutas das primeiras feministas – pelo voto e pela participação na política e na vida civil, nos anos 20 e 30 do século XX – e de suas sucessoras – nos anos 70 do século passado, por direitos civis, por liberdade sexual e por mudanças radicais nos papéis sociais de gênero – não foram, ainda, encerradas, mas estão assimiladas hoje principalmente nas trincheiras do simbólico. O discurso vigente do patriarcado hoje cada vez mais ameaçado e, por isso, também conservador, encontra eco num subtexto dito pós-feminista, igualmente conservador, porém diluído numa ideologia neoliberal e numa abordagem falsamente pluralista que, em essência, pretende reforçar determinismo e binarismo de gênero. Ana Gabriela Macedo e Ana Luísa Amaral (2005) indicam que o termo “pós-feminismo” tem acepções diversas e apenas uma delas possui esse viés, identificado com uma agenda individualista mais que com “[...] objectivos colectivos e políticos, considerando que as principais reivindicações de igualdade entre os sexos foram já satisfeitas e que o feminismo deixou de representar adequadamente as preocupações e anseios das mulheres de hoje” (p. 153). Essa linha de pensamento tem alguma reverberação em posicionamentos neoconservadores, inclusive entre mulheres jovens, para quem o feminismo é comparável com o machismo e que hoje seria uma ideologia misândrica.

Tais fatores tornam uma das bandeiras da nova onda feminista ainda mais cruciais, uma vez que, se a violência contra a mulher continua sendo bastante concreta, nos mais variados âmbitos, essa violência tem fundamento e está salvaguardada e naturalizada no plano simbólico, particularmente na representação. Essa é uma das outras acepções do termo “pós-feminista”, segundo Macedo e Amaral. O empenho dessa linha pós-feminista tem se dado no sentido de, reafirmando o que já se conquistou na luta feminista, buscar uma “reinvenção do feminismo enquanto tal”, conclamando mais reivindicações, mais empenho na luta e um fortalecimento do feminismo. Judith Butler e Teresa de Lauretis são parte dessa linha de pensamento, com a qual, em grande parte, este artigo é comprometido.

Para Lauretis (1994), a noção de gênero é fruto de uma série de tecnologias (a que vou me referir, eventualmente, como dispositivo).



Semelhanças entre a versão animada, de 1959, e a versão de 2014 garantem a alegoria da vilã Disney. As diferenças, no entanto, demonstram certa humanização da personagem. Fonte: <http://goo.gl/LXZYX9> e <http://goo.gl/nknxFU>

Dispositivos políticos sobre os corpos – como as leis que regulam a reprodução –, a linguagem, o imaginário e até instituições, como a própria família e a escola, são tecnologias de gênero que categorizam pessoas a partir de *ideias* de homem e mulher. Essas ideias ganham força nos discursos e práticas discursivas dessas tecnologias, como a moral religiosa, as práticas da medicina, a cultura popular, as artes, as relações de trabalho e até a própria ciência. Gênero não é uma coisa dada, nem um dado biológico (como é o sexo), mas um discurso, uma prática, uma expressão, social e culturalmente construído a partir da aceitação de representações sociais. O processo de aceitação do discurso *gênero* se dá quando representações de gênero passam a ser aceitas como modelos a serem seguidos. A representação nos *media*, portanto, é uma das preocupações mais salutares para a luta feminista hoje. O crescimento da reflexão sobre a representação de gênero no audiovisual (e nas mídias em geral) vem acompanhado de um número crescente de filmes, ficções seriadas para TV e até obras literárias com personagens principais femininas fortes. Não fortes em si, apenas, mas fortes enquanto representação, algo que é basal para a compreensão não só da problematização aqui apresentada como do próprio conceito de representação de gênero com relação às narrativas.

Se “a princesa” típica das animações dos estúdios Disney não representa um protagonismo<sup>3</sup>, as vilãs femininas, por sua vez, estão próximas disso quando são apresentadas, não somente como figuras um tanto mais complexas, como na exploração de seu carisma. Mas enquanto a princesa foi projetada para criar um vínculo com o imaginário do público (eventualmente formado, em sua maioria, por crianças), oferecendo um modelo a ser seguido, a vilã, em oposição absoluta, é tudo aquilo que não pode ser almejado enquanto caráter, forma ou comportamento. Sua força e a ação que desempenham na trama são apontadas como mau exemplo para uma mulher, assim como sua conduta, reprovável. Ao final de todas as “histórias de princesa” do velho modelo Disney (representadas por

<sup>3</sup> Exceção ao modelo perpetuado por essas animações é Merida, do longa da Disney/Pixar *Valente* (*Brave*, Mark Andrews e Brenda Chapman, 2012).

Branca de Neve, a bela adormecida Aurora e Cinderela)<sup>4</sup> a “mocinha” casa com o príncipe e seu comportamento é recompensado com a felicidade eterna. À vilã é sempre destinado o castigo e/ou a morte. O que dizem essas histórias, que repetem ou reciclam, de alguma forma, os contos de fadas medievais europeus? Que o papel feminino “correto” é o de uma moça pura, inocente, cordata, passiva e delicada, cujo sonho seja o de casar. A vilã ou a princesa/mocinha dos contos e dos filmes se constitui geralmente a partir de um olhar e uma moral masculinos, regida por interesses que não raro encerram-se na proteção da reprodução e na manutenção da família como forma de garantir o comprometimento da mulher com relação ao seu corpo. O olhar masculino está no centro de uma das teses de Laura Mulvey (1999), que propõe um cinema que problematize o lugar das personagens femininas, sugerindo um novo desenho para o destino traçado comumente para essas mulheres.

A personagem feminina nas narrativas audiovisuais aparece em planos estáticos e/ou sendo fetichizada pelo olhar *voyeurista* masculino, segundo Mulvey. Essa aceção do tratamento às personagens femininas não é nova, nem pode ser problematizada apenas no cinema. A mulher tem sido representada aos pedaços (fragmentada), morta, adormecida ou incapaz desde há muito nas artes visuais e na literatura. “Esse interesse na representação de mulheres mortas é questão que se deve compreender no circuito geral da imaginação misógina revelada pela história da arte”, diz Márcia Tiburi (2010, p. 302). Essa noção está alinhada com o posicionamento de Mulvey, especialmente em se tratando do prazer escópico gerado a partir da imagem da mulher nas narrativas visuais.

A mulher é vista como imagem, eis também um modo de matar outra coisa que ela possa ser, sobretudo seu potencial político. A principal imagem de uma mulher, bem como a essencial imagem “da mulher” na história patriarcal moderna, é a imagem de uma mulher morta. Mas filosofia

---

<sup>4</sup> *Branca de Neve e os sete anões* (*Snow White and the seven dwarfs*), David Hand, William Cottrell, Wilfred Jackson, Larry Morey, Perce Pearce e Ben Sharpsteen, 1937; *Cinderella*, Clyde Geronimi, Wilfred Jackson e Hamilton Luske, 1950; *A bela adormecida* (*Sleeping beauty*), Clyde Geronimi, 1959.

e arte se unem em necrofilia desde a tragédia grega. Seria esse o verdadeiro nome de seu projeto? A história do pensamento que tentou submeter as imagens se une a essa mesma história que estabelece uma reunião entre a morte e as mulheres. É essa mulher morta, emblemática do que é a história dos homens, símbolo da aniquilação pela qual se alcança na história e na experiência dos homens que a constituiu o absoluto do gozo escópico em que o olho se torna o órgão devorador do mundo, com toda a carga de efeitos e ressonâncias suspeitáveis em termos políticos [...]. (TIBURI, 2010, p. 304-5)

A mulher ativa, portanto, é uma ruptura com esse sistema de representações. Vilãs como Malévola, de suas origens no conto original (do século XVII) e da versão animada da Disney (de 1959), encerram o estereótipo da mulher que não deve ser modelo para nenhuma outra: uma fada má ou bruxa, voluntariosa, ativa e determinada, solitária e controladora que não apenas despreza os homens como a própria noção de família e que, em síntese, é incontrolável. Nas narrativas, assim, estão sistematizadas “leis” que atendem ao propósito de que nos fala Simone de Beauvoir em *O segundo sexo*, que é o de ser “um ser para o outro” (BEAUVOIR, 2009). A condição ideal feminina, prescrita para o gênero e suas práticas e reforçada nas representações, é a de ser um ser para o homem. *A bela adormecida* é um dos exemplos da reiteração, pelos contos de fadas, da figura feminina como incapaz e, acima de tudo, como a de um ser para o outro.

A história da Bela Adormecida tem sua versão mais conhecida assinada pelos Irmãos Grimm e publicada em 1812, nos *Contos de Grimm* – a qual é inspirada em duas versões anteriores: a história original, de Giambattista Basile, e uma versão mais branda, de Charles Perrault. Na versão de Basile, publicada em 1634, uma princesa adormecida desperta “o amor” de um rei (um homem casado) e acorda, nove meses depois, após dar à luz um casal de gêmeos – filhos do rei, gerados enquanto sua mãe dormia. A versão francesa, de Perrault, publicada em *Contos da mãe ganso*, é adaptada para o balé por Tchaikovsky, em 1890, e para a animação da Disney de 1959.

Malévola nasce da adaptação da Disney para o enredo, sendo uma bruxa má, recalcada e vingativa que amaldiçoa a filha do rei e da rainha por uma banalidade: não fora convidada para a festa de batizado da criança. Sua maldição sobre Aurora, a criança, é uma profecia: no dia em que fizer 16 anos, vai furar o dedo com a agulha de uma roca de fiar e morrer. Uma fada, ainda por conceder à menina um presente, ameniza a maldição, trocando a morte por um sono profundo, do qual será acordada somente por um “beijo de amor verdadeiro”. O filme de 2014, recém lançado nos cinemas e dirigido por Robert Stromberg (com roteiro de Linda Woolverton), leva o nome da vilã (*Maleficent*, na versão original) e é um *live action* dos estúdios Disney estrelado por Angelina Jolie no papel título. A Malévola da nova ficção Disney, desafia não apenas a animação de 1959, mas todo um legado de princesas passivas (adormecidas, mortas, exiladas), de príncipes heróis e de imaginários medievais um tanto perversos onde cabem canibalismo, infanticídio, assassinatos, adultérios, necrofilia e estupro, a despeito dos finais felizes, que se repetem tanto no mais horrendo conto de Basile quanto na versão pós-moderna cheia de efeitos especiais da Disney de 2014.

Este artigo propõe um primeiro olhar – e primeiras notas – sobre a radicalização dessa narrativa, que tem surpreendido plateias e dividido a crítica, mas certamente – e talvez mais importante aqui: tem gerado aquecida discussão sobre os papéis femininos no cinema. Esse exame é o início de uma investigação mais aprofundada sobre o protagonismo no audiovisual contemporâneo e, pela natureza do recorte, propõe apenas uma análise preliminar do filme *Malévola*, porém pretende, a partir de alguns diálogos entre a narrativa e os estudos de gênero, pontuar questões pertinentes relacionadas à figura da própria Malévola e também ao seu contexto, incluindo a princesa Aurora.

## OH, QUERIDA, QUE SITUAÇÃO EMBARAÇOSA!

Segundo Judith Butler (2003), atos repetidos no tempo vão se consolidando de modo que produzam uma forma de ser, um “tipo natural”. O que é próprio do masculino ou do feminino (gênero) se atribui a homens e mulheres (sexo) a partir de repetições nos hábitos e relações entre humanos, relações que podem ser determinadas pelo

imperativo biológico ou não. Esse “tipo natural” que se vê nas *performatividades* e existe como um constructo materializado nos hábitos e interações é influenciado e influencia o que se compreende por gênero, de modo que o texto desses hábitos e interações (ou o discurso depreendido deles) reitere sempre esse “tipo” como um modelo. Masculinidade e feminilidade são modelos, com discursos que fazem circular o “tipo natural” de gênero e o que se diz, pensa e faz sobre esse tipo. Esses modelos delimitam a realidade dos sexos biológicos a uma série de performatividades e subjetividades, normatizadas e repetidas em práticas. Butler (2011, p. 70) afirma ainda que

[...] se o gênero é instituído através de actos que são internamente descontínuos, então a aparência da substância é precisamente isso, uma identidade construída, uma realização performativa na qual o público social mundano, incluindo os próprios actores, acaba por acreditar e por representar essa mesma crença. Se a base da identidade de gênero é uma repetição estilizada de actos no tempo, e não uma identidade aparentemente homogênea, então as possibilidades de transformação de gênero devem ser encontradas na relação arbitrária entre esses actos, isto é, na possibilidade de um tipo de repetição diferente, e na quebra ou repetição subversiva desse estilo.

A ordem social dita que homens e mulheres devem ser de um determinado jeito, pois é assim que enxerga no modelo discursivo dos gêneros que circula no social (narrativas audiovisuais fornecem modelos discursivos de gênero, por exemplo). O modelo discursivo de gênero, por sua vez, repete a ordem social, ou aplicando, em uma versão da vida real, regramentos e performatividades, ou não discutindo esses regramentos e performatividades. Reforça a norma, naturaliza a norma e serve de modelo para essa norma também.

Discursos sociais estão permeados pela ideologia, que passa por representações de gênero, sobre discursos identitários. O patriarcado é uma ideologia, e seu paradigma se realiza na representação dos gêneros de forma que normatize suas relações, performatividades e representações e naturalize esses discursos, nos quais re-



De figura diabólica e fútil, má por pura maldade, Malévola passa para um universo onde o *background* da personagem fundamenta a vilania e eventualmente até a justifica. Fonte: <http://goo.gl/LXZYX9>

lações de poder estão entranhadas. Se os *media* reproduzem no discurso dentro da cultura a relação de poder do homem sobre a mulher, sua sujeição à figura masculina e a um modelo de feminilidade, e, em contrapartida, não fornecem nenhum discurso contraditório, subversivo ou questionador dessas relações de poder, elas se sedimentam no discurso que se tem dos gêneros e, logo, em suas práticas. As lendas e mitos, os contos de fadas e o cinema estão repletos de modelos unilaterais, especialmente em se tratando do discurso sobre o gênero feminino. A preponderância nessas narrativas está na menina criada para casar ou servir ao(s) homem(ns), na moça que sonha em casar e ter filhos como único destino, na mulher “devassa” ou voluntariosa ou ativa que é castigada por isso, na truculência masculina e sua agressividade, na salvação que o homem é para a mulher, na inexistência de um plano de vida que não inclua o homem, na impossibilidade de troca de papéis, na divisão binária de gênero e na heteronormatividade. Gerações de mulheres e homens crescem sob esse modelo normativo pois compreendem ser a única representação da ordem social, dos gêneros e das relações entre eles o “tipo natural” de ordem social.

O estranhamento acontece quando quase que repentinamente essa ordem social é virada do avesso por um discurso, especialmente um que atinge uma massa de espectadores e é proferido por quem ajudou a construir o “antigo regime” dos discursos de gênero. O filme da Disney de 2014 surpreende justamente por subverter, num soco, seu próprio discurso sedimentado. Ao reconstruir a personagem de Malévola, dar a ela um protagonismo inédito nos contos de fadas e mudar o final da história de *A bela adormecida*, o filme de Stromberg continua um processo interrompido na cinematografia comercial dos EUA de criar personagens femininas complexas, humanas, contraditórias e idiossincráticas e, principalmente, que não servissem ao *olhar masculino* nem como a vilã que ameaça a masculinidade e seu posto (e é castigada por isso), nem como fetiche *voyeurista*, nem como escravas de um determinismo biológico de gênero (esposas e mães).

O binarismo de gênero enquanto discurso social e modelo de construção de identidades já simboliza a visão dicotômica e mutuamente excludente depositada sobre as identidades a partir de seu imperativo biológico. Esse modelo e essas normas estão presentes em todos os contos de fadas ocidentais, em praticamente todas as animações

da Disney e em um número imenso de filmes enquanto representação, enquanto versão da realidade. Assim, dizem o que é a realidade e moldam o que ela deve ser. É evidente que não tem “força de lei”, mas na esfera do simbólico, ao fornecerem modelos sem contradição nos mesmos espaços, funcionam como normas. Como únicos modelos a serem seguidos, as figuras masculinas e femininas dessas narrativas estabelecem a reiteração e fundamentação do que ocorre nas práticas, identidades e performatividades da vida real em sociedade, munindo o tecido social de um discurso que legitime essas práticas, identidades e performatividades e que lhes sirva de base também.

A *Malévola* da animação de 1959 da Disney é cínica, vingativa, cruel, perversa, esverdeada, agressiva, com traços pontiagudos, malvada, fria e imponderada. Sua conduta é recompensada com o ódio das pessoas e seu extermínio. Nos contos de fadas, assim como em vários filmes da Disney, o modelo feminino de identidade e performatividade está em personagens como a Branca de Neve, Cinderela ou Aurora, e os personagens masculinos lhes servem sempre de contraponto. Renata Kabke Pinheiro (2013), citando Pierre Bourdieu<sup>5</sup>, explica esse binarismo quando traz à tona as relações sociais de poder que perpetram dominação e exploração, as quais estão fundamentadas em princípios advindos de uma visão de mundo marcada pela oposição entre o que é masculino e o que é feminino.

*Malévola* teve recepções diversas por parte do público, agradando feministas e fazendo surgir, também, opiniões negativas, como aqueles que atribuem ao filme um discurso misândrico. André Forastieri assina coluna de 06 de junho (uma semana após o lançamento do filme no Brasil) no portal de notícias R7<sup>6</sup> usando o termo que parece ter ganho força com o discurso contra-feminista que atribui radicalismo às pautas dessa terceira onda do feminismo. O embate que o texto de Forastieri sinaliza é simbólico dessa guerra que se dá na representação. “Todo homem é um bruto traiçoeiro ou um idiota banana. Toda mulher é inocente, e se age mal, é por que um homem a levou a isso. Essa é a mensagem de *Malévola*. A

5 BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Trad.: Maria Helena Khuner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

6 <http://noticias.r7.com/blogs/andre-forastieri/2014/06/06/a-misandria-de-malevola>

nova versão da Bela Adormecida parece politicamente correta. É o contrário. O termo técnico é misandria.” O texto tem encerramento que, junto ao *lead* e fora de contexto, poderiam ser compreendidos como razoáveis: “As histórias nos encantam e moldam. Contos de fadas têm poder. É para isso que os inventamos. Eu via o filme e matutava: que mensagem, que visão dos homens, vão levar para casa e para a vida as menininhas ao meu lado comendo pipoca?”. O discurso, neoconservador, não é razoável na medida em que não considera o contexto em que se ergue a personagem Malévola e a estatura das relações de gênero na qual nos encontramos hoje. Se, na individualidade, mulheres podem ser ruins, interesseiras, vingativas e perversas, no âmbito coletivo não é isso o que se verifica – o estereótipo é uma criação masculina machista que não tem nenhuma novidade e está na raiz das narrativas ocidentais, da mitologia às histórias em quadrinhos, passando pelos contos de fadas e pelos filmes. A misoginia remonta, no mínimo, o livro de mitologias fundante da cultura no Ocidente, que é a Bíblia católica. Da mesma forma e no sentido contrário, homens podem, na esfera individual e particular, ser vítimas de abuso, alvo de violência, ter intelecto desprovido ou ser covardes e frágeis.

O que se compreende no coletivo, no entendimento do que é “ser homem” para a cultura ocidental, no entanto, é que homens são corajosos, fortes, inteligentes. Esse discurso se verifica no próprio conjunto de regras que as primeiras instituições de poder aplicam para moldar os sujeitos, fornecendo um “modelo certo” do que é ser homem (e mulher) e punindo aqueles/as que subvertem esse regimento. Em casa, pais (e mães) criam filhos homens para a conquista (do espaço, do cargo, do poder, da mulher, do *status*), para a liberdade, a engenhosidade e para a força (e agressividade), lhes reprimindo manifestações tidas como femininas (chorar, fraquejar, ponderar, temer, ser cortês ou delicado) e contraditórias com relação ao “tipo natural” masculino. Essa performatividade agressiva e opressora é legitimada pelo discurso do sistema patriarcal e só existe porque o simbólico dá às práticas a sua licença e materialização, e porque as práticas sociais também são licenciadas, legitimadas, sedimentadas, fundamentadas e perpetradas pelo discurso simbólico. O que o cinema e as outras narrativas (ficcionais ou não), como tecnologias de gênero, fazem circular é a ideologia do sistema patriarcal segundo a qual a mulher “deve” ser passiva, cordata, contida, delicada e frá-

gil e o homem deve ser ativo, combativo/questionador/desbravador, livre, bruto/agressivo e forte. E o texto de Forastieri é neoconservador porque ignora (ou omite) um dado crucial, que é a forma como as relações de poder estão estruturadas na sociedade patriarcal, o próprio teor dessa ideologia e, especialmente, o legado opressor que marca a hegemonia do homem sobre a mulher, tanto como seu superior humano, quanto como seu dominador, chefe, líder ou dono.

Em uma sociedade predominantemente machista e misógina, cujas representações e o sistema de normas sintetizam uma opressão das mulheres pelos homens, um filme que demonize a mulher ativa, colocando-a no lugar de vilã e punindo-a da pior forma possível, use como símbolo do bem a princesa submissa, boba, pueril e passiva e aponte como herói o príncipe desbravador, aventureiro, conquistador e forte; esse filme reitera os indicadores do binarismo de gênero e sugere que fiquem em seus lugares as identidades há muito determinadas (em última análise, pelo imperativo biológico), deixando sem saída a identidade daqueles que se munem dos discursos da cultura (das narrativas míticas aos filmes e gibis) – todos nós – para legitimação de sua própria performatividade.

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

zação da violência misógina) representado nessa fábula como nunca antes de forma tão afirmativa nas narrativas (sejam elas míticas, fundantes e fabulosas, sejam as contemporâneas e cotidianas).

A preocupação de Forastieri com relação à imagem dos homens seria legítima se o discurso do sistema patriarcal não criasse um tecido de normas, performatividades e “tipos naturais” onde mulheres são consideradas inferiores e homens, seus donos e detentores de poder simbólico e real sobre elas. Seria plausível se essas meninas comendo pipoca no cinema, identificadas com o feminino, também não vissem tanta violência contra seu gênero perpetrada na vida real por homens brutos, traiçoeiros, perversos. A intenção em *Malévola* não é que as meninas do gênero feminino vejam homens caracterizados de modo ruim, mas que vejam que mulheres inteligentes, poderosas e fortes fazem frente a esses homens ali representados (os quais são o “tipo natural” que normatiza e constrói o discurso de gênero masculino).

## A MALDIÇÃO [NÃO] DURARÁ PARA TODO O SEMPRE

Um dos pontos centrais na animação da Disney de 1959 e da própria história dos Irmãos Grimm é o momento em que a bruxa/fada má lança sobre a filha do rei uma maldição que se cumprirá em sua juventude. Na versão animada, Malévola não é convidada para a festa de batizado da princesa Aurora e, ressentida, tomada por um sentimento frívolo e mesquinho, carregado de ódio e perversidade, lança sobre a menina uma maldição: antes do pôr-do-sol de seu décimo sexto aniversário, Aurora irá fincar o dedo numa agulha de uma roca de fiar e cairá em sono eterno. Malévola, com seus chifres diabólicos, vestido preto longo que se arrasta como um véu por onde passa e lábios vermelhos, faz frente, enquanto representação feminina, à rainha, apagada e passiva; às fadas Fauna, Flora e Primavera, infantilizadas, bobas e atrapalhadas; e à Aurora, inocente e pura em seu berço, e que se desenvolve como uma jovem alienada da realidade (exilada na floresta para ser protegida do destino da maldição), dependente da aprovação masculina e de uma ingenuidade delicada que beira a ausência de inteligência. Aurora representa tudo aquilo que o discurso moral machista, com traços de moralismo religioso ocidental, espera de uma mulher, especialmente a mulher jovem.

O simbolismo sexual que atravessa os contos de fadas é forte também nessa fábula. Apesar de apresentar certo moralismo às vezes, a abordagem psicanalítica de Bruno Bettelheim (2002) aponta a relação entre a maldição do dedo que sangrará em contato com a roca de fiar como a própria “maldição” da menstruação, lançada sobre as mulheres (em última análise, por conta de seus pecados). Essa maldição se concretiza no momento em que Aurora chega na maturidade sexual, e simboliza o sangramento pelo qual “o corpo impuro” feminino precisa passar antes de cumprir seu papel reprodutivo. Malévola, a bruxa, ser da natureza e conhecedora de seus ciclos, é quem condena Aurora. O sono profundo no qual Aurora cai é o que resguarda seu corpo de um contato sexual proibido. Seu “amor verdadeiro”, único e, coincidentemente predestinado, é quem desperta a jovem para uma vida sexual que tenha o propósito reprodutivo. O homem é o único capaz de salvar a mulher da maldição da natureza, dando a ela a capacidade de gerar filhos – o único propósito da mulher, para a pertinência do ideário misógino e para todo o aparelhamento de gênero que o patriarcado disponibiliza enquanto discurso. Grávida, e tantas vezes quanto possível, a mulher estaria livre da maldição de Malévola, uma mulher recalçada que quer impedir que outras mulheres se realizem. Como vilã, na animação da Disney de 1959, é morta pelo príncipe.

A nova versão da Disney para a história centraliza os acontecimentos em Malévola e, assim, talvez construa um discurso sobre a natureza do feminino, dando à personagem uma complexidade e profundidade ímpares, situando-a em sua história pregressa, que é uma das mudanças radicais da nova versão e fundamenta tudo aquilo que se segue. Em *Malévola*, a história é contada por uma voz feminina, que nos apresenta um mundo fantástico, a terra dos Moors, de criaturas mágicas, que vive em harmonia com o mundo dos seres humanos, guardando certa distância dele. Nele vive uma fada menina (Malévola) que protege o território e suas criaturas. A personagem tem natureza conciliadora e perfil de liderança, e é por isso que acaba conhecendo Stefan, um menino humano que tenta roubar algo dos Moors. Intercede por ele e, a partir daí, desenvolvem uma amizade profunda. Essa amizade se transforma, na juventude, em “algo mais”, mas Malévola, apaixonada, tem seu caminho afastado do de Stefan, que vive cada vez mais obstinado por sua sede ambiciosa de poder. Sua vida segue

normal até que precisa defender seu território de uma investida violenta de um rei humano que quer tomar aquele território para si. O exército e o rei, representantes do mundo humano, simbolizam aqui o universo masculino que deseja tomar o poder também em território alheio. O universo mágico dos Moors representa o feminino, com suas criaturas da natureza e seus poderes ininteligíveis para os humanos (os homens). Num misto de medo e fascínio, o rei humano ordena que seu exército destrua as criaturas mágicas, representando a índole desbravadora, conquistadora, ofensiva e violenta. Malévola, defensiva, protetora, intuitiva e, neste caso, corajosa, vestida com trajes simples e naturais, de tons terrosos, com asas e chifres, é a própria força da natureza, representando ao mesmo tempo aquilo sobre o que o homem busca supremacia ou domínio e o território cujo julgamento do rei (dos homens) intitula misterioso, obscuro. Ela ordena que não avancem, ao que o rei responde: “Um rei não recebe ordens de uma elfa com asas”. Malévola grita de volta: “Você não é rei nenhum para mim!”, afirmando claramente que sobre ela o comando ou poder daquele rei não tem efeito. A truculência do exército humano tenta violar os Moors, mas Malévola e seu exército resistem, e o rei acaba ferido gravemente. Ele reúne seus homens para anunciar que aquele que destruir Malévola será o próximo rei e terá a mão de sua filha em casamento. Stefan, ambicioso, toma para si o papel e retorna aos Moors durante a noite, encontrando uma Malévola desprevenida.

## O ESTUPRO SIMBÓLICO E A MORTE DE OFÉLIA

Depois de seduzi-la e recuperar sua confiança, Stefan droga Malévola e, sem coragem de matá-la, arranca suas asas com uma adaga e deixa a jovem mulher ali. Quando Malévola acorda, sua dor é a da traição, da violação, da violência contra seu corpo, sua identidade, sua integridade física e emocional. É a punição por não reconhecer aquele rei humano, por não ceder ao exército do rei, e por ser a força independente e ativa que é. A sequência de estupro evoca todas as violações sofridas pelas personagens femininas ao longo da história das narrativas fantásticas, incluindo a do conto original da bela adormecida. É um estupro corretivo que ocorre no âmbito do corpo, mas quer atingir o gênero como um todo, fazer com que



Ofélia morta em um rio da Dinamarca (quadro *Ophelia*, de autoria de John Everett Millais e finalizado entre 1851 e 1852). Fonte: <http://goo.gl/5wgLIY>

sirva de exemplo, impor seu rei a todos, sua vontade a todas as mulheres, seu desejo à mulher que deve permanecer passiva (ainda que drogada). Essa é a motivação para a vingança de Malévola contra Stefan. Não se pode dizer que é algo fútil.

De certa forma, a sequência coloca em cheque nossa percepção de violência, de maldade e da natureza dos personagens. Stefan é mostrado como de caráter duvidoso, natureza reforçada por seu ato covarde. Muitas narrativas fantásticas, como os próprios contos de fadas, costumam mostrar que a má índole nas mulheres é punida, mas nos homens não chega sequer a ser questionada ou apontada como ruim, a exemplo do próprio personagem do rei que estupra a moça enquanto ela dorme e a deixa grávida, sem lembrar dela por um bom tempo. Stefan comete um ato de extrema covardia, mas algumas percepções “sensíveis” ainda poderão comparar os atos de vilania de seu personagem com os de Malévola.

O contexto que *Malévola* constrói para os atos da personagem-título explicam seus antecedentes, fundamentam suas razões e servem de base para um dos pontos de virada mais significativos na história. Depois do estupro, sem suas asas, Malévola adentra o salão do castelo no dia do batizado de Aurora transformada em uma figura dramática e mística, distante de sua natureza mais humana, marcada pelos tons terrosos e longos cabelos soltos. Trajando vestes negras, de aparência sintética, e um capuz sob os chifres, carregando uma aparência de cobra e ao mesmo tempo fantasmagórica, humilha o rei diante de sua corte orgulhosa, forçando-o a implorar para que amenize sua maldição contra Aurora. Na fala sarcástica, condena o rei ao dizer que Aurora poderá ser acordada somente por um beijo de amor verdadeiro. Ela e Stefan não acreditam em amor verdadeiro. O rei ordena que as fadas escondam Aurora na floresta e lá cuidem dela até que ela tenha 16 anos e um dia e esteja livre da maldição. Na floresta, vendo a incapacidade das fadas em cuidar da menina, Malévola toma o lugar de uma espécie de fada madrinha, protegendo a criança de todos os perigos.

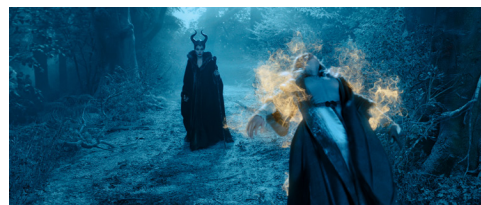
Sob a tutoria silenciosa de Malévola, Aurora cresce e tem vontade de conhecer o mundo para além da floresta e da muralha de espinhos que a protege. É quando o filme começa a explorar a natureza de uma nova Aurora, diferente da personagem dos con-



tos originais, e também da princesa da Disney dos anos 50, cuja única preocupação parece ser a de encontrar um par (masculino). Numa das cenas mais plasticamente interessantes do filme, os homens do rei tentam violar a muralha de espinhos, e Malévola reage. Transforma seu corvo em um lobo enquanto suspende Aurora no ar, colocando-a temporariamente em sono profundo. Ao ver Aurora flutuando no ar, dormindo, Malévola parece ter uma epifania sobre o destino a que condenou a jovem. Enquanto dorme, com seus longos cabelos loiros espalhados ao redor de seu rosto, a princesa parece a representação de Ofélia (*Ophelia*) feita em 1852 pelo pintor inglês (Sir) John Everett Millais. O quadro ilustra a morte de Ofélia no rio, passagem de Hamlet, peça de William Shakespeare de 1600. A passagem conta a história de uma moça ingênua mergulhada em paixão pelo jovem Hamlet, o qual não lhe dava muita importância ou atenção. Um dia, distraída enquanto recitava poemas românticos e colhia flores, despenca de um galho quebrado de árvore e cai em um rio, permanecendo a recitar os poemas e alheia à morte que lhe cerca, quando as águas finalmente a dragam para o fundo. Esse conto de um suicídio involuntário foi tão pintado por artistas dos séculos seguintes à publicação de Shakespeare quanto representado e/ou citado na cultura popular, em especial no cinema e na fotografia<sup>7</sup>. A Ofélia pintada por Millais, ora frágil e infantil, ora erótica, assim como a Ofélia criada por Hamlet, delirante e ingênua, é a representação da própria representação das mulheres nas artes, em especial na literatura e na pintura.

Aurora flutuante e dormente, como a Ofélia morta no rio, prenuncia para o espectador e principalmente para Malévola o destino que ela própria ajudou a impor à moça por causa de um coração partido, por ódio. Até então Aurora vinha sendo a personificação de Ofélia, exceto por sua paixão por Hamlet/Felipe. Vinha repetindo a representação da mulher incapaz, louca e/ou ingênua e adormecida, repetindo eternamente a fábula da mulher que morre (por causa ou apenas por um homem). Uma morte concreta ou simbólica, uma morte dramática nos contos e poemas épicos ou uma morte em vida. A *bela adormecida* é também uma fábula sobre como a mulher, enquanto gênero, é representada nas artes.

<sup>7</sup> Como no cartaz de *Melancholia* (*Melancholia*, Lars Von Trier, 2011)



Aurora em animação suspensa prediz o sono profundo e evoca a mulher morta da cultura visual ocidental. Fonte: <http://goo.gl/RxCrsF>

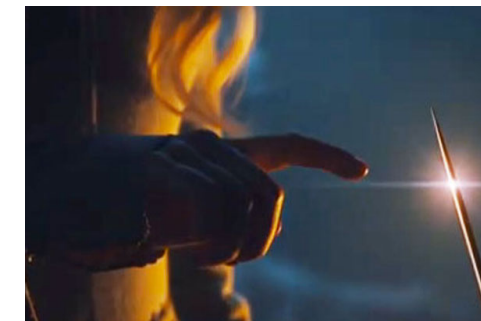
Nos últimos 200 anos, a representação de Ofélia parece seguir certa unanimidade, ou bem Ofélia é representada louca ou morta. Loucura e morte compõem uma espécie de equação da representação de mulheres no século XIX, assim como doença e morte, bem como sono e morte, segundo a tese de Dijkstra<sup>8</sup> em sua leitura do que chamou o “culto do invalidismo” nas artes visuais daquele século. A morte como forma central do imaginário dos homens sobre mulheres [...]. (TIBURI, 2010, p. 301-2)

A identidade feminina suspensa numa crise, a realização de que a vida de Aurora irá ser resumida a uma morte virtual à espera de um amor verdadeiro que não virá é o que acorda Malévola, que a esta altura já quer bem a Aurora. É quando, contra toda a lenda da mulher paralisada, adormecida, alheia, louca, morta, ergue-se uma Aurora contemporânea, contra uma longa história de representações. “Ofélia, louca e morta, foi imagem da loucura, do modo de ser mulher em vida e da complexa relação que há entre mulheres e morte nas representações do século XIX”, diz Márcia Tiburi (2010, p. 305). Aurora vai deixar de ser Ofélia, e vai deixar de ser imagem para ganhar a complexidade e profundidade da personagem humana, vai deixar de ser uma ninfa que morre como “ainda não mulher”, como na peça de Shakespeare e como em toda a mítica das ninfas, e que também morre enquanto mulher, indivíduo do gênero feminino, na ausência de um indivíduo masculino que lhe dê sentido.

## A AURORA DE UMA NOVA (REPRESENTAÇÃO DA) MULHER: SORORIDADE E COMPLEXIDADE

A terceira parte do filme começa quando Malévola passa a perceber seus sentimentos por Aurora, depois desta reconhecê-la como sua “fada madrinha”. É quando encontramos Stefan como um louco, alucinado e consumido pelo ódio e paranoia. Sua obstinação

<sup>8</sup> Ver DJKISTRA, Bram. *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-siècle Culture*. Oxford: Oxford University Press, 1986.



A agulha da roca: desta vez o chamado da natureza não colocará a donzela em perigo simplesmente. Fonte: <http://goo.gl/JjAKUq>

agora é outra: destruir Malévola. “Você zomba de mim”, diz ele olhando para o par de asas de sua inimiga, suspenso numa caixa de vidro como um troféu, fetichizado. “Eu sei o que você está fazendo”, completa ele, entregue à comiseração e convencendo-se de que o projeto de Malévola é debochar dele. Sua loucura e ódio são tamanhos que ignora os pedidos da rainha, que se encontra doente e solicita que ele esteja ao lado dela. Não é o amor pela filha que move Stefan, nem a proteção de sua família. As primeiras motivações dele são o poder. Depois, seu objetivo mistura o desejo de vingança de Malévola com seu ódio contra ela. Um ódio que nasce tão somente porque sua autoridade enquanto rei e homem fora ameaçada por uma mulher, de quem ele havia antes despedaçado o coração e a quem havia violentado, física e emocionalmente. A razão de sua vingança é o orgulho masculino ferido, é não conseguir admitir a força de Malévola, é uma luta infantil por um poder que mulher alguma poderia ter-lhe tomado. Sua loucura, representando aqui uma virada contra a narrativa da mulher ensandecida, ignora até mesmo a notícia de que sua esposa talvez não sobreviva. A morte da rainha calada, sem expressão, nada senão o veículo de Stefan para o trono e o recipiente da herdeira Aurora, simboliza a morte desse outro modelo de mulher.

As outras figuras femininas que restam fortes aqui são Malévola e Aurora, que cada vez mais se demonstra independente e dona de seu destino. A relação que as duas passam a ter é esclarecedora, e Malévola agora representa uma mãe, uma protetora e uma professora para a princesa, que se encanta com aquilo que vai conhecendo dos Moors, até decidir que quer permanecer ali para sempre. Sua decisão não tem relação alguma com nenhum desígnio de gênero ou com o desígnio humano que estabelece Aurora como predestinada a casar (com Felipe). A princesa quer morar nos Moors porque gosta daquilo que conhece, o que faz uma importante ruptura com a Aurora de 1959, que quer ser descoberta pelo amor, quer “ser salva” ou “reconhecida” pelo amor de um príncipe encantado.

Quando não consegue revogar a maldição, Malévola sente que precisa preparar Aurora para o que lhe espera, dizendo-lhe que há um mal no mundo do qual nem ela pode livrá-la (enquanto fada madrinha e protetora). Está se referindo à ganância dos homens (dos seres humanos), à violência, à forma como homens poderão



A bela adormecida como figura recorrente na história da arte. Mulher como imagem, mulher como fetiche. Fonte: <http://goo.gl/LXZYX9>

se aproximar dela com motivações ruins. Aurora responde que sabe se cuidar, pois tem quase 16 anos. Malévola não é condescendente com a princesa e diz “eu sei”, não tratando Aurora como incapaz e admitindo que o mal no mundo não é culpa de uma mocinha que não sabe se cuidar. Quando descobre ser filha do rei Stefan e amaldiçoada por Malévola, Aurora foge, dizendo que a fada madrinha é que é o mal do mundo. A fada ordena que Diaval encontre o príncipe. Lança mão de qualquer crença possível para salvar Aurora, que foge diretamente para seu destino, acabando por tocar na agulha da roca e caindo em sono profundo.

Malévola leva Felipe a beijar Aurora, mas o encanto não se desfaz. Assim, vai até o leito da princesa, assumindo sua culpa, declarando seu amor fraternal por Aurora e beijando sua testa em despedida, quase indo embora sem perceber que Aurora finalmente acorda. Diaval, à espreita, diz: “o amor verdadeiro”. A um só tempo, *Malévola* quebra a tradição heteronormativa e patriarcal de que a princesa deve ser salva por um príncipe e casar-se com ele, pois paga com o próprio corpo e obediência por essa “salvação” e reitera a existência de um sentimento nobre e verdadeiro entre mulheres, capaz de romper o encanto da invalidez e sono eternos impostos pelo olhar masculino, discurso predominante na literatura, nas artes plásticas e nas narrativas audiovisuais. A sororidade, esse sentimento de irmandade entre mulheres, imbuído de um sentido de cooperação e proteção, é também o que reforça a figura de Aurora como dona de si, de sua identidade e capaz de lutar sozinha. São personagens pós-feministas, da linha de Teresa de Lauretis.

Preso pela armadilha de Stefan, Malévola tem um Diaval transformado em dragão vindo em seu auxílio. Mas a luta está quase dada como perdida quando Aurora encontra as asas de Malévola na caixa de vidro e as liberta. Enquanto estava frágil, Malévola precisou do auxílio de uma Aurora decidida que, fosse a princesa frágil e delicada dos contos, não tomaria a iniciativa de devolver-lhe a força que as asas representam: Malévola é novamente completa, porque é livre, porque outra mulher (forte) lhe salva. Aurora não é obediente a um rei que não é o dela, nem a um pai que não reconhece. A princesa não é construída, em sua identidade e seu gênero, como o patriarcado pretende que seja, como o rei masculino dita. Renega seu “pai” em favor de uma mãe-irmã-companheira porque ali reco-

nhece lealdade. Esse pai/patriarcado representado por Stefan, um rei empossado em virtude de atos criminosos, de manipulação e violência, tem fim nas mãos de Malévola, que se ergue no salão do palácio com suas asas imponentes.

O amanhecer que se segue à luta final devolve a narração à voz feminina que, já nos Moors, diz que Malévola derrubou a muralha de espinhos e deu sua coroa a Aurora. Sua coroação, no entanto, tem um sentido para além da sucessão de Malévola: representa a união dos reinos, como é dito. Essa fala simboliza o fim da visão binária de gênero por coroar uma rainha (auto suficiente, independente, forte) que, como se sugere, teria desafiado o patriarcado; mas principalmente, representando a complexidade do gênero feminino simbolizada pela união pacífica de dois reinos que não se subjugam. Não se trata de dar poder às mulheres para que se sobreponham e oprimam os homens, para que tenham essa vez na história, mas dar poder às mulheres para que possam não ser oprimidas pelo gênero masculino, vistas e criadas a partir de seu olhar ou submetidas ao seu poder. Não se trata, como sugere André Forastieri, de representar homens maus ou “bananas” e mulheres superiores, fazendo com que meninas tenham uma ideia errada do gênero masculino – embora essa ideia possa atender pelo nome de “quase todas as narrativas ficcionais desde pelo menos a Bíblia cristã”; mas de garantir a representação de mulheres fortes e independentes que combatam a visão masculina de mulher, a supremacia do patriarcado e a opressão de gênero, representadas pelo mundo dos humanos (o qual, afinal, é um mundo machista e misógino) e por seus reis, Stefan especialmente. Trata-se de aparelhar mulheres para a igualdade pretendida pelo feminismo.

A narradora encerra a fábula dizendo: “Como você pode ver, a história não é bem como contaram a você, e eu sei disso porque eu fui aquela a quem chamaram Bela Adormecida”. A revelação de que é Aurora quem narra o filme sinaliza um protagonismo que toma a palavra e conta uma nova (e não machista) história do que é ser mulher, a despeito da cultura e da tradição dizerem o contrário. A narração estabelece uma diferença entre “a lenda” (o que o ponto de vista dos homens, ou o patriarcado, conta desde sempre) e a “história real”, sugerindo que, na verdade, não existe nem o determinismo essencialista de gênero, nem que as mulheres são

incapazes ou, quando não, são más e vingativas; nem que existe a divisão entre bem e mal. “No final, nosso reino foi unido não por um herói, ou um vilão, como previra a lenda... mas por alguém que era tanto herói como vilão”, encerra Aurora. Assim, pelo olhar feminino dessa narradora e testemunha da história, Malévola é a mulher complexa, criatura não binária, ser capaz de maldades e bondades, mas, principalmente, a personagem feminina forte e não superficial. Nem superficialmente contada, nem imaginada como a superficial serpente que se vingava por não ter sido convidada para uma festa.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. 2a ed. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. 16a ed. Tradução de Arlene Caetano. Paz e Terra, 2002.

BUTLER, Judith. Actos performativos e constituição de gênero – Um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. In: MACEDO, Ana Gabriela Macedo; RAYNER, Francesca (Orgs.). **GÊNERO, CULTURA VISUAL E PERFORMANCE**. Antologia crítica. Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, 2011. p. 69-87.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

LAURETIS, Teresa de. “A tecnologia do gênero”. Tradução de Suzana Funck. In: HOLLANDA, Heloisa (Org.).

**Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

MACEDO, Ana Gabriela; AMARAL, Ana Luísa (Orgs.). **Dicionário da Crítica Feminista**. Porto: Afrontamento, 2005. p. 153-154.

MULVEY, Laura. **Visual Pleasure and Narrative Cinema**. Film Theory and Criticism: Introductory Readings. Nova York: Oxford UP, 1999.

PINHEIRO, Renata Kabke. "Literatura, discurso e questões de gênero: considerações sobre dois best-sellers do século XXI, suas protagonistas e seus reflexos sobre as leitoras". **Revista Língua & Literatura**. v. 15, n. 25, p. 101-126, dez 2013. Disponível em: <<http://revistas.fw.uri.br/index.php/revistalingueliteratura/article/view/1187/1683>>. Acesso em: 01 jun de 2014.

TIBURI, Márcia. "Ofélia morta - do discurso à imagem". **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 18, n. 2, p. 301-318, maio-agosto de 2010. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-026X2010000200002>>. Acesso em: 01 jun de 2014.