



Narrativas, imaginários e subjetividades midiáticas no filme *Malévola* (2014)

Mediatic narratives, imaginaries and subjectivities in the movie Maleficent

Narrativas, imaginarios y subjetividades mediáticas en la película Maléfica

Gustavo Souza Santos

Doutor em Desenvolvimento Social (Unimontes). Centro Universitário FIPMoc
(UNIFIPMoc)
gustavo.ccpv@gmail.com

Anny Costa Chaves

Mestranda em Letras/Estudos Literários e graduada em Letras/Português (Unimontes).
Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes)
annycst97@gmail.com

Tatielle Cardoso da Silva

Graduada em Comunicação Social - Publicidade e Propaganda (UNIFIPMoc). Centro
Universitário FIPMoc (UNIFIPMoc)
tatiellecardoso3@gmail.com

Andréa Nogueira do Amaral Ferreira

Doutoranda em Desenvolvimento Social e mestre em Letras/Estudos Literários (Unimontes).
Centro Universitário FIPMoc (UNIFIPMoc)
deiamaral1@hotmail.com

Resumo

A produção Disney *Malévola*, de 2014, faz uma releitura do conto de fadas Bela Adormecida, já adaptado em animação em 1959. Desta vez, a história põe em xeque o imaginário sobre a linearidade da história entre a princesa Aurora e a bruxa que aterrorizava o reino e seus membros. O filme realoca o enredo trazendo à tona subjetividades mais adensadas dos personagens, o que acabou por produzir representações mais elípticas, sobretudo sobre a moral e a essência da protagonista do filme. Desse modo, propõe-se discutir, a partir deste filme, a construção das subjetividades e das representações femininas na perspectiva do discurso midiático - por meio do cinema - e literário - a partir do conto de fadas. A mídia como a comunicação, imersa no seio cultural, podem ser entendidas como difusas das representações sociais. Intenta-se também uma leitura sobre a construção literária do conto de fadas na produção de sentidos, imaginário, narrativa e representações.

Palavras-chave: Malévola. Representações sociais. Imaginário. Narrativas midiáticas.

Abstract



The Disney production *Maleficent*, from 2014, reinterprets the fairy tale *Sleeping Beauty*, already adapted into animation in 1959. This time, the story questions the imaginary about the linearity of the story between Princess Aurora and the witch who terrorized the world. kingdom and its members. The film reallocates the plot, bringing to the surface more dense subjectivities of the characters, which ended up producing more elliptical representations, especially about the morals and essence of the film's protagonist. In this way, it is proposed to discuss, from this film, the construction of subjectivities and female representations in the perspective of media discourse - through cinema - and literary - from the fairy tale. The media as communication, immersed in the cultural core, can be understood as diffused of social representations. It is also intended a reading on the literary construction of the fairy tale in the production of meanings, imagination, narrative and representations.

Key words: *Maleficent*. Social representations. Imaginary. Media narratives.

Resumen

La producción de Disney *Maléfica*, de 2014, reinterpreta el cuento de hadas *La bella durmiente*, ya adaptado a la animación en 1959. Esta vez, la historia cuestiona el imaginario sobre la linealidad de la historia entre la princesa Aurora y la bruja que aterrorizaba al mundo y su reino. miembros La película reacomoda la trama, sacando a la superficie subjetividades más densas de los personajes, lo que termina produciendo representaciones más elípticas, especialmente sobre la moral y la esencia del protagonista de la película. De esta forma, se propone discutir, a partir de esta película, la construcción de subjetividades y representaciones femeninas en la perspectiva del discurso mediático -a través del cine- y literario -a partir del cuento de hadas. Los medios como comunicación, inmersos en el núcleo cultural, pueden entenderse como difusos de las representaciones sociales. También se pretende una lectura sobre la construcción literaria del cuento de hadas en la producción de sentidos, imaginación, narrativa y representaciones.

Palabras clave: *Maléfica*. Representaciones sociales. Imaginário. Narrativas mediáticas.

1 INTRODUÇÃO

Em 29 de janeiro de 1959, os estúdios Disney levavam aos cinemas seu décimo sexto longa-metragem, a animação “A Bela Adormecida” (*The Sleeping Beauty*), baseada no conto homônimo do escritor francês Charles Perrault, de 1697. Chegava a público a narrativa fantástica da jovem Aurora que ao completar 16 anos de idade, padece a maldição da bruxa Malévola – proferida na ocasião de seu nascimento –, onde a jovem espeta o dedo na agulha de uma roca de fiar e cai em um sono de 100 anos passível de um despertar com a condição magna de que se lhe seja dado um beijo de amor verdadeiro, façanha alcançada com o auxílio das três fadas madrinhas da jovem princesa.

As origens do conto remontam a releituras de aproximadamente 400 anos sob versões, títulos, enredos e autores distintos. A primeira reminiscência da narrativa é atribuída ao conto de 1572, “Perceforest”, de autoria desconhecida. Em cronologia crescente, segue a versão do

novelista italiano Giambattista Basile intitulada “Sol, Lua e Tália” e datada de 1634 no chamado “Pentamerón” ou “Conto dos Contos”, tida como a primeira coleção de contos a ser publicada. Em 1697, Perrault publica a versão que inspirou a primeira produção Disney sobre o conto, “A Bela Adormecida na Floresta” em sua obra “Contos da Mamãe Ganso”. Mais de um século adiante, os irmãos Grimm tomam por base o conto do francês e publicam “Little Briar Rose” que popularizaram a história da jovem amaldiçoada e dormente entre reinos e fadas. Em 1888, o conto é traduzido no balé de Tchaikovsky “A Bela Adormecida” onde a princesa recebe o nome de Aurora, preservado na animação Disney e que na versão de Perrault é omitido, em Basile é Tália e pelos irmãos Grimm é a bela adormecida.

Em 2014, 55 anos após o lançamento de sua produção e mais de 400 anos após a primeira versão do conto ter memória, os estúdios Walt Disney Pictures lançaram uma nova leitura dos contos, agora não mais centrada no drama da princesa amaldiçoada por um sono profundo de 100 anos, e sim, sob a perspectiva da autora da maldição: a vilã Malévola.

Em *Malévola* (*Maleficent* no original), a narrativa se debruça sobre o histórico e as perspectivas originárias daquela tida como personificação do mal na trama popular do conto de fadas, a bruxa e vilã da narrativa, Malévola. Nas versões há uma unanimidade em torno da princesa que, mesmo com diferentes nomes e fatos vivenciados, desempenha seu papel. Todavia, os cenários em torno da vilania não se estabelecem claros. Em Basile, a rainha é vingativa e ciumenta, em Perrault é uma fada má que ganha os contornos sombrios.

A mais recente produção Disney, contudo, apresenta os acontecimentos e dissidências que constroem a história de Malévola, diante de sua imagem vilanesca. O filme propõe a desconstrução da personagem, apresentando provas e aclarando rumos que levaram-na às trevas conhecidas por leitores e espectadores das versões precedentes.

Malévola é, no filme, uma fada originalmente boa e protetora do Reino de Moors, um mundo habitado por todas as criaturas mágicas e míticas, separado todavia do reino humano, por distâncias geográficas e existenciais, onde como parte do discurso da narradora da trama, o encontro entre os reinos é sempre conflituoso e catastrófico. A locução de abertura do filme anuncia um rico prelúdio, o de que para a unificação de partes conflituosas, só um grande herói ou grande vilão conseguem fazê-lo. E tal máxima se verifica no entorno da trama cinematográfica.

Propõe-se aqui refletir, a partir do filme *Malévola* (2014), a construção das subjetividades e das representações femininas na perspectiva do discurso midiático, por meio

do cinema, e literário, a partir do conto de fadas. A mídia como a comunicação, imersa no seio cultural, podem ser entendidas como difusas das representações sociais.

E, postulando discussões de caráter identitário e representativo da mulher, é pertinente aproximar-se do âmago comunicacional para investigações ulteriores. Intenta-se também uma leitura sobre a construção literária do conto de fadas na produção de sentidos, imaginário, narrativa e representações.

2 DESENVOLVIMENTO

Figura 1 - Malévola



Fonte: Malévola (2014).

No filme, a personagem Malévola (figura 1) tem abertos seus autos biográficos e reveladas as situações que a constituíram tão terrível vilã, e de acordo o desenrolar da película, tão vibrante heroína e intensa figura feminina. Movida por energias vingativas e ressentimentos

pelas traições e decepções que sofre por parte de seu contato com o reino humano, a fada se torna amarga e torna as paisagens idílicas à sua volta tão obscuras quanto seu interior se tornara. A maldição é perpetrada, mas o contato de Malévola com Aurora (figura 2) provoca uma revolução no curso de sua trajetória e a coroam heroína. A narrativa se lhe faz justiça e fornece relatos de uma outra visão do conto de fadas e, especialmente, de sua identidade e os subterfúgios, representações e ensejos de autoconhecimento que lhe deflagram a felicidade e a realização plena, como se pode verificar no conjunto da produção.

Figura 2 - Aurora e a maldição



Fonte: Malévola (2014).

A estreia de Malévola provocou reverberações para além das salas de cinema e a apreciação de uma releitura bem produzida do conto de fadas tão famoso. A figura de Malévola e a justiça que o enredo lhe fazia revelou mais do que a humanidade de uma vilã, mas fez saltar aos olhos perspectivas aquiescentes e redentoras da figura feminina, tão arraigada e vibrante na postura da fada e em seus confrontos consigo mesma e com o reino humano, especialmente no seu contato com a alteridade.

É possível destacar esse contato na figura feminina, como em sua relação com a jovem e amaldiçoada Aurora, ou na figura masculina, com o pai da princesa, seu primeiro e doloroso amor, do qual foi traída por circunstâncias de ambição e poder. Malévola passa a desempenhar um papel de força na trama e suas decisões, atos e gestos fizeram emergir discursos sobre o papel social e político da figura feminina, além de discussões sobre a identidade feminina, suas

representações frente ao poder, suas aspirações mais fundas e sua incursão social como sujeito protagonista da realidade.

A agitação provocada pelo filme atingiu crítica, público e opiniões diversas enxergando na produção Disney um roteiro para narrativas que vão além da imaginação infantil, mas atingem o imaginário social. Malévola se coaduna às propostas de outras recentes produções Disney que rompem com paradigmas fixados nas fábulas e estórias infantis que cunham e modelam a moral ou as representações diante da vida, dos sujeitos e da sociedade per si.

Em “Frozen” de 2013 e “Valente” de 2012, a figura feminina na Disney ressignifica a dimensão feminina atrelada sempre aos brios de uma princesa e sua narrativa linear e majestosa. Malévola promove o congraçamento de uma real enseada discursiva da Disney diante das mensagens que seus produtos dispensam sobre as atuais gerações e os cenários hodiernos.

Além da força protagonista de uma figura feminina complexa e intensamente humana, é possível detectar a presença de discursos sócio-políticos e ideológicos na luta por afirmação, construção de si, expressão de identidade, comum ao núcleo histórico e essencial das teorias feministas.

Nota-se ainda uma reflexão existencialista no tocante ao retorno à natureza (divisão mundo humano contra mundo mágico, onde seu encontro resulta em conflito) e perspectivas ligadas à subjetividade e a cultura (a real Malévola *versus* a Malévola vista pelo mundo humano por tempos).

Distanciando-se do roteiro do filme, podem ser canalizadas observações sobre a representação feminina emergente no filme e sua representação na mídia, ou seja, a discussão sobre o gênero construída a partir dos discursos midiáticos, como no cinema e em outras artes.

2.1 Representações e subjetividades em Malévola: mídia e representatividade

A figura feminina e seus desdobramentos frente a uma trajetória histórica e, na contemporaneidade, diante de novos discursos e um estado de subversão da identidade, como salientam Hall (2006), Butler (2003) e Flax (1992). A agenda midiática e sua conjugação com o seio cultural no qual se apoia, e as incursões discursivas sobre o imaginário no que tange a identidade feminina e a construção do gênero, conforme acena Gregolin (2004).

Nesse mesmo íterim, na leitura de Ribeiro e Sacramento (2010), faz-se pontual avaliar um suposto compromisso moral, de valores e costumes a que a mídia e as artes possuiriam, e ainda, a força de seu discurso sobre a realidade. Outros aspectos também emergem, como o

papel social da mulher, sob os luzeiros da teoria feminista e sob as estruturas socioculturais no decurso dos tempos (MATOS, 2010) – numa leitura dos autos do feminismo e um confronto contemporâneo – e exames existenciais e identitários (PERUCCHI; TONELI; ADRIÃO, 2013). Rago (2004) destaca que após décadas de discussões sobre gênero na pauta acadêmica e os debates políticos suscitados, o feminismo pode ser entendido no momento atual como pós-feminismo, significando não um divisor temporal, mas o levante de novas problematizações e facetas no interior do movimento e no préstimo das teorias que se arrolaram frente a seu legado.

Com o pós-feminismo não se anuncia uma consagração dos ideais ou o cumprimento efetivo da agenda do movimento, tampouco se declara um fim, mas toca-se o legado, a essência, os desenhos (RAGO, 1996; 2004). Foucault (2000; 2006) pontua que nos cenários de lutas feministas na atualidade, é possível lançar uma visão privilegiada sobre o feminismo contemporâneo e as relações que estabelece diante de suas iluminuras e das imagens que projeta no mundo.

Rago (2004) completa entendendo esse processo como uma atitude metacrítica, numa frente de reflexão autocrítica em uma perspectiva historiográfica, avaliando, revisitando, reelaborando práticas e pensamentos.

Visto que o papel feminino até meados do século XIX era inalterável e voltado apenas para a figura matrimonial que se dedica ao homem e afazeres domésticos, o filme traz uma nova vertente distinta das personagens que permaneciam no felizes para sempre e estado de inércia após encontrar o cônjuge.

O “amor verdadeiro” encontrado nos contos de fada é rompido ao deparar-se com a cena em que o que salva a Aurora da maldição não é um beijo de um príncipe, e sim de uma “madrinha”. O longa traz o conceito de amor em uma versão estendida a papéis importantes como o materno, mostrando o poder que a mulher exerce além do conjugal. Além disso, em *Malévola* a personagem principal não acredita no amor romântico.

Outra questão a ser debatida é o da figura feminina como doce e sensível que se desmistifica ao deparar-se com uma mulher amarga, sombria e vingativa. Isso pode ser associado ao movimento feminista que surgiu na Inglaterra durante o século XIX com os primeiros passos do feminismo em busca do direito de voto. “O homem continua prioritariamente associado aos papéis públicos e instrumentais e a mulher aos papéis privados, estéticos e afetivos” (LIPOVETSKY, 1997, p. 12). Nesse momento a mulher deixa de lado o estereótipo materno, submisso e dona de casa que não dispunha de uma opinião frente a sociedade.

No filme, todavia, uma questão de poder dá a tônica da narrativa. O início do filme remonta a uma conjuntura sociopolítica entre o reino dos humanos e o Reino de Moors, habitado por criaturas míticas, do qual Malévola é protetora. O reino humano é marcado por uma descrição de ganância e manutenção de poder por meio de práticas e estratégias escusas, enquanto Moors sustenta sua vivência pela harmonia entre criaturas e seu meio.

Na liderança do reino dos humanos está um rei já em idade avançada que, para continuar seu legado, precisa de um sucessor. A prova para que um candidato à altura ocupe seu lugar está na ruptura da soberania de Moors com o ataque à sua protetora, Malévola. Entra em evidência a figura do jovem Stephan que inicia a história na inocência de um explorador que tenta ganhar a confiança da personagem central da trama.

Estabelecendo vínculos de afeto com Malévola, Stephan consegue que sua confiança se torne vulnerabilidade, abandonando momentaneamente as reservas contra a agenda do reino dos humanos. Todavia, o relacionamento revela-se falseado e movido pelo objeto de poder de Stephan para suceder o rei. Como prova de seu mérito, Malévola tem suas asas - símbolo de liberdade e poder - mutiladas, violando sua confiança e sua integridade emocional.

A ferida física desencadeia uma ferida do feminino na personagem. A violação de sua intimidade causa na personagem uma lacuna da qual ela vai elaborar pela conservação da desconfiança sobre o gênero humano. A vingança é perpetrada na clássica maldição à filha do agora Rei Stephan em uma sina irrevogável de que seu legado seja prejudicado pelo objeto de sua ganância.

Em um episódio fortuito, a filha amaldiçoada do rei, agora a princesa Aurora em sua juventude acaba por ter contato com Malévola, tal qual seu pai. Todavia, o encontro tem proporções diferentes. Antes aberta ao contato, agora arredia, Malévola desenvolve um afeto distinto com a moça. A ausência de temor e o vínculo livre que Aurora estabelece, faz com que Malévola a abrigue na floresta.

Em parte, a personagem encontra nessa relação irônica a cicatrização de que necessitava para tratar a ferida ainda aberta desde longa data. Os afetos nutridos mutuamente não impedem o ciclo da maldição que não pode ser apagada nem pelo beijo de um príncipe. É o beijo de amor verdadeiro nascido da relação entre as duas - a autora e aquela que foi inocentemente alvo da vingança maldita - é que produz o efeito benfazejo.

A figura de Malévola rompe as expectativas da figura feminina dócil ou da heroína imaculada, comportada e repleta de candura. Seu posicionamento é controverso, marcado de afetos negativos e pelo questionamento moral. Sua ferida é utilizada como vetor para o

tratamento de sua conduta controversa e instável na visão do reino dos humanos e do espectador em primeiro plano, visto que sua originalidade está fora do escopo esperado pelas heroínas femininas.

Na trama, sua redenção ou a redenção de história presa a uma narrativa que falseou sua trajetória tem seu influxo por meio da amizade e da ajuda de outra mulher. O contato humano abominado por Malévola depois da dolorosa traição que sofrerá é retomado por outra figura feminina, a de Aurora. A subjetividade feminina, narrada como fraqueza no imaginário, é que torna fonte de agência e de significado na história.

Rocha-Coutinho (1994) compreende a identidade feminina como uma “construção discursiva” (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 49) que se desenvolveu consoante aos interesses do grupo masculino dominante. Assim sendo, o pensamento pressupõe um reconhecimento das estruturas ideológicas que mobilizam a linguagem, a fim de postular conceitos e valores defendidos como naturais à subjetividade das mulheres sendo, contrariamente a isso, elaborações históricas.

Nesse contexto, a autora destaca qualidades como “docilidade”, “intuição”, “fragilidade” e “sensibilidade”, em geral, utilizadas para definir o que é ser mulher (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 49). Tal gesto traduz-se por uma redução das particularidades individuais ao “projeto globalizante e totalizador” necessário à manutenção da subserviência feminina (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 49).

É esse grupo dominante de homens que, em determinado momento da história, passou a atribuir os sentidos à “elaboração simbólica” das demais identidades, gerando “desigualdades onde antes havia apenas diferenças” (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 50). Às mulheres é reservado o limitado conjunto de qualidades mencionadas acima e suas variações sempre prestimosas no que diz respeito à desvalidação e à deslegitimação.

Neste ponto, opera-se a desigualdade apontada por Rocha-Coutinho (1994), tendo o horizonte de representação das mulheres, ao longo dos séculos, levado as artes e a mídia a um reduzido campo de possibilidades, se o compararmos à variedade de símbolos e idiosincrasias conferidos aos homens nos objetos artísticos. Desse modo, a linguagem pode ser encarada como um instrumento de dominação, considerando sua indispensabilidade para a ideologia, firmada na elaboração de uma ordem aparente do mundo (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 51).

Moura (1934), já no início do século XX, questionava, partindo de uma base anarcofeminista, uma série de teorias essencialistas que justificavam a inferioridade das mulheres frente à figura “varonil” defendida como “único tipo humano legítimo” (MOURA,

1934, p. 46). A subjetividade feminina seria, portanto, balizada pela preservação dos homens em posições de poder, mesmo que, para a autora, essa seja uma construção histórica e enviesada para a manutenção do ideal masculino e burguês.

Eis o motivo para o estabelecimento de esforços sistemáticos que instituem, propaguem e incutam no imaginário popular, por meio da linguagem, a performance de feminilidade que a sociedade patriarcalista postula para as mulheres. A despeito disso, como assinala Rocha-Coutinho (1994), é na e pela linguagem que a transformação das relações de poder encontra sua expressão. Destarte, as artes e a mídia devem repensar os papéis de gênero e o discurso histórico embutido na definição de uma identidade feminina que exclui a diversidade.

O longa *Malévola* (2014) aponta para um sentido de atualização do modo representativo comentado anteriormente: a personalidade da protagonista, canonizada como vilã maléfica, é aprofundada em suas contradições e potencialidades. Ademais, a releitura dos estúdios *Disney* em realocar o papel do príncipe e propor outra solução para o conflito da trama original revela seu compromisso com o alargamento do conceito de amor na trama.

A obra cinematográfica carrega a representatividade da figura feminina para a cultura pop, uma vez que há influência para meninas e mulheres que a cada dia visam comportamentos motivacionais e orientacionais (LOPES; SANTOS, 2019).

Outros nomes como Mulher Maravilha, personagem da Liga da Justiça e Princesa Leia da franquia *Star Wars* são de grande relevância para o papel de destaque da mulher na indústria cinematográfica, já que modifica o clássico esperar feminino pela figura masculina em sua obviedade ao tão aguardado felizes para sempre e converte em um novo olhar para a mulher do século XXI.

Como destacam Lopes e Santos (2019, p. 53):

Já a representatividade designa um exercício de reconhecimento de representações que sejam construídas a partir da narrativa e da construção que os próprios sujeitos ou grupos fazem de si mesmos, livres de estereótipos ou construções discriminatórias, invisibilizadoras ou portadoras de estruturas sociopolíticas que, agenciando poder, legislam sobre a imagem de tais sujeitos e grupos na vida social cotidiana e também nos produtos midiáticos onde estes são representados.

As representações sobre figura e performance feminina nas artes têm sido reajustadas. Novas narrativas passam a adensar o terreno do imaginário se juntando às pautas sociopolíticas

construídas em outros polos da ação. A contação de histórias por meio do objeto midiático interpola o debate, tornando-se um campo de potência político-artística.

O cinema é uma tela de mediação de questões sociais dos quais a câmera faz campanha para tornar a história narrada. Desse modo, pelo poderio narrativo e político de seu aparato significante, o cinema pode catalizar demandas e retratar suas transformações, realocações e insurreições às normas vigentes, tornando-se vetor contra-hegemônico ou tão somente tela cristalina do que o cotidiano já narra fora dos circuitos midiáticos (MORAIS, 2012).

No livro *Poética*, escrito por volta do ano 335 a.c, Aristóteles elaborou um dos primeiros estudos acerca do “específico literário” e aquele que seria tomado como parâmetro pelos séculos subsequentes de escritores e críticos (BRANDÃO, 2014, p. 1). Sua diferenciação entre literatura e realidade reside na ideia de que aquela não se pretende imitação desta, mas visa uma representação daquilo que o real poderia ser, “no ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade” (ARISTÓTELES, 2014, p. 28). Na contemporaneidade, os estudos sobre verossimilhança ampliaram-se do “discurso literário” para os discursos do cinema, da publicidade e até mesmo da psicanálise, isto é, para qualquer texto que mobilize as estruturas da representação (BRANDÃO, 2014, p. 3).

Levando em consideração a onipresença da narratologia nos meios textuais que se pretendem ficcionais, o que se estende para além do campo literário, é possível empreender um discurso em torno do paroxismo que constitui o elemento *transformação* presente, de maneira díspar, nos enredos do filme *Malévola* (2014) e no conto *A Bela Adormecida* (*The Sleeping Beauty*) do escritor francês Charles Perrault, de 1697, em conformidade às expectativas do seio cultural ao qual pertence cada uma das produções ficcionais.

A produção cinematográfica *Malévola* (2014) fez emergir em seu discurso a alternância de conteúdo inserido no elemento estrutural “transformação” (CULLER, 1999) presente no enredo semelhante à obra *A Bela Adormecida* (1697) cuja competência narrativa evoca preceitos psicanalíticos arraigados à função didática, em conformidade ao período histórico em questão, a qual se propunha o conto de fada primordial.

Isso porque no filme, em seu paroxismo, pretendeu-se evocar o papel social da mulher em convergência ao universo ficcional influenciado pela engrenagem sociocultural que tange a realidade. Em contrapartida, o conto de fadas, em seu auge narrativo, elucida o símbolo de realização da personagem principal calcado no encontro entre príncipe e princesa, o que presume um alívio final a partir do estabelecimento da relação duradoura com o outro do sexo oposto (BETTELHEIM, 2002).

Os resultados mostram um suposto compromisso moral, de valores e costumes a que a mídia e as artes possuiriam, e ainda, a força de seu discurso sobre a realidade. Assim, ao analisar as obras ficcionais em questão, foi possível concluir que a narrativa, sob a ótica da teoria literária, é um instrumento de “internalização das normas sociais” (CULLER, 1999) construídas pelo decurso dos tempos em expectativa aos ânimos dos indivíduos que compõem o tecido social.

Produtos das artes visuais, literatura, música, cinema e outras manifestações (i)materiais são reciclados e digeridos por meio de adaptações sistemáticas a fim de satisfazer o grande metabolismo das massas. Esse metabolismo, inclusive, guarda ligação com a cultura vista como um índice de consumo, como anteriormente discutido.

3 CONSIDERAÇÕES

Malévola apresenta uma releitura em três dimensões do clássico conto de A bela adormecida. Em primeiro plano, o próprio conto de fadas é remodelado, centralizando sua narrativa na figura de sua antagonista. No segundo plano, a animação original dos Estúdios Disney é confrontada por uma nova película, repleta de novas feições e ocorrências. E no terceiro plano, o imaginário criado em torno da história é reconfigurado a partir das evidências à imagem e subjetividades da histórica vilã que dá nome à nova produção.

Na trama, com enfoque na subjetividade da então vilã, constrói-se uma figura feminina que afugenta as leituras clássicas dos contos de fadas. A figura pueril, bondosa e indefesa é substituída por uma figura com potência e agência, modelando a partir de sua própria narrativa, suas visões de mundo, confessando imperfeições e expressando uma imagem autônoma, sem que figurações masculinas hegemônicas interfiram.

Nesse ínterim, a linguagem midiática proporciona, por meio da releitura dos contos de fadas, uma remodelagem do imaginário cristalizado na imagem das personagens clássicas. Nessa releitura, o papel da imagem cinematográfica dá enfoque a narrativas subjetivas que se aderem às tramadas do social, permitindo que o imaginário imortalizado na atmosfera das histórias infantis, ganhe novos contornos, coerentes às dinâmicas e demandas contemporâneas, sobretudo femininas.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. Poética. In: **A poética clássica**: Aristóteles, Horácio, Longino. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2014.
- BETTELHEIM, B. **A psicanálise dos contos de fadas**. Tradução de Arlene Caetano. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 2000.
- BRANDÃO, Roberto de Oliveira. Três Momentos da Retórica Antiga. In: **A poética clássica**: Aristóteles, Horácio, Longino. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2014, p. 1-16.
- BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero**. Feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CULLER, J. Narrativa. In: _____. **Teoria Literária**: uma introdução. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções. 1999.
- FLAX, Jane. Pós-modernismo e as relações de gênero na teoria feminista. Tradução de Carlos A. de C. Moreno. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Pós-modernismo e Política**. 2 ed. São Paulo: Rocco, 1992. p. 217-250.
- FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: _____. **O que é um autor?** 6 ed. Lisboa: Nova Vega. 2006. pp. 129-160.
- FOUCAULT, Michel. O que são as Luzes? In: _____. **Ditos e Escritos**. Vol.II. - Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.
- GREGOLIN, Maria do Rosário. **Discurso e mídia**: a cultura do espetáculo. São Paulo: Claraluz, 2004.
- HALL, Stuart. Estudos Culturais e seu legado teórico. In: SOVIK, Liv (Org.). **Da Diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003a.
- HALL, Stuart. Estudos Culturais: dois paradigmas. In: SOVIK, Liv (Org.) **Da Diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003b.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- JODELET, Denise. Representações sociais: um domínio em expansão. In: _____. (Org.). **As Representações sociais**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2002. p.17-44.
- LOPES, Stéfannie Xavier; SANTOS, Gustavo Souza. O lado feminino da força: primeira trilogia Star Wars e a representação feminina na cultura pop. **Cadernos de Gênero e Tecnologia**, Curitiba, v. 12, n. 39, p. 57-70, jan./jul. 2019.
- MALÉVOLA (Maleficent). Roteiro: Linda Woolverton. Direção: Robert Stromberg. Produção: Don Hahn, Joe Roth e Richard D. Zanuck. Estados Unidos da América: Walt Disney Pictures, 2014, Cor., Son., 97 min., 1 DVD.
- MORAIS, Janaina de Araújo. **Relações de Gênero e Cinema**: a figura feminina no filme Potiche. Trabalho apresentado no XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste. Ouro Preto: Intercom, 2012.



MOURA, Maria Lacerda de. **A mulher é uma degenerada**. 4º ed. Org. Fernanda Grigolin. São Paulo: Tenda de livros, 2018.

PERUCCHI, Juliana; TONELLI, Maria Juracy Figueiras; ADRIÃO, Karla Galvão. Gender and feminisms: theoretical-epistemological considerations and methodological impacts. **Psicologia e Sociedade**, Belo Horizonte, v. 25, n. esp. 2013.

RAGO, Margareth. Feminismo e subjetividade em tempos pós-modernos. In: COSTA, Cláudia de Lima; SCHIMIDT, Simone Pereira. **Poética e políticas feministas**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2004. p. 31-41.

RAGO, Margareth. Adeus ao feminismo? Feminismo e (pós)modernidade no Brasil. **Cadernos AEL: mulher, história e feminismo**. Campinas, IFCH, n. 3/4. p. 37-38, 1996.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor (Org.). **Mikhail Baktin: linguagem, cultura e mídia**. São Paulo: Pedro e João Editores, 2010.

ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia. **Tecendo por trás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

Original recebido em: 06 de julho de 2020

Aceito para publicação em: 22 de julho de 2021

Gustavo Souza Santos

Professor das faculdades de Comunicação Social (Publicidade e Propaganda) e de Arquitetura e Urbanismo do Centro Universitário FIPMoc (UNIFIPMoc). Pesquisador do Cidadino - Grupo de Pesquisa em Temáticas Urbanas e do POP - Grupo de Pesquisa em Imagem, Comunicação e Cultura. Doutor em Desenvolvimento Social (Unimontes).

Anny Costa Chaves

Mestranda em Letras/Estudos Literários e graduada em Letras/Português pela Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes). Pesquisadora do POP - Grupo de Pesquisa em Imagem, Comunicação e Cultura.

Tatielle Cardoso da Silva

Graduada em Comunicação Social - Publicidade e Propaganda (UNIFIPMoc). Pesquisadora do POP - Grupo de Pesquisa em Imagem, Comunicação e Cultura.

Andréa Nogueira do Amaral Ferreira

Coordenadora e professora da faculdade de Comunicação Social do UNIFIPMoc. Doutoranda em Desenvolvimento Social e mestre em Letras/Estudos Literários pela Unimontes. Pesquisadora do POP - Grupo de Pesquisa em Imagem, Comunicação e Cultura.
deiamaral@hotmail.com





PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA



Esta obra está licenciada com uma Licença
Creative Commons Atribuição-NãoComercial-CompartilhaIgual 4.0 Internacional

