



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CAMPUS I - CAMPINA GRANDE
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
CURSO DE LETRAS INGLÊS - LICENCIATURA**

ALINE VASCONCELOS SOUTO SILVA

**Do discurso machista em *A Bela Adormecida* ao discurso feminista em
Malévola:
o papel da mulher na sociedade ao longo destas narrativas fantásticas**

**CAMPINA GRANDE
2018**

ALINE VASCONCELOS SOUTO SILVA

**Do discurso machista em *A Bela Adormecida* ao discurso feminista em
Malévola:
o papel da mulher na sociedade ao longo destas narrativas fantásticas**

Monografia apresentada na disciplina de Trabalho de Conclusão de Curso como requisito básico para a conclusão do curso de Licenciatura em Letras Inglês e suas Respectivas Literaturas.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Maria de Lourdes da Silva Leandro

**CAMPINA GRANDE
2018**

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

S586d Silva, Aline Vasconcelos Souto.
Do discurso machista em *A Bela Adormecida* ao discurso feminista em *Malévola*: [manuscrito] : o papel da mulher na sociedade ao longo destas narrativas fantásticas / Aline Vasconcelos Souto Silva. - 2018.
131 p. : il. colorido.
Digitado.
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras Inglês) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2018.
"Orientação : Profa. Dra. Maria de Lourdes da Silva Leandro, Coordenação do Curso de Letras - CCHA."
1. Análise do discurso. 2. Conto de fada. 3. Feminismo. I.
Título

21. ed. CDD 401.41

ALINE VASCONCELOS SOUTO SILVA

**Do Discurso Machista Em *A Bela Adormecida* Ao Discurso Feminista Em
Malévola:
O Papel Da Mulher Na Sociedade Ao Longo Destas Narrativas Fantásticas**

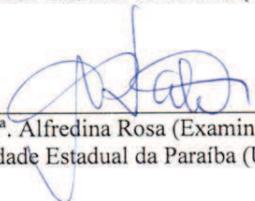
Monografia apresentada na disciplina de Trabalho de Conclusão de Curso como requisito básico para a conclusão do curso de Licenciatura em Letras Inglês e suas Respectivas Literaturas.

Aprovada em: 28/11/2018

BANCA EXAMINADORA

Maria de Lourdes da Silva Leandro - 8,0
Prof.^ª. Dr.^ª. Maria de Lourdes da Silva Leandro (Orientadora)
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

Tânia Maria Augusto Pereira - 8,0
Prof.^ª. Dr.^ª. Tânia Maria Augusto (Examinadora)
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)


Prof.^ª. Dr.^ª. Alfredina Rosa (Examinadora)
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

8,0

DEDICATÓRIA

(In memoriam) A um homem gentil, dedico meu trabalho final ao meu falecido pai, Adalberto Alves da Silva. Ele partiu sem se despedir, e creio que se houvesse tido uma despedida, a tristeza seria menor. Mas o que importa é que uma estrela, mesmo que já tenha desaparecido do universo, ainda brilha no fundo da nossa noite e de nossos confusos sonhos.

Meu pai sempre dizia para eu não entrar em apuros, para não ser uma tola ao permanecer em minhas fantasias e para sempre estar em uma igreja, e não perder o contato com Deus. Ele dizia para eu permanecer estudando e para chegar cedo em casa antes das luzes da rua acenderem. Ele era um homem sensível e não escondia seus sentimentos, pois não sentia vergonha em expressá-los ao universo. Meu pai costumava chorar quando eu saía de perto dele pois se preocupava com a minha segurança. Ele me disse para sempre ser humilde e verdadeira com os outros e comigo mesma. Me disse para deixar meu próprio drama longe, em situações inapropriadas, pois ele só me levaria ao desespero e ao desapontamento com os outros.

Papai me disse para continuar trabalhando duro, pensando sempre no meu futuro, porque não sabia por quanto tempo ainda ficaria ao meu lado para me ajudar. Ele, na maioria das vezes, nem sempre estava certo, mas nunca me deixou seguir no caminho errado. Não sei se isso é o mais longe que pude chegar academicamente, mas cheguei na primeira etapa desse futuro tão almejado. Eu sei que o deixei em dúvidas várias vezes sobre esse futuro, porque não facilitei sua vida em nada, mas ainda lembro dessas lições que me ensinou, e agora eu vou mostrar aonde elas me trouxeram.

Papai, eu consegui.

Como o senhor dizia, eu poderia estar presa em um passado ruim.

Eu poderia ter pago com minha vida por ter saído da linha inúmeras vezes.

Mas eu finalmente encontrei o meu caminho e não vou parar agora, porque eu consegui o que o senhor e a mamãe queriam, e eu espero que esteja orgulhoso de mim aonde quer que seu espírito habite agora.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por ser Quem Ele É. Por ter me permitido viver até agora e por ter me ensinado como somos minúsculos em comparação com todo o universo e ao mesmo tempo sermos gigantes em nossa criatividade e vontade. Eu agradeço por me amar mesmo não sendo digna do Seu infinito amor. Sou grata a tudo que aconteceu e há de acontecer. E por fim, sou grata por ter me feito do jeito que sou.

Aos meus pais, Maria da Conceição Vasconcelos Souto Silva e Adalberto Alves da Silva, que nunca desistiram de mim, mesmo com todas as razões para isso. Agradeço por terem me apoiado na minha vida pessoal e na minha vida acadêmica por todos esses anos. Agradeço por terem me amado com toda a sua capacidade de amar. Agradeço, principalmente, a minha mãe, que tem segurado a barra enquanto papai está longe e me dado toda a segurança do mundo, suprindo todas as minhas necessidades. Ela me fez crescer e ser quem sou hoje. Me deu apoio na escrita deste trabalho. E mais do que tudo, cuidou de mim todos esses anos. E ainda mais agora, que não está sendo fácil, então, sou imensamente grata. Agradeço pelas noites em claro que perdeu. Agradeço por repartir comigo toda a sua sabedoria de mãe. A amo mais que tudo no mundo.

A minha educadora, Profª. Dra. Maria de Lourdes da Silva Leandro, por ser uma excelente professora e um excelente ser humano comigo e demais pessoas. Eu agradeço por ministrar a disciplina de Linguística II e ter se concentrado na área da Análise de Discurso, área que comecei a amar e pretendo seguir. Agradeço por não ter desistido de mim, nas inúmeras vezes em que não entendi algum assunto. Eu agradeço por ter acreditado no meu potencial, e me dado motivação acreditando em minhas ideias. Por fim, sou grata, imensamente, por ter feito com que eu me sentisse confortável em inúmeras situações de tensão, porque sabemos o quanto foi difícil conseguir escrever essa monografia a tempo. Agradeço do fundo do meu coração.

Aos membros da minha família, amigos e colegas que me deram todo o apoio emocional durante minha caminhada acadêmica, porque sem esse apoio eu teria desistido. Cada abraço, cada sermão, cada ouvido disponível para me dar conselhos. Agradeço por esse amor e carinho dados a mim.

A Júlio César, por ser meu amigo e me ajudar em todas as minhas dificuldades acadêmicas e pessoais. Sem ele, eu não estaria pronta para fazer essa produção final ou qualquer coisa acadêmica. Tenho orgulho em poder dizer o quanto seu apoio é importante pra mim. Na verdade, ele tem sido tão bom pra mim em tudo, que me faltam palavras para agradecer. Agradeço por ter me ensinado a executar trabalhos acadêmicos. Agradeço por ter estado ao meu lado quando muitos me esqueceram. Agradeço pelos momentos especiais que tivemos juntos e por ter valorizado a minha amizade e minha criatividade. Agradeço por me manter calma em diversas horas de desespero. Sou grata imensamente por sua existência. Agradeço pelas noites em claro que passamos juntos e pelo tanto que me mudou. O amo imensamente.

A Hermione Granger e Katie Morgan, por serem minha inspiração, meu porto seguro, o símbolo do meu espírito livre e protetor. Agradeço por terem me ensinado que a inteligência não só nasce com você, mas também pode ser construída com investimento e esforço.

A T.C, minha eterna Camila. Este é o fim de uma era, de uma jornada incrível, mas como ela diria, talvez seja apenas uma pausa longa. A ela agradeço pelos inúmeros olhares, em diversas situações. Agradeço pelos dedos entrelaçados de nossas mãos. Agradeço pelas inúmeras vezes em que pudemos contemplar o céu e as estrelas. Agradeço pelas inúmeras vezes que pude ver seu sorriso. Agradeço pelos dias de sol. Agradeço por todos os abraços. Agradeço pelas inúmeras lições que pude aprender ao longo desses anos. Agradeço pelos dias de frio e agradeço por nunca ter me deixado ir. Há fortes indicações de que nós iremos partir para mundos opostos, mas que fique eternizado aqui, nesse documento, o meu legado. Me sinto compelida a escrevê-la algumas linhas, pois mesmo com o passar do tempo, minha coragem não diminuiu. Estou disposta, completamente disposta, a entalhar nas brumas do tempo esta era. Minha afeição é imortal. Ela me prende em correntes poderosas que somente o Onipotente pode quebrar. Me cobre como uma forte asa, e me arrasta irresistivelmente, com todas essas correntes, para onde o coração dela está. Ficará comigo até me soprem as cinzas. Quando minha última respiração sair do meu corpo, e a usá-la para sussurrar seu nome. Seu coração saberia se a conheci em um novo conjunto de ossos. Nos encontramos em mil vidas, e a cada vida, tento encontrá-la mais uma vez, sempre procurando por esses mesmos olhos castanhos. Porque eu poderia conhecer cem mil almas, mas nenhuma delas me faria sentir em casa. Não importa o quão longe eu vagar, ela será a única que vou conhecer. Seja qualquer pessoa que se torne, ou em qualquer lugar que esteja nesse mundo. Ninguém me tem tão fácil, me dá liberdade e espaço para ser eu mesma como ela. Por isso sou imensamente grata.

A Universidade Estadual da Paraíba por ter me proporcionado esses 3 anos e meio de conhecimento e aprendizado na minha área profissional.

A Profa. Dra. Alfredina Rosa Oliveira do Vale, por ter aceitado fazer parte da banca e me aconselhado a melhorar minha escrita. Agradeço pela gentileza em ler este trabalho e ter contribuído para o seu progresso de finalização. Sou eternamente grata pelo que aprendi com suas palavras.

A Profa. Dra. Tânia Maria Augusto, por ter aceitado fazer parte da banca e ter me ajudado a compreender o uso da língua em determinados modos de dizer. Agradeço por ter sido minha professora e ministrar a disciplina de Linguística I. Agradeço de coração pelo esforço em ler este trabalho e ter contribuído para o seu progresso de finalização. Por fim agradeço pelas palavras gentis dadas à mim em um momento de tanta pressão.

A todos os meus professores, pois todos, sem exceções, estão cravados em mim pelo que me ensinaram. Agradeço pela paciência de todos, e também agradeço pelos momentos em que fizeram a minha mente ter pequenos *insights*. Agradeço pelos momentos de doçura e os momentos em que prestaram atenção ao que eu tinha para dizer. Peço desculpas se atrapalhei inúmeras aulas pelos meus devaneios ou conversas paralelas. Peço perdão por ter magoado alguns por minha suposta displicência e por fim, agradeço pelo amor e carinho dados a mim nesses anos.

“Be your own anchor” - (Melissa Mccall)
(Seja sua própria âncora)

RESUMO

Os contos de fadas têm um importante papel social em cada período histórico, passando por significativas transformações. O papel da mulher se modificou de acordo com os padrões sociais estabelecidos em cada época, refletidos em adaptações cinematográficas e produções textuais, ganhando novos valores e posições na sociedade. As princesas dos contos de fadas, sejam nos livros ou nas produções cinematográficas, inspiram uma parte de mulheres e crianças a almejem os ideais que foram estabelecidos através do discurso machista e midiático acerca da imagem feminina, assim como também inspiram outra parte de mulheres e crianças a refletirem sobre a desconstrução desses mesmos ideais. Situados nesse contexto, essa abordagem tem como questão problema a seguinte delimitação: Em que sentido os discursos sobre o ideal da figura feminina evoluem nos contos de fadas até a produção de *Malévola* e em que medida esse ideal imaginário influencia no modo como as mulheres se vêem em sociedade? Tendo como *corpus* os contos da *Bela Adormecida* e suas produções cinematográficas *A Bela Adormecida* (1959) e *Malévola* (2014). Para a análise, utilizamos como contribuição, o discurso feminista com base em Beauvoir (1949), Mendes, Vaz e Carvalho (2015) e Butler (2003), como suporte teórico a Análise do Discurso de linha francesa, com certas categorias tais como: discurso e interdiscurso, sujeito e posições-sujeito de Pêcheux (1969, 1988), Orlandi (1996, 2001, 2003, 2005, 2009, 2010), Foucault (1969, 1980, 1995, 1996, 2006), Althusser (1971) e em Ferreira (2009) e Fernandes (2008). Também temos, na base dos nossos estudos, as teorias gerais sobre contos de fadas de Zipes (1991, 1993, 2006, 2012, 2013, 2014, 2016), Zilberman (2005, 2015), Alberti (2006), Amaral (1992) e Ramalho (1999). O estudo desses autores possibilitaram reflexões sobre a evolução do papel da mulher na sociedade. Também trazemos como contribuição os contos sobre a *Bela Adormecida*, de Basile (1634), Charles Perrault (1697) e dos irmãos Grimm (1812). A pesquisa teve um caráter qualitativo de estudo bibliográfico, segundo Chiara e Kaimen (2008). Este trabalho tem por objetivo geral analisar o papel da mulher na sociedade, através do conto da *Bela Adormecida*, e sua releitura em *Malévola* (2014). Essas produções mostram a figura da mulher em uma formação discursiva tradicional, contrapondo com as produções modernas e pós-modernas que mostram a figura da mulher em uma formação discursiva contemporânea. Foi possível verificar que há deslocamentos da posição de sujeito da mulher passiva, para a mulher ativa, que apontam para as modificações ao longo das releituras do conto da *Bela Adormecida*, do discurso machista sobre as mulheres, o papel delas na sociedade e a quebra do conservadorismo patriarcal.

PALAVRAS-CHAVE: Análise do Discurso de linha francesa; *Bela Adormecida*; *Malévola*; Feminismo.

ABSTRACT

Fairy tales have an important social role in each historical period, undergoing significant transformations. The role of women has changed according to the social standards established in each era, reflected in cinematographic adaptations and textual productions, gaining new values and positions in society. Fairytale princesses, whether in books or in cinematographic productions, inspire women and children alike to pursue the ideals that have been established through sexist and media discourse about the female image, as well as inspiring another part of women and children to reflect on the deconstruction of these same ideals. Set in this context, this approach has as a problem question the following delimitation: In what sense do the discourses on the ideal of the female figure evolve in fairy tales to the production of *Maleficent*, and to what extent does this imaginary ideal influence the way in which women see themselves in society? Having as corpus the tales of the *Sleeping Beauty* and its cinematographic productions *Sleeping Beauty* (1959) and *Maleficent* (2014). For the analysis, we use as contribution, the feminist discourse based on Beauvoir (1949), Mendes, Vaz and Carvalho (2015) and Butler (2003), the French Discourse Analysis as a theoretical support, with certain categories such as: discourse and interdiscourse, subject and subject positions by Pêcheux (1969, 1988), Orlandi (1996, 2001, 2003, 2005, 2009, 2010), Foucault (1969, 1980, 1995, 1996, 2006), Althusser (1971) and in Ferreira (2009) and Fernandes (2008). We also have, on the basis of our studies, the general theories about fairy tales by Zipes (1991, 1993, 2006, 2012, 2013, 2014, 2016), Zilberman (2005, 2015), Alberti (2015), Amaral and Ramalho (1999). The study of these authors provided reflections on the evolution of the role women in society. We also bring as contribution the tales about the *Sleeping Beauty* by Basile (1634), Charles Perrault (1697) and the brothers Grimm (1812). The research had a qualitative character of bibliographic study, according to Chiara and Kaimen (2008). This paper aims to analyze the role of women in society, through the story of the *Sleeping Beauty*, and its re-reading in *Maleficent* (2014). These productions show the figure of the woman in a traditional discursive formation, in opposition to the modern and postmodern productions that show the figure of the woman in a contemporary discursive formation. It was possible to verify that there are displacements from the position subject of the passive woman, for the active woman, which point to changes throughout the retellings of *Sleeping Beauty's* tale, the sexist discourse on women, their role in society, and the breakdown of patriarchal conservatism.

KEYWORDS: French Discourse Analysis; *Sleeping Beauty*; *Maleficent*; Feminism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I: FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA, CONCEITOS E DEFINIÇÕES	19
1.1. Análise de discurso e interdiscurso.....	20
1.2. Sujeito, sentido, ideologia e formação imaginária.....	24
CAPÍTULO II: O DISCURSO IDEOLÓGICO TRADICIONAL E CONTEMPORÂNEO DO PAPEL DA MULHER E O FEMINISMO	29
2.1. Formação discursiva.....	32
2.2. A construção social da identidade da mulher: como o discurso social interfere no seu papel de sujeito.....	34
2.3. Formação discursiva da mulher tradicional em <i>A Bela Adormecida</i> e formação discursiva da mulher contemporânea em <i>Malévola</i>	40
2.4. A trajetória do feminismo e sua diferença na relação com o machismo.....	47
CAPÍTULO III: O GÊNERO CONTO DE FADAS	53
3.1. Teorias gerais sobre contos de fadas	55
CAPÍTULO IV: A BELA ADORMECIDA E MALÉVOLA: UMA ANÁLISE COMPARATIVA	58
4.1. Versões literárias do conto da <i>Bela Adormecida</i>	59
4.1.1. <i>Sole, Luna, e Talia (Sol, Lua, e Talia)</i> (1634)	59
4.1.2. <i>La Belle au Bois Dormant (A Bela Adormecida na Floresta)</i> (1697)	60
4.1.3. <i>Dornröschen (Pequena Briar Rose)</i> (1812)	60
4.2. Versões cinematográficas	61
4.2.1. <i>A Bela Adormecida</i> (1959)	61
4.2.2. <i>Malévola</i> (2014)	64
4.2.3. Analisando as versões dos contos escritos segundo seus discursos	79

4.2.4. Estupro nas versões de Basile e Malévola.....	97
4.2.5. Mudança de comportamento das personagens nas versões cinematográficas: posição- sujeito	98
CONSIDERAÇÕES FINAIS	106
Referências bibliográficas	110
Referências filmográficas	116
ANEXOS	117

INTRODUÇÃO

Era uma vez, uma princesa muito bonita, que foi vítima da maldição do sono profundo por uma bruxa cruel. A princesa foi presa em um castelo, no meio de uma floresta encantada, em um reino adormecido. Um dia, depois de muitos anos, veio a este reino o mais belo, forte e corajoso príncipe encantado, de muito longe por sinal, só para salvar aquela moça indefesa, da terrível maldição. Depois de passar por muitas dificuldades, e de derrotar a bruxa má, o príncipe encontra a princesa e se apaixona perdidamente pelo que vê em sua frente. Fogos de artifício e uma música de fundo embalam a cena, enquanto ele a beija, livrando-a do feitiço. Ao acordar, a princesa se depara com o príncipe em sua frente e assim como ele, se apaixona perdidamente. Após isso, os dois saem do castelo para se casarem e serem felizes para sempre. Essa seria mais uma estória encantadora se não existisse sempre o outro lado da moeda.

Os contos de fadas, geralmente protagonizados por princesas e príncipes, ambos encaixados em um padrão de beleza, estimulam a imaginação de diversos indivíduos, e colaboram na formação de hábitos sociais e morais. Além disso, ajudam na construção de reconhecimentos de dificuldades e sugerem soluções de problemas pessoais.

A princípio, segundo Ramalho (1999), ao analisar um gênero literário, começamos pela sua definição, e posteriormente, por suas estratégias teóricas. De acordo com Zipes (2006), um conto de fadas é uma história fictícia que apresenta personagens míticos (como fadas, elfos, bruxas, gigantes e animais falantes). O termo também é usado para descrever um romance que terminou bem para o casal, embora nem todos os contos de fadas terminem felizes. É um gênero literário que tem suas raízes na tradição oral, mostrando como cada pessoa, de uma determinada época e região, contava estórias tendo culturas e crenças semelhantes ou diferentes, revelando assim as mudanças pelas quais a sociedade passou através das eras. Escritores, como os irmãos Grimm, Andersen e Charles Perrault, fizeram com que esses contos orais se tornassem os contos escritos que temos hoje, como A Gata Borralheira, Chapeuzinho Vermelho, O Flautista Mágico, entre outros.

Segundo Sarrapio (2016), os vocábulos estória e história foram – e ainda são, em alguns contextos – usados, no Brasil, com diferentes significados: estória referir-se-ia a ficções, e história trataria do real. A autora cita Moreno (2009) para esclarecer a mudança no uso desses vocábulos:

Em 1919, João Ribeiro, gramático da Academia Brasileira de Letras, propõe o emprego de *estória* para diferenciar os contos infantis ou irrealis em contraposição a *história*, utilizado para designar fatos considerados reais. Porém, em 1943, com a reforma ortográfica, foi eliminada tal distinção gráfica, recomendando-se o uso de “*história*” em qualquer situação: realidade ou ficção. (Cf. MORENO, 2009, s/p)

A palavra *estória*, portanto, é pouco utilizada na atualidade, uma vez que “*história*” pode servir para descrever tanto narrativas reais quanto narrativas ficcionais. Dessa forma, para distinguir os dois termos é necessário o contexto de sua utilização.

Existem diversas formas de contar *estórias*, e em vários períodos, povos diferentes contavam-nas à sua maneira. Algumas delas eram cantadas pelos bardos, na Idade Média, em forma de poesia rimada. Outras eram contadas ao redor de fogueiras, em forma de narrativa. Povos primitivos pintavam as *estórias* nas paredes de cavernas e habitações, mas todos os modos de contar tinham um mesmo objetivo, entreter o público. Os tempos eram difíceis, e a desesperança preenchia os corações dos camponeses devido à pobreza e às doenças decorrentes da época. Uma das formas de se distraírem dos sofrimentos diários era ao redor dessas fogueiras, ouvindo os contos. Essa necessidade em contar *histórias* surgiu na era primitiva, quando o homem buscava explicações racionais para os fenômenos da natureza.

Muito dos conteúdos das *estórias* continham violência e sexualidade, mas isso foi mudando a partir do momento que elas foram divididas entre conteúdo infantil e adulto. Além disso, como as *estórias* também atingiam a nobreza, a linguagem sexual deveria ser adaptada, pois como era um povo erudito, seria uma ofensa ler um conteúdo promíscuo. No início, ninguém estava preocupado com a divisão desse conteúdo, mas a partir do século XIX, com os irmãos Grimm, essa situação mudou. Segundo Zilberman (2005), os primeiros livros escritos para crianças foram adaptações da Literatura Européia. Os contos sofreram certas mudanças para dar uma moral às *estórias*, ensinando crianças a se comportarem e a saberem que existiam consequências para as suas ações. Desde o primeiro conto, *A Bela Adormecida*, de Basile (1634), desenvolvido por Perrault (1697) e transformado pelos irmãos Grimm (1812), houve uma forte mudança na moralidade de cada *estória*. Muitos autores começaram a escrever livros infantis, como Christian Andersen e Lewis Carroll. Mesmo que os contos de fadas tenham

surgido há milhões de anos, eles só se consolidaram e foram valorizados a partir do século XIX, quando se preocuparam com a parte lúdica ao inserirem elementos fantásticos. O sentimento romântico cavalheiresco do século XIX, fazia com que os contos não só interessassem às crianças, mas aos adultos também.

Ao longo do século XIX, até o século XXI, a literatura de contos de fadas tomou novos rumos e visões envolvendo o real e o imaginário. Os elementos assustadores presentes nas estórias, como a morte, o lobo, a bruxa, ainda são utilizados nas novas produções, com o intuito de ensinar ao indivíduo que ele deve conhecer e enfrentar o medo para conseguir completar seu objetivo. Uma coisa interessante nos contos de fada é que, ao mesmo tempo que são atemporais também são históricos, retratados em diversas épocas. Essa atemporalidade é que permite que essas estórias se perpetuem no gosto popular. As estórias também ensinam algo sobre o lado obscuro do homem que padrões morais tentam esconder nos clássicos e as estórias modernas se apropriam dando nova visão, como a inveja, o desejo de vingança e a malícia. Essas versões modernas trazem personagens simples, mas que se envolvem em uma trama repleta de aventuras e emoções complexas, provando que é possível ser corajoso e ter medos, ser uma boa pessoa, mas desejar o mal, e ser uma má pessoa, mas fazer o bem e querer ser amado. Além disso, é através dos contos de fadas que pode ser trabalhada a questão do diferente, ou seja, que existem diferentes modos de agir, de ser, de pensar, de se vestir, de trabalhar, de conviver e de amar, e isso possibilita o conhecimento de diversas concepções de papéis sociais.

O folclore cultural determinava os personagens das estórias, que iam desde donzelas indefesas e crianças inocentes, até gnomos que moravam embaixo de cogumelos. Cada personagem exercia uma função importante. Normalmente, o papel do herói era, definitivamente, ativo. Ele era o que lutava contra as criaturas abomináveis e resgatava a mocinha. O papel da personagem feminina era apenas passivo. Ela tinha que cumprir suas obrigações de dona de casa e esperar o príncipe encantado resgatá-la. O papel do vilão sempre se contrastava com o do herói, assim como o da vilã se contrastava com o da princesa. Nem sempre as coisas saíam bem para o herói, mas na maioria das vezes, o vilão se dava muito mal. Nas produções literárias e cinematográficas clássicas, a vilã sempre foi retratada como sendo uma mulher feia, má, na maioria das vezes, velha, invejosa, que usava preto e era mais forte do que a princesa. Essa princesa esperava que o príncipe derrotasse a vilã e a salvasse, vivendo os dois felizes para sempre. No caso de *Malévola* (2014), os acontecimentos não são desse modo. Os contos

clássicos, refletem a cultura da época em que foram produzidos. A sociedade tende a ver a imagem da mulher retratados nos contos, ou seja, a mulher passiva, que tem a obrigação de ser bonita e frágil, para que o homem sempre a salve e ela o agrade sendo submissa, ficando sempre em segundo plano.

Com o advento do feminismo, as mulheres questionaram essa imagem do discurso da princesa passiva, “bela, recatada e do lar”, e formaram grupos de resistência contra essa imposição. Na pós-modernidade, a maioria das mulheres buscam suas próprias prioridades, sua independência e empoderamento, sem necessariamente precisarem de maridos ou filhos. Porém, mesmo com resistência a essa imposição, muitas mulheres ainda, por terem nascido com o discurso machista, pressionam outras mulheres a buscarem esse ideal, porque não “cai bem” para uma mulher ser independente e não ter filhos ou família. A Walt Disney Animation Studios, ao produzir contos de fadas clássicos, reforça a circulação dessa imagem machista da mulher. Essa resistência ao discurso machista é retratada nas novas produções cinematográficas, em que a princesa busca a liberdade de viver segundo suas próprias regras, sem precisar do casamento. Nesse caso, ela é a heroína, e faz do príncipe o sujeito passivo nas histórias pós-modernas.

Do século XVI até o século XXI, o papel das mulheres na literatura evoluiu fortemente. Antes, era vista como um objeto de desejo do homem, um ser frágil que deveria ser protegido e amado. Agora, após a revolução feminina, a mulher é uma personagem forte, e recebe características próprias dessa revolução. A partir dessas mudanças culturais, a Walt Disney Company produziu duas adaptações do conto da Bela Adormecida. A primeira, em 1959, elucidou um arquétipo feminino, no qual a princesa era vista como uma menina frágil e submissa, a procura do verdadeiro amor de um homem e também elucidou como o príncipe, a figura masculina, se tornava sempre o salvador derrotando o mal. Na segunda adaptação, em 2014, a protagonista é a antagonista Malévola, cuja história vai ser contada por Aurora, mostrando como, a partir da visão masculina, a mulher tem sua imagem moldada. Por ser contada do ponto de vista da personagem Aurora, Malévola ganha o papel de mãe, de mulher frágil, que teve seu coração partido por um homem, e que, posteriormente, se tornou forte e independente.

Nos contos de fadas a mulher é retratada segundo o período histórico em que a história foi escrita, recebendo diversas características físicas e padrões sociais-morais ao longo dos períodos. A análise da evolução da mulher nos contos de fadas permite conhecer quais foram as mudanças

sócio-históricas que ocorreram em cada época. Discussões sobre as adaptações cinematográficas de contos de fadas para versões *live action* têm sido feitas, advindas da era do pós-modernismo, que trouxe uma ruptura entre os padrões clássicos para os contemporâneos que movem a sociedade heterogênea de hoje, refletindo a forma como vemos padrões de discursos sendo continuamente remodelados. Os contos de fadas, atualmente, servem como base teórica para os estudos da cultura popular, o que mostra que a literatura tem fornecido diversas construções de valores para a humanidade, com investimento crescente na publicação de livros e produção de filmes de tais conteúdos, como Valente (2012), Frozen (2013), Malévola (2014) e Moana (2017).

Situados nesse contexto histórico-social, este trabalho procura realizar um estudo comparativo acerca do papel da mulher nas personagens Aurora e Malévola, especificamente da personagem Malévola, mulher que passou por alterações significativas ao longo das épocas de cada produção, tendo como *corpus* a estória da Bela Adormecida. Nessa direção, tem como objetivo geral analisar a mudança significativa da adaptação animada da Disney de 1959 para a produção pós-moderna, Malévola (2014). Nessas produções acerca dos contos de fadas citados, Malévola e Aurora, protagonistas das referidas obras A Bela Adormecida (1959) e Malévola (2014), encontram-se representadas no universo sócio-ficcional, como figuras femininas, de forma que possibilitam mostrar a aproximação existente entre literatura e sociedade, visto que as temáticas das obras literárias repousam sobre o contexto social da época.

Além disso, mostram o preconceito existente em relação ao papel da mulher em meio a uma sociedade patriarcal. O fato de que as princesas tinham que ser bonitas, brancas, com o corpo esbelto, cabelos longos, e precisarem ser boas a todo o custo para o fascínio masculino, fez com que esse padrão fosse naturalizado na sociedade. Todas as referências sobre o feminino na história, na Bíblia, na arte, na poesia e na moral, foram feitas por homens. Estas estórias foram escritas há séculos, mas, ao serem objeto de análise, esses contos revelam pontos para o estudo acadêmico, tais como a sociolinguística da época, a evolução da personagem feminina, o discurso dos vilões, entre outros. Nesse direcionamento pautamos nossos objetivos específicos: compreender se o discurso tradicional do papel da mulher ainda está presente nos filmes de princesa atuais ou se há um rompimento nesse discurso, identificar o papel da figura feminina segundo o discurso machista patriarcalista presente na estória da Bela Adormecida, analisar a evolução dos discursos sobre a mulher, nos contos até a produção cinematográfica, analisar a

influência da produção do ideal feminino dos contos e dos filmes no papel da mulher moderna em sociedade.

A análise comparativa acerca do papel da mulher nas personagens Aurora e Malévola, é justificada a partir dos questionamentos sobre a personagem Malévola (2014), na qual a personagem sai do papel de vilã e assume o de heroína. Qual seria a razão dos produtores trazerem a suposta "essência" feminina para a personagem? Por que mudaram o foco do discurso do amor carnal para o discurso do amor fraternal da personagem Aurora? Como sucedeu a transição do ódio para o amor entre Aurora e Malévola? E por que a Disney resolveu investir nessas novas produções de princesas modernas, que são independentes e fogem do ideal do discurso machista tradicional de princesa de contos de fadas? O discurso das princesas dos contos de fadas se insere no imaginário feminino desde que foi criado, mas por quem foi criado? Quem impôs o ideal de princesa de contos de fadas?

Para responder essas perguntas, foi analisado o discurso feminista, materializado no filme Malévola (2014), e o discurso machista, materializado nos contos da Bela Adormecida, assim como no filme de animação do mesmo conto, produzido em 1959, com o objetivo de constatar se houve mudanças, quais foram essas mudanças, o porquê dessas mudanças terem sido necessárias, e se ainda vale a pena investir nessas mudanças, na nova formulação da imagem da princesa de contos de fadas, representando a imagem da mulher na sociedade.

Este trabalho tem como sua base teórica a Análise do Discurso (AD) de linha francesa e teorias gerais sobre os contos de fadas, considerando que o objeto de análise são contos e filmes, e o discurso materializado neles. É preciso que se evidencie o lugar do sujeito e da ideologia para que haja uma interação entre teoria e análise, ao verificar na materialidade linguística a construção discursiva em processo. Para este trabalho, utilizamos alguns conceitos da AD: discurso e o interdiscurso; sujeito e posições-sujeito, de Pêcheux (1969) e Orlandi (2009); ideologia, formação imaginária, formação discursiva e memória discursiva. Também trazemos a contribuição das teorias gerais dos contos de fadas. Para tratar de identidade, numa perspectiva discursiva, nos apoiamos em Foucault (1995) e Ferreira (2009).

Essa pesquisa tem como referencial metodológico, a investigação bibliográfica, documental que, segundo Chiara e Kaimen (2008), é o levantamento disponível sobre teorias, a fim de analisar, produzir ou explicar um objeto sendo investigado.

A pesquisa bibliográfica visa analisar as principais teorias de um tema, e pode ser realizada com diferentes finalidades. A pesquisa possui uma abordagem qualitativa em relação aos dados. Neste caso, o papel do pesquisador é justamente servir como veículo inteligente e ativo na área de novas evidências que serão estabelecidas a partir da pesquisa. O estudo bibliográfico incide no estudo de teorias de diversos autores que trazem reflexões sobre a importância dos contos de fadas na sociedade. Essa modalidade de analogia compõe-se em analisar documentos que se constituem de dados relevantes e confiáveis, podendo ser alcançados sem um contato direto com o tema pesquisado.

Para a efetivação das ideias apresentadas anteriormente, existe a pretensão de fazer uma pesquisa bibliográfica, a partir desse levantamento em fontes de informações digitais, particularmente, foi consultado o conto *Sole, Luna, e Talia (Sun, Moon, and Talia)*, de 1634, o conto *La Belle au bois dormant (The Sleeping Beauty in the Wood)*, de 1697, o conto *Dornröschen (Little Briar Rose)*, de 1812, e as versões cinematográficas *A Bela Adormecida* de 1959, e a nova produção *live-action Malévola* de 2014, para ampliação das fontes bibliográficas que foram consultadas, lidas e analisadas.

A pesquisa bibliográfica contribuirá para o aprofundamento dos conceitos de literatura infantil, contos de fadas, cultura e feminismo, a partir da perspectiva do estudo Histórico-Cultural. Esta etapa do levantamento dos dados compreende, não só as fontes digitais, mas, também, livros, teses, dentre outros materiais.

Assim, as histórias e os filmes foram analisados em função dos seguintes elementos:

- a) temática central da narrativa;
- b) estrutura narrativa de contos
- c) gênero textual *versus* gênero discursivo
- d) análise do discurso
- b) fonte ou origem da história;
- c) herói ou personagem;
- d) ambiente que cerca o herói, aí entendendo-se tanto ambiente físico como social;
- e) psicodinâmica da narrativa, principalmente sentimentos e motivações expressos;
- f) o estilo de conduta manifestado pelo herói da história;

g) epílogo da estória, que nos informa de certa maneira sobre as atitudes prospectivas da sociedade para com o mundo;

h) as transformações do papel feminino e do discurso feminista presente na obra

Estabelecendo uma discussão sobre a imagem do papel da mulher na sociedade capitalista atual do séc. XXI, esse trabalho apresenta cinco capítulos. No capítulo I, intitulado "Fundamentação Teórica, conceitos e definições", foi feita uma apresentação acerca da teoria em alguns conceitos: Análise de discurso e interdiscurso, sujeito, sentido, ideologia e formação imaginária. Destacamos a relação entre ideologia e esquecimento, relacionados aos discursos tradicionais e contemporâneos sociais, visto que tal temática está presente nas obras analisadas.

No segundo capítulo, "O Discurso Ideológico Tradicional e Contemporâneo do Papel da Mulher e o Feminismo" apresentamos os pressupostos teóricos da formação discursiva, tanto da mulher tradicional em *A Bela Adormecida*, quanto da mulher contemporânea em *Malévola*. Destacamos a memória discursiva e a memória social, visto que sua relevância é importante para as obras analisadas, já que memória está ligada à ideologia e a ideologia está presente na construção discursiva social. Também foi apresentada a história do feminismo em contraste com o machismo, desde a sua origem à contemporaneidade, ressaltando as concepções relevantes e principais contribuições para os estudos literários.

No terceiro capítulo, "O Gênero Conto de Fadas", os pressupostos teóricos dos contos de fadas foram apresentados, junto com sua história, desde a origem até a contemporaneidade, cuja relevância é considerada pelo fato dos seus estudos identificarem a evolução da sociedade em cada período histórico. Além disso, também foi discutida a relevância dos contos de fadas na contemporaneidade, relacionados com as produções cinematográficas do mesmo gênero, principalmente as pós-modernas, denominadas *live-action*.

O quarto capítulo é dedicado à metodologia usada na investigação da pesquisa de cunho bibliográfico, e ao *corpus*, como objeto investigativo.

A análise comparativa foi contemplada no quinto e último capítulo intitulado, "A Bela Adormecida e Malévola: uma análise comparativa". Nele, foram destacados os contextos sócio-históricos do conto da Bela Adormecida, do século XIV até o século XIX, ou seja, o quadro social em que foram publicados os referidos contos. Apresentamos também os dados autorais juntamente com os fatos principais dos enredos. Diálogos dos filmes *A Bela Adormecida* (1959) e *Malévola* (2014), assim como seus dados autorais e o enredo, também foram colocados em

evidência. Por último, fizemos a análise comparativa das personagens de ficção, Malévola e Aurora, discutindo acerca do papel da mulher em uma sociedade tradicional patriarcal, e o papel da mulher na sociedade pós-moderna, destacando aproximações e distanciamentos marcantes entre as personagens, mostrando que ambas são frutos das sociedades em que viveram ficcionalmente, confirmando a estreita relação existente entre o contexto social e a obra literária, e explicitando o diálogo existente entre as duas personagens.

Por meio de um estudo comparativo entre produções cinematográficas que mostram a figura da mulher em uma formação discursiva tradicional, contrapondo com as produções modernas e pós-modernas, foi possível analisar que houve mudanças significativas na formação discursiva tradicional sobre a mulher materializada nessas criações, porém, essas mudanças não alteraram totalmente essa formação discursiva tradicional. Dessa forma, foi possível verificar que há deslocamentos da posição de sujeito da mulher passiva para a mulher ativa, que apontam para as modificações ao longo das releituras do conto da Bela Adormecida, do discurso machista sobre as mulheres, o papel delas na sociedade e a quebra do conservadorismo patriarcal.

CAPÍTULO I: FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA, CONCEITOS E DEFINIÇÕES

Neste capítulo vamos introduzir os conceitos e as definições da Análise do Discurso (AD). Ao tratarmos da AD, devemos entender primeiramente que, o seu desenvolvimento partiu da passagem da Linguística da "frase" para a Linguística do "texto". Essa passagem do objeto da análise, fez com que a idéia de que a fala era individual e não precisava ser analisada "caísse por terra". Além disso, a AD seguiu várias direções, com diferentes concepções epistemológicas e metodológicas.

Chegar à conclusão do sentido de um texto, qualquer que seja ele, não é uma tarefa tão fácil. Não adianta apenas fazer a leitura superficial de alguma coisa e dizer que entendeu perfeitamente a mensagem que foi repassada, porque essa é uma ação claramente duvidosa. Saber o que é enunciado, sujeito ou mesmo discurso, não significa que a comunicação vai ser bem sucedida entre os interlocutores. Para saber o sentido do dizer de um enunciado, é preciso primeiramente, que o interlocutor saiba o sentido por trás dele, pois um mesmo enunciado pode ter diversos sentidos, mas querer significar apenas um, e sem esse conhecimento, que está presente em um contexto e momento, será difícil interpretar a mensagem passada.

Para interpretar um discurso é preciso de um conhecimento ainda maior, pois além do contexto do momento em que o discurso está sendo apresentado, exige-se que o interlocutor tenha conhecimentos gerais, históricos, de mundo, linguísticos e científicos para ter sucesso no entendimento do discurso. A Linguística defende que todo enunciado nos dá, pelo menos, duas possibilidades de interpretação e leitura. O nascimento da disciplina Análise do Discurso foi necessário, através dos estudos de Bakhtin (1929) sobre a linguagem na teoria sociointeracionista e das contribuições de Benveniste (1966) com os conceitos de enunciado. A partir dessa combinação, a Análise do Discurso abrange a interpretação de comportamentos da linguagem, estruturais e situacionais, nos quais os sujeitos estão inseridos, sejam eles sociais, psicológicos, culturais ou históricos.

Os discursos são cheios de ideologias, que se materializam na língua. Podemos citar como exemplo um político em seu discurso. Ele pode pensar de uma forma ideológica X, dizer Y, porém significar Z, ou seja, possibilitar diversas análises. Essas análises são estudadas no campo da Análise de Discurso, com o objetivo de evidenciar a mensagem do locutor. Portanto, precisa-se de vários dispositivos teóricos para que o sentido de um enunciado se evidencie, pois,

muitas vezes, um texto não contém palavras, mas causa efeito de sentido, e esse sentido é dado em contextos específicos, que podem ser atemporais, estando explícita ou implicitamente presentes no texto.

O sujeito de um enunciado é quem vai determinar se o discurso é entendido explicitamente ou seu significado fica subentendido. Isso acontece por causa do Eu ou Sujeito do enunciado, que teve uma intenção em seu dizer, mas que não o tenha dito com palavras e *vice versa*. Por isso é importante existir uma metodologia para entender a superficialidade da primeira leitura, já que o discurso tem uma complexidade maior que um texto. O texto só passa a ser discurso no instante em que ele apresenta um significado, ou seja, o texto dito em um determinado contexto e momento tem sua função para aquela hora e é entendido de imediato, porém, quando o mesmo texto é dito em outros momentos, e ainda assim é compreendido pelo interlocutor, é discurso.

No tópico a seguir, serão apresentados os conceitos, definições e a origem da Análise de Discurso. Conceitos como interdiscurso, sujeito e ideologia, serão utilizados na análise dos contos de A Bela Adormecida e nas produções cinematográficas A Bela Adormecida (1959) e Malévola (2014).

1.1. ANÁLISE DE DISCURSO E INTERDISCURSO

Na França de 1968, com influência do estruturalismo, nasceu a Análise de Discurso de linha francesa, proposta por Michel Pêcheux, tendo suas motivações políticas e linguísticas, devido à crise política que ocorria na época. A Linguística e demais ciências humanas ainda trabalhavam na perspectiva estrutural, enquanto que, cada vez mais, a crítica à ideologia operária instaurava-se entre os que eram de esquerda e lutavam por uma democracia, crescendo o questionamento acerca dos discursos políticos e do funcionamento da linguagem em meio social, objetivando combater o formalismo linguístico. Pêcheux propôs a Análise do Discurso de linha francesa, como sendo uma disciplina em que os conhecimentos da Linguística, da Psicanálise e do Marxismo estivessem juntos, dialogando entre si, não havendo neutralidade na gramática. Os sujeitos não eram as fontes de seus dizeres e sentidos, porque não se tratava de verificar quais palavras foram empregadas em um texto ou discurso, mas de analisar as condições de produção dessas palavras, pois a compreensão do sentido é dada pela contextualização sócio-histórica do

enunciado. Dependendo dessas condições de produção, os sentidos serão construídos no momento em que forem enunciados, envolvendo os sujeitos, a situação naquele momento e a memória sobre o que foi dito. Essa Análise do Discurso de linha francesa trazia pressupostos distintos da Análise do Discurso de linha americana, que focava mais na parte da Linguística estrutural.

Segundo Orlandi (2009, p.15), a Análise de Discurso consiste em um campo da linguística e da comunicação, especializado em analisar construções ideológicas presentes em um texto, na linguagem e na fala em movimento, procurando compreender a língua fazendo sentido. Ela possui duas correntes que divergem, a corrente de linha inglesa, que estuda o texto, e a de linha francesa, que estuda o discurso no âmbito social, a fala e seu sentido. Orlandi (2010), afirma que o funcionamento do discurso ocorre na sua produção de sentidos no texto enquanto objeto linguístico-histórico, então a língua significa porque a história intervém, ou seja, o discurso é um fenômeno exterior à língua, no entanto, necessita desta para se materializar. É um campo de estudo do discurso e da comunicação especializado em analisar construções ideológicas presentes em um texto. Ela é muito utilizada para analisar textos da mídia e as ideologias que os produzem.

Pêcheux (PÊCHEUX *apud* ORLANDI, 2005, p.10) concebe o discurso como um lugar particular em que a ideologia se manifesta na linguagem. O discurso, para o autor, é efeito de sentidos entre locutores. Ele critica a evidência do sentido e o sujeito intencional que estaria na origem do sentido. Para ele, há um locutor transmitindo uma mensagem para um receptor, através de um código (língua), e para que haja efeitos de sentido, o locutor e o receptor precisam estar em um mesmo contexto histórico social. Diante da concepção de Pêcheux, Orlandi (2009) ressalta que as condições de produção em sentido estrito é “o contexto imediato”, ou seja, onde e em que situação os sujeitos se encontram, e o sentido amplo considera o contexto histórico, levando em consideração, também, a memória, que define o que já é sabido, o já-dito. Assim sendo, o discurso é efeito de sentido, aberto para a interpretação dependendo do contexto histórico em que o sujeito está inserido e de uma ideologia da qual o sujeito faz parte. Não há discurso sem sujeito e não há sujeito sem ideologia, os três andam perfeitamente juntos. A memória também faz parte da construção discursiva, formada no inconsciente

Para Orlandi (2005), o interdiscurso tem ligação com a memória, e essa memória faz parte do discurso. Pela maneira como ela surge na fala, pode induzir as condições de produção

do discurso. O interdiscurso é algo que fala antes, e que surge de um lugar independente. É o que a autora denomina de memória discursiva, algo que já foi dito e que causa efeito no que se está sendo dito. É um conjunto de discursos que se relacionam. Orlandi (2005, p. 32) diz que: “O fato é que há um já-dito que sustenta a possibilidade de todo dizer, é fundamental para se compreender o funcionamento do discurso, a sua reação com os sujeitos e com a ideologia”.

O interdiscurso difere do intertexto, visto que o intertexto é a citação de um texto em outro texto ou seja, se trata da famosa referência. O interdiscurso é o que Pêcheux propõe como esquecimento nível 2, no qual o autor tem em seu inconsciente esse outro dizer, mas não lembra, e o cita de modo que pensa que foi ele quem escreveu ou disse, sendo que na verdade, foi outro, que já teve a ideia de outra pessoa, e assim sucessivamente. Essa noção de esquecimento que se apresenta na Análise de Discurso é sinônima de desconhecimento, já que o indivíduo não lembra que já conheceu um enunciado, mas age como se lembrasse. Esse detrimento que está inserido no inconsciente é o interdiscurso.

Segundo Orlandi (2003, p. 35): “Quando nascemos, os discursos já estão em processo e nós é que entramos nesse processo. Eles não se originam em nós.”. Essa constatação está diretamente ligada ao processo de constituição da memória, na qual o esquecimento é a condição da memória discursiva. Essa constituição vem da distribuição e disposição dos elementos operados pelo apagamento do que já foi dito, para que o efeito de sentido se estabeleça. Ela não precisa ser resgatada do subconsciente para ser lembrada, mas sim para ser decidido o que se deve ou não ser esquecido para que a memória seja possível, ou seja, para fazê-la enquanto discurso, deve-se sempre considerar o que foi esquecido ou o que impossibilita o resgate dela, e decidir, para um dado uso, o que deve ser esquecido. Entretanto, o esquecimento do interdiscurso não é aquilo que se oculta, mas esse esquecimento ideológico tem a ver com a presença inevitável de algo que está além do evidente. Orlandi (2008, p. 59) afirma que: “[...] o interdiscurso é o conjunto dos dizeres já ditos e esquecidos que determinam o que dizemos, sustentando a possibilidade mesma do dizer”.

Por exemplo, em um discurso político, a ausência de uma determinada palavra mostra como essa palavra não pode ser pronunciada em um determinado quadro situacional de constituição de memória, sem que mobilize os sentidos vindos de outras palavras. Nisso, também entra o quesito ideologia, que no ato de dizer ou não dizer tal palavra, o sujeito e o sentido do que diz já estão determinados no cruzamento entre língua e história. Esse fenômeno ideológico

de esquecimento vem no momento em que as palavras são ditas, pois elas já saem com seus sentidos, como se fossem pontualmente originados pelo sujeito no instante em que ele as profere.

O discurso é a ordem que atravessa o falante, determinando assim, em sua fala, o que e como deve ser dito essa ordem. O discurso é uma ordem que se traduz em práticas de controle, sendo esse controle ditado pelo inconsciente ou mesmo definido por fatores sócio-históricos.

Em “A arqueologia Do Saber (1969)”, Foucault defende que a construção do conceito de discurso começa com o enunciado em sua materialidade dita ou escrita. Portanto, qualquer emissão linguística formulada é um enunciado. Essa ordem existente sob o discurso é uma força que age na fala e no sujeito que fala. Foucault não explica a fala, mas dá sugestões de como ela é feita e reproduzida.

A fala é feita de frases, palavras ou arranjo de palavras, ou seja, a fala e o indivíduo falante são contrários ao discurso. O discurso já está inserido na voz que fala antes mesmo que o próprio falante fale. Porém, se essa fala não seguir a ordem do discurso, a voz que sai é apenas ruído, não interessando para a Análise do Discurso. Foucault (1969), para mostrar o discurso no ato da fala, desconsidera o ruído como som linguístico, e considera o som que constitui sujeito e sentido, presente na ordem de discurso. A partir de Pêcheux, Orlandi (2015) pontua o lugar teórico em que a linguagem é concebida como a forma material do discurso, e este como a forma material da ideologia.

Língua e ideologia são dados pela noção de inconsciente, proposto por Lacan na Psicanálise, e retomado através de Althusser e Pêcheux para Análise do Discurso. Orlandi (2004, p. 67) observa que entre Michel Foucault e Michel Pêcheux existe um ponto em que os dois se conectam através do discurso, ainda que ambos tenham diferentes pontos de vista para definir o que é discurso. Foucault (1959), na área das ciências humanas, estava preocupado com discurso como sendo um conjunto de enunciados derivados da mesma formação discursiva. Pêcheux, intelectualmente ligado à lutas sociais de forma direta, pensava no discurso como sendo efeito de sentido entre os locutores. Segundo Orlandi (2004), há duas expressões que simplificam o conceito de discurso para cada um dos autores. Para Michel Foucault, a noção de enunciado, e para Michel Pêcheux, a noção de efeito de sentido. Com isso, estabelece-se a ideia de sujeito como posição, focando o discurso como materialidade específica da ideologia e a língua como materialidade do discurso.

Esses pontos fazem a diferença em uma Análise de Discurso filiada a Michel Pêcheux. Foucault compreende a formação do jogo de constituição de objetos e de sujeitos de saber; Pêcheux compreende as relações sociais de dominação e de transformação que se estruturam mediante processos discursivos, que participam das instituições políticas e acadêmicas.

Orlandi (2003) denomina de real da gramática, o plano da realidade que possibilita que o mundo exista como efeito de estrutura lógico-gramatical da linguagem. Em outros termos, o mundo é o que é, porque é gramaticalmente possível, já que o mundo é efeito do discurso estruturado pelas regras fundamentais da lógica e da gramática. Segundo Pêcheux (1997), a materialidade pode definir o modo como interpretamos um discurso, pois é através dela que o discurso se torna acessível, como uma produção textual, auditiva ou visual. É pela materialidade discursiva que sentidos e sujeitos se constituem. O filme, por exemplo, é uma produção textual e visual. Por este modo, o discurso machista a respeito da mulher, materializado nos contos de fadas e filmes clássicos desses mesmos contos, pode ser analisado e está sujeito a interpretação e reinterpretação nas novas adaptações desses contos e filmes.

Fernandes (2008, p. 103), diz que: “[...] a imagem produz um impacto maior no leitor do que a palavra”. Os discursos ganham força com a imagem, possibilitando mais interpretações. Por intermédio da Análise de Discurso, será possível analisar como o discurso da imagem feminina foi construído e desconstruído através das épocas pela sociedade, nos contos da Bela Adormecida feitos por Basile (1634), Perrault (1697) e os irmãos Grimm (1812), e nas produções cinematográficas de A Bela Adormecida (1959) e seu homônimo Malévola (2014), ambos feitos pela Disney. Serão levadas em consideração as condições de produção dos discursos femininos, a época em que foram criados, público alvo, e qual a função dessas produções textuais e visuais para esse público, segundo os autores.

1.2. SUJEITO, SENTIDO, IDEOLOGIA E FORMAÇÃO IMAGINÁRIA

Fora da linguagem vinculada à história, o sujeito e o mundo não existem. A partir disso, mais uma vez se confirma que o que compõe a maneira discursiva de constituir sujeito são os processos da língua, da ideologia e da história. Entende-se que o modo de constituição do sujeito está fora dele, isto é, não se trata de um processo produzido na consciência do indivíduo, porém, a consciência individual é produto de discurso.

O sujeito do enunciado não é o indivíduo que usou sua voz ou suas mãos para produzir uma sentença ou um texto, mesmo se a formulação esteja composta em primeira pessoa. Em meio a essa afirmação, Foucault (1996, p.105), diz que “[...] não há signos sem alguém para proferi-los ou, de qualquer forma, sem alguma coisa como elemento emissor”. Essa dissociação entre o emissor de signos e o que Foucault propõe como sujeito de enunciado, é do mesmo tipo da diferença entre o cantor e a personagem que interpreta ao cantar. Quando o cantor compõe uma canção, ou apenas canta a composição de outrem, o sujeito da canção é o eu lírico, ou seja, a voz lírica é o que narra o pensamento geral da canção, e não o cantor ou compositor. A exemplo dessa afirmação, temos as duas primeiras estrofes do poema abaixo de Fernando Pessoa, Autopsicografia, que explica exatamente como se comporta o eu lírico ou sujeito do enunciado:

O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.

E os que lêem o que escreve,
Na dor lida sentem bem,
Não as duas que ele teve,
Mas só a que eles não têm.

A diferença entre o autor e o eu lírico fica explícita na primeira linha, “O poeta é um fingidor”, pois se ele finge um sentimento, quer dizer que a voz por trás do poema não é a dele, mas do eu lírico. Apesar dessa voz ser do sujeito, o texto não está isento da subjetividade do seu criador. Como disse Foucault (1996), ainda que o autor da produção textual seja o mesmo, não implica a mesma relação entre o sujeito e o que ele está enunciando.

O sujeito do enunciado, ou aquele a quem se atribui sua escrita ou proferimento oral, não passa de uma relação específica que define o sujeito como posição, lugar ou função no exterior do enunciado. Ele é o lugar que ocupa o indivíduo ao enunciar, não ocupando uma única posição no discurso, mas várias, visto que ele depende das condições de produção para exercer um papel específico no discurso. É afetado pela ideologia e pelo inconsciente. O mesmo indivíduo pode emitir o enunciado, mas não será o mesmo sujeito conforme o lugar associado a essa formulação caracterizada como enunciado.

Em ambas as formulações, o sujeito enunciante é o resultado da operação que o define como diferentes lugares ou posições de sujeito. A posição-sujeito (PÊCHEUX, 1988) configura-

se como um objeto imaginário que ocupa seu espaço no processo discursivo. Desta forma o sujeito não é um, mas comporta distintas posições-sujeito, variantes conforme as formações discursivas e ideológicas em que o sujeito se inscreve. Althusser (1971), usa o conceito de interpelação para explicar como os textos nos intimam para certas posições de sujeito. Quando somos recrutados por um texto, para exercer certas posições de sujeito, precisamos compreender como esse texto trabalha para nos convocar para ocupar essas posições. É mais fácil perceber essa convocação, a partir de um texto do qual não concordamos, pois ele falha no ato de nos questionar sobre o conteúdo.

Precisamos nos comprometer com um texto para entender seus significados e posições que oferece. Precisamos nos distanciar do texto para entender que interesses estão em jogo e quais seus possíveis efeitos sociais. Também é preciso criticar o texto, interrogando-o até estabelecer a quais interesses serve. Isso requer um julgamento ético: esses interesses merecem nosso apoio ou não? O texto está servindo aos interesses de alguns à custa de outros? Ele está servindo aos interesses do poder e, assim, marginalizando os pobres e os já excluídos? Os seus efeitos sociais serão positivos ou negativos? Apenas uma ética do interesse e da justiça para todos irá determinar se devemos assumir as posições textuais oferecidas ou resistir a elas. (JESUS, D; CARBONIERI, D; VESZ, F, 2017, p. 11)

E quando esse texto possui falhas, buracos no decorrer do discurso? Como fica a questão do sujeito?

Orlandi (2003, p. 52-54) fala sobre o trajeto do discurso em pontos de deslizamento. Nesses pontos, a luta do sentido para ser ideologicamente um, tem a ver com a falha, com o acaso e também com a necessidade. Em seus deslizamentos, as palavras tendem ao equívoco, significando de um jeito, quando são proferidas para significar de outro. O sujeito se desestabiliza com a necessidade de encontrar a palavra certa, pois houve o desencontro dos sentidos. A materialidade da língua sempre transitou na história, pois houve diversas rupturas, construções e descontinuidades, produzindo diversos efeitos de sentido, e esses efeitos não se historicizam sem falhas ou equívocos. Esses deslizamentos, conseqüentemente, são apagados pela ideologia. Quando o efeito de evidência é produzido, a ideologia satura o sentido e o sujeito, apagando seus vestígios materiais observáveis, principalmente se tratando de uma língua e memória que falham.

A evidência é que faz o sujeito significar, independentemente se for real ou não, destituindo-se do seu laço com a historicidade. O que se perde no processo de movimento da produção do sentido é o que torna-se legível e interpretável. O ser humano é constituído de discurso, e este atravessa sua fala. Na fala, oral ou escrita, sempre há processo discursivo. Dessa maneira, o discurso se torna objeto teórico, observando fatos de linguagem, levando em conta a materialidade linguística e a memória discursiva. Buscando que palavras e estruturas sintáticas formam um enunciado e que memória de sentidos pode estar relacionada a certo modo de dizer, para que sejam produzidas as montagens discursivas.

Segundo Orlandi (2003), o *corpus* discursivo só é produzido e organizado em função do material selecionado e da pergunta do analista, pois, é preciso efetuar a passagem da superfície material, para a dessuperficialização, ou seja, para o discurso como efeito de sentido que se procura. A autora explica que existem duas etapas de análise: a primeira consiste em descrever a passagem da superfície linguística para o objeto discursivo, examinando na materialidade da linguagem o como se diz, quem diz, e em que circunstâncias se diz, sendo o conceito de que se serve nesse levantamento, o de formação imaginária. Na segunda etapa, o analista já está de posse do discurso em seu processo de produção e funcionamento.

Orlandi (2004, p. 31) afirma que não há discurso que não se relacione com outros. Os sentidos resultam de relações. A autora define ideologia como a “interpretação de sentido em certa direção, determinada pela relação da linguagem com a história em seus mecanismos imaginários”. A ideologia conduz o sujeito a uma interpretação e não a outra. Ela é uma espécie de tecnologia inacessível de discurso e de sujeito. A eficácia dessa tecnologia ideológica consiste no funcionamento do esquecimento em nível 1, isto é, o sentido e sua fonte no sujeito devem ser absolutas e inquestionavelmente evidentes. No primeiro caso, o sujeito esquece que ele não é a origem do dizer que formula, mas só retoma aquilo que já foi dito.

O esquecimento nível 2 é o chamado esquecimento enunciativo e que atesta que a sintaxe significa que o modo de dizer não é indiferente aos sentidos. Ele refere-se a ordem de enunciação, de escolher certas maneiras ao invés de outras para dizer o que queremos. Pêcheux (1988) também encontra um jeito de introduzir a noção de ideologia como um mecanismo de constituição do sujeito no discurso.

Orlandi (2009) apresenta duas maneiras de o sujeito se referir a si mesmo enquanto fala. Na primeira, ele se mostra livre e responsável por suas ações, porém, não sabe que para dizer X,

precisa deixar de dizer Y, mas claro que ambos os dizeres precisam estar presentes em sua fala. O sujeito não se faz por ele mesmo. O que o transforma e constrói são os sistemas institucionais. Da Idade Média até o Renascimento, era a religião que ditava como os indivíduos deveriam ser convertidos em sujeitos. O indivíduo deveria crer na sagrada escritura, se submetendo inteiramente à vontade e aos desígnios de Deus, assim, formava-se o sujeito religioso. Do Renascimento para a Modernidade, outros sistemas institucionais passam a determinar o modo do indivíduo converter-se em sujeito. O sujeito deve ser submisso e autônomo ao mesmo tempo, passando a ser contraditório. Assim nasce o sujeito-de-direito.

Por isso, os termos sujeito-de-direito e sentido literal passaram a significar a mesma coisa. Foucault (2004) diz que as características do sujeito-de-direito são a crença na precisão sustentada pelo mecanismo lógico, a preservação da ideia de autonomia, o respeito a não contradição e a garantia de submissão ao saber. Os elementos que caracterizam o sentido literal são, a independência do contexto, tendo caráter básico, discreto, inerente, abstrato e geral. O sentido literal e o sujeito-de-direito são semelhantes em objetivar identificar uma coisa a si mesma, estabilizando assim, o fluxo das percepções ou do acontecimento, sendo sempre coerente. Todavia, o sentido literal é uma ilusão histórica, por isso, só pode se dar através da relação do sujeito com a língua. Sendo assim, a língua é que deve ser sistematizada, para garantir que o sujeito se constitua, apresentando-se sempre coerente como produto da relação do falante com a língua.

Estes esquecimentos estão interligados com a formação imaginária, já que quando o sujeito faz uma projeção da imagem do seu interlocutor, acaba esquecendo que o seu interlocutor também faz uma projeção da sua imagem. É através do imaginário que designamos o papel social de cada sujeito discursivo na sociedade. Como afirma Fernandes (2008, p. 41), “a relação do sujeito com a realidade é imaginária, [...] a própria realidade é uma construção do imaginário”. Portanto, a ideologia produz seus efeitos no discurso, materializando-se nele, e o sujeito reproduz estes sentidos. Nos filmes analisados, percebemos as princesas como sujeito discursivo, representando o imaginário sobre o papel das mulheres na sociedade, que carregam um discurso específico reforçado pelo imaginário social. Esse discurso específico, que circula na sociedade, é materializado nos filmes, reforçando o imaginário sobre a mulher através da personagem feminina, e no caso desta pesquisa, reforçando o imaginário sobre a mulher através das princesas dos contos de fadas.

As identidades sociais do sujeito são construídas discursivamente e por isso estão em constante processo de construção, sendo assim, múltiplas, fragmentadas, complexas e contraditórias. Podemos dizer, que as identidades são uma forma de identificação e contra-identificação no processo discursivo. Assim, como exemplo, de acordo com Ferreira (2009), no que diz respeito ao conceito de feminilidade, como sendo comportamento feminino, este foi “instalado em um patamar simbólico estereotipado de modo a contribuir para que o sujeito masculino alcance seu objeto de desejo”. Isso porque, historicamente, a submissão feminina é a condição necessária para a dominação masculina, revelando a relação de poder constitutiva da própria identidade. Atualmente, a mídia contribui para a fortificação e equiparação de determinadas identidades, fornecendo base ideológica para a consolidação e repetição destas durante as práticas discursivas; ela pode favorecer tanto uma ruptura, quanto legitimar certas identidades tradicionais.

Podemos dizer que a imagem do sujeito feminino contemporâneo, por exemplo, é condicionada pelo lugar social a ele atribuído por uma determinada formação discursiva. O conceito de formação discursiva será tratado no capítulo seguinte.

CAPÍTULO II: O DISCURSO IDEOLÓGICO TRADICIONAL E CONTEMPORÂNEO DO PAPEL DA MULHER E O FEMINISMO

Retomando o que foi exposto, o sujeito não é origem do sentido, embora possua a ilusão de ser a fonte ou origem do seu discurso. Ele não é único, pois existem diversas posições de sujeito que se relacionam com determinadas formações discursivas e ideológicas. Concluimos que o sujeito está sempre interpretando e, ao interpretar, produz sentido, inscrevendo-se numa Formação Discursiva ao enunciar.

Segundo Therborn (1980), a operação da ideologia na vida humana envolve a padronização de como os seres humanos vivem como atores conscientes e reflexivos, em um mundo estruturado e significativo. Essa ideologia funciona como um discurso que intima os próprios seres humanos a serem sujeitos. Para entender como o discurso ideológico atua, primeiro, levaremos em conta que a subjetividade de uma pessoa deve diferir da sua personalidade, pois cada uma apresenta sua especificidade e autonomia. A formação da personalidade tem uma temporalidade própria, com períodos significativos de desenvolvimento

psíquico e uma ordem que depende da própria pessoa para ser seguida. O sujeito pode assumir diversas personalidades, em inúmeras formas subjetivas, e isso, em certas condições, pode gerar um conflito.

A formação dos indivíduos e suas dualidades ideológicas, como a ideologia conservadora ou tradicional, revolucionária ou contemporânea, opressiva ou emancipatória, envolve um processo de sujeição e qualificação. Desse modo, Therborn (1980) evidencia que um indivíduo é sujeito a uma ordem particular que permite ou proíbe certas ações ou dizeres. Isso significa que, novos sujeitos se tornam qualificados para assumir e desempenhar papéis na sociedade. A ambiguidade das palavras “qualificar” e “qualificação” também deve ser observada. Os sujeitos que são qualificados para assumir papéis, também são qualificados para qualificar outros sujeitos. Mesmo que certos sujeitos sejam capazes de exercer determinada função, novos tipos de qualificação podem ser requeridos e propiciados, podendo se chocar com as formas tradicionais de sujeição. Isso envolve três modos fundamentais de interpelação ideológica. O primeiro envolve a identidade, o que existe e não existe, ou seja, quem somos, como são homens e mulheres, etc. Esse modo torna-nos conscientes do que é real e verdadeiro. O segundo envolve as dualidades significativas, bem X mal, bonito X feio, etc. Esse modo torna nossos desejos estruturados. O terceiro se refere à mutabilidade, o que é possível ou não, confirmando nossas esperanças, ambições e medos.

As definições de papel referem-se a comportamentos padronizados esperados de pessoas ocupantes de uma posição social particular. A importância de trazer esse conceito é relevante pelo fato de que como vamos tratar do papel da mulher, esse que está embutido em uma concepção particular da sociedade, é significativo mostrar como o comportamento social é definido normativamente, junto com as relações sociais do indivíduo. A questão do sujeito ocupar um papel e do indivíduo ser, existir naquele papel, podem ser distinguidas. Assim, "ser" é algo existencial, mas também pode ser algo histórico ou mesmo posicional.

Assim, retomamos o que foi exposto com a afirmação de que, a Análise de Discurso de linha francesa compreende o sujeito como sendo atravessado, tanto pela ideologia quanto pelo inconsciente. De acordo com Mussalim e Bentes (2003), o discurso está inserido em um local onde ele intervém sobre questões teóricas relativas à ideologia e ao sujeito. Sujeito esse que não é o senhor de sua vontade, levando em consideração que sofre repressões de uma formação ideológica e discursiva ou é submetido à sua própria natureza inconsciente, emergindo assim, a

questão da interpelação ou do assujeitamento do sujeito, como sujeito ideológico, prática que consiste em fazer com que cada sujeito, sem que tenha consciência disso, tenha a impressão de que é o senhor de sua própria vontade e seja levado a ocupar seu lugar determinado em um dos grupos ou classes institucionais.

Segundo Therborn (1980), a sociedade tradicional e contemporânea, dessa forma, tendo suas complexidades, é formada por sujeitos assujeitados à uma formação ideológica e discursiva. O sujeito tradicional ocupa um lugar ideológico social, onde segue uma ordem discursiva, assim como o sujeito contemporâneo. Porém, não são lugares fixos, visto que os sujeitos são subjetivos e podem ocupar diversos lugares ou papéis. O discurso tradicional, no que se refere ao papel da mulher, abriga características como passividade, subordinação ao sujeito masculino, e superficialidade, até que, com a chegada da modernidade e o advento dos movimentos feministas, buscando a igualdade dos papéis dos sujeitos masculino e feminino, essas características foram sendo desconstruídas ao longo das épocas, e cada vez mais, o sujeito contemporâneo vai ganhando espaço e voz.

A pós-modernidade veio para romper com as ideologias já existentes e quebrar as barreiras dos papéis sociais. Ou seja, na era pós-moderna, a materialidade é negada, porém ela atribui a realidade aos sentidos que os sujeitos podem dar às coisas. Esses sentidos são diversos, e dependendo de cada linha de pensamento, tem sua própria maneira de explicar as construções da realidade. Não há mais prisão em papéis sociais ou em discursos coletivos fechados de ser sujeito, mas o sujeito é livre e dono de sua própria liberdade. Isso relacionado ao papel da mulher, transformou as características passivas, subordinadas e superficiais, em ativas, dominadoras e profundas.

Habermas (1990) diz que o pós-modernismo é a era cultural, artística e filosófica que ocorre após a modernidade, isto é, nossa era atual do século XXI. Este período é baseado no liberalismo e é totalmente anti-ideológico, tendo idéias abstratas que fogem dos padrões de conhecimento, política, ciência, religião, sexualidade e globalização.

Lyotard (1986, p.15) explica que a palavra “pós-moderno” é usada no continente americano por sociólogos e críticos, e significa que “é o estado da cultura após as transformações que afetam as regras dos jogos da ciência, literatura e artes do final do século XXI”.

Já, Freitas (2005, p.11) diz que pós modernidade “é um pensamento que questiona noções clássicas da verdade, razão, identidade e objetividade, a idéia de progresso universal ou emancipação, sistemas únicos, grandes narrativas ou fundamentos de explicação definitiva.”

O conteúdo cinematográfico tornou-se mais valorizado com o pós-modernismo e a criação de *live-actions*, que são produções de recriação de animações clássicas em alta qualidade, com efeito de computação gráfica, interpretado por atores reais, com uma mistura de novas percepções de temas clássicos, com discursos sociais amplos. Neste contexto, contos de fadas servem para criticar padrões sociais, dar novas visões aos vilões e heróis, e recontar uma estória sob um ponto de vista moderno e ousado.

O sujeito pós-moderno também passou a ser crítico e fluido, visto que rompeu as barreiras impostas pelas instituições sociais. Esse rompimento ideológico é materializado na mídia todos os dias, promovendo suporte às causas feministas e, conseqüentemente, abrindo passagem para que os discursos machistas sejam cada vez mais desconstruídos.

2.1. FORMAÇÃO DISCURSIVA

O conceito de Formação Discursiva (FD) foi criado por Foucault (1969), em *Arqueologia do Saber*, e desenvolvido por Pêcheux (1993), em suas concepções teóricas acerca da FD. Para Pêcheux, a FD está relacionada com a noção de formação ideológica. Ao delimitar esta relação, esteve sob influência da obra “*Ideologia e Aparelhos Ideológicos do Estado*”, de Althusser (1980). Nessa obra, Althusser apresenta sua teoria do Estado marxista, o que explica seu estreito laço com o Marxismo. Assim, ele expõe seu conceito acerca da formação discursiva:

Chamaremos, então, formação discursiva aquilo que, em uma formação ideológica dada, isto é, a partir de uma posição dada em uma conjuntura dada, determinada pelo estado da luta de classes, determina “o que pode e o que deve ser dito”, articulado sob a forma de uma alocução, de um sermão, de um panfleto, de uma exposição, de um programa, etc. (PÊCHEUX, 1997, p. 160)

Ao chegar a essa concepção de formação discursiva, o autor compreende que a diferença entre duas FDs está presente no elemento ideológico, e nos componentes que favorecem a movimentação, impedindo a fragmentação dos sentidos. Logo, as formações ideológicas junto com suas formações discursivas, determinam o que pode e deve ser dito, em uma dada posição,

numa certa relação de lugares de um aparelho ideológico, dentro de uma relação de classes. Por essa circunstância, observa-se a presença da heterogeneidade da FD. O autor comprova que, no interior de uma FD, coexistem discursos provenientes de outras FDs, ou seja, coexistindo também diferenças e contradições características, associadas, sempre, a uma memória social. Desse modo, Pêcheux propôs a ideia de que toda formulação possui outras formulações que se repetem, refutam, transformam e negam, produzindo certos efeitos específicos de memória. Na FD entra a problemática da memória, que pode produzir lembrança ou esquecimento dos enunciados. Mussalim e Bentes (2003) reafirmam que cada FD corresponde a outras FDs para existirem, ou seja, são atravessadas pelo que já é pré-construído, por discursos que vieram de outro lugar, confrontando-se e unindo-se com um mesmo propósito.

Pêcheux (1997) compreende que a formação discursiva é o lugar de articulação entre língua e discurso, por que as palavras e expressões que são produzidas, só possuem sentido quando estão configuradas em uma FD. As condições de produção discursivas têm como elemento base as relações de sentido juntas com as relações de força, ou seja, o dizer está ligado às posições de sujeito do discurso ou a posições do sentido. Isso faz com que o indivíduo ao dizer uma mesma palavra se signifique como sujeito excludente. Sobre isso, Orlandi (2003) ressalta que “[...] se o sujeito fala a partir do lugar de professor, suas palavras significam de modo diferente do que se falasse do lugar do aluno”. Segundo Pêcheux,

[...] um discurso é sempre pronunciado a partir de condições de produção dadas: por exemplo, o deputado pertence a um partido político que participa do governo ou a um partido da oposição; é porta-voz de tal ou tal grupo que representa tal ou tal interesse, ou então está “isolado” etc. Ele está pois, bem ou mal, situado no interior de relações de força existentes entre os elementos antagonistas de um campo político dado: o que diz, o que anuncia, promete ou denuncia, não tem o mesmo estatuto conforme o lugar que ele ocupa. (PÊCHEUX, 1990, p. 77).

Segundo Orlandi (2001, p. 103), podemos entender a FD como lugar onde o sujeito se constitui sócio-historicamente e adquire sua identidade, que ao mesmo tempo que o distingue e o caracteriza, permite ao sujeito significar e transitar em diferentes posições dentro da mesma FD. Para Pêcheux (1988, p.160), em *Semântica e Discurso*, a formação discursiva é o que determina os efeitos de sentido da materialidade. Podemos concluir que a FD é como um filtro para os dizeres do sujeito, pois, enquanto o interdiscurso proporciona várias interpretações possíveis, é

através da FD que serão determinados os limites dessas possibilidades. Desse modo, para que as palavras façam sentido elas devem estar dentro de uma formação discursiva, pois o sentido muda conforme ela.

Desse modo, há uma relação de desdobramento entre sujeito da enunciação (ideológico) e sujeito universal, que é o regulador da FD. Esse desdobramento assume três modalidades. A primeira modalidade é aquela em que o sujeito se insere na formação discursiva com a qual se identifica. Na segunda modalidade, o sujeito da enunciação questiona o que o sujeito universal lhe aponta. Isso é chamado de contradiscurso. Na terceira modalidade, o sujeito não se identifica mais com a ideologia que o regia, e sim com uma nova. É um processo de desidentificação.

Em nossa pesquisa, analisamos de que forma o discurso sobre a mulher é materializado nos contos da Bela Adormecida e nos filmes *A Bela Adormecida* (1959) e *Malévola* (2014), levando em consideração as condições de produção do discurso e as mudanças no modo de identificação com a formação discursiva conservadora. Além disso, o processo de desidentificação ideológica do papel da mulher para essa análise é a peça chave do quebra-cabeças.

Sendo assim, o próximo tópico, à luz da Análise de Discurso de linha francesa, abordará a construção social da identidade da mulher, com relevância no seu papel de sujeito, e como a mídia contribui para a perpetuação da imagem desse sujeito.

2.2. A CONSTRUÇÃO SOCIAL DA IDENTIDADE DA MULHER: COMO O DISCURSO SOCIAL INTERFERE NO SEU PAPEL DE SUJEITO

Segundo Vieira (2005), o período pós-moderno é aquele em que o mundo vira de cabeça para baixo, ou seja, a expressão "o mundo vira de cabeça para baixo" significa uma mudança extrema, que é exatamente o que esse período significa, uma mudança extrema nos conceitos e padrões já pré-concebidos, nas ideologias, nas visões de mundo, e na quebra de paradigmas. Nesse contexto, as sociedades e seus posicionamentos ideológicos se transformam rapidamente, libertando-se de amarras e tabus impostos por instituições de poder e indivíduos. Dessa forma, o sujeito pós-moderno, ao produzir textos, sob uma pressão de modelos e de práticas sociais específicas, precisa incluir ordens do discurso que abriguem ou mediem discursivamente suas identidades. Sobre esse fato, Fairclough (1997, p. 300) reitera a possibilidade de identificação de

ordens do discurso no nível geral. Fica claro que as instituições de poder desempenham papéis centrais nas mudanças sociais contemporâneas, além disso, dessa forma vê-se que as ordens do discurso das diferentes sociedades, modernistas ou tradicionalistas, estão interconectadas, constituindo a visão contra a qual as ordens de discurso de uma sociedade são formadas ou transformadas.

Essa ordem do discurso, segundo Vieira (2005), nova e revolucionária, engloba a mudança de um conjunto complexo de processos discursivos em âmbito mundial, apesar das mais diferentes ideologias, pois como domínio novo e agora absoluto (absoluto porque abraça a maioria), desfruta de poder hegemônico que institui novas práticas discursivas e se espalham pelas sociedades aumentando seu poder global, tudo isso através da comunicação. As relações sociais passam pelo processo de transformação discursiva e ideológica, trazendo dificuldades para a definição identitária, principalmente para o gênero feminino, mesmo que as identidades estejam em contínua construção, com temporalidade variada, ainda existe um certo descompasso em relação a essa mudança, que dificulta a construção da identidade da mulher e de suas posições como sujeito, que desempenha, na era contemporânea, inúmeros papéis.

Cada começo de século traz novas transformações, sejam elas tecnológicas, ideológicas ou sociais, influenciando na forma de pensar do sujeito e no seu agir. Os limites e as noções sobre o sujeito tendem a alterar-se profundamente. Vieira (2005) reforça essa afirmação ao dizer que a ausência de um paradigma novo, preponderante para defini-lo, provoca o aparecimento de uma complexa rede de sentidos, que é mantida pelo discurso, cujo papel é construir a identidade do sujeito, nesse caso, o sujeito contemporâneo. As diferentes ordens do discurso também constituem a identidade feminina, e por essas ordens estarem submissas a momentos históricos específicos, que abrigam experiências e emoções com perdas e ganhos, crenças, juízos e valores vivenciados, elas permitem a construção social da subjetividade da mulher. No período histórico da Idade Média houve a construção da identidade religiosa, no período do Renascimento, houve a construção da identidade científica e artística, e no período do Iluminismo, houve a construção da identidade intelectual, em que cada período teve sua devida característica ideológica, tendendo para o avanço progressista. Nessas construções de identidade, o sujeito adquire características específicas do conhecimento, se comportando com particularidades e valores específicos de cada momento histórico. Portanto, na virtude dessas mudanças da concepção de

sujeito, vale salientar que ele não representa um momento particular, mas é constituído por uma série de momentos históricos únicos e particulares de cada sujeito.

O sujeito também recebe influências ao mesmo tempo em que interfere na construção histórica de sua subjetividade. Pedro (1997), declara que não somos usuários passivos de fontes de discursos pré-construídos, mas mesmo sabendo que essas fontes nos limitam no que dizemos, quando falamos nós as usamos com combinações novas e variadas. Dessa forma, podemos ser autores únicos. Sobre a discussão acerca do papel do sujeito na construção da identidade da mulher, é por meio da negociação da identidade e da diferença que o sujeito deve ser estabelecido. Assim, a identidade social da mulher não é única, mas é resultado de inúmeras diferenças com outros sujeitos. Um dos espaços para essas negociações é através da heterogeneidade textual. Fairclough (1997) declara que ela trabalha através das contradições. A identidade e as relações sociais estão textualmente enlaçados em modos contraditórios, porém, o texto é um dos maiores lugares em que pode haver lutas sociais. Por meio disso, novas identidades são construídas, textualmente, através das práticas discursivas, ligadas às identidades existentes nas quais vozes são redesenhadas, acrescidas de outras vozes, simultaneamente.

Vieira (2005) ainda salienta que os sujeitos livres, ao optarem por aquilo que desejam, participam ativamente do processo de construção de sua identidade. Aqueles que são assujeitados são apenas repetidores de discursos pré-existentes. Só o sujeito ativo é o agente particular de seu discurso. Dessa maneira, nasce a crença de que existem sujeitos livres e que produzem novas ideias longe de qualquer influência ideológica e aspectos culturais, o que é uma total ilusão, pois ao participar de uma sociedade, o sujeito rende-se às formas de pensar, comuns àquele grupo social.

Já entendemos a questão do sujeito no espaço social, agora veremos como ele se comporta no espaço midiático digital. Vieira (2005) estabelece que no espaço digital, o sujeito e a subjetividade estabelecem-se na perspectiva dialógica e existem na linguagem e pela linguagem. Nesse espaço, o indivíduo já não é mais fruto do determinismo histórico, pelo contrário, o usuário ou autor é quem define sua identidade, gênero e personalidade, por meio de construções discursivas que podem ou não corresponder à realidade material, mas não deixando de ser real. A esse indivíduo damos o nome de sujeito midiático ou sujeito fictício. Sua identidade, assim como suas características, estão em constante movimento. É construído na linguagem e pela linguagem, ou seja, em um contexto determinado. O seu papel é previsto

segundo os processos midiáticos tradicionais-contemporâneos, deixando novas marcas na identidade feminina. Desse modo, pode-se observar que o sujeito midiático pode proporcionar o fortalecimento da identidade da mulher a partir dos discursos contemporâneos presentes em um grupo social, que representa figuras de poder.

A luta de grupos feministas, tanto raciais quanto políticos, por espaço na mídia, aumenta gradativamente. O espaço discursivo feminino está muito associado à conquista de poder das classes feministas. Os grupos sociais e suas visões de espaço estão politicamente carregados com implicações históricas que, ao mesmo tempo, são modernas. Ou seja, esses grupos, com seus respectivos discursos ideológicos, têm visões diferentes com relação ao espaço que o homem e a mulher devem ocupar. Essas visões tanto podem ser tradicionais, quanto contemporâneas, ligadas respectivamente por pensamentos conservadores e revolucionários. Nesse contexto, Wilson (1991) afirma que às mulheres cabe o espaço periférico enquanto aos homens tocam os espaços mais centrais.

Esses discursos tradicionais e contemporâneos estão divididos igualmente pela metade, porém, quem ainda sofre com certos preconceitos é o sujeito feminino. A figura feminina é vista como um espaço superficial ou vazio, ocupando lugar de sujeito passivo e reprodutivo, pelo menos, na maioria das vezes. A mulher é vista como objeto de desejo sexual, e seus corpos, assim como suas características, ainda são vistos por diversas sociedades como sendo frágeis, necessitando de cuidados, necessitando que alguém intervenha sobre ela, esse alguém, seria o sujeito masculino, ou um sujeito que ocupa posição ativa de poder. Nas relações afetivas e no trabalho, a mulher ainda é vista como a dona de casa que deve sempre manter seu lar perfeito, e estar sujeita a seu marido, sendo sua guardiã.

Dessa forma, vemos aqui que as interpretações de espaços de cada indivíduo, e de como os sujeitos recebem essas interpretações, contribui para uma política de identidade. Compreende-se o motivo das classes feministas quererem espaços de poderes discursivos. Essas classes querem se libertar da imposição de instituições sobre seu lugar na sociedade, querem liberdade da passividade imposta pelo sujeito masculino e querem acima de tudo igualdade de papéis sociais. A mídia, como espaço de poder, pode contribuir para que essas classes atinjam seu objetivo. Ao introduzirem discursos a favor do feminismo em filmes, música e vídeo, a mídia ao ser consumida, pode contribuir para espalhar esses discursos, ajudando a construir novas visões sobre a liberdade do papel da mulher.

O corpo feminino também é um componente discursivo que define e compõe a identidade da mulher. O corpo feminino, dependendo mais uma vez de grupos sociais, possui ideais impostos. A aparência física passa por mudanças identitárias, como tamanho, peso e proporção, assim como passa por estilos de vestuário, postura e linguagem corporal. Essa aparência física é construída pela mulher dependendo do seu meio social, do tipo de mídia que consome ou mesmo da instituição de poder que impõe regras a serem seguidas. Gibson e Graham (1996) exploram a questão do corpo feminino construído pelos movimentos feministas, que lutam contra a violação crítica masculina. Os autores dizem que a linguagem feminista situa a violação como uma realidade da vida das mulheres e constrói o seu discurso com base na habilidade assumida do violador (masculino) para subjugar fisicamente o seu alvo. Para Marcus (1992), o custo do sucesso feminista tem sido a aceitação generalizada de uma linguagem de violação que solicita às mulheres que se posicionem como postas em perigo, como violáveis e medrosas, postura que convida os homens a posicionarem-se como legitimamente violentos e com direito aos serviços sexuais das mulheres. Isso porque, como foi mencionado, a figura feminina ainda é vista como vazia, apenas a "espera de ser preenchida".

O papel social também é definido pelo gênero sexual. Tal acontecimento não depende de escolhas, é apenas imposto. Depois que alguém nasce, o indivíduo começa um longo processo social de construção de identidade. Vieira (2005) comenta que as mulheres podem aprender formas de comportamentos sociais menos ortodoxas, desde que o contexto sociocultural lhes permita aprender. Circunstâncias pessoais também podem levar as mulheres a ocuparem papéis ideologicamente masculinos e mesmo assim, o fazem com sucesso. Sobre isso, Hofstede (1991) declara que, quando os homens estão juntos, sua cultura tende a predominar, e o mesmo acontece com as mulheres, porém, em quase todas as sociedades, os homens dominam a vida política, a vida social e o mundo dos negócios. Por essa razão, determinados comportamentos discursivos comuns à cultura masculina são proibidos à feminina e vice-versa. A exemplo dessa divisão de papéis, cabe às mulheres a responsabilidade da educação infantil ou mesmo os afazeres do lar, sendo rara a presença dos homens nessa posição. Entretanto, se tratando de ensino superior e médio, principalmente na área de exatas, o número de professores homens é gritante. Nesse ponto, os feitos masculinos, no decorrer da história, tem essa característica de uso da força e da inteligência, enquanto para as mulheres, sobra os cuidados e a proteção dedicados à família.

No século passado, os currículos voltados à formação feminina incluíam pedagogia, puericultura, economia doméstica e até canto, mas não aprendiam exatas, como matemática avançada, física e química ou mesmo ciências e biologia. Vieira (2005) indica que o discurso da época para os cursos de magistério era de que a jovem que fizesse tal curso, ao mesmo tempo, que se prepararia para se casar, poderia também, quem sabe, trabalhar fora meio turno, preferencialmente, o da tarde, mas obviamente isso não acontecia. Jean-Jacques Rousseau, segundo Cornes (1994, p.105), a respeito da educação feminina, delineou o programa de ensino a seguir:

A completa educação das mulheres deve ser relativa aos homens, para agradá-los, para serem úteis a eles, para que se façam amadas e honradas por eles, para educá-los quando jovens, para cuidar deles quando crescidos, para consolá-los e para tornar-lhes a vida doce e agradável. Estas são as obrigações das mulheres em todos os tempos e é assim que elas deveriam ser ensinadas desde a infância.

A respeito disso, Geert Hofstede examina que:

Encontramos uma tendência comum na maior parte das sociedades, modernas ou tradicionais, no que diz respeito à distribuição dos papéis sociais segundo o sexo. Os homens devem estar ligados a atividades exteriores ao lar: à caça e à guerra nas sociedades tradicionais e o equivalente, traduzido em termos econômicos nas nossas sociedades modernas. Resumindo, os homens devem ser firmes, competitivos e duros. As mulheres devem tratar do lar e das crianças, dos outros e em geral: devem adotar os papéis "ternos". A origem desta distribuição não é difícil de imaginar: as mulheres davam à luz suas crianças, alimentavam-nas e eram portanto obrigadas a permanecer perto delas durante algum tempo. Os homens tinham mais liberdade de movimento, sempre que não tinham de proteger as mulheres e os filhos de ataques exteriores. (GEERT HOFSTEDÉ, 1996, p.101)

Por essa razão, as mudanças sociais referentes ao papel das mulheres são tão lentas e complexas. Cada mudança deve desconstruir processos históricos de séculos de preconceitos e de crenças, vindos de sociedades com discursos impostos por instituições de poder. A exemplo, temos a Família e a Igreja, como uma instituição dessas, que constrói os valores, comportamentos e crenças do indivíduo. Hofstede (1991) acrescenta:

Há países onde a norma é um pai dominante e duro e uma mãe submissa; esta, embora também seja dura, constitui ao mesmo tempo o refúgio para a consolação e a ternura. O termo universalmente conhecido de machismo, aplica-se exatamente ao comportamento esperado dos homens nos países da América Latina (...). (HOFSTEDE, 1991, p.109)

Um ponto positivo, nesse caso, da era pós-moderna é que nas relações familiares, as mudanças identitárias têm sido estimuladas pela troca, redução ou expansão de papéis. A questão de família tradicional, composta por pai, mãe, e filhos, vem sendo desconstruída cada vez mais, passando a ter novas relações parentais, e essas novas relações também fazem a diferença na identidade da mulher e da família contemporânea. A família agora pode ser composta por uma mãe, uma avó, um avô ou um pai, dois pais ou duas mães, com a efetivação da união homoafetiva, e até mesmo pode ser composta pelo próprio indivíduo e um animal ou um amigo. Dessa forma, a mulher é feita de construções e mudanças.

2.3. FORMAÇÃO DISCURSIVA DA MULHER TRADICIONAL EM A BELA ADORMECIDA E FORMAÇÃO DISCURSIVA DA MULHER CONTEMPORÂNEA EM MALÉVOLA

Segundo Vieira (2005), o sujeito feminino é uma formação histórica e ideológica coletiva, que está ligada a um contexto de natureza social e a um tempo que engloba uma construção. Nas relações de poder entre os gêneros, a subordinação feminina se caracteriza como a base de sustentação da dominação masculina, cujo poder imprimia-se em diferentes instâncias ideológicas (discursivas) como a filosofia, a religião e a ciência. Charles (1991 *apud* FONSECA 2017), também comenta a respeito dessa formação histórica da identidade do indivíduo:

A identidade é fruto de uma construção social, interiorizada e vivida pela maioria da população, construção essa que tem adquirido diferentes matizes, ao longo da história, segundo o modelo de organização social vigente e das características consideradas necessárias para proporcionar funcionalidade ao sistema (...). Os diversos rumos que tem tomado a identidade da mulher através da história e que têm determinado suas formas culturais específicas não são específicos ou casuais, mas respondem aos requerimentos de um sistema social que os cria, recria e dá forma, na vida cotidiana. (CHARLES, 1991 *Apud* FONSECA, 2017, p. 8).

Segundo Fonseca (2017), nesse contexto, ainda existem expectativas sociais para o comportamento das diferentes especificidades estabelecidas pelo gênero, idade e função social de pertencimento do indivíduo. Dessa forma, a construção social da mulher está delimitada por diversas propostas institucionais, conforme sua idade, ocupação, ou status de relacionamento. No percurso histórico da humanidade, até a era pós-moderna, a construção da identidade feminina e seu papel na sociedade se resume a subalternidade ao gênero masculino. Entretanto, foi no contexto das lutas feministas do século XIX até o atual século XXI, que emergiram as possibilidades da desconstrução dessa subalternidade.

Fonseca (2017) argumenta que as condições dessa superação dos papéis, tradicionalmente, imputados às mulheres têm sido exaustivamente analisadas por diversos teóricos, pela mídia, por classes sociais e instituições de poder, obtendo como resultado uma posição favorável ou contra essa superação. Sobre a posição favorável, a palavra chave que suporta essa idéia, é "empoderamento", definida por Wallerstein (1994) como sendo uma dimensão mais abrangente, na qual os indivíduos ampliam o controle sobre suas vidas no contexto da participação em grupos, visando as transformações na realidade social e política em que vivem. Esse processo destaca a necessidade de se ampliar o âmbito da ação para que contemplem as dimensões singular (relativa à subjetividade, expressa como auto-estima, motivação), particular (relativa ao grupo social no grupo ao qual se insere a pessoa) e estrutural (relativa à estrutura política, jurídica e ideológica), mesmo que ainda haja um longo caminho para se percorrer.

Segundo Ramalho (2013), o panorama crítico-feminista também busca desnudar o quanto da ideologia patriarcalista opressora está impressa no literário, para, então, desconstruir essa mesma ideologia, obtendo como resultado não somente uma visão crítica da sociedade e das leis que a regem, mas também uma mudança no sujeito e suas ideologias. Tendo como objeto de estudo um texto denominado "literatura infantil de contos de fadas", a desconstrução da ideologia patriarcalista fica ainda mais esclarecedora com relação às imposições ideológicas que, subliminarmente, transitam pelo literário em forma de fantasia. Mais adiante, no capítulo V, veremos como essas desconstruções e imposições ideológicas foram feitas, ao serem banhadas pela fantasia, através de personagens femininas.

O signo literário, referente à literatura de contos de fadas, sofreu uma espécie de "congelamento metafórico", isso aconteceu devido ao prolongamento da sua ideologia

patriarcalista até o final do período moderno. Signos como “fadas”, “bruxas”, “príncipes”, “princesas”, “reis” e “rainhas”, estiveram assujeitados ao sujeito masculino por muito tempo, pois como ele, nos contos de fada, era exclusivamente o único herói, a sujeição de outros sujeitos ao seu papel, era necessária.

A investigação dos contos da Bela Adormecida ao longo das eras, e de suas adaptações cinematográficas *A Bela Adormecida* (1959) e *Malévola* (2014), permitiram verificar que, na modernidade, esses mesmos signos passaram a ser desconstruídos. E, mesmo que esses signos ainda estejam atrelados a ideologias, como o feminismo, os contos e as produções cinematográficas têm como objetivo textual valorizar a linguagem metafórica, enfatizando nas imagens poéticas o que esses signos podem proporcionar, permitindo o enriquecimento da linguagem literária e dando novas visões para os contos de fadas, modificando mais uma vez os códigos morais da sociedade e transmitindo novos efeitos de sentido. Comparar contos de fadas tradicionais com contos de fadas contemporâneos possibilita identificar o que há de estereotipado e de criativo nas personagens, principalmente as femininas.

Uma das formas de materialização do discurso dominante sobre o feminino é a literatura dos contos de fadas que, difundida desde a antiguidade, influenciou a contribuição para o imaginário social sobre o sujeito feminino (fragilidade, subordinação, graciosidade, recato, modéstia, pureza e beleza). Esse discurso também realça a ambiguidade da natureza feminina, pois não cumprindo com esse imaginário, a princesa se torna vilã, dependendo do lugar que ocupa dentro na narrativa.

Segundo Santos (2015), do século XIV até o século XXI, as princesas dos contos de fadas são fonte de inspiração para mulheres de todas as idades, pelo fato de apresentarem a suposta essência feminina tradicional, como por exemplo, a beleza, pureza, graciosidade e a passividade de esperar viver feliz para sempre ao lado do seu príncipe encantado. Esse discurso da suposta essência feminina afeta a constituição da imagem das mulheres na sociedade, influenciando o modo como são vistas e o modo como elas mesmas se vêem.

Podemos perceber que nessas histórias de contos de fadas tradicionais, todas as princesas têm a personalidade passiva em comum, consistindo em características como a bondade, generosidade, fragilidade e aptidão para tarefas domésticas. Além disso, características físicas também são unânimes para descrever essas princesas, a exemplo delas temos a beleza jovial. A cor e as proporções corporais da personagem feminina só foram impostas a partir do momento

em que os contos de fadas entraram no mundo do cinema, no qual a princesa ou a mocinha, deveria ter cabelos longos, pele branca, corpo magro e esbelto, e uma boca pequena. Essas princesas vivem em conflito com uma vilã, que nada mais é do que o inverso da princesa, ou seja, todas as suas características e personalidade são completamente inversas às da princesa, sendo geralmente representada por uma bruxa malvada. O príncipe, representado como sendo um homem belo, corajoso e forte, é esperado pela princesa. Ele geralmente surge no meio do conflito entre ela e a vilã, para poder salvá-la da morte, enfrentando a bruxa, ou de alguma maldição, ao beijar a jovem, tornando-se imediatamente o amor verdadeiro da princesa.

Essas estórias refletem o imaginário social sobre a mulher de cada época. Da época medieval até a moderna, a sociedade cobrou da mulher este comportamento de princesa. Com base nessa afirmação, Santos (2015) comenta que, no papel que a sociedade lhe impunha, a princesa, assim como a mulher, precisava de um homem para salvá-la dos seus conflitos diários e, por isso, ela devia viver para servir este homem que a salvou de sua situação e a ajudou a construir sua família. Era como uma espécie de dívida eterna com o sujeito masculino.

Na contemporaneidade, no entanto, presenciamos os discursos tradicionais sobre o feminino sendo confrontados por novas formas de concepção desse sujeito e dos lugares que ele ocupa na sociedade atual. Com a revolução feminista, começou-se a ser reivindicado o lugar da mulher enquanto sujeito político, sua emancipação ante a subordinação masculina, sua liberdade de expressar-se e vestir-se como desejasse, seu desenvolvimento intelectual através da educação, seu exercício dos direitos constitucionais etc. Esse movimento acabou por tomar vertentes diferentes ao longo dos anos, mas em todas as suas dimensões, ele evidenciou a emancipação do sujeito feminino passivo e expôs as formas de opressão ao qual foi submetido ao longo da história. Assim, houve uma ruptura com a imagem tradicional do sujeito feminino dos contos de fadas, além de haver uma relação interdiscursiva com o discurso feminista, que reivindica o lugar da mulher enquanto sujeito político e emancipado ante a subordinação masculina.

Entretanto, aquele imaginário tradicional imposto à mulher no papel de princesa, ainda circula e é exigido pela sociedade, inclusive por muitas das próprias mulheres. Infelizmente, ainda é comum vermos mulheres pressionando outras para que se casem, tenham filhos, cuidem do marido, arrumem a casa e mudem de aparência, pois a que ela tem não se encaixa nos padrões perfeitos que a mídia expõe. Ou seja, apesar das mudanças ocorridas e das constantes lutas feministas contra o discurso opressor tradicionalista de comportamento feminino, as mulheres

ainda carregam a antiga imagem da princesa perfeita, dedicada ao marido e ao lar. Esse imaginário só persiste porque sempre foi reforçado através da literatura, tanto infantil quanto adulta, mas principalmente a infantil; da mídia e do cinema, com filmes, música e propagandas que bombardeavam os consumidores com esse discurso tradicionalista da mulher-princesa, ou melhor dizendo, discurso machista; mas sobretudo por meio dos filmes infantis de animação, onde na maioria das vezes são reproduzidos pela Walt Disney Animation Studios, que exerce muita influência no imaginário infantil e conseqüentemente no imaginário adulto.

Orlandi (1996) diz que a matéria significante – e/ou a sua percepção – afeta o gesto de interpretação, e dá uma forma a ele. É possível inferir que diferentes linguagens significam de modo diferente, e a materialidade pode definir o modo como interpretamos um discurso. É através da materialidade que o discurso se torna acessível. Dessa forma, cabe dizer que o texto sobre a princesa dos contos de fadas não é apenas o linguístico, mas também imagético. O filme, então, é um texto. Nesse contexto, Santos (2015) afirma que, dessa maneira, o discurso das princesas, materializado em filmes de animações infantis, estará sujeito a certas interpretações diferentes de como seria se estivesse materializado em livros ou outro meio textual. Ocasionalmente, a imagem nas animações torna o discurso mais impactante, intensificando a interpelação ideológica, através da sua gestualidade, que como explica Fernandes (2008, p. 103):

[...] seria o que confere diferença no modo de formular um discurso. No caso das capas de revista, a imagem produz um impacto maior no leitor que a palavra. As cores, as formas, tornam a imagem mais sedutora, mais atraente aos olhos.

Assim, as imagens da animação dão mais força para o discurso transmitido.

A animação *A Bela Adormecida* foi produzida no ano de 1959, porém, foi baseada em versões mais antigas desse conto, onde o lugar do sujeito feminino estava na passividade, o que era culturalmente esperado.

Na animação, o papel de Aurora, expôs essa passividade. Essa materialização nos mostra a imagem das mulheres tendo esse padrão discursivo na sociedade da época. O papel de Malévola nos mostra o contradiscurso dessa imagem, pois ela foi caracterizada como vilã, exatamente por não seguir esse padrão, saindo do lugar passivo para o ativo.

Em *A Bela Adormecida* (1959), as fadas também exercem um papel feminino estereotipado da época. As fadas ou mulheres sábias são caracterizadas na imagem de mulheres

velhas que têm o dever de cuidar e orientar Aurora, mas não sendo bem sucedidas na tarefa. A representação dessa imagem nos mostra como as mulheres velhas eram vistas na sociedade tradicionalista. Esse envelhecimento, representado nos contos de fadas e principalmente nas produções cinematográficas dos mesmos, mostra que o discurso presente na representação dessas mulheres de idade avançada, demonstrava que elas seriam incapazes de construir uma família ou gerar filhos, pois devido a idade, não poderiam se casar, restando apenas a tarefa de cuidar ou instruir as personagens mais jovens com sua sabedoria. Entretanto, nem sempre eram vistas dessa forma. Devido a sociedade patriarcalista da época, o sujeito masculino, ao casar, não somente levava a esposa para casa, mas também a mãe dela. Geralmente, a mãe era já uma mulher de idade, e conseqüentemente viúva. Nesse contexto, muitas vezes, o sujeito masculino sofria com os atritos de sua sogra, e por causa desses atritos, o papel de sogra era caracterizado como sendo rabugento e atrapalhado, vindo a ser um incômodo. Por ser uma relação social comum, acabou virando hábito, e nesse caso, essa imagem foi perpetuada ao longo das eras, tendo continuidade inclusive nos dias atuais.

Nessa estória, conta-se que aos dezesseis anos, Aurora, assim como as meninas da época, acaba por virar mulher. Nessa condição, segundo os costumes, precisava se casar, mas não seria ela que escolheria o marido, e sim o príncipe que deveria escolhê-la. Ela possuía todos os atributos de boa esposa, era bela e graciosa como todas as mulheres deveriam ser. Ao casar-se, Aurora deixaria de ser objeto do pai, para ser objeto do marido, e sem contra argumentos pois estava feliz assim, porque ele era o seu salvador.

Retomo minha fala anterior sobre como os costumes sociais ajudam a nos formar como sujeitos. Sendo assim, os movimentos e revoluções contemporâneos ajudam na formação de novas ideologias que influenciam homens e mulheres. Malévola, em ambos os filmes de 1959 e 2014, ganhou o papel de mulher contemporânea, onde era a rainha de um reino somente dela, e não precisava de nenhum homem ao seu lado para conseguir alguma coisa, pelo contrário, era extremamente poderosa e lutava pelas coisas que queria, tendo total papel ativo sobre suas ações. Na produção de 2014, além da personagem ter essas características contemporâneas, ganha também a fragilidade, beleza e gentileza, que antes eram somente atribuídas ao papel da princesa tradicional. A personagem ganha novos discursos e conceitos, lutando por seus desejos e sutilmente explanando a dualidade feminina, benevolente e malevolente, expondo os motivos que a levaram a amaldiçoar Aurora e atacar o reino dos humanos. Já Aurora ainda possui a

feminilidade tradicional, construída pelo homem, porém, se rebela ao optar por se voltar contra o pai e escolher Malévola.

É na modernidade que a vida das mulheres se altera, tornando possível uma posição diferente de sujeito feminino. E, dessa forma, entendem-se as mudanças no discurso dos papéis femininos, desde a animação de *A Bela Adormecida* (1959) até o filme *Malévola* (2014). Na contemporaneidade, o sujeito feminino agregou várias funções e papéis que antes não eram comuns para seu grupo, gerando frustrações para o sujeito masculino. Embora não consigam realizar todas as tarefas com facilidade, as executam com êxito. A mulher contemporânea busca a excelência da maternidade, a excelência profissional, e a excelência matrimonial, para provarem que conseguem e merecem estar em todas as posições institucionais, entretanto, administrar todas essas funções é uma tarefa árdua. Ela até chega a ser alvo de várias críticas, vindas principalmente do sujeito masculino.

A representação da mulher na literatura, a partir de obras de autoria feminina e masculina, promove uma reflexão acerca do papel social ocupado pelas mulheres culturalmente. Na era clássica, não era permitido que as mulheres escrevessem no campo literário, assim, o discurso clássico feminino que temos foi escrito por homens, e nas vezes em que uma mulher ousava entrar nesse campo, muitas vezes, usavam codinomes para serem aceitas. A representação das personagens femininas feitas por homens e mulheres ganha sentidos muitas vezes diferentes, partindo da ideologia e da memória discursiva de cada um.

Na pós-modernidade, a partir do movimento feminista, os finais dos filmes produzidos pela Disney passaram a ser fraternais, ou seja, não mais acaba com o príncipe salvando ou se casando com a princesa, e sim mostrando a princesa sendo salva por um membro da família ou ela mesma salvando a todos. Isso ocorre por meio das tecnologias do imaginário, que são os elementos nos quais a imagem é projetada, portanto, em que os mitos, visões de mundo e estilos de vida são produzidos. Essas tecnologias se modificam ao longo dos anos, mas mantêm o mesmo propósito. Encontramos esse exemplo nos contos de fadas, que desde que foram criados, representam imagens do imaginário de uma época, mostrando e reforçando os papéis de gênero vigentes.

O discurso da mulher contemporânea foi construído através do movimento que luta pela causa feminina: o feminismo. Ele aconteceu na Inglaterra do século XIX, onde mulheres se organizaram para lutarem por seus direitos. Elas ficaram conhecidas como *suffragettes* e

promoveram grandes manifestações em Londres. Na década de 1980, elas conquistaram o direito de poderem entrar no mercado de trabalho, e posteriormente o direito de serem donas de si, largando a imagem da mulher tradicional.

O conto da Bela Adormecida, escrito pelos irmãos Grimm, no século XVIII, se assemelha à versão da Disney, de 1959. Nas duas produções, há uma imagem do feminino tradicional, de uma jovem bela e virgem, que espera por um homem para salvá-la e tornar-se o amor da sua vida. Na mais recente produção, de 2014, o foco está em Malévola, a fada que amaldiçoa a princesa, trazendo uma nova visão do papel da mulher na sociedade contemporânea, fugindo da relação homem-mulher e enfatizando o amor fraterno como amor genuíno.

Veremos no tópico a seguir, acerca da história do feminismo, sua trajetória ao longo das épocas e sua diferença do machismo.

2.4. A TRAJETÓRIA DO FEMINISMO E SUA DIFERENÇA ENTRE O MACHISMO

Nos dias atuais do século XXI, apesar de os avanços dos movimentos feministas estarem em alta, do tema ser debatido na mídia e em palestras universitárias, muitas pessoas, por falta de interesse, ou mesmo pelo próprio discurso midiático feminista, ocasionalmente, não chegam a elas, acabam por desconhecer o termo machista e o feminista. Dessa forma, por causa desse desconhecimento, diversos discursos são distorcidos e a falha na mensagem passada é reproduzida. Neste tópico, veremos a história do feminismo desde o seu nascimento até a contemporaneidade, além da distinção dos termos “feminismo” e “machismo”, para que seja esclarecido e contribua para a análise posterior dos contos da Bela Adormecida, e das produções cinematográficas A Bela Adormecida (1959) e Malévola (2014), onde o papel das personagens Malévola e Aurora passaram por mudanças, na contemporaneidade, bastante perceptíveis devido ao discurso feminista utilizado como inspiração.

Segundo Pinto (2010), o movimento feminista produz sua própria reflexão crítica e sua própria teoria. A junção entre militância e teoria é um acontecimento raro, e nesse contexto, essa junção derivou-se do feminismo da segunda metade do século XX, pela maior parte de mulheres de classe média, que tiveram uma educação de ensino superior. Contudo, ao longo das eras, sempre houve mulheres que se rebelaram contra sua determinada condição, imposta principalmente por uma instituição, onde o poder era totalmente masculino. Essa história

aconteceu principalmente na parte ocidental do mundo. Essas mulheres lutaram por sua própria liberdade, e por causa dessa luta pagaram com suas vidas, preço muito alto por uma liberdade que deveria ser justa.

Pinto (2010) afirma que o primeiro movimento feminista começou a partir das últimas décadas do século XIX, na Inglaterra, no qual mulheres organizaram-se para lutar por seus direitos, começando pelo direito ao voto, que só foi conquistado no ano de 1918. Essas mulheres era conhecidas como sufragistas, e promoveram grandes manifestações em Londres, embora tenham sido presas várias vezes, mas nunca deixaram de lutar pela causa. A luta não ficou só para as londrinas, mas devido à repercussão mundial, diversos países começaram a se manifestar pela causa feminista, inclusive o Brasil. Essa primeira onda inicial perdeu sua força a partir da década de 1930, voltando a se reerguer novamente na década de 1960. Nesses trinta anos em que o movimento ficou congelado, o livro *O Segundo Sexo* (1949), de Simone de Beauvoir foi produzido e publicado, causando uma grande repercussão entre as mulheres, sendo considerado fundamental para a nova onda do feminismo que estava por vir. No livro, a frase “não se nasce mulher, se torna mulher” passou a estabelecer uma das máximas do feminismo moderno.

Na década de 1960, houve diversos acontecimentos e movimentos importantes no mundo, como a Guerra do Vietnã; o movimento Hippie; Maio de 68, movimento em que estudantes de Paris ocuparam a Sorbonne pondo em xeque a ordem acadêmica estabelecida há séculos; o movimento de partidos burocratizados da esquerda comunista; o movimento sexual e o movimento artístico. Em meio a todos esses acontecimentos, a americana Betty Friedan entra com sua importância para a militância feminista, ao escrever e publicar *A Mística Feminina* (1963). Nessa mesma década, o feminismo sai do estado de congelamento e ganha novamente nova força. As mulheres agora não só lutavam por seus direitos, mas propagavam a mudança direta sobre a questão das relações de poder entre homens e mulheres, para que as mulheres possam ter a autonomia para decidir sobre suas vidas e seus corpos.

Pinto (2003), comenta que em Paris, na mesma época, as mulheres que foram exiladas, entravam em contato com o feminismo europeu e começavam a se reunir. Conseqüentemente, o grupo parisiense chamado *Círculo da Mulher*, em 1976, escreveu *A Carta Política*, explicitando a difícil situação em que estas mulheres encontravam-se:

Ninguém melhor que o oprimido está habilitado a lutar contra a sua opressão.
Somente nós mulheres organizadas autonomamente podemos estar na

vanguarda dessa luta, levantando nossas reivindicações e problemas específicos. Nosso objetivo ao defender a organização independente das mulheres não é separar, dividir, diferenciar nossas lutas das lutas que conjuntamente homens e mulheres travam pela destruição de todas as relações de dominação da sociedade capitalista” (PINTO, 2003, p. 54).

Pinto (2010) argumenta que a militância feminista ainda é um tabu para muitas mulheres. Embora o feminismo seja um movimento que beneficia a todos, por lutarem por direitos iguais dos homens e das mulheres, uma parte dessas mulheres não se reconhecem como sujeitos políticos, e não lutam pelas suas próprias causas, mesmo que estas estejam em situações de poder similares aos do homem, como uma certa posição no trabalho. É importante salientar que isso acontece devido aos inúmeros discursos machistas já enraizados nesse sujeito feminino, ou a distorção da palavra "feminista". A autora propõe a relação entre a mulher e o poder a partir de três perspectivas: a primeira diz respeito à posição relativa da mulher na estrutura de dominação, ou seja, permite discutir a questão do poder na sociedade moderna. A segunda perspectiva diz respeito à pretensão de poder da mulher na sociedade moderna, ou seja, do porquê que ela não pode ocupar todos os cargos da mesma maneira que o homem. E a terceira perspectiva diz respeito a uma questão central da representação, acerca da generalidade do feminismo.

Até meados do século XX, as mulheres ainda eram excluídas, a ponto de nem ao menos ser reconhecida a sua existência em cargos públicos. A partir de 1932, esse caso começou a mudar consideravelmente com a sua aparição no domínio público, porém, com o pensamento masculino machista de que ela deveria ser controlada. Para elas foram atribuídos lugares permitidos e lugares proibidos. No caso dos lugares proibidos, o espaço político seria um desses lugares, e esse espaço foi o mais difícil de romper. Essa dificuldade se deve pelo imenso poder pessoal que o indivíduo adquire ao entrar em um cargo político, e assumir o poder sob as hierarquias da sociedade.

A entrada nesses espaços é impedida de todas as maneiras, pois segundo Pinto (2010), esse espaço tem mostrado uma grande capacidade de conversão de novos membros à sua dinâmica de reprodução de desigualdade. Para que continue dessa forma, deve ser limitado o acesso aos novos membros. Entretanto, ao próprio feminismo foi dado um lugar neste arranjo de dominação. Para as mulheres feministas, foram dadas permissões para falar de determinados assuntos, enquanto que, para as mulheres não-feministas, foi negado esse direito. Isso se deve pelo fato de que, quando o sujeito feminino fala, emite uma marca discursiva própria, é a fala de

uma mulher. Quando o sujeito feminista fala, expressa duas marcas discursivas, o de mulher e o de feminista. A recepção destas falas por homens e mulheres têm a mesma característica.

Na contemporaneidade, Judith Butler, uma filósofa pós-estruturalista, tem uma representatividade muito grande para o movimento feminista, além das suas grandes contribuições para o nascimento da teoria de gênero. Butler (2003), ao discutir o tema da representação, dá uma contribuição muito importante para a discussão sobre a presença da mulher na política. Ela comenta que, não basta indagar e fazer uma análise das condições de reprodução de poder e opressão das mulheres presentes nas instituições, mas também deve-se compreender como a categoria das 'mulheres', ou seja, o sujeito do feminismo, é produzida e reprimida pelas mesmas estruturas de poder por intermédio das quais se busca a emancipação. Buscar a emancipação no lugar do outro é uma ação com dificuldades e efeitos muito específicos, pois no caso do indivíduo, particularmente a mulher, o verbo "ser" não serve mais para identificar uma coisa só. Na teoria de gênero proposta por Butler (2003), o gênero nem sempre se constitui de maneira coerente ou consistente nos diferentes contextos históricos, porque o gênero estabelece interseções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas. Por exemplo, nesse caso, o sujeito pode ser mulher, mas não se identificar como feminista, ou o sujeito pode ser homem e se identificar como sendo feminista. Nos dias atuais, é difícil discutir o tema da representação feminina sem falar das contribuições das categorias das mulheres. Isso nos leva a refletir sobre até onde as mulheres, ao lutarem por seus direitos, tornam-se cada vez menos mulheres, mulheres essas que se fizeram historicamente, aquelas que eram apenas mulheres passivas.

Segundo (MELO et al., 2017), muitas mulheres e homens, atualmente, ainda não sabem a diferença entre "machismo" e "feminismo", e acabam julgando inúmeras mulheres que lutam diariamente por respeito, direitos iguais e liberdade. A mídia e a indústria do comércio ainda são uma das grandes forças que imperam sobre o machismo hoje em dia, induzindo as mulheres a comportamentos restritivos em questões de status e beleza.

Segundo o dicionário Michaelis Online (2018) “o machismo é uma atitude ou comportamento de quem não admite a igualdade de direitos para o homem e a mulher, sendo, pois, contrário ao feminismo. Qualidade, ação ou modos de macho; macheza, machidão.”

Ou seja, é uma forma de opressão que gera benefícios apenas para um grupo, no caso, na relação homem-mulher. Esse tipo de opressão pode ocorrer de diversas formas como: verbais, a

exemplos de piadas que rebaixam a posição e a imagem das mulheres; na diferença de cargos e salários, mesmo que ambos ocupem os mesmos cargos, a mulher recebe um valor menor; e em todos os tipos de agressão física, verbal ou psicológica. O machismo não é apenas individual, mas também cultural, familiar e social. Retomando o que foi falado anteriormente, essa propagação do discurso machista se deu pela forte imposição patriarcalista, em considerar que o homem sempre será superior à mulher.

A respeito do feminismo, segundo o dicionário Michaelis Online (2018), “o feminismo é um movimento iniciado na Europa com o intuito de conquistar a equiparação dos direitos políticos e sociais de ambos os sexos.”

Muitas mulheres também apresentam o discurso machista para si, pois não conseguem se ver fora da órbita do homem, dependentes de sua aprovação masculina e do seu desejo. Essas mulheres também colaboram para que o preconceito machista exista, na vida pública e privada, não gostarem que o homem faça os mesmos trabalhos domésticos, ou não acharem que o homem deve cuidar da beleza também. O comodismo dessas mulheres por aceitarem os conceitos machistas, e não agirem contra, acaba em partes anulando ou diminuindo a força do movimento feminista.

A sociedade patriarcal continua sendo extremamente machista, e por mais que as feministas lutem para mudar essa posição e fazer com que essa sociedade se torne igualitária, é realmente difícil conseguir mudar os hábitos e costumes enraizados há milênios em nossa cultura.

CAPÍTULO III: O GÊNERO CONTO DE FADAS

Neste capítulo, o gênero conto de fadas será explicado, antes de fazermos uma análise mais profunda dos contos da Bela Adormecida.

Os contos de fadas são formados por uma disposição humana para a ação, para transformar o mundo e torná-lo mais adaptável às necessidades humanas, ao mesmo tempo em que tentamos mudar e nos adequar ao mundo. Portanto, o foco dos contos de fadas, seja oral, escrito, ou cinematográfico, sempre foi em encontrar instrumentos mágicos, tecnologias extraordinárias, ou pessoas e animais poderosos que permitirão aos protagonistas se transformarem junto com seu ambiente, tornando-o mais adequado para viver em paz e satisfeito. (ZIPES, *The Irresistible Fairy Tale The Cultural and Social History of a Genre*, 2012, p. 2)

Todos os contos de fadas mudaram quando as eras passaram. Essas mudanças têm refletido sobre diferentes perspectivas do comportamento da sociedade através os tempos. Como um exemplo, a estrutura linguística ou como as mulheres eram tratadas. Houveram padrões a seguir, como o cavalheirismo dos homens, e a pureza e castidade das mulheres.

Os contos de fadas clássicos representaram a glória e a ideologia da aristocracia francesa. Eles forneceram uma crítica simbólica, com conotações utópicas da hierarquia aristocrática, em grande parte dentro da própria aristocracia e das mulheres. Introduziram as normas e valores do processo civilizador burguês como mais razoável e igualitário que o código feudal. Como um divertimento para a aristocracia e a burguesia, os contos de fadas desviaram a atenção dos ouvintes/leitores dos graves problemas sociopolíticos dos tempos, compensando as privações que as classes altas os faziam sofrer. (ZIPES, *Spells of Enchantment: The Wondrous Fairy Tales of Western Culture*, 1991).

Deixando de lado a tradição oral, os contos começaram a ser escritos e tornaram-se cada vez mais populares na Europa do século XVII, especialmente nas regiões francesas e alemãs, com publicações de Charles Perrault, começando com um dos seus maiores sucessos *Contos Da Mamãe Ganso*, no ano de 1697. Os autores escreveram suas histórias baseadas em narrativas populares, então no começo não havia filtragem do que poderia ou não poderia ser escrito. A partir desse século, não houve divisão de conteúdo infantil ou adulto, os contos foram escritos para todas as idades. O público adulto ganhou mais destaque por causa do conteúdo que foi inserido nas primeiras histórias, como conteúdo violento e sexual. Charles Perrault colocou os

padrões morais do século XVII nos contos e começou a inserir conteúdo fantástico e sobrenatural como criaturas mágicas do bem e do mal, para suavizar o conteúdo sexual para leitores menores e remover a cultura pagã, deixando o conteúdo cristão entrar para complementar a moralidade.

Amaral (1992) afirma que as mudanças que foram feitas a partir das concepções da infância foram de suma importância para o avanço do gênero na indústria. É somente no século XVIII que o papel da criança começa a ser pensado como tal. Depois da Revolução Francesa, essas adaptações de conteúdo fizeram com que o interesse do público adulto diminuísse e desse espaço às crianças. No século XIX, os Irmãos Grimm publicaram várias coleções de contos para crianças e adultos, adicionando princesas e príncipes, bruxas, madrastas malvadas, jovens mulheres amáveis e gentis, fadas e todos os tipos de seres encantados, mas sem remover o conteúdo violento ou o contexto sexual, mas apenas repaginando os atos.

Do século XIX ao século XX, os contos de fadas continuaram a crescer e se desenvolver assim como as questões socioculturais se desenvolveram. A criação do cinema e a popularização do desenho animado provavelmente marcaram a maior revolução deste gênero desde o trabalho de Perrault.

No século XX, a Walt Disney Company, uma das maiores e mais bem-sucedidas empresas de mídia e entretenimento do mundo, conhecida apenas como Disney, foi fundada. No ano de 1923, Walt Disney e seu irmão criaram a empresa que hoje em dia vem crescendo através de produções de desenhos animados e filmes. A alta qualidade dessas produções permitiu que Walt Disney ganhasse grande prestígio e êxito como empresário e animador, e mesmo depois da sua morte em 1966, ainda assim, seu legado foi perpetuado. A Walt Disney Animation Studios, é o estúdio responsável pelos filmes animados de longa-metragem, estúdio esse que tem desenvolvido inúmeros clássicos e filmes atuais de sucesso de bilheterias, como por exemplo Frozen (2013). Podemos afirmar que a Disney tem uma grande influência na sociedade, principalmente no público infantil. As ideologias e discursos passados nos filmes produzidos por esse estúdio, levam o telespectador, inconscientemente, a aceitar aquele discurso como verdade absoluta. A memória discursiva da Disney contribui para a formação da memória social sobre a mulher.

Por isso, é tão significativo o modo como as princesas são textualizadas nos filmes da Disney, pela sua alta predominância na sociedade. Seus personagens precisam seguir um

discurso que seja predominante na sociedade, tornando os filmes interessantes para a época da sua produção.

Na década de 1930, o estúdio de cinema americano Walt Disney Productions, decidiu desenvolver novas versões de antigos contos de fadas especialmente para o público moderno através do novo meio de animação. A primeira produção, *Branca De Neve E Os Sete Anões* (1936), foi um enorme sucesso, assim como *Cinderela* (1950) e *Bela Adormecida* (1959) nas décadas seguintes. A ênfase colocada por esses filmes em temas românticos, finais felizes, e vilões morrendo ou sendo punidos, tornou-se uma regra não apenas para cada filme seguinte, mas também para como as pessoas começaram a ver e entender o gênero.

Nas décadas de 1960 e 1970, a revolução renovada dos direitos das mulheres, particularmente nos Estados Unidos, iria posteriormente refletir sobre a produção em estúdio de novos contos de fadas. Na década de 1990, a Disney começou a produzir heroínas que seguiam seus próprios caminhos, que eram curiosas pelo conhecimento e que não deixavam os outros dizerem o que deveriam fazer, deixando um pouco de lado a questão do casamento e dos homens como os únicos personagens heróicos, como é evidenciado em filmes como *A Bela e a Fera* (1991) e *Mulan* (1998). Essa reformulação da protagonista feminina alcançaria todo o seu potencial no século XXI, quando o gênero ganha novo fôlego através de adaptações de *live action* com alto orçamento como *Malévola* (2014).

3.1. TEORIAS GERAIS SOBRE CONTOS DE FADAS

De acordo com Zipes (*apud* PANGGAYUH and HETAMI, 2016, p.64), “contos de fadas servem para uma função social significativa, não apenas por compensação, mas por revelação: os mundos projetados pelo melhor dos nossos contos de fadas revelam as lacunas entre verdade e falsidade em nossa sociedade imediata.” Seus argumentos são extraídos de teorias críticas relacionadas ao movimento cultural e intelectual da Escola de Frankfurt, trabalhando com autores focados em filosofia sociopolítica e literária, juntamente com seus estudos gerais sobre como os contos de fadas evoluíram e qual o seu papel na sociedade.

Discutindo a tradição oral dos contos de fadas, Alberti observa que:

Essas histórias transitaram na Europa durante a Idade Média, em um tempo em que o trabalho nos campos, a pobreza e doenças, tornou a vida mais difícil. À

noite, depois de muito trabalho, todos sentavam-se em um círculo, criavam e ouviam estórias, e por fazerem isso, eles observaram as dificuldades e obstáculos que os heróis tiveram que viver e passar. [...] Os contos de fadas os ajudaram, oferecendo oportunidade para eles se expressarem, libertando-os da tensão interna e de certos sentimentos [...]. (ALBERTI *apud* FALCONI and FARAGO, 2015, p. 93)

Contrastando com a longa tradição oral do gênero, a popularização dos contos de fadas escritos só aconteceu por volta do século XVII, notavelmente quando Charles Perrault (1697) publicou seu livro amplamente bem sucedido, *Contos Da Mamãe Ganso*. O trabalho de Perrault levou os contos de fadas a ganharem popularidade entre adultos e crianças, mas após a Revolução Francesa, eles sofreram grande perda de interesse do público adulto.

De acordo com Zipes (2014), no século XIX, entre 1812 e 1857, Jacob e Wilhelm Grimm publicaram seus contos, recolhidos do próprio povo, para crianças e adultos com o intuito de retratar as características do povo alemão. Esses contos continham todo tipo de questões envolvendo moralidade e sexualidade, muitas vezes, usados para persuadir as crianças a obedecer às regras da família a seguir os padrões da sociedade, alertando para as consequências de ações erradas. Uma característica marcante desses contos foi a escuridão macabra, que marcou o leitor, mostrando uma linha tênue entre ganância, crueldade e violência.

Amaral (1992, p. 126) observa que o crescimento do gênero é claro nesse período, quando isso coincide com o novo papel da criança na sociedade. Esse redirecionamento está ligado a importantes mudanças culturais que ocorrem na Europa moderna, em que um lado gerou novas concepções de infância, quando em 1600 as crianças foram tratadas como posse, e não podiam decidir as coisas por si mesmas, sendo que agora, na era moderna, elas decidem as coisas por conta própria.

Do século XIX ao século XX, contos de fadas continuaram a evoluir lentamente. O gênero eliminou tópicos antigos, como os pais maus, e começou a introduzir questões sociais mais modernas, como o papel das mulheres na sociedade, embora ainda sem eliminar o ideal romântico. O que é evidente pela evolução dos contos de fadas, como gênero, é que as estórias parecem mudar de acordo com a sociedade. Perrault, enquanto coletava narrativas orais passadas de geração em geração, observou que elas mudam com o panorama sociológico da mentalidade de uma determinada época (1697). Na mesma linha, Zipes observa que:

Como um conto nomeia personagens, e faz distinções entre assuntos, cenário e comportamento, e à medida que certas novas aplicações estilísticas e sociais são introduzidas ou antigas são abandonadas, o conto respira de forma diferente — ou seja, respira uma vida nova e significativa para a comunidade de ouvintes, que muitas vezes se tornam portadores ou contadores das estórias [...]. (ZIPES, 2012, p. 8).

De acordo com Zilberman (*apud* FALCONI e FARAGO, 2015, p. 87), o narrador, enquanto fornece situações imaginárias favorecendo a fantasia, cria um cenário em que o herói resolve dilemas pessoais ou sociais. A evolução desses dilemas sociais, em particular, pode ser facilmente observada através de contos de fadas que sobreviveram por muitos séculos e são, portanto, compostos por muitas versões, como a estória da *Bela Adormecida*.

De acordo com Harper (2016), a incidência do canibalismo e estupro nos contos foi muito presente. O estupro era o costume dos homens naquele período, especialmente aqueles que ocupavam altos cargos, como os reis. O canibalismo já entra em outro contexto. Foi inserido para mostrar meios de sobrevivência necessários para superar os obstáculos comuns da época, como a fome e a morte.

Na passagem do conto escrito para animação, de acordo com Perisic (1979) e Moreno (2014), a estória é desenhada cena por cena, colocada em sequência, ganhando “vida” através da tecnologia digital. Essa tecnologia evoluiu perfeitamente ao ponto de fazer com que filmes comuns assumissem a forma de filmes de animação, com alto padrão digital e efeitos. Esta produção é chamada *live-action*.

CAPÍTULO IV: A BELA ADORMECIDA E MALÉVOLA: UMA ANÁLISE COMPARATIVA

Neste capítulo analisamos as obras da Bela Adormecida, comparando-as com os filmes da Disney, A Bela Adormecida (1959) e Malévola (2014), com o objetivo de observar e refletir sobre a mudança no papel da mulher, através das personagens femininas Aurora e Malévola, segundo a Análise do Discurso de linha francesa e a teoria feminista. Os contos de fadas foram originados tempos atrás, começaram a ser contados oralmente por povos antigos, deixando seu legado de geração em geração. Na Idade Média, essas estórias passaram a ser registradas em livros, que felizmente, com o passar dos anos, passaram a ser disseminados pelo mundo.

Os contos de fadas são narrativas que consistem em reproduzir o real de forma imaginária ou fantástica, a partir de um motivo específico que transmite conhecimento, valores culturais e morais para uma dada sociedade de uma determinada época. Suas estórias podem conter etapas da vida, convivência e rivalidade, violência e, sobretudo, sentimentos, resultados, pois, da forma como uma sociedade vivia. Em um conto de fadas, animais falam, fadas e bruxas vivem em florestas, e príncipes e princesas vivem felizes em seus reinos. Para as crianças, essa narrativa tem a função de ensinar valores importantes, que são familiares e sociais, além disso, o famoso final feliz tende a ensiná-las a ter esperança em um futuro melhor. Os contos tradicionais também colaboram para o desenvolvimento da criatividade e imaginação.

O conto da Bela Adormecida que conhecemos nos dias atuais, para ser o que é hoje, teve que passar por diversas adaptações. A narrativa da jovem e bela princesa amaldiçoada, que recebe o beijo de amor verdadeiro do seu príncipe encantado, nem sempre foi uma estória tão encantadora assim como a Disney mostra, pelo contrário, a narrativa é bastante trágica e nada romântica. Nem sempre a bruxa foi má, nem sempre o príncipe foi gentil, e nem sempre o reino foi normal. O conto pertence a uma época em que as mulheres eram submetidas ao ideal de princesa submissa ao homem, deveriam ser somente boas esposas e donas de casa. A mulher que não seguisse esse ideal, era mal vista pela sociedade, chegando até a ser considerada uma bruxa.

No tópico a seguir, será apresentado o *corpus* dessa pesquisa, que servirá para a análise em questão.

4.1. VERSÕES LITERÁRIAS DO CONTO DA BELA ADORMECIDA

Transmitida da tradição oral dos contos de fadas, a primeira versão conhecida da estória é encontrada na narrativa *Perceforest*, escrita entre 1330 e 1344 e impressa pela primeira vez em 1528. Baseado nessa versão, Giambattista Basile publicou *Sole, Luna, e Talia* em 1634. Sua versão foi usada mais tarde por Perrault para criar *La Belle au bois dormant* ou *A Bela Adormecida na floresta* em 1697, e os irmãos Grimm produziram sua versão, *Dornröschen* or *Little Briar Rose*, com base no que ouviram do conto de Perrault, em 1812. Em 1959, Walt Disney Produções, com base em ambas as versões de Perrault e dos irmãos Grimm, lançou o filme de animação *A Bela Adormecida*, e em 2014, Walt Disney Pictures, baseado na versão animada acima mencionada, lançou *Malévola*.

4.1.1. SOLE, LUNA, E TALIA (SOL, LUA, E TALIA) (1634)

A versão de Basile começa com um rei pedindo aos sábios para preverem o futuro de sua filha, Talia. Ele descobre que Talia estará em perigo por causa de uma farpa em seu dedo, causando sua morte. A previsão acontece, mas a menina cai em um sono profundo. Um dia, um rei encontra o castelo e Talia viva, mas inconsciente. Depois de não ser capaz de acordá-la, ele a estupra e depois a deixa em uma cama. Embora inconsciente, nove meses depois, Talia dá à luz a dois filhos. Ela finalmente acorda quando um dos gêmeos chupa a farpa do seu dedo. Ela descobre que é mãe e não tem ideia do que aconteceu com ela. O rei retorna ao castelo e explica o que aconteceu. Eles decidem manter um relacionamento, mas quando ele retorna ao seu reino, sua verdadeira esposa descobre a verdade. Fingindo ser o rei, ela escreve para Talia pedindo-lhe para enviar os gêmeos. A rainha diz ao cozinheiro para matar as crianças e fazer pratos deles, mas ele não obedece e dá-lhe outra coisa para comer. Mais tarde, a rainha, ainda fingindo ser o rei, convida Talia para o reino, na esperança de queimá-la viva, mas o rei aparece e ordena que sua esposa seja queimada. O rei se casa com Talia e ambos vivem felizes para sempre.

4.1.2. LA BELLE AU BOIS DORMANT (A BELA ADORMECIDA NA FLORESTA) (1697)

A versão de Perrault começa com o batismo de uma princesa sem nome. Sete fadas são convidadas para serem madrinhas e oferecer presentes para a criança. No entanto, uma fada do mal aparece, zangada por não ter sido convidada, e amaldiçoa a criança, dizendo que ela irá enfiar o dedo em um fuso e morrer. A sétima fada, é capaz de suavizar a maldição. Em vez de morrer, a princesa cairia em um sono profundo por 100 anos e seria acordada por um príncipe. O rei ordena que todos os fusos do reino sejam destruídos, mas no seu décimo sexto aniversário, a princesa encontra um e fura o dedo nele, cumprindo a maldição. Cem anos se passam e um príncipe encontra o castelo escondido. Depois de ouvir o conto de uma princesa encantada que só seria despertada por um beijo de um príncipe, ele a procura e a desperta com um beijo.

Depois de se casar com a princesa em segredo, o príncipe continua a “visitá-la” e ela dá à luz a dois filhos, Aurore (Dawn) e Jour (Day), sem o conhecimento da mãe do príncipe, que é de uma linhagem de ogros. Quando chega a hora de o príncipe subir ao trono, ele leva sua esposa e filhos para o seu castelo. A mãe do príncipe envia a princesa e seus filhos para uma casa isolada na floresta, e manda um cozinheiro preparar as crianças e a princesa para o jantar, mas ele não obedece e dá outra coisa para ela comer. No entanto, a ogra logo descobre o truque dele e prepara a princesa e seus filhos para comer, mas o príncipe a impede e a cozinha em seu lugar. O rei, a jovem rainha e as crianças vivem felizes para sempre.

4.1.3. DORNRÖSCHEN (PEQUENA BRIAR ROSE) (1812)

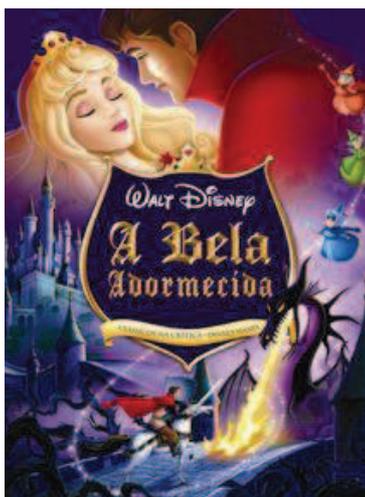
Na versão dos Grimms, um rei e uma rainha que tiveram problemas para conceber um filho, dão uma festa para celebrar o nascimento de sua recém-nascida, Briar Rose. Doze mulheres sábias são convidadas a dar presentes mágicos para a princesa, mas uma décima terceira vem de repente, querendo vingar-se por não ter sido convidada. Ela amaldiçoa a criança, dizendo que, em seu décimo quinto aniversário, ela irá enfiar o dedo em um fuso e morrer. Uma mulher sábia é capaz de suavizar a maldição, dizendo que a princesa não irá morrer, mas dormir por cem anos. O rei manda queimar todos os fusos no reino, mas no dia em que a princesa faz quinze anos, ela encontra uma roda de fuso e espeta o dedo nela, caindo em um sono encantado junto com todo o castelo. Uma grande corrente de espinhos emerge e envolve o castelo. A lenda de uma bela adormecida gira ao redor, e os príncipes vão ao castelo procurando por ela, mas muitos morrem no processo. Depois de cem anos se passarem, os espinhos diminuem e um

príncipe é capaz de entrar no castelo. Ele encontra Briar Rose e a beija, acordando ela e todo o castelo. Eles se casam e vivem felizes até morrerem.

4.2. VERSÕES CINEMATOGRAFICAS

No tópico a seguir veremos as descrições dos filmes que analisamos. A análise de um filme precisa ser minuciosa, e estar atenta ao ano de produção, o discurso presente na obra, o estúdio que o produziu, o diretor, o elenco e o roteirista. No caso da animação, as cores, o discurso e o ponto de vista dão significância para a obra.

4.2.1. BELA ADORMECIDA (1959)



A narrativa da Disney para A Bela Adormecida (1959) inicia com um livro sendo aberto, como se o espectador fosse ler a obra em sua forma escrita. De repente, somos transportados para um universo imagético dentro do livro, no qual está havendo uma espécie de procissão popular saudando o nascimento da nova princesa, chamada Aurora, ao mesmo tempo em que ouvimos votos de saúde e riqueza sendo entoados à menina.



O segundo bloco narrativo começa com a apresentação dos principais personagens, com destaque a Aurora, seus pais, e as três fadas, que lhe concedem três dons. Durante essa comemoração, surge a personagem Malévola, a qual lança uma maldição na garota. Daí surge a ideia de esconder a criança numa casa na floresta e de queimar todas as rocas do reino, para que o feitiço não se concretize.



A transição para o terceiro bloco se dá com uma elipse temporal: passam-se 16 anos e encontramos Aurora já moça, sendo criada pelas três fadas no meio de uma floresta. A menina é

muito gentil e possui bela voz. Um dia, em uma de suas andanças pela floresta, conhece o príncipe Filipe – o qual ela desconhecia ser um membro da realeza.



O quarto bloco, finalmente, constitui-se em Aurora cair na maldição, do enfrentamento entre as forças “do bem” (Filipe e as fadas) e as forças “do mal” (Malévola), que também é o clímax do filme. Essa parte da narrativa é crucial para se observar os limites da perversidade de Malévola e seu final infeliz, marcado por sua morte.



O quinto bloco diz respeito ao desfecho da história, com Aurora sendo finalmente acordada pelo beijo do príncipe Felipe, o baile dos noivos e o fechamento do livro que se abriu na cena inicial do filme.



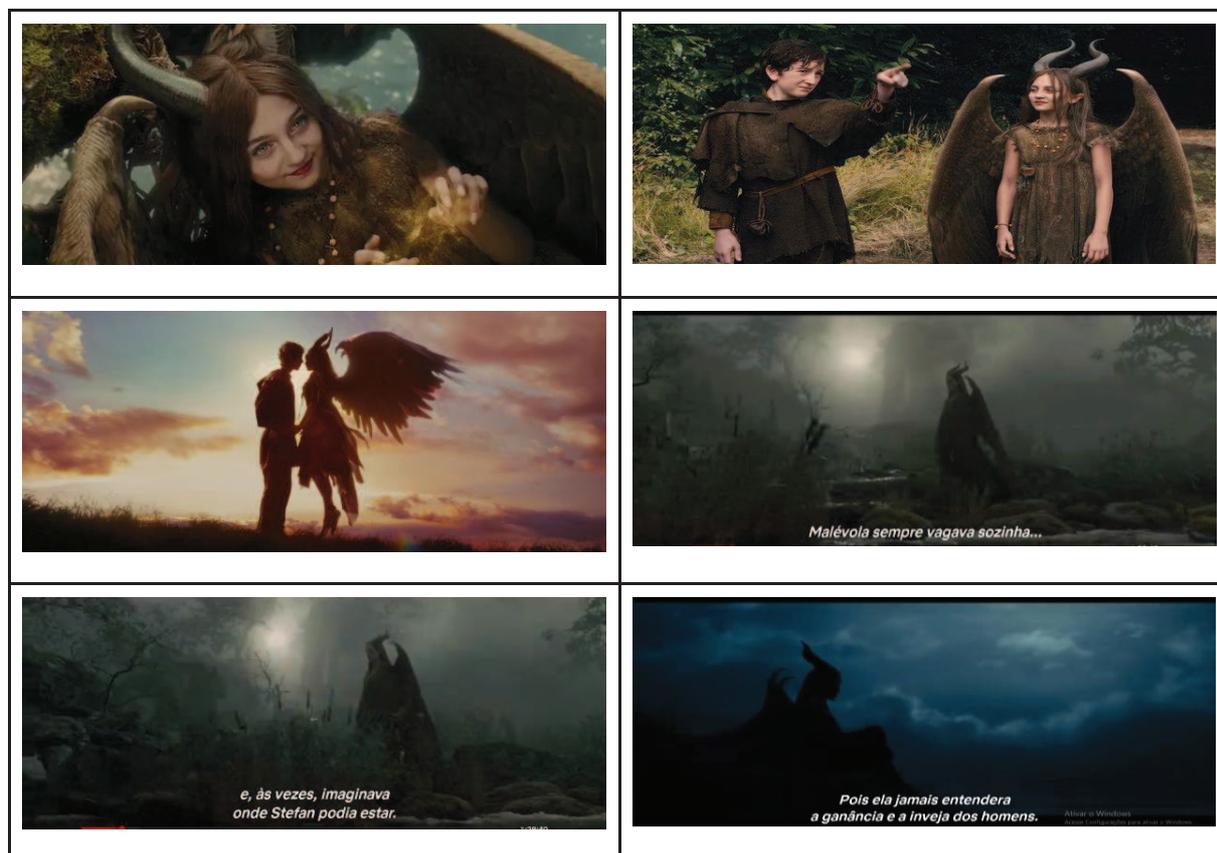
4.2.2. MALÉVOLA (2014)



Os produtores desta adaptação recriada do filme de 1959, baseados nos contos de Perrault, Basile e irmãos Grimm, tiveram a idéia de fazer uma revisão pós-modernista da vilã, agora considerada a protagonista do *live action*. Robert Stromberg, Linda Woolverton e Joe Roth fizeram uma adaptação brilhante, dando uma nova cara para a personagem da animação de 1959, modificando certos elementos negativos para torná-los positivos, como o *design* da personagem, que já não tem a pele esverdeada e aparência sinistra, mas permaneceu com características

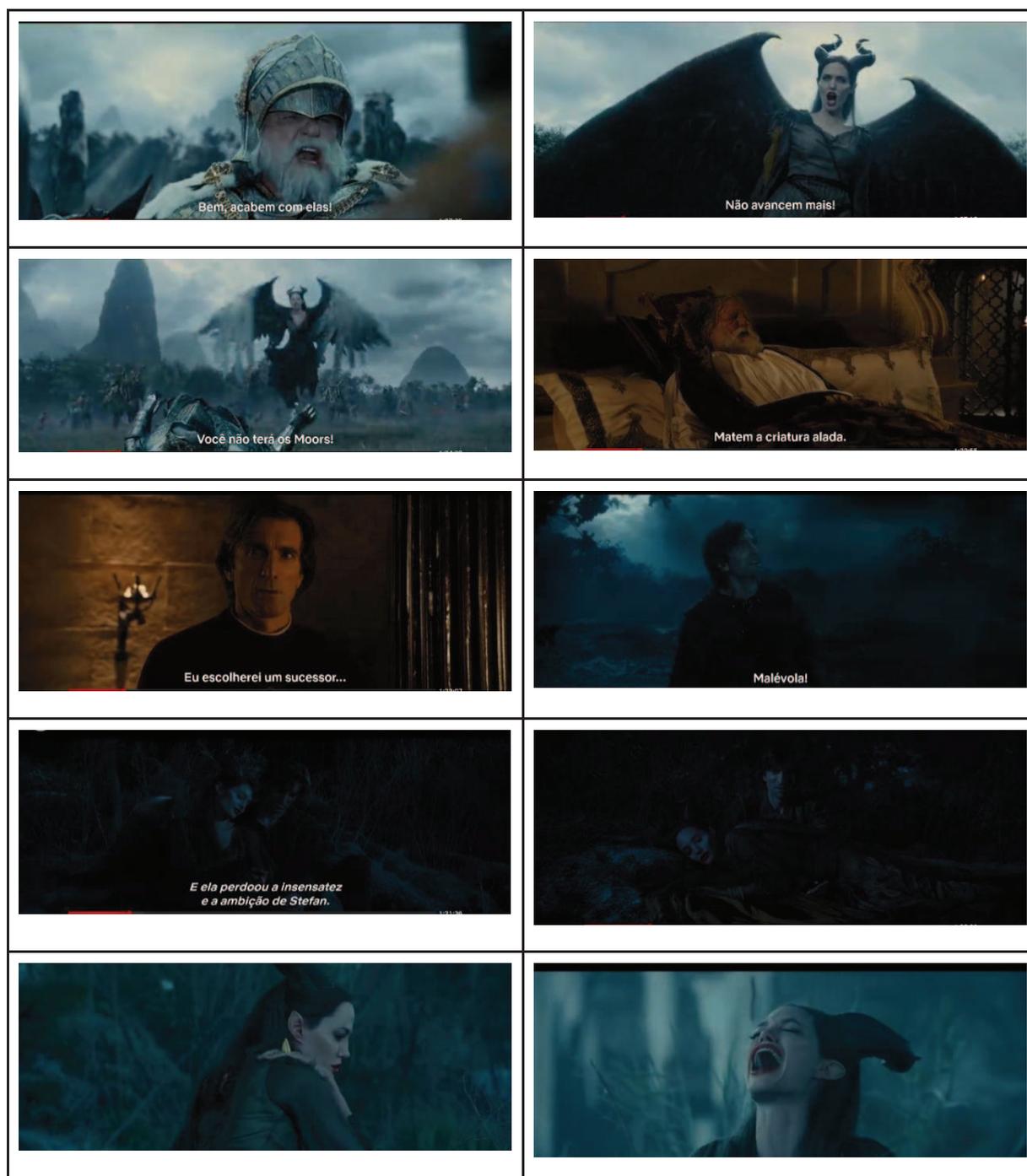
elegantes, como o vestido preto, sem a ameaça que sua presença emanava para o público, porque ela agora é uma fada, como nos contos, que vai se transformar em uma bruxa.

Essa adaptação é recontada a partir da perspectiva de Aurora. O filme mostra um mundo mágico em que humanos e mouros são inimigos mortais e Malévola, ainda criança, é uma fada com chifres, e com asas semelhantes a um pássaro. Malévola conhece Stefan, que é como ela, uma criança inocente e curiosa que vive no reino humano. Ao longo dos anos, ambos se conheceram melhor, mas Stefan, ao transitar nos dois reinos, cria desejos corruptíveis. Ambos se apaixonam e no aniversário de 16 anos de Malévola, Stefan lhe dá um beijo de “amor verdadeiro”, no entanto, o relacionamento deles não durou para sempre. A ambição empurrou Stefan para longe de Malévola. A fada se sentiu sozinha, pois Stefan não apareceu mais em seu reino.

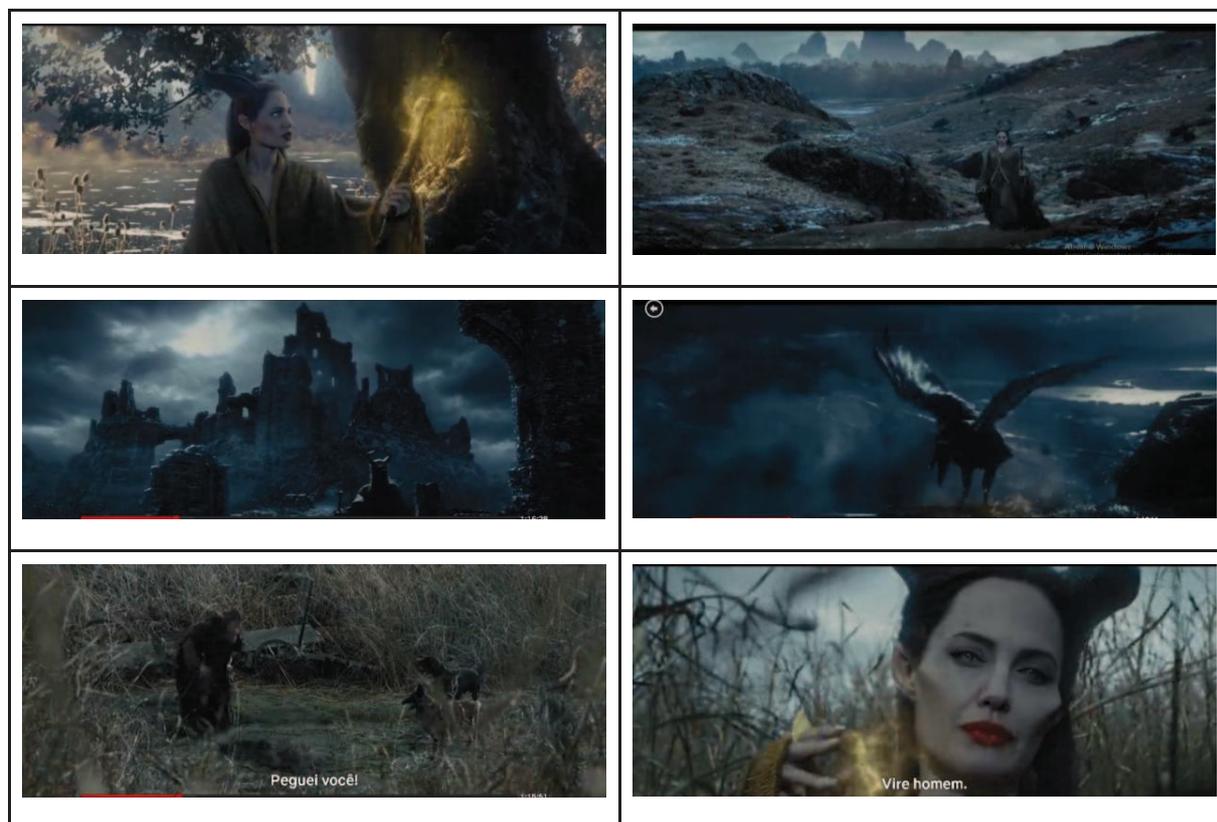


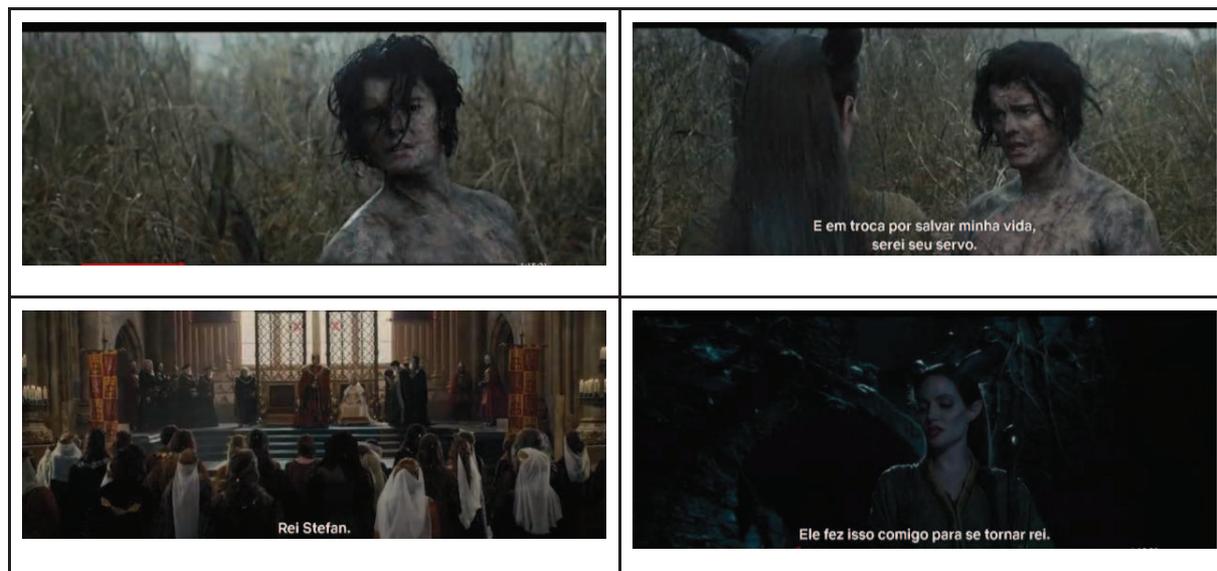
O rei dos humanos queria conquistar o reino dos mouros, mas Malévola se tornou a protetora do lugar. O rei disse aos soldados que os mouros eram criaturas do mal e precisavam ser destruídos, enquanto os mouros apenas se defendiam. Malévola derrota o rei, mas ele sai vivo

da batalha. No reino dos humanos, após voltar, o rei promete ao povo que quem matasse Malévola seria o próximo rei e se casaria com sua filha. Stefan ouvindo isso, viu a oportunidade perfeita de virar rei. Ele vai atrás de Malévola e engana-a dando-lhe um veneno para dormir. Não tendo a coragem de matá-la, ele corta as asas dela e a deixa jogada no chão. Ao acordar e perceber que foi enganada, Malévola sofre e começa a odiar Stefan, jurando vingança.

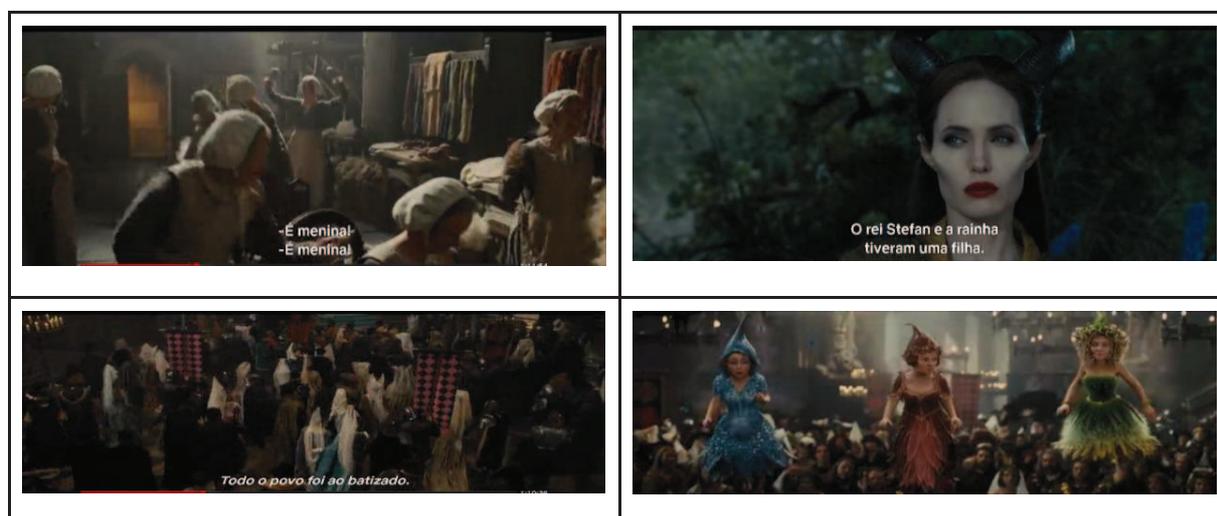


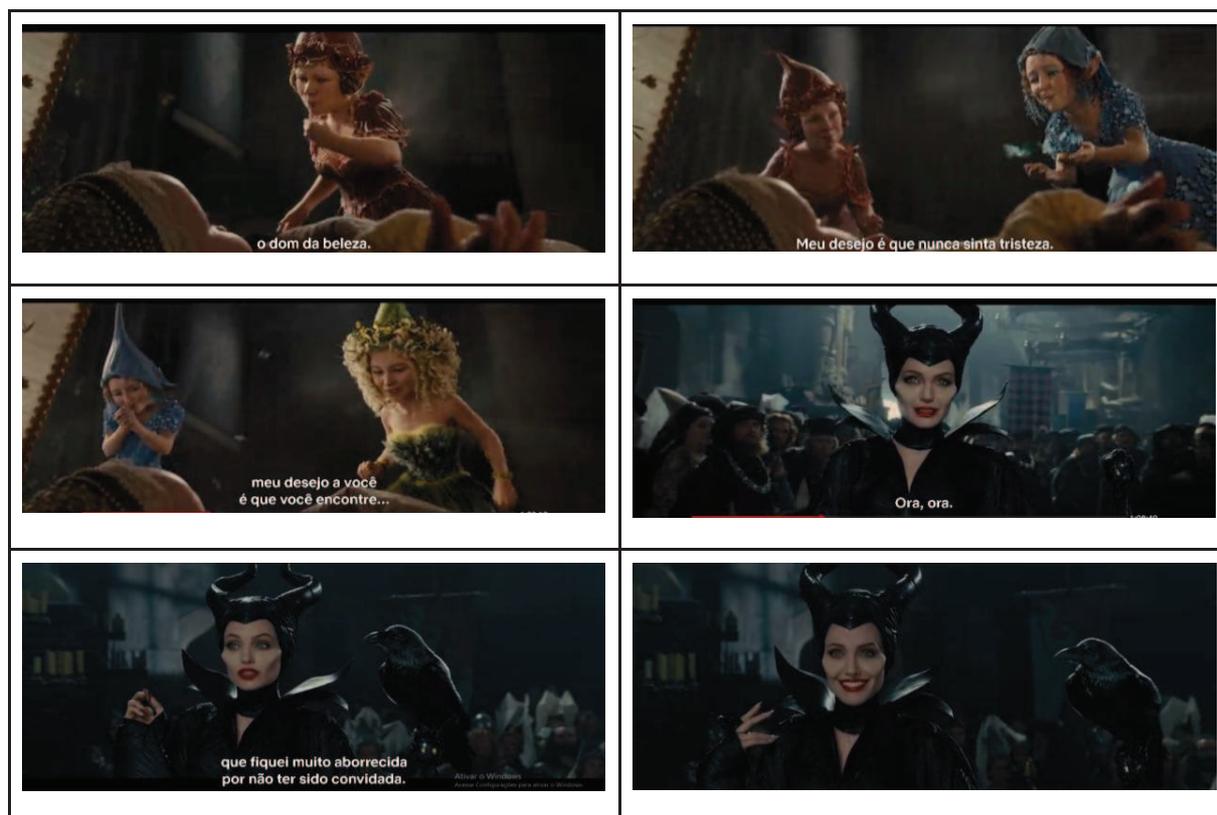
Malévola vagueia pelo reino, e encontra um castelo abandonado. Um corvo aparece e fica olhando para ela, que eventualmente sopra um vento mágico que expulsa o pássaro. Pela manhã, Malévola volta a andar pelo campo e encontra esse mesmo corvo sendo capturado por um homem. Ela sente pena do pássaro e com sua magia o transforma em homem, salvando sua vida. O corvo chama-se Diaval, e como uma forma de agradecimento, jura lealdade a Malévola, sendo seu fiel companheiro e servo. Malévola pede a Diaval que procure suas asas, e ele parte para o castelo a procura. Stefan é coroado rei, e Diaval conta a Malévola, que ao ouvir a notícia se enche de ódio e muda completamente sua aparência e caráter. Com vestes negras, magia e ódio no coração, ela se tornou uma “bruxa” extremamente poderosa, e se proclama rainha do reino mouro.





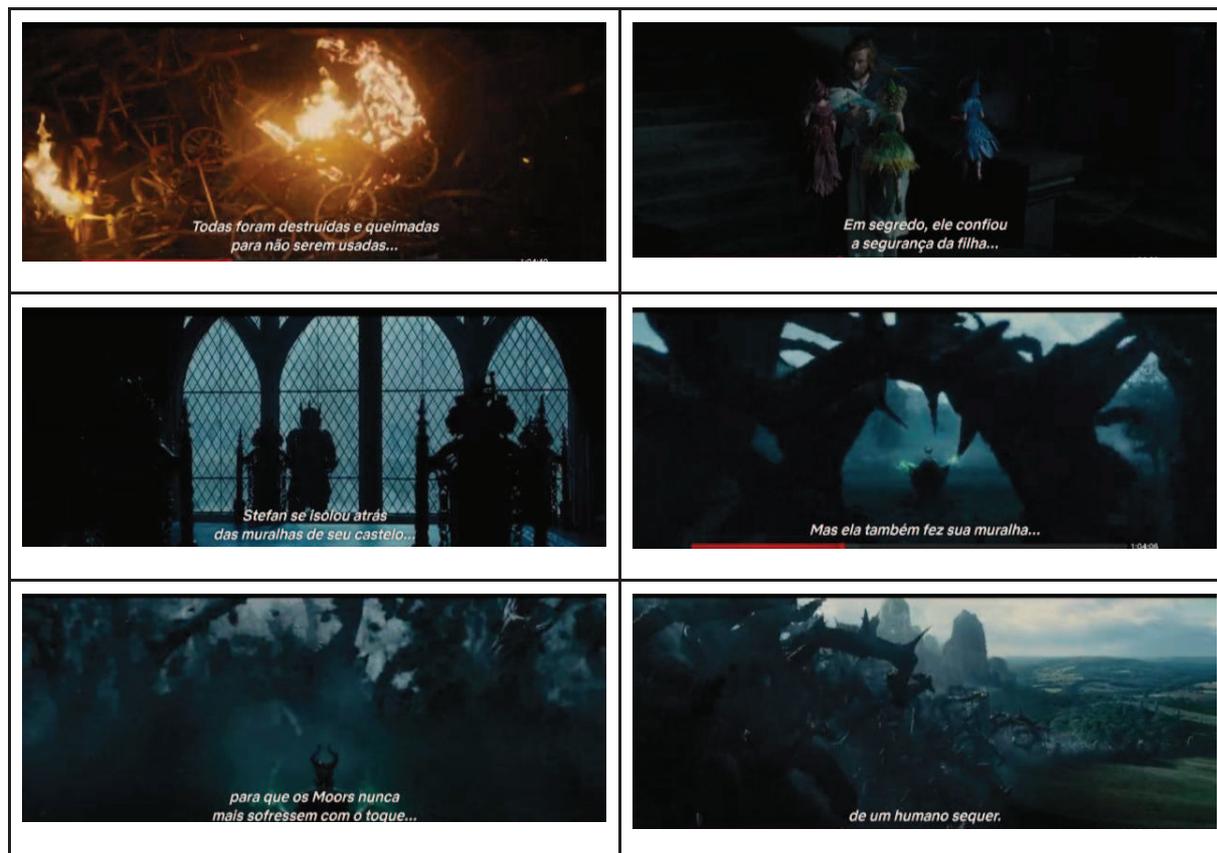
Depois de vários anos, o rei Stefan têm uma filha chamada Aurora, e eles dão uma festa de batismo em sua homenagem. Diaval, que assistiu tudo, conta a Malévola que vê o momento perfeito para ver a criança. No castelo todos estão presentes, incluindo três fadas que darão bênçãos para a criança. A primeira fada dá o dom da beleza, a segunda deseja que a criança sinta felicidade todos os dias, e antes da terceira falar, Malévola aparece no salão e todos ficam assustados.





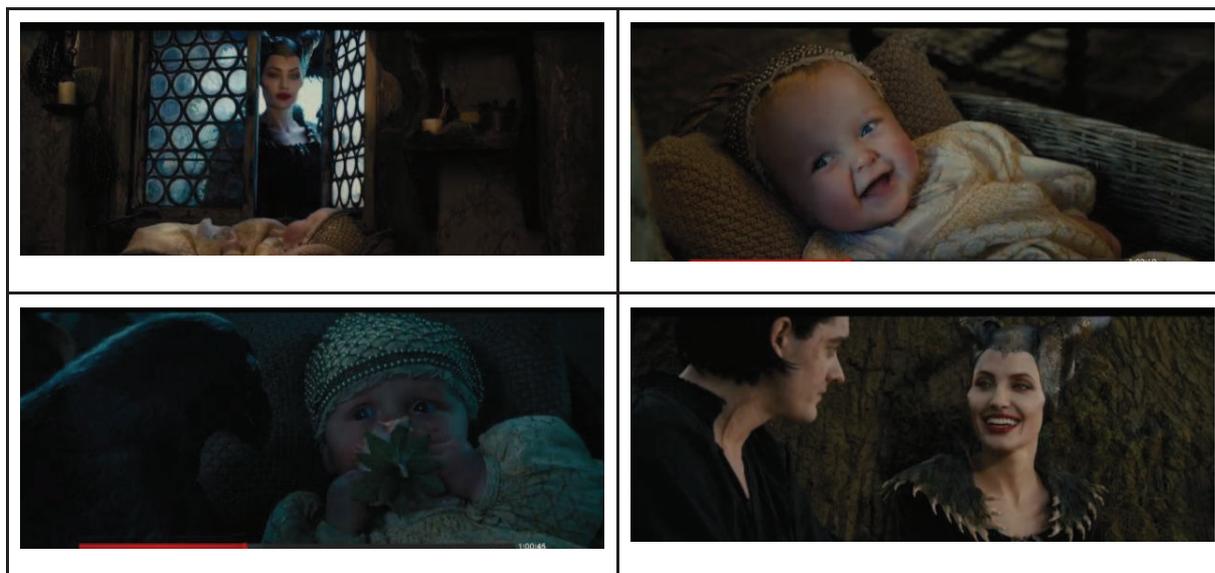
Malévola observa a criança e diz que também quer dar um presente a ela. Em seu aniversário de 16 anos, ela iria espetar o dedo em uma roca e dormir para sempre. Entretanto, para provar que tinha compaixão, também deu uma solução para a maldição. A garota iria acordar apenas com um beijo de amor verdadeiro. Stefan sabia tanto quanto Malévola, que o amor verdadeiro não existia, e ficou muito abalado, dando ordem para destruir todos os fusos do reino. Ele ordenou que as fadas levassem Aurora para a floresta e cuidassem dela até os 16 anos e 1 dia de idade. Depois disso, Stefan se trancou no castelo e mandou todos os seus soldados irem atrás de Malévola, mas ela construiu um muro ao redor de próprio reino para impedir a entrada deles.



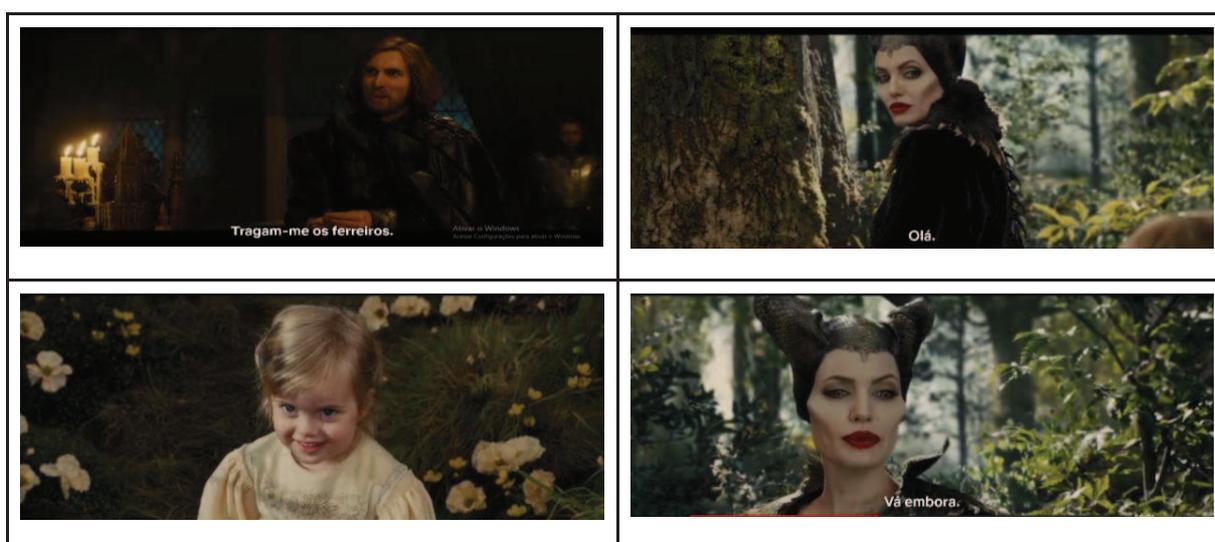


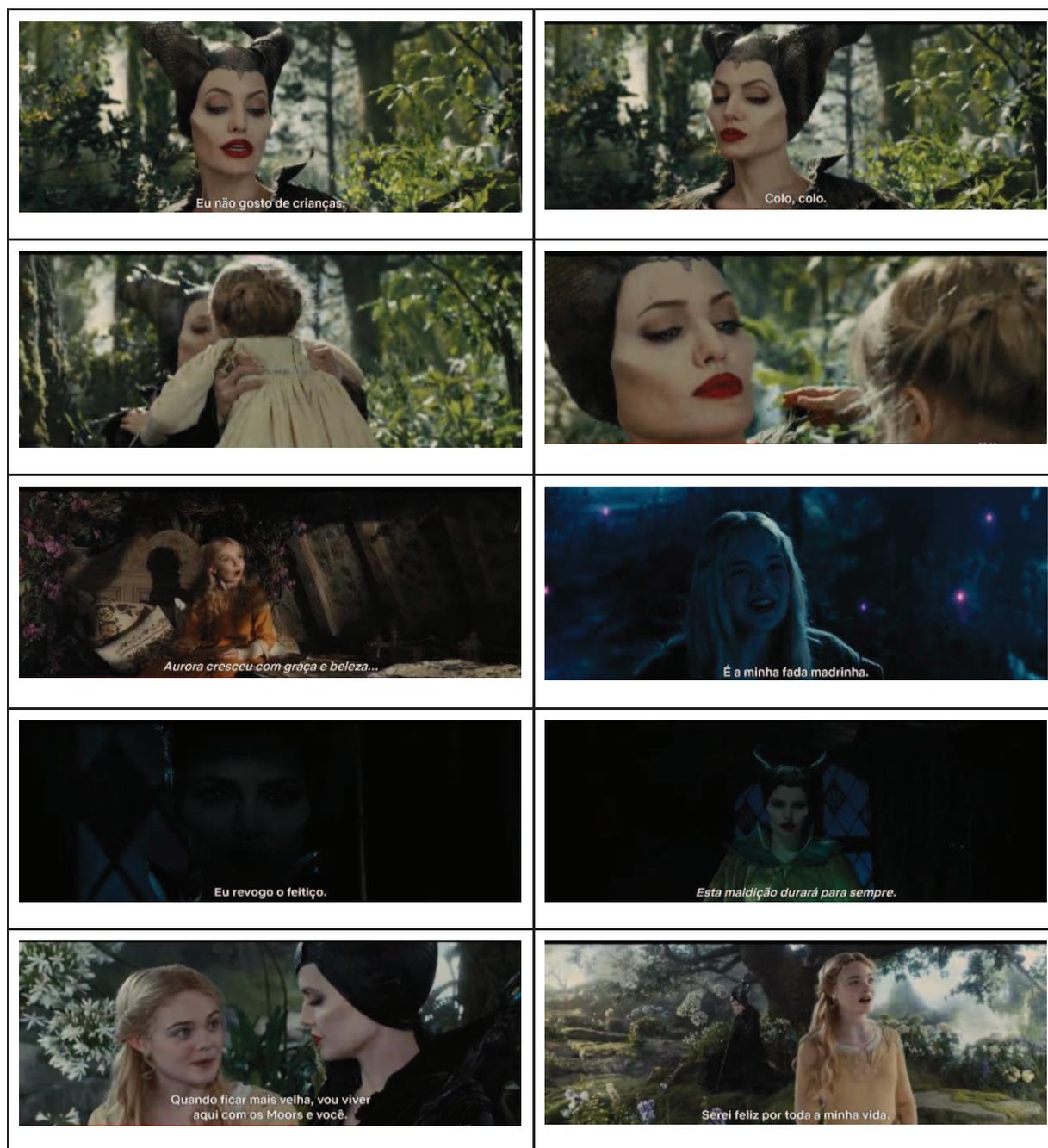
As fadas se tornaram humanas para que ninguém suspeitasse que estavam cuidando da princesa, mas Malévola descobre e visita a criança. Ela não tem coragem de fazer nada contra o bebê e, de alguma forma, Aurora mexe com seu coração. As fadas tentam cuidar da criança, mas são irresponsáveis e Diaval, preocupado, cuida do bebê dia e noite a pedido de Malévola. O tempo passa e Malévola se acostuma com a presença das fadas, atormentando-as por diversão dia após dia.





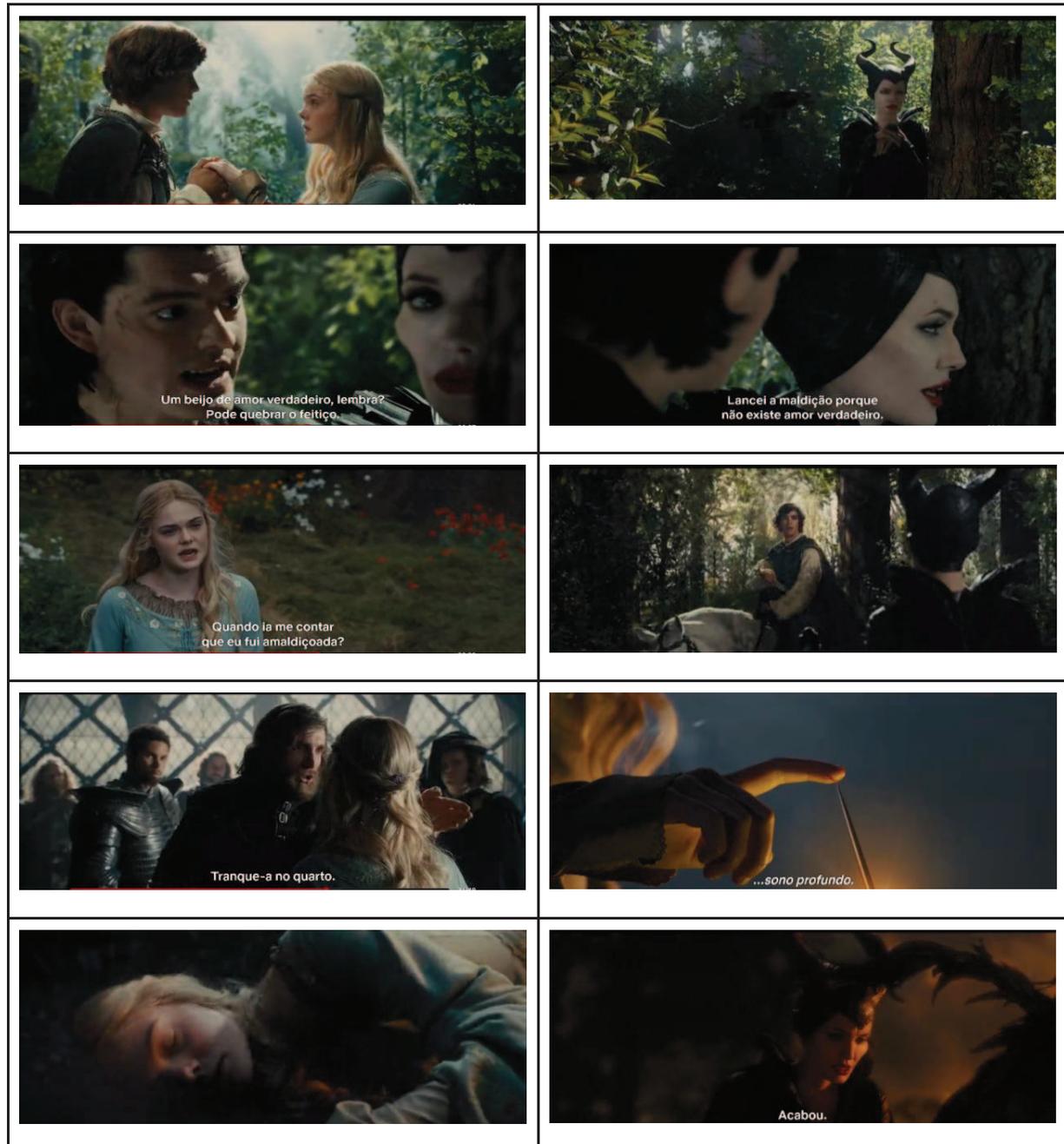
No castelo, Stefan lembra que o ponto fraco de Malévola é o ferro, e manda todos os seus soldados coletarem o máximo. Os anos passam e Aurora cresce com a presença de Malévola e Diaval. O primeiro contato físico entre Malévola e Aurora acontece e, a partir daí, Malévola volta a amar por causa do afeto que recebera de Aurora. A menina cresceu sem saber que era princesa, mas que tinha uma fada madrinha, Malévola, que sempre cuidava dela. Malévola decide levar Aurora para conhecer seu reino, e elas conversam muito, o que sensibiliza seu coração e seu caráter bom é gradualmente restaurado de volta. Aurora promete que quando ficar mais velha, pretende viver com Malévola e os mouros. Malévola sabia que assim a maldição acabaria.





Na floresta, Aurora encontra um príncipe. Ambos se apaixonam e Malévolva observa. Diaval comenta que o príncipe é a solução para a quebra do feitiço, mas Malévolva sabia que o verdadeiro beijo de amor não era real. Malévolva se arrepende de ter amaldiçoado Aurora e tenta remover o feitiço, mas falha, pois nada no mundo poderia quebrar o que ela fez, apenas o beijo do amor verdadeiro. Malévolva acaba confessando a Aurora que ela a amaldiçoou quando criança

por vingança contra seu pai e Aurora tem seu coração partido. Malévola ordena à Diaval que encontre o príncipe para acabar com a maldição da menina. Aurora vai ao castelo para encontrar seu pai, mas ele a prende na torre por segurança. Malévola vai atrás de Aurora com o príncipe para tentar impedir que a maldição aconteça, mas acaba sendo tarde demais. A maldição acontece e Malévola fica desolada, mas ela não desiste de querer entrar no castelo e salvar Aurora, mesmo sendo perigoso, porque ela a ama.





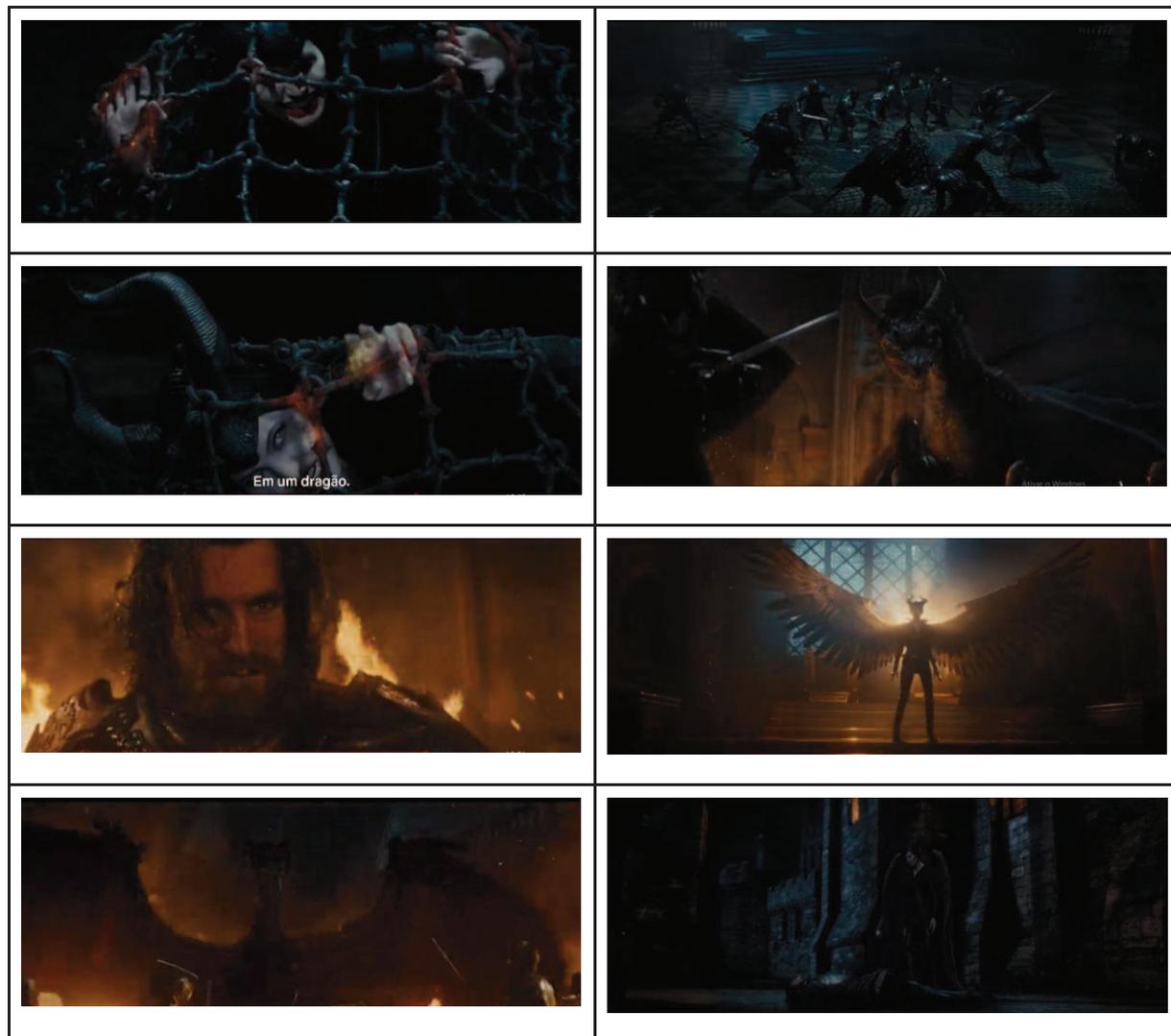
O rei leva Aurora para o seu quarto e as fadas ficam com ela. Stefan coloca armadilhas de ferro no castelo, mas Malévola, com sua força de vontade, faz de tudo para salvar a princesa e passa pelas armadilhas. Malévola vai para o quarto de Aurora com o príncipe, e observa esperançosamente, mas quando o príncipe beija Aurora, nada acontece. O príncipe é expulso da sala e Malévola se aproxima de Aurora, lamentando tudo o que fez de errado, contando o quanto a ama. Em seguida, jura que sempre a protegerá. Depois Malévola a beija na testa, quebrando a maldição.



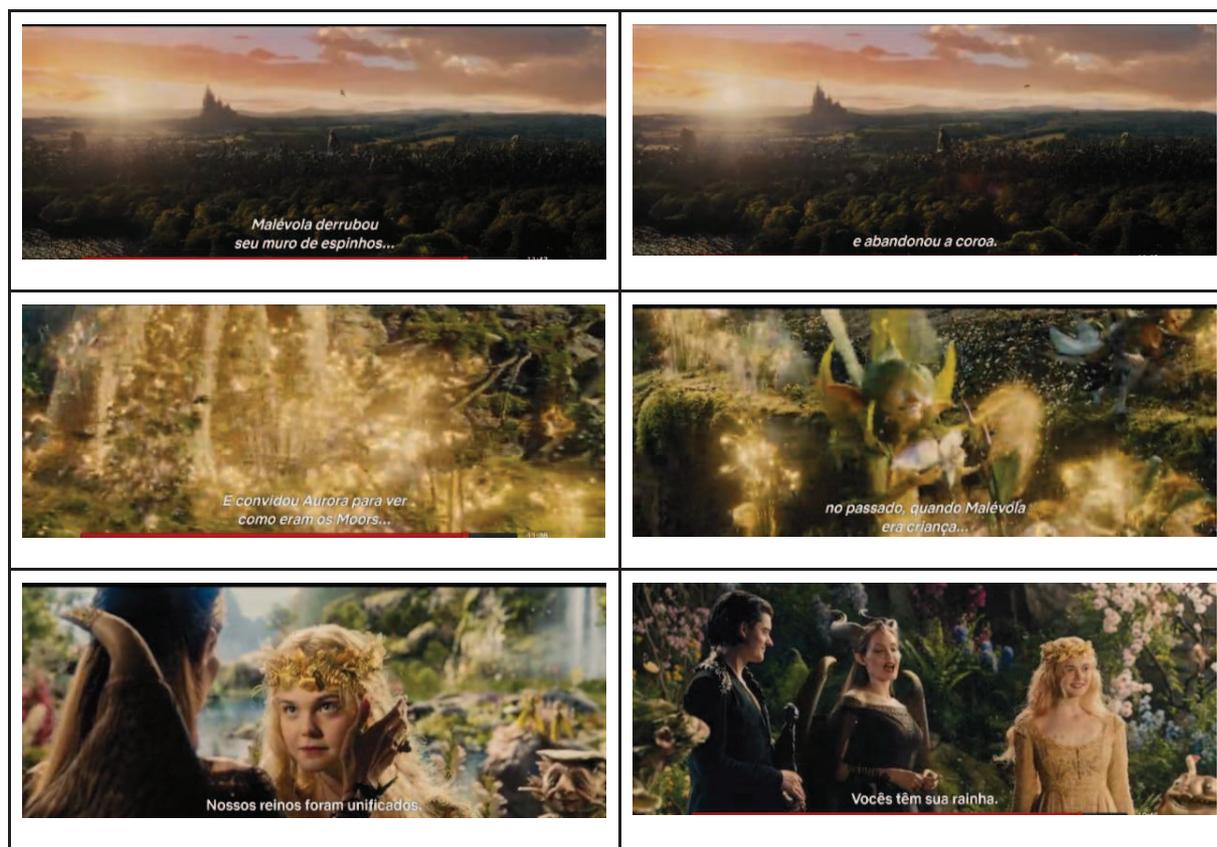


Stefan captura Maléfica usando correntes de ferro, que queimam a fada e a faz perder quase todos os seus poderes. Com o que resta, ela transforma Diaval em um dragão para salvá-la, mas ele logo fica preso. Aurora procura as asas na tentativa de ajudar. Stefan, vestido com

armadura de ferro, luta contra Malévola. Aurora encontra as asas de Malévola e essas retornam para ela, deixando-a mais forte. Então libera Diaval, destrói o castelo e derrota Stefan.



Malévola derruba a parede de espinhos e convida Aurora a conhecer seu reino restaurado. Aurora é coroada rainha dos mouros e toda a paz entre os dois reinos é restaurada. Todos então vivem felizes para sempre.



4.2.3. ANALISANDO AS VERSÕES DOS CONTOS ESCRITOS SEGUNDO SEUS DISCURSOS

Neste tópico, trataremos da análise dos contos escritos sobre a Bela Adormecida, comparando e diferenciando cada ponto da estória, para que possamos compreender que mudanças ocorreram a respeito do sujeito mulher, além do próprio enredo.

A versão I (1634) escrita por Basile, ou seja, no século XVII, começo da Idade Moderna, já é uma adaptação do conto encontrado na narrativa Perceforest, escrita entre 1330 e 1344, ou seja, século XIV, Idade Média, mas só publicado impressamente no ano de 1528, no século XVI, final da Idade Média. Pelo conto ter sido escrito na Idade Média, ganhou suas respectivas características, com a introdução das personagens reais do período, como reis, rainhas, princesas, príncipes e a corte. Essas personagens também tinham suas respectivas características, a exemplo do rei, que era o soberano, estava acima da rainha e tinha tudo o que queria, inclusive quem

queria, e o exemplo da mulher que poderia ser usada e descartada quando bem entendesse. Esse respectivo conto traz o que, atualmente, são considerados crimes abusivos muito fortes contra Talia.

Na versão de Basile, a princesa adormecida é apresentada sob uma luz totalmente diferente do que conhecemos atualmente. Na nossa concepção, é a versão que mais se assemelha com a realidade da época, no que diz respeito ao contexto discursivo de poder institucional patriarcal.

Veremos agora algumas passagens do conto, e no que elas dizem respeito à história sócio-cultural da época, da representação do sujeito-mulher e sujeito-homem e do poder discursivo delegado ao sujeito masculino.

A princípio, o rei, ao ter uma filha, mandou chamar os sábios e astrólogos do reino e eles previram que o futuro da princesa seria desgraçado. A partir desse verso, vemos que o contexto fantástico não faz parte desse cenário, mas o aspecto cultural é presente.

“Mandou chamar os sábios e os astrólogos em suas terras, para prever o futuro dela. [...] finalmente, chegaram à conclusão de que ela sofreria um grande perigo de uma lasca de linho.”

Outro aspecto que notamos foi a postura do rei após saber do mau presságio que assolaria a sua filha. Ele proibiu totalmente, naquele momento, no 1 ano de vida de sua filha, que qualquer *linho, cânhamo* ou *qualquer outro material daquele tipo* fosse trazido para sua casa. Ele não especificou que as rocas deveriam ser proibidas também.

“[...] Seu pai, portanto, proibiu que qualquer linho, cânhamo ou qualquer outro material desse tipo fosse trazido para sua casa.”

Em outra passagem, sua filha, Talia, já uma jovem e bela moça (não especifica a idade), avista uma senhora fiando em uma roca. Nisso, há uma boa passagem de tempo. Provavelmente Talia tinha em torno dos seus quinze ou dezesseis anos, talvez menos, já que as jovens, na idade de oito aos quinze, na Europa no período da Idade Média, aprendiam um ofício e se casavam por obrigação. Nessa passagem de tempo, talvez houvesse sido esquecido a ordem do rei, de ser proibida a entrada de rocas em sua casa, ou tenha havido uma exceção. O que é mais

interessante, é que a estória não diz que a jovem sofreu uma maldição, e dormiu desde então, mas que ela morrerá devido a lasca de linho. Não houve uma vilã malvada, não houve bruxa ou fada, foi apenas o seu próprio destino que a colocou nessa situação.

"Um dia, quando Talia se transformou em uma jovem e bela moça, ela estava olhando pela janela, quando viu passar daquela maneira uma velha que estava girando. [...] Tirando a roca da mão, ela começou a esticar o linho. Infelizmente, Talia correu uma lasca de linho sob sua unha e caiu morta no chão. Quando a velha viu isso, ficou assustada e desceu correndo as escadas, e ficou imóvel."

Quando o pai de Talia descobre o que aconteceu à filha, ele a tira da presença dele, colocando-a em outro castelo, para que pudesse sofrer com o luto. Ele não a sepulta. Mas manda colocarem a princesa em um trono.

"Assim que o pai, desgraçado, soube do desastre que aconteceu, ele os mandou, depois de ter pago por essa banheira de vinho azedo com barris de lágrimas, deitá-la em um de seus castelos no país. [...] Lá eles a sentaram em um trono de veludo sob um dossel de brocado. [...] Querendo esquecer tudo e dirigir de sua memória seu grande infortúnio, fechou as portas e abandonou para sempre a casa onde sofrera essa grande perda."

Depois de um tempo, aparece um rei perto do local. Um rei que estava caçando. Talia, que estava morta, parecia muito bem conservada, aparentando estar mais encantada do que morta em si. O conto apresenta o primeiro sinal da soberania do homem em relação a mulher, além do primeiro ato de violência, infelizmente, comum na época, e do primeiro descaso.

"Depois de um tempo, aconteceu por acaso que um rei estava caçando e passou por ali. [...] Finalmente chegou ao salão e, quando o rei viu Talia, que parecia estar encantada, ele acreditou que ela estava dormindo, e ele a chamou, mas ela permaneceu inconsciente. Chorando em voz alta, ele viu seus encantos e sentiu seu sangue percorrer suas veias. Ele levantou-a nos braços e levou-a para a cama, onde reuniu os primeiros frutos do amor. Deixando-a na cama, ele retornou ao seu próprio reino, onde, no negócio premente de seu reino, ele por um tempo não pensou mais sobre este incidente."

No ato de tomar Talia para si, sem consentimento, o rei acaba por estuprá-la. Após o ato, ele a deixa jogada na cama, e a abandona. Talia não reagia, mas mesmo assim, seu corpo trabalhava normalmente, tanto que se passam nove meses e ela dá à luz a duas crianças. Um menino e uma menina. Fadas aparecem para cuidar das crianças, enquanto Talia ainda está desacordada. Esse evento faz parte do contexto fantástico, pois, uma pessoa morta, dar à luz a crianças com ajuda das fadas, é algo de natureza mágica. Os próprios filhos salvaram a jovem adormecida, ao tirarem a farpa de seu dedo. Não houve príncipe e nem beijo de amor verdadeiro, foi apenas ao acaso. Mostrando que, na Idade Média, o contexto romântico ainda não era comum.

Depois de um longo tempo, o rei lembra-se de Talia, e novamente volta a encontrá-la, com o objetivo, implícito, de estuprá-la novamente. Não havia amor, era apenas o desejo insaciável de um homem, com poder suficiente de tomar qualquer mulher que quisesse. Quando retornou para Talia, e a encontra acordada, com seus filhos nos braços, tem uma conversa com ela e explica o que aconteceu. Talia apenas aceita, pois não podia fazer nada. O rei prometeu levá-la para o seu reino um dia, e ela como boa moça, esperava pelas ordens do seu rei.

“Agora, depois de nove meses, Talia deu à luz a dois lindos filhos, um menino e uma menina. Nelas podiam ser vistas duas jóias raras, e elas eram acompanhadas por duas fadas, que iam a esse palácio e as colocavam nos seios da mãe. Uma vez, no entanto, eles procuraram o mamilo, e não o encontraram, começaram a chupar os dedos de Talia, e sugaram tanto que a lasca de linho saiu. Talia acordou como se dormisse e, vendo-se ao lado de suas duas preciosas gemas, segurou-as até o peito e deu-lhes o mamilo para sugar, e os bebês eram mais queridos para ela do que sua própria vida

Enquanto isso, o rei lembrou-se de Talia, dizendo que queria ir caçar, retornou ao palácio e a encontrou acordada, com dois cupidos de beleza. Ele ficou muito feliz e contou a Talia quem era e como a vira e o que acontecera. Quando ela ouviu isso, a amizade deles foi tecida com laços mais fortes, e ele permaneceu com ela por alguns dias. Depois disso, despediu-se dela e prometeu voltar em breve e levá-la consigo para o seu reino. E ele foi para o seu reino, mas não encontrou descanso, e em todas as horas ele tinha em sua boca os nomes de Talia, e de Sol e Lua (esses eram os nomes dos dois filhos), e quando ele descansou, ele chamou um ou outro deles.”

O rei já possuía uma rainha, mas na Idade Média, os reis poderiam ter concubinas, sendo aceitável por suas esposas, ou não. A rainha se enche de ira ao descobrir que o rei possuía outra

mulher, e manda seu servo descobrir o bastante sobre, no intuito de se vingar. Aqui, a rainha apresenta o discurso de mulher traída, ao justificar suas ações vingativas.

“Agora a esposa do rei começou a suspeitar que algo estava errado devido ao atraso de seu marido enquanto caçava, e ao ouvi-lo nomear continuamente Talia, Sol e Lua, ela ficou quente com outro tipo de calor que o do sol. Mandando chamar o secretário, ela lhe disse: "Ouça-me, meu filho, você está vivendo entre duas pedras, entre o poste e a porta, entre o pôquer e a grade. Se você me disser por quem o rei, seu mestre e meu marido, está apaixonado, eu lhe darei tesouros incalculáveis; e se você esconder a verdade de mim, você nunca mais será encontrado, morto ou vivo ". O homem estava terrivelmente assustado. A ganância e o medo cegavam seus olhos para toda honra e para todo senso de justiça, e ele relatava a ela todas as coisas, chamando pão pão e vinho vinho.

A rainha, ouvindo como estavam as coisas, enviou o secretário a Talia, em nome do rei, pedindo-lhe que mandasse as crianças, pois ele queria vê-las. Talia, com grande alegria, fez o que lhe foi ordenado. Então a rainha, com o coração de Medéia, disse ao cozinheiro para matá-los e transformá-los em vários pratos de bom gosto para seu marido miserável. Mas o cozinheiro era de bom coração e, ao ver estas duas lindas maçãs douradas, sentiu pena e compaixão por elas, e ele as levou para casa, para sua esposa, e fez com que ela as escondesse. Em seu lugar, ele preparou dois cordeiros em cem pratos diferentes. Quando o rei chegou, a rainha, com grande prazer, serviu a comida.

O rei comeu com prazer, dizendo: "Pela vida de Lanfusa, quão bom é isto!"; ou "Pela alma dos meus antepassados, isso é bom".

Cada vez ela respondeu: "Coma, coma, você está comendo do seu próprio".”

No próximo diálogo, vemos a forma como a rainha era tratada pelo rei, sendo desprezada. Era comum para a época, que, ao se cansar da rainha, o rei tivesse uma amante real, que morava no castelo junto com a rainha, e seus servos. A amante tinha um aposento separado para estar com o rei, e assim viviam. Não exatamente em paz, mas existia tal fato.

“Por duas ou três vezes o rei não prestou atenção a essa repetição, mas finalmente vendo que a música continuava, ele respondeu: "Sei perfeitamente bem que estou comendo da minha própria caça, porque você não trouxe nada para esta casa"; e ficando zangado, ele se levantou e foi para uma vila a alguma distância de seu palácio, para consolar sua alma e aliviar sua raiva.”

Após esse evento, a raiva da rainha aumentara, pois não estando satisfeita com a suposta morte das crianças, pois sabia que o rei ainda amava Talia, manda o servo buscar a jovem, para então acabar com aquela situação toda. Ao contrário do que pensava, Talia nem ao menos sabia que o rei tinha uma rainha, e quando soube, tratou de se explicar, contando toda a história e que não tinha poder para fazer nada contra, porém o ódio cegou tanto a rainha, que já não sentia mais pena, e resolveu matar a jovem, isso é claro, sem o rei saber de nada.

“Enquanto isso, a rainha, não estando satisfeita com o mal já feito, mandou chamar o secretário e disse-lhe para ir ao palácio e trazer Talia de volta, dizendo que o rei ansiava por sua presença e a esperava. Talia partiu assim que ouviu essas palavras, acreditando que estava seguindo os comandos de seu senhor, pois desejava muito ver sua luz e alegria, sem saber o que estava sendo preparado para ela. Foi recebida pela rainha, cujo rosto brilhava com o fogo ardente dentro dela, que parecia o rosto de Nero.

Ela se dirigiu a ela assim: "Bem-vinda, senhora intrometida! Você é uma bela peça de mercadoria, sua erva daninha, que está gostando do meu marido. Então você é o pedaço de sujeira, a vagabunda cruel, que fez minha cabeça girar? Mude seus caminhos, pois você é bem-vinda no purgatório, onde eu compensarei todos os danos que você causou a mim ".

Talia, ouvindo estas palavras, começou a se desculpar, dizendo que não era culpa dela, porque o rei, seu marido, havia tomado posse de seu corpo quando ela se afogou no sono; mas a rainha não escutava suas desculpas e tinha um grande fogo aceso no pátio do palácio, ordenando que Talia fosse lançada nele.

A dama, percebendo que as coisas haviam tomado um rumo ruim, ajoelhou-se diante da rainha e implorou a ela que permitisse que pelo menos tirasse as roupas que usava. A rainha, não por piedade da infeliz dama, mas para ganhar também aquelas vestes, que eram bordadas com ouro e pérolas, disse-lhe para se despir, dizendo: "Você pode tirar a roupa. Eu concordo." Talia começou a tirá-las e, com todos os itens que retirou, soltou um grito alto. Tendo tirado o roupão, a saia, o corpete e o turno, ela estava prestes a tirar a última peça de roupa, quando soltou um último grito mais alto que o resto. Eles a arrastaram para a pilha, para reduzi-la a cinzas que seriam usadas para lavar as calças do Charon.”

A partir desse momento, vemos que o papel da rainha, em autoridade, se assemelhava ao do rei. Ela poderia mandar e desmandar em quem quisesse, porém, apenas se o rei estivesse fora. A rainha não poderia ter amantes, só o rei era seu dono e soberano, portanto, conclui-se que a desigualdade de papéis femininos com relação aos masculinos, era gritante. No parágrafo

seguinte, observamos a ira do rei ao descobrir que a rainha mataria Talia, tanto que, mandou matarem-na no lugar de Talia, pois isso era considerado como um ato de traição a sua soberania. Após isso, casou-se com a jovem e viveram felizes.

“De repente, o rei apareceu e, encontrando esse espetáculo, exigiu saber o que estava acontecendo. Ele pediu seus filhos, e sua esposa - recriminando-o por sua traição - ela respondeu que os matou e serviu a ele como carne. Quando o rei desgraçado ouviu isso, entregou-se ao desespero, dizendo: "Ai! Então eu mesmo sou lobo de meus próprios cordeiros. Ai de mim! E por que essas minhas veias não conhecem as fontes de seu próprio sangue?" Você vadia renegada, que má ação é essa que você fez? Vá embora, você terá seu deserto como os tocos, e eu não enviarei um tal tirano para o Coliseu para fazer sua penitência!"

Assim dizendo, ele ordenou que a rainha fosse lançada no fogo que ela preparara para Talia, e o secretário com ela, porque ele tinha sido o responsável por este jogo amargo e tecelão desta trama perversa.”

O provérbio final é o mais interessante, pois, a partir dele, os demais contos da Bela Adormecida, ganharam uma moral, até por fim não precisar mais. Essa referente moral, ou lição, justifica que pessoas destinadas a ter um futuro abençoado, são abençoadas desde o nascimento, mesmo tendo uma vida ruim.

"Aqueles que a sorte favorece encontram boa sorte mesmo durante o sono."

Versão II (1697), de Perrault. Mesmo que as duas narrativas se passem no mesmo período, Perrault demonstra muito mais o uso dos elementos fantásticos, ao descrever a estória. Os elementos medievais da época, ainda são os mesmos, porém, a introdução do folclore mágico à narrativa, garantem mais emoção ao leitor. O contexto do estupro foi retirado, porém, o canibalismo ainda permaneceu. Perrault escreveu o conto no ano de 1697, final do século XVII, já no começo da Modernidade. O contexto romântico já era explorado, além disso, as estórias agora não só serviam para o entretenimento do público, mas também para ensinar valores sociais, nesse caso, valores que os nobres europeus deveriam ter. Mais precisamente, os valores cavaleirescos.

Logo no início do conto, percebemos uma narrativa mais próxima da realidade. Essa parte se difere do início do primeiro conto, ao mostrar um rei e uma rainha que não conseguiam ter filhos, mas que tentavam de várias formas, até que finalmente obtêm sucesso. Em uma dessas tentativas, é comentado acerca das peregrinações. Na Idade Média, essas peregrinações eram um ato cultural, comentada aliás, em diversas outras histórias, inclusive em uma das mais famosas obras inglesas, Os Contos de Cantuária (1387).

“Era uma vez um rei e uma rainha que queriam muito ter filhos e, apesar de irem com frequência a todas as estações de águas e de fazerem muitas promessas e peregrinações, não conseguiam um descendente. Até que um dia, depois de muito esperar, a rainha deu à luz uma linda menina.”

A partir de então, o folclore passa a ser constante, com a introdução de sete fadas no batizado da criança, que dariam sua benção. Uma oitava fada velha, que não havia sido convidada, por ter estado presa em uma torre, e ninguém nem ao menos sabia da sua existência, entra no palácio. O rei então, surpreso, manda que seja trazido um talher para a senhora fada, porém, este talher não era igual ao das outras fadas, por não haver mais. A fada fica furiosa de inveja, e então resmungou diversas pragas contra o rei. Seu discurso é apresentado como discurso de inveja. Essa fada velha, é representada como a vilã da história, pois seu descontrole e comportamento intrínseco faz com que receba esse papel. Ela então amaldiçoa a criança, para que viesse a espetar o dedo em um fuso e morrer, sem especificar quando. Uma das fadas, diz que a praga não pode ser anulada, mas que ela poderia suavizar a situação, fazendo a menina não morrer, mas dormir por cem anos, até que fosse acordada por um príncipe, não especificando como. O rei então decreta que estava proibida a posse e o trabalho com rocas de fiar, e quem desobedecesse, perderia a vida. Devido à ameaça, cremos que a notícia se espalhou de forma que todos no reino temeram por suas vidas.

“[...] foram convidadas as sete fadas da região. Logo após a cerimônia, houve um banquete e, diante de cada uma das fadas foi colocado um talher muito luxuoso como prova de agradecimento pelos dons que elas concederiam à recém-nascida. Porém, no momento em que todos tomavam seus lugares à mesa, surgiu uma fada velha que não havia sido convidada e que, por não sair há mais de cinquenta anos de sua torre, era julgada morta ou enfeitiçada. O rei, então, ordenou que lhe dessem um talher, mas não

foi possível conseguir um estojo igual ao das outras fadas, o que a deixou bastante raivosa, resmungando ameaças entre dentes.

[...] até que, quando chegou a vez da fada velha, todos estremeceram ao ouvir sua profecia de que a recém-nascida espetaria o dedo num fuso e morreria. A jovem fada, então, saiu de seu esconderijo e disse ao rei e à rainha que sua filha não morreria assim. Ela não tinha como anular o feitiço, mas poderia abrandá-lo fazendo com que a princesa, ao espetar o dedo no fuso, caísse num sono profundo por cem anos, do qual seria despertada por um príncipe. Todavia, o rei, tentando evitar que se cumprisse a magia da fada velha, mandou publicar um decreto proibindo, sob pena de perder a vida, a posse e o trabalho com rocas de fiar.”

Na juventude da princesa, com seus quinze ou dezesseis anos, na ausência dos pais, ao percorrer o castelo, encontra na torre, uma velhinha fiando uma roca. A pobre velha não fazia ideia da proibição do rei sobre o uso das rocas, e infelizmente, colaborou para que a maldição se realizasse. Porém, ela fica desesperada ao ver a menina caída em sono profundo e pede ajuda. O rei então coloca a menina em um dos seus aposentos, sabendo que só estava dormindo, para que ficasse em paz. O interessante dessa passagem, é que não se diz se a pobre velha é castigada, mas que o rei, mesmo desconsolado, e não sabendo se realmente existirá salvação para a filha, quer que ela permaneça ao seu lado e de sua família.

“Ao fim de quinze ou dezesseis anos, [...] aconteceu de a jovem princesa, ao percorrer os vários cômodos do castelo, subir à torre e lá encontrar uma velha, sozinha, fiando em sua roca. Essa boa senhora, apesar de morar ali há anos, não sabia da proibição do rei. A princesa, muito estabonada e curiosa (determinado pelo dom da fada velha), encantou-se pela roca, que até então não conhecia e, ao pegar o fuso, espetou seu dedo caindo sem sentidos. A velha fiandeira, alarmada, gritou por socorro e, apesar de todos os esforços para despertar a princesa, nada houve que a fizesse voltar a si. O rei, que tinha subido à torre devido ao grande tumulto, lembrou-se da predição das fadas e, julgando que não havia mais nada a ser feito, mandou acomodar a filha no mais belo aposento do palácio recomendando que a deixassem dormir em paz.”

O rei então manda chamar a fada boa para que ela dê um jeito na situação, e ela prevendo que, ao passar de cem anos, a princesa ficaria sozinha, decidiu que todos também dormiriam por cem anos, até que a princesa acordasse. O rei pediu, antes de ser tocado pela varinha, que não fosse permitido a entrada de nenhum homem ou animal, enquanto eles estivessem naquela

situação. Compreendemos esse pedido como uma forma de preservar a integridade da princesa, e o da corte, além de que nada de precioso fosse furtado.

“A fada boa, que havia amenizado o feitiço lançado à princesa, foi avisada do incidente por um anãozinho que usava botas-de-sete-léguas e chegou numa carruagem de fogo puxada por dragões. Ela aprovou todas as iniciativas do rei, mas como era muito previdente, pensou que a princesa, ao acordar, fosse se sentir sozinha e desnorreada. Assim, tocou todas as pessoas e animais do castelo, excetuando o rei e a rainha, com a sua varinha de condão. Num passe de mágica, todos dormiram para só virem a acordar no mesmo instante que a princesa.

Então o rei e a rainha, [...] proibiram a quem quer que fosse de aproximar-se dele. Em quinze minutos, ainda por obra da fada boa, cresceu em torno do castelo uma mata densa com enorme quantidade de árvores e espinhos entrelaçados que impediam a passagem a qualquer homem ou animal, com o intuito de preservar a princesa dos curiosos.”

Cem anos então se passam, e o filho de um rei que já governava, estava caçando perto do local. A estória que circulava era de que atrás dos espinheiros havia um castelo com diversas criaturas malignas e coisas do tipo, típico de ato heróico de príncipes e reis, derrotar criaturas mágicas, e ganhar fama. Entretanto, ficou sabendo por um camponês que uma princesa encantada, uma bela adormecida, morava naquele castelo, e estava a espera de um príncipe para quebrar a maldição. Essa passagem se assemelha a do outro conto, até a parte onde aparece um rei, nesse caso um príncipe, e entra no castelo até achar a bela adormecida.

“Cem anos depois, o príncipe, filho do rei que então governava e que não pertencia à mesma família da princesa adormecida, foi caçar por aqueles lados e se impressionou com as torres que apontavam acima da mata espessa. Cada um a quem indagava lhe respondia uma coisa: uns diziam que aquele era um castelo assombrado por fantasmas, outros que ali era o local secreto de encontro dos feiticeiros. A maioria, no entanto, dizia que ali habitava um ogro, único a conseguir atravessar aquele matagal, que levava para o castelo todas as criancinhas que agarrava para poder comê-las à vontade. O príncipe não sabia em quê acreditar até que um camponês lhe disse ter ouvido de seu pai que, naquele castelo, dormia uma princesa, a mais bela do mundo, há cem anos, e que um dia, o filho de um rei a quem estava destinada a despertaria.

Mal se aproximou do bosque, todo aquele matagal repleto de árvores e espinhos se abriu para lhe dar passagem. Também não houve qualquer obstáculo à sua entrada no castelo, embora nenhum de

seus acompanhantes tivesse conseguido segui-lo, já que as árvores se juntavam não permitindo que eles passassem. Prosseguiu: um príncipe jovem e apaixonado é sempre corajoso. Entrou, afinal, em um grande pátio em que tudo o que se via era de meter medo: um silêncio horrível, a imagem da morte por toda parte e corpos de homens e animais estendidos como se estivessem mortos. Entretanto, percebeu pelas espinhas e pelos rostos corados dos porteiros, que eles estavam apenas dormindo e que, em suas taças, ainda restavam algumas gotas do vinho que eles tomavam no momento em que adormeceram.

Entrou, enfim, num quarto todo dourado e viu, numa cama de cortinas entreabertas, o mais belo quadro que ele jamais presenciara: uma princesa de quinze ou dezesseis anos cuja beleza resplandecente tinha algo de luminoso e divino.”

A semelhança acaba no momento em que o príncipe não comete o ato de estupro com a moça, mas apenas ajoelha-se perto dela, e ela então desperta. A jovem fica muito feliz ao ver o príncipe, pois depois de tanto dormir, acabou por sonhar com sua chegada. O reino então também desperta, e os dois se casam e têm a noite de núpcias. A jovem princesa com seus quinze ou dezesseis anos já estava preparada para o casamento, como o costume mandava, então o ato sexual, após o casamento, não foi visto com maus olhos. Entretanto, o príncipe precisava partir, pois seus pais ficariam preocupados e ele não poderia explicar aquela situação no momento. O texto menciona que ambos, o príncipe e a princesa, não estavam apaixonados, mas que estavam comprometidos com aquela posição de marido e mulher, cumprindo com suas obrigações. Isso também era costume da época. A jovem, desde pequena, geralmente estava prometida a algum homem que era bastante rico, e devia honrar, mesmo que não o amasse, seus deveres de esposa.

“[...] Aproximou-se, trêmulo e admirado, e ajoelhou-se perto dela. Então, o encanto teve fim e a princesa despertou; e olhando para ele com o olhar mais terno que o de um primeiro encontro, disse: “És tu, meu príncipe? Como demoraste a chegar!”

O príncipe, encantado com essas palavras, e mais ainda com o modo como tinham sido pronunciadas, não sabia como expressar sua alegria e seu reconhecimento; garantiu-lhe que a amava mais do que a si próprio. Ele estava mais confuso do que ela; afinal a princesa tivera tempo de sonhar o que poderia dizer a ele, pois, ao que tudo indica (embora a história nada diga), a boa fada lhe proporcionara lindos sonhos durante o longo sono. Contudo, depois de quatro horas a conversar, ainda não tinham dito nem a metade do que gostariam um ao outro. Neste ínterim, no entanto, todo o castelo também despertou e embora cada um se dedicasse ao seu serviço, não estavam apaixonados, e acordaram mortos de fome. [...] Depois, sem perda de tempo, o capelão-mor os casou na capela do

castelo e a dama de honra cerrou a cortina do leito de núpcias. Os dois dormiram pouco: a princesa, naturalmente, não estava com sono e o príncipe a deixou logo que amanheceu para voltar à cidade, porque seu pai devia estar preocupado com ele.”

Nesse contexto histórico, os casamentos não aconteciam por amor, eram realmente, acordos, contratos para preservar o poder e as fortunas, e as conquistas de território. Essa é a concepção ideológica e capitalista no sentido do que significa casamento real.

A rainha, nessa estória, é representada como uma ogra, cruelmente terrível, e com o coração extremamente frio. Segundo o *site*, Dicionário Informal (2018), o Ogro é definido como sendo um monstro ou demônio, que nos contos de fadas é um ser gigante que se alimenta de carne humana. Possui o cérebro reduzido, o que pode explicar seus atos de insanidade, falta de competência e capacidade mental reduzida. O rei não a amava, porém, havia se casado com ela pela enorme fortuna que receberia. Ao usar alegorias para representar a rainha de uma forma tão cruel, o autor nos induz a analisar essa passagem de duas formas. A primeira é que, a posição feminina de poder político supremo, como o de rainha, ainda era vista com maus olhos, pois o sujeito narrativo teria um discurso machista sobre ela, onde, apenas a princesa passiva, que honrava as diretrizes do casamento, e que tinha como o seu senhor, o marido, era a única digna de ser amada e vista com bons olhos. A segunda é que, poderíamos compreender o seu papel de rainha de forma sócio-histórica, onde de fato, existiram rainhas demasiadamente cruéis e que eram temidas pela plebe.

“O rei seu pai, que era um homem bom, acreditou na história, mas a rainha se mostrou bastante desconfiada e, observando que o filho sempre ia caçar e que tinha uma boa desculpa quando passava duas ou três noites fora, não teve dúvidas de que ele estivesse apaixonado. Assim, o príncipe e a princesa viveram por mais de dois anos e acabaram tendo dois filhos ainda mais belos do que a mãe: a primeira recebeu o nome de Aurora e o segundo, de Dia.

A rainha, várias vezes, pediu explicações ao filho aconselhando-o a levar uma vida mais regrada. Entretanto, ele não tinha coragem de lhe confiar seu segredo; embora a amasse, também a temia, pois ela era da raça dos ogros e o rei só a desposara devido à sua grande fortuna. Na corte, dizia-se que a rainha tinha as mesmas inclinações dos ogros e que, quando via criancinhas, tinha que se conter para não agarrá-las. Por isso, o príncipe, ressabiado, nunca quis lhe contar sobre a vida que levava.”

Vale ressaltar aqui, o nome Aurora. Aurora era filha da princesa adormecida, visto que, a princesa não tinha nome. Ficou apenas conhecida como Bela Adormecida. O canibalismo introduzido nas estórias, segundo Matt Harper (2016), tinha um papel fundamental para os leitores. Sua função era destacar a luta pela sobrevivência que havia na Idade Média. A vida da maioria dos agricultores era extremamente difícil, e, às vezes, para sobreviverem, precisavam comer pessoas; Nesse ponto de vista, caçar ou ser caçado era a única escolha que tinham, e, assim como nos contos de fadas, eles tinham que criar estratégias para evitar serem devorados:

Notavelmente alterada, em alguns dos contos de fadas mais populares e amados hoje, é a incidência do canibalismo. Tabu em quase todas as culturas, o canibalismo, que em um tempo desempenhou um papel integral, mas foi quase completamente removido de alguns dos mais queridos contos de fadas de hoje. Ao longo dos séculos, os contos de fadas infantis evoluíram de exposições sombriamente simbólicas para contos de moralidade mais palatáveis e higienizados que refletem o padrão social atual. (HARPER, Matt. *Dark Lessons: Cannibalism in Classic Fairy tales*, 2016)

O canibalismo, nessa passagem, não é o típico canibalismo medieval, mas sim o mitológico, já entrando com uma nova função, o de amedrontar quem ousasse se rebelar contra o poder superior. A rainha dessa narrativa não sentia inveja da princesa, mas era puramente cruel, e com um desejo insaciável de comer carne humana.

“Mas quando o rei morreu, dois anos depois, o príncipe assumiu o trono e anunciou publicamente seu casamento, apresentando a esposa e os filhos aos seus súditos em uma magnífica recepção. Passado algum tempo, no entanto, o novo rei foi lutar e deixou a rainha-mãe como regente do reino recomendando-lhe muito a esposa e os filhos. Estaria na guerra durante todo o verão e, assim que o filho partiu, a rainha ogra enviou a nora e os netos para uma casa de campo na floresta para poder mais facilmente saciar o seu horrível desejo. Alguns dias depois, ela também foi para lá e disse ao cozinheiro:

– Amanhã, no jantar, quero comer a pequena Aurora.

– Ah, não senhora! – disse o cozinheiro.

– Eu quero – disse a rainha num tom de ogra com vontade de comer carne fresca. E quero comê-la ao molho Robert.

O cozinheiro, sabendo que não deveria discutir com uma ogra, pegou o facão e subiu ao quarto da pequena Aurora: tinha então quatro anos e veio, pulando e rindo, enlaçar-lhe o pescoço pedindo

balas. Ele começou a chorar, deixou o facão cair e, determinado, foi até o viveiro degolar um cordeirinho que preparou com um molho tão bom que agradou a rainha a ponto de ela garantir nunca ter comido nada igual. Nesse meio tempo, ele pegou a princesa Aurora e entregou-a a sua mulher para que ela a escondesse na casa deles. Uma semana depois, a rainha disse ao cozinheiro:

– Na ceia, quero comer o pequeno Dia.

Ele não replicou e, decidido a enganá-la novamente, foi buscar o menino que estava com um florete na mão duelando com um macaco; tinha apenas três anos. Levou-o à esposa que também o escondeu e, em seu lugar, preparou para a rainha um cabritinho bem macio que ela achou admiravelmente bom. Tudo estava correndo bem até que, certa noite, a malvada rainha, mais uma vez, chamou o cozinheiro:

– Quero comer a rainha, minha nora, com o mesmo molho com que comi os seus filhos.

Então, o pobre cozinheiro se desesperou, pois não sabia como poderia enganá-la mais uma vez. A jovem rainha já passara dos vinte anos, sem contar os cem que dormira e tinha a pele um pouco dura, embora bela e branca. Como faria para encontrar um animal tão duro como ela?

Resolveu, para salvar a própria vida, degolar a rainha e subiu ao seu quarto disposto a dar apenas um golpe; tentava enfiar-se e entrou de punhal na mão em seu quarto. Como não quisesse surpreendê-la, contou-lhe, com muito respeito, a ordem que recebera de sua sogra.

– Cumpra o seu dever – disse-lhe ela – oferecendo-lhe o pescoço. Execute a ordem que ela lhe deu. Vou rever os meus filhos, os meus pobres filhos que tanto amei. (ela os julgava mortos desde que os haviam levado sem lhe dizerem nada).

– Não, não – respondeu-lhe o cozinheiro comovido – a senhora não morrerá e nem deixará de rever os seus queridos filhos, mas isso acontecerá na minha casa, onde os escondi. Vou enganar a rainha ogra de novo preparando-lhe uma corça nova em seu lugar.

Levou-a para sua casa onde a rainha se pôs a beijar os filhos e chorar, enquanto ele foi buscar a corça para a ceia da ogra que comeu com o mesmo apetite com que teria devorado a jovem rainha. Estava muito feliz com a sua crueldade e havia planejado dizer ao filho, quando ele voltasse, que os lobos esfomeados haviam comido sua esposa e seus filhos.”

Quando descobriu que fora enganada, na ausência do filho, que havia ido para a guerra, procurou matar a princesa e os filhos dela no dia seguinte, mas o príncipe volta sem avisar a ninguém, e fica surpreso com a situação, e curioso para saber o que acontecia. Do nada, a rainha se desespera e acaba se jogando no caldeirão. Mais uma vez, não é o príncipe que salva a princesa, mas a própria rainha acaba se matando.

“Certa noite, quando passeava como de costume, pelos pátios e pelos viveiros da casa de campo para farejar alguma carne fresca, ouviu, na casa que ficava atrás do galinheiro, o pequeno Dia em prantos, pois sua mãe queria castigá-lo por alguma travessura, bem como a pequena Aurora que tentava ajudar o irmão. A ogra reconheceu as vozes da rainha e dos filhos e, furiosa por ter sido enganada, no dia seguinte, ao amanhecer, ordenou, com voz assustadora, que trouxessem para o meio do pátio um caldeirão cheio de sapos, víboras, cobras e serpentes e que nele fossem jogados a nora, as crianças, o cozinheiro e sua mulher: ordenou que os trouxessem com as mãos amarradas nas costas. Estavam todos lá e os carrascos se preparavam para lançá-los ao caldeirão quando o rei, que não era esperado tão cedo, entrou a cavalo no pátio. Ao ver a cena, perguntou o que significava aquilo tudo; ninguém ousava responder-lhe até que, a ogra, furiosa, atirou-se de cabeça no caldeirão sendo devorada rapidamente pelos bichos que ela própria mandara colocar lá dentro. É claro que o rei ficou triste: ela era a sua mãe; mas logo ele se consolou com a sua bela esposa e com os seus dois filhos.”

Versão III (1812), dos irmãos Grimm, produzida no século XIX, meados da Idade Contemporânea, onde o período é marcado por sucessivas guerras, mas também foi o período que se preparava para entrar na Revolução Industrial. As histórias da época tinham o intuito de darem valores familiares e sociais para adultos e crianças. A maioria desses contos possuíam conteúdo sexual e violento, mas claramente, o conteúdo fantástico fez mais sucesso com o público infantil, sendo assim, diversas histórias tiveram que passar por uma “peneira” moral. Uma dessas histórias é a da Bela Adormecida ou Briar Rose, como foi chamada.

Logo no início, vemos que o contexto fantástico permeia toda a história. Em comparação com os outros contos, o início se assemelha com o conto de Perrault.

“Era uma vez, um rei e rainha que reinavam em um país muito distante, onde havia naqueles dias, fadas. Agora, este rei e rainha tinham muito dinheiro, e muitas roupas finas para vestir, e muitas coisas boas para comer e beber, e uma carruagem para andar todos os dias: mas embora tivessem se casado muitos anos, não tiveram filhos, e isso os afligiu muito mesmo. Mas um dia, enquanto a rainha caminhava ao lado do rio, no fundo do jardim, ela viu um peixinho pobre, que havia se jogado para fora da água, e ficou ofegante e quase morto na margem. Então a rainha teve pena do peixinho e o jogou de novo no rio; e antes de nadar, levantou a cabeça para fora da água e disse: 'Sei qual é o seu desejo, e será cumprido, em troca de sua gentileza comigo - você logo terá uma filha'.”

Entretanto, já não havia oito fadas, e sim treze. Ao contrário da narrativa de Perrault, onde uma fada velha não foi convidada por não saberem da sua existência, mas ainda assim o rei mandou entregar-lhe um talher para que comesse à mesa com a corte, nessa narrativa, a décima terceira fada é deixada de lado, por somente haver doze pratos de ouro. Os irmãos Grimm também fazem questão de detalhar como as doze fadas estavam vestidas, todas de vermelho com uma varinha mágica branca na mão. Entretanto, a décima terceira fada, que entrou no castelo fazendo barulho, e altamente furiosa, foi caracterizada usando uma capa preta, e vestindo roupas pretas, sapatos pretos, e uma vassoura na mão. Ela gritara sua maldição para a princesa, dizendo que quando completasse a idade de quinze anos, espetaria seu dedo em um fuso e morreria. Semelhantemente ao conto de Perrault, a última fada não podia desfazer a maldição, mas amenizá-la, fazendo a princesa dormir por cem anos precisos. Nessa parte, começamos a perceber que não há a afirmação de que deveria ser um príncipe que a salvaria.

“Agora havia treze fadas no reino; mas como o rei e a rainha tinham apenas doze pratos de ouro para eles comerem, eles foram forçados a deixar uma das fadas sem ser convidada. Chegaram então doze fadas, cada uma com um gorro alto vermelho na cabeça, sapatos vermelhos de salto alto nos pés e uma longa varinha branca na mão;

Assim quando 11 delas haviam feito a bênção, um grande barulho foi ouvido no pátio, e foi trazida a palavra de que a décima terceira fada estava chegando, com uma capa preta em sua cabeça, e sapatos pretos nos pés, e uma vassoura na mão: e logo subiu a sala de jantar. Agora, como não lhe haviam convidado para o banquete, ela ficou muito zangada e repreendeu muito o rei e a rainha, e começou a trabalhar para se vingar. Então ela gritou: "A filha do rei será, em seu décimo quinto ano, ferida por um fuso e cairá morta". Então a duodécima das amigas fadas, que ainda não tinham dado seu presente, apresentou-se e disse que o desejo maligno deve ser cumprido, mas que ela poderia suavizar seu mal; então o dom dela era que a filha do rei, quando o fuso a ferisse, não deveria morrer, mas só deveria adormecer por cem anos.”

A atitude do rei tentando impedir a maldição é semelhante a dos outros contos, porém, esse não proíbe as rocas de estarem no reino, ou na sua casa, mas ele compra todas as rocas e as queima.

“[...] então ele ordenou que todos os fusos do reino fossem comprados e queimados.”

Como de costume, a maldição acaba acontecendo, porém, não somente a princesa caiu em sono profundo, mas também todos que estavam no castelo. Uma cerca de espinhos mágicos crescera instantaneamente cobrindo o castelo inteiro, e todos os que ousavam passar, morriam. A lenda da princesa adormecida, ou Briar Rose, se pairava no reino ao longo de todos os cem anos.

“Mas mal ela tocou, antes que a profecia da fada se cumprisse; o fuso a feriu e ela caiu sem vida no chão. No entanto, ela não estava morta, mas apenas caíra em sono profundo; e o rei e a rainha, que tinham acabado de voltar para casa, e toda a sua corte, também adormeceram; Uma grande cerca de espinhos logo cresceu em volta do palácio e, a cada ano, ficava mais alta e mais densa; até que finalmente o antigo palácio foi cercado e escondido, de modo que nem mesmo o telhado ou as chaminés pudessem ser vistos. Mas foi feito um relato por toda a terra da bela Briar Rose adormecida (pois assim a filha do rei era chamada): de modo que, de tempos em tempos, vários filhos de reis vinham e tentavam atravessar o matagal no palácio. Isso, no entanto, nenhum deles poderia fazer; porque os espinhos e arbustos os seguravam, por assim dizer, com as mãos; e lá eles ficaram presos e morreram miseravelmente.”

O melhor dessa versão é o final, pois, não foi o destino da salvação de um homem, nem o beijo de amor verdadeiro, mas os próprios cem anos que chegaram ao fim, por meio da suavização de uma fada. O príncipe chega a entrar no quarto de Briar Rose para beijá-la, mas quando ia concretizar o ato, ela acorda. Compreendemos, assim, que a parte do assédio foi encoberta, devido ao público infantil que consumiria a estória.

“Depois de muitos e muitos anos, chegou o filho de um rei naquela terra: e um velho contou-lhe a história do emaranhado de espinhos; e como ficava um belo palácio atrás dele, e como uma maravilhosa princesa, chamada Briar Rose, dormia com toda a sua corte. Ele contou também como tinha ouvido do seu avô que muitos, muitos príncipes tinham chegado e tentado atravessar o matagal, mas que todos haviam ficado presos nele e morreram. Então o jovem príncipe disse: “Tudo isso não me assustará; Eu irei ver esta Briar Rose.” O velho tentou impedi-lo, mas estava decidido a ir.

Naquele mesmo dia, os cem anos terminaram; e quando o príncipe chegou à moita, não viu nada além de belos arbustos floridos, através dos quais ele foi com facilidade, e eles o seguiram como grosso como sempre.

[...] até que finalmente chegou à velha torre e abriu a porta da pequena sala em que Briar Rose estava; e lá estava ela, dormindo no sofá perto da janela. Ela parecia tão bonita que ele não conseguia tirar os olhos dela, então ele se abaixou e lhe deu um beijo. Mas no momento em que ele a beijou, ela abriu os olhos e acordou, e sorriu para ele; e saíram juntos. E então o príncipe e a Briar Rose se casaram, e a festa de casamento foi dada; e eles viveram felizes juntos a vida toda.”

O contexto do estupro foi abordado de uma maneira comum, no primeiro conto, já que era normal que os reis tomassem outras mulheres para terem mais filhos, mesmo já sendo casados. Esse contexto sócio-histórico revela um lugar de sujeito de discurso interpelado por formação discursiva que dita a concepção de poder do homem.

4.2.4. ESTUPRO NAS VERSÕES DE BASILE E MALÉVOLA

Tanto na versão de Basile quanto em Malévola, o tema do estupro é explorado, embora de maneiras diferentes. Cada uma das versões mencionadas do conto de fadas da Bela Adormecida, embora todas bebam da mesma estória, possuem uma trama dramática e diferenças de caráter que são um reflexo direto da época em que se produziu. A versão de Basile explora o tema do estupro de forma escancarada como vemos neste parágrafo:

O rei, acreditando que ela estava dormindo, chamou-a. Mas ela não acordou, não importava o quanto ele tentasse. Ao mesmo tempo, o rei se excitou pela beleza da princesa e levou-a para uma cama e tomou os frutos do amor dela, e, estendendo-a para fora, retornou ao seu reino, onde por um longo tempo ele não se lembrava mais desse assunto. (BASILE apud VOLOBUEF, 2014, p.1)

Na versão dos irmãos Grimm foi eliminado o assunto do estupro para trazer a idéia do amor verdadeiro, embora ainda a partir de uma perspectiva estereotipada característica do século XIX. Nas versões de Basile e Perrault, o tema do estupro é abordado de uma maneira trivial, já que era comum os reis tomarem mulheres para si durante aqueles tempos. Em Malévola (2014), a personagem tem suas asas cortadas à noite, simbolizando uma crítica ao estupro feminino, assunto muito polêmico que foi suavizado na cena, só para não deixar de fora o que aconteceu na versão de Sol, Lua, e Talia.

Como já foi mencionado, sabemos que o estupro é uma ferramenta de poder e subordinação ao homem, que era permitido na Idade Média, mas que hoje é considerado um

crime. O rei, ao poder escolher uma mulher aleatória para satisfazer a si mesmo, satisfazia também a ideologia patriarcal de que ao homem era permitido todas as coisas, enquanto à mulher era apenas sujeita às decisões do homem, que inclusive era quem ditava sobre sua vida, quem permitia que ela continuasse vivendo. A mulher, era praticamente obrigada a ser um ser passivo nessa era, se tornasse ativa, estava suscetível à morte, então eram sim, sujeitadas, humilhadas e tinham seus corpos fortemente violados. Muito disso também acontecia para "preservar" a masculinidade do homem, pois era uma prática cultural também, não somente ideológica. Essa análise é importante para revivermos a história do nosso próprio caráter, e mostrar a evolução ou o que ainda falta evoluir, e continuar lutando para que essa evolução não congele no tempo. Os abusos não eram somente físicos, tem que dar o valor do quanto os abusos de autoridade eram fortes. Como as relações machistas diárias, mesmo que não envolvesse a família em si, como pai-filha, marido-esposa, mas também a relação de sujeito homem-mulher, para que se institucionalizasse uma hierarquia de poder.

4.2.5. MUDANÇA DE COMPORTAMENTO DAS PERSONAGENS NAS VERSÕES CINEMATOGRAFICAS: POSIÇÕES-SUJEITO.

Na animação da *Bela Adormecida* (1959), podemos analisar dois papéis de sujeito das personagens Aurora e Malévola. A personagem Malévola, do filme de 1959, como já foi apresentado, viveu em um castelo, apenas com suas criaturas mágicas e seu único amigo, Diabolo, um corvo com quem ela se importava. Malévola era a bruxa mais poderosa daquele reino e poderia matar qualquer um em um único estalar de dedos, mas ao amaldiçoar Aurora, ela faz com que o reino inteiro sofresse com medo do futuro e permanecesse completamente subordinado à ela, para que, no dia que a maldição se cumprisse, todo o reino caísse em desgraça.

Ao descobrir que Aurora não havia morrido, mas fora levada para um lugar fora do castelo, Malévola ficou possessa, sentindo-se frustrada, especialmente sabendo que apenas um príncipe poderia acordar Aurora com um verdadeiro beijo de amor. Ela então captura o príncipe e aprisiona-o na masmorra, fazendo-o sofrer dia após dia. As fadas livram o príncipe da torre, mas o corvo vê-os fugindo e antes que ele pudesse avisar a Malévola, as fadas transformam-no em pedra. Vendo Diabolo, seu melhor amigo, sendo transformado em pedra pelas fadas, Malévola

explode de raiva, colocando espinhos ao redor de seu castelo e se transforma em um dragão, enfrentando o príncipe que logo coloca uma espada mágica em seu coração, fazendo-a cair de um penhasco e perder a vida.

Vemos que, nessa versão animada, Malévola é caracterizada como bruxa e não mais como fada, ganhando características pessoais de sua personagem, como, maldade, aparência esverdeada e gótica, sendo muito poderosa e odiada por todos. Neste caso, ganha todas as características negativas necessárias para caracterizar a personagem, começando por ganhar um nome vilanesco de acordo com seu perfil maldoso, porque, nos contos de Perrault, Basile e dos irmãos Grimm, a personagem antagonista não era nem mesmo uma bruxa, era uma mulher comum ou uma fada rabugenta e rancorosa, e nem sequer ao menos nomeada. A mudança no discurso do perfil dessa personagem, se deve ao fato da representação ideológica da posição do sujeito feminino ativo da época.

As personalidades das personagens se deve aos valores morais que cada uma carrega, esses valores são tidos como bons ou ruins, dependendo de como cada período ou sociedade ditava os padrões femininos que eram permitidos ou não. Os bons valores pertenciam a Aurora, que tem seu lugar de sujeito passivo, ao príncipe, por lutar contra o Malévola, e as fadas, por ajudarem Aurora e o príncipe a derrotar o mal. Esse determinado caso não existe nos contos escritos, já que Malévola é caracterizada como uma velha fada invejosa e rabugenta. O filme cria, propositalmente, o perfil maléfico de Malévola, como os chifres demoníacos, a roupa preta, possuir um corvo, que é um símbolo que representa a morte, e o fogo infernal que sai de seu cajado. Tudo isso para contrastar com a personagem Aurora. Já Aurora e os demais personagens foram caracterizados com cores vibrantes, que demonstram luz, ou bondade.

Além disso, por Malévola fugir do padrão feminino, se rebelar contra os poderes institucionais, como o de família, as consequências de suas maldades é a fatídica morte. Aurora é a típica donzela indefesa, que precisa da salvação do príncipe forte, corajoso e destemido. Pois só a força de um homem com virtudes poderia dar um desfecho feliz para a obra, dando continuidade à formação ideológica de que os homens são superiores às mulheres, e que as mulheres precisam de um homem para tornar suas vidas melhores, porque só assim garantiriam um final feliz. A passividade e submissão da protagonista feminina é evidente, enquanto que Malévola tem pleno controle sobre sua vida, pois ela é dona do poder supremo, embora vencida pela força da justiça, pois só a justiça derrota o mal, podendo ter uma interpretação de que se a

mulher é dona da sua própria vida, e vai contra aquilo que a sociedade impõe que é o certo, seu destino vai ser extremamente ruim.

Na animação, o corvo não é um dos personagens principais, no entanto, é um símbolo importante, que está relacionado diretamente com a personagem de Malévola, pois, na mitologia medieval, os corvos representam a morte, as más notícias, a começar pelo seu nome, Diabolo, e é exatamente isso que ele representa no filme, coisas ruins que se aproximam. Entretanto, a relação que Diabolo tem com Malévola é de companheirismo e a personagem realmente se preocupa com o pássaro, tanto que é considerado seu melhor amigo. Na *live action* de 2014, os produtores resolveram mudar o nome do corvo de Diabolo para Diaval, por causa das críticas religiosas que teve no primeiro filme. Na *live-action* é apresentado como Malévola conhece o corvo e como a relação dos dois se desenvolve, mostrando o motivo pelo qual o pássaro é tão importante para ela.

Na animação, Malévola se transforma em um dragão por ter ficado irritada ao ver Diabolo se transformar em uma pedra, e buscando vingança, ela ataca o príncipe. Na *live action*, Malévola transforma o corvo em um dragão, para protegê-la. Ela também o transforma em vários animais para ajudá-la na maior parte do tempo.

Em Malévola (2014), o filme retoma as características femininas que existiam na animação. Malévola agora é representada no papel de uma fada bondosa e inocente, e claramente respeitada pelo seu povo, os Moor ou Mouros, transformando-se em sujeito passivo. Entretanto, ela conhece Stefan, um jovem menino que sonha em um dia conseguir ter poder, e livrar-se da miséria que passava. Os dois se tornam amigos, e ela cresce cada vez mais na companhia dele, consequentemente os dois se apaixonam, tanto que ela acaba confiando que ele a amava da mesma forma, e se torna vulnerável à ambição do jovem. A confiança é dolorosamente quebrada, quando, depois de muito tempo, o reino vizinho, o dos humanos, entra em guerra contra o povo Mouro. O reino humano acaba perdendo, pois Malévola, como protetora do reino Mouro, acaba derrotando o rei. Já adulto, Stefan, que trabalhava na corte do rei, escuta o rei dizer em seu leito, que quem o vingasse matando Malévola e lhe apresentasse uma prova do ato, seria nomeado seu sucessor. Stefan vê a oportunidade perfeita para realizar seu sonho e vai atrás da fada. Ele a faz adormecer e tenta matá-la, mas era muito covarde para realizar tal ato, sendo assim, ele decide arrancar o que era mais precioso para Malévola, suas asas. Assim, Stefan realiza seu sonho, traindo assim, a confiança que Malévola possuía nele.

Essa cena é muito profunda, pois, ela representa, suavemente, o contexto do estupro do conto de Basile, onde a mulher teve seu corpo violado por um homem, e foi deixada abandonada em seu leito. Além disso, a cena não somente é profunda, mas também fortemente chocante. Malévola expressa a dor que sentiu ao perceber que suas asas foram arrancadas violentamente. O sangue no tecido de suas vestes, os gritos de desespero, a fragilidade da mulher iludida por um homem, todas essas características são representadas pela dor da personagem. Após esse evento, ela estabelece para si que o amor verdadeiro não existe, e essa premissa é o discurso que ela toma para si ao longo de toda a narrativa do filme. Por ter tido essa grande e traumática desilusão, conseqüentemente, é explícita a mudança do papel da personagem, passando do sujeito fada bondosa, para o sujeito fada amargurada.

Essa passagem pode ser percebida, pelo tom de suas vestes, que passam de um marrom escuro, que refletia a luz do dia quando era feliz, para um tom amarelo apagado pastoso, representando a tristeza, a perda da força vibrante que existia em si. A amargura de Malévola é tão forte, que seu reino se transforma igualmente em negro e lúgubre, e então ela se proclama rainha dos Mouros, posteriormente passou a usar vestes pretas. As suas asas, semelhantes às de uma águia, representa sua posição de autoridade, então quando as asas são arrancadas dela, ela perde essa posição, porém, para continuar lutando e recuperar suas asas de volta, ela arranja um cajado mágico, para ser sua nova fonte de equilíbrio e força, fazendo-a voltar a ter a posição de sujeito superior dominante.

Para mostrar que continuava forte, e sem um pingão de compaixão, Malévola amaldiçoa a filha de Stefan, Aurora, mas ao contrário da animação de 1959, ela amaldiçoou-a para dormir para sempre e só ser acordada quando recebesse um beijo de amor verdadeiro em seu aniversário de 16 anos, apenas para vingar-se de Stefan, pois tanto ela como ele, sabiam que o amor verdadeiro não existia. Malévola, por causa de tanto ódio e amargura que sentia por Stefan, não percebeu que ao atingir o que o rei mais amava, condenou também alguém que era completamente puro e inocente, assim como ela um dia foi, pois o mal, assim como o bem, é uma reação em cadeia, porém, o ato maldoso feito por quem um dia foi bom, causa remorso.

O rei então entrega sua filha às três fadas, para que elas pudessem cuidar de Aurora até o dia seguinte do aniversário de dezesseis anos da criança. Contudo, Malévola sabia que a criança estava escondida em uma cabana simples na floresta, junto com as fadas, que eram extremamente irresponsáveis. Malévola demonstrava compaixão e cuidava de Aurora em

segredo até seus 16 anos, mostrando que seus sentimentos haviam mudado para algo puro e bom, a ponto de, por fim, tentar retirar a maldição que havia colocado na princesa, devido ao convívio com a criança, da proteção e dos cuidados que dava à ela, passando a sair da posição de sujeito bruxa, para o sujeito mãe. Entretanto, a força da sua maldição era tanta, que nem ela própria poderia revogar com sua magia.

Malévola então entra em desespero, e procura o príncipe para salvar Aurora, desejando muito que a premissa que tinha guardado para si, fosse falsa. A princesa efetivamente cumpre o seu destino e se fere em um fuso, e todos esperam que o beijo do amor verdadeiro de um príncipe possa salvá-la, mas o que Malévola temia aconteceu, o príncipe ao beijar a garota, não conseguiu quebrar o feitiço, e por causa disso, Malévola ficou destruída e com remorso, prometendo à menina que cuidaria dela para sempre e que nada e nem ninguém se aproximaria dela para fazê-lo algum mal, depositando um beijo casto em seu rosto. Esse beijo quebrou a maldição, pelo amor que Malévola tinha por Aurora, o amor fraterno era de fato verdadeiro, já que Aurora passara toda a sua vida com Malévola, alimentando o vínculo que as prendia dia após dia, ao contrário de seu pai, que não podia estar com sua filha; então Malévola entendeu que o verdadeiro amor existia, mas quando nutrido por muito tempo, no contato diário. Este laço fraternal que elas possuíam era muito forte. Após isso, Malévola derrota o rei, e coroa Aurora como rainha do povo Mouro, assim ela unifica os dois reinos. Malévola volta a ter as vestes marrons, após seu coração ser restaurado e sua bondade e pureza ser reconstruída.

Nessa adaptação, a estória da Bela Adormecida é recriada. A Disney inverte a posição de vilão como sujeito antagonista, passando para herói como sujeito protagonista. A proposta foi de humanizar a personagem, através do discurso de vítima ativa, pois ao longo da narrativa, é ela quem sofre com as perdas, se tornando cada vez mais introspectiva. Embora pareça a vilã – pelas roupas, pela obscuridade que se abate sobre o reino dos Moor – sua única atitude concreta de maldade é a maldição sobre a princesa, praga que se cumpre, mas é imediatamente revogada pelo amor trazido pelo beijo da própria Malévola. Não se trata, pois, de um vilão apresentado como simplesmente mau, mas de alguém que se torna assim, risco que Malévola decide correr e que Aurora, gradativamente, interrompe.

Zipes propõe uma definição de recriação em seu livro *Fairy Tale as Myth: Myth as Fairy Tale* (1993). Ele diz que:

O objetivo de produzir um conto de fadas revisado é criar algo novo que incorpore o pensamento crítico e criativo do produtor e corresponda às demandas e gostos alterados do público. Como resultado de valores transformados, o conto de fadas clássico revisado procura alterar as visões do leitor de padrões tradicionais, imagens e códigos. (ZIPES, 2013, p.9)

Para começar, o filme é narrado pela princesa Aurora, sobre o que aconteceu antes de ela ser coroada rainha dos dois reinos, então, não é apenas sobre Malévola, ainda permanece sendo a estória de Aurora, através de seus olhos como sempre foi, mas de uma maneira diferente, porque foi finalmente dada voz para ela contar sua versão, onde em versões anteriores, ela foi tratada como o objeto do desejo masculino.

“Vamos contar uma velha história de novo. E vamos ver o quão bem você a conhece. Era uma vez, havia dois reinos que eram os piores dos vizinhos. Tão vasta a discórdia entre eles que foi dito que apenas um grande herói ou um terrível vilão poderia reuni-los. Em um reino viviam pessoas como eu e você, com um rei vaidoso e ganancioso para governá-las. Eles estavam sempre descontentes e com inveja da riqueza e beleza de seus vizinhos. Pois no outro reino, os mouros viviam em todo tipo de criatura estranha e maravilhosa. E eles não precisavam de rei nem de rainha, mas confiavam um no outro. Em uma grande árvore, em um grande penhasco nos Mouros, viveu um desses espíritos, você pode vê-la como uma menina, mas ela não era uma garota qualquer. Ela era uma fada, lá vão vocês, e seu nome era Malévola” (Joe & Robert, 2014)

Isso mostra que a estória que foi previamente contada do ponto de vista sexista, teve Malévola como a antagonista, a bruxa mais temida do reino, e agora, por sua própria experiência, ela foi uma figura materna. Houve até mesmo uma mudança de símbolos negativos para positivos, como o simbolismo negativo da cor preta usada pela maioria dos vilões para indicar seu poder ou sua parte com a escuridão, nesse caso, a protagonista usa preto, tem chifres, e tem o caráter amável, tanto que, jurando vingança, ela não consegue ir até o fim, lamentando suas ações, porque ela não nasceu má, ela era uma criatura boa e gentil, mas que ficou ferida por dentro, então as circunstâncias a fizeram parecer perversa. A estória discursiva e suas múltiplas relações com outros discursos fizeram a personagem, considerada maléfica, ganhar sua redenção, mostrando que as verdades podem ser, de fato, contestadas.

O corvo, símbolo de morte ou má notícia, na *live action* é representado por um homem gentil, educado e leal, além de ser amado por Malévola e Aurora, muitas vezes se tornando um conselheiro de Malévola, assim como o grilo falante era para Pinóquio. Ele é também aquele que

sempre traz boas notícias, como o nascimento de Aurora, e como ela estava sendo cuidada pelas fadas.

O filme também foi produzido estritamente com base nos contos de Giambattista Basile, com Sun, Moon, and Talia (1634), Charles Perrault com Bela Adormecida Na Floresta (1697) e os irmãos Grimm com Little Briar Rose (1812), especialmente quando fala das criaturas mouras que existem no Reino de Malévola, e o caso das asas cortadas à noite, que é exatamente uma crítica ao estupro feminino, um assunto muito polêmico que foi suavizado na cena. O filme também faz uma alusão às mulheres, que mais de uma vez foram personagens delicadas e passivas, um estereótipo feminino, que sempre precisaram de figuras masculinas para protegê-las, até terem seus finais felizes dependendo do casamento com um homem, mas que agora são heroínas fortes, inteligentes e determinadas que procuram futuros diferentes do matrimônio.

Quando Stefan e Malévola se conhecem, uma dica é dada no começo do filme, que Stefan machucaria Malévola no futuro. Mas como? O anel de ferro, sendo a fraqueza da personagem. Nesse contexto, o ferro representa a força masculina sobre a mulher. No futuro, quando ambos são adultos e Malévola tenta levar Aurora com ela, Stefan cria uma grande barreira de espinhos de ferro por todo o castelo para impedir à força, que Malévola entre no local. Aos olhos de Aurora, a figura masculina do pai, sempre foi antagonista, demonstrando a união feminina contra o machismo masculino. Portanto, a ressignificação de concepções ideológicas que determinam as orientações e lugares de poder na história das sociedades humanas.

O beijo do amor verdadeiro também é recriado na *live action*, porque, como na visão clássica, esse beijo sempre pertenceu a um contexto sexual, entre homem e mulher, na visão moderna e pós-moderna, esse amor foi idealizado de várias maneiras, inclusive mostrando o amor familiar ou enfatizando o amor de uma verdadeira amizade.

Do século XVI até o século XXI, o papel das mulheres na literatura evoluiu fortemente. Antes sendo vista como um objeto de desejo do homem, sendo um ser frágil que deveria ser protegido e amado, agora se tornando, depois da revolução feminina, uma personagem forte, recebendo as características próprias dessa revolução. A literatura, assim, pode ser considerada como a fonte da representação de uma sociedade movida por ideologias fundamentadas em formações imaginárias. Em todas as épocas, as mulheres foram vistas como objetos sexuais, feitas exclusivamente para a procriação; e o ideal feminino era a jovem virgem, à espera do

casamento e submissão aos maridos, mostrando a superioridade masculina, objeto esse, de vários gêneros literários. No século XIX, elas ganharam espaço na literatura sendo representadas como donas de casa, mas de alguma forma buscando a sua independência ou mesmo sendo a figura desejada de um homem. Na literatura moderna, as personagens femininas se tornaram fortes e independentes, com uma linha de pensamento voltada contra os princípios conservadores da sociedade. Desde o movimento de libertação das mulheres nos anos 1960, seus papéis na vida social, cultural, política e econômica mudaram drasticamente e progrediram para melhor, aparentemente dando às mulheres uma posição igual à dos homens na maioria dos aspectos da vida. Mas o domínio masculino da indústria cinematográfica e literária, ainda é evidente no século XXI, disse o teórico crítico no cruzamento da terceira geração, Douglas Kellner (*apud* Flew, 2007).

Zipes (1991, p.47) diz que no século XIX, tivemos uma revitalização crescente das boas maneiras e da violência nos contos de fadas, não apenas a violência, mas também novas perspectivas semióticas dos padrões sociais. Esses padrões foram estipulados para vilões e foram sendo desenvolvidos ao longo de várias narrativas e perspectivas semióticas, especialmente no caso de vilões do sexo feminino, onde suas mentes e corações poderiam ser moldados precisamente pelo estereótipo feminino. No cinema, as personagens femininas da literatura tornaram-se mais conhecidas, resultando em adaptações animadas. Alguns escritores como, Tim Burton e Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, reconheceram a importância dos contos de fadas e usaram alguns dos elementos desse gênero para criar um novo, um ótimo exemplo disso é a produção de *live action*, que são versões de animações clássicas com atores reais, além de a alta qualidade de produção com computação gráfica.

Os produtores decidiram desenvolver essa estória porque queriam mostrar que a natureza do ser humano pode ser mudada dependendo dos eventos de sua vida, além de dar uma nova perspectiva sobre o papel das mulheres nos contos de fadas, mostrando uma visão pós-moderna sobre o assunto, dando uma chance para o vilão se explicar, e para mostrar que há sempre duas versões da estória, como Valdir Callegari disse: "O lobo sempre será mau, se você continuar a ouvir apenas a versão da chapeuzinho vermelho".

Esse discurso é bastante pertinente para analisar a questão do sentido, que sempre pode ser outro. Um discurso é cheio de sentidos, e cada sentido é entendido por um indivíduo

dependendo da ideologia que ele tenha. As “verdades” contidas em um dizer, podem ser refutadas. A leitura depende do lugar em que se situar a posição sujeito do sujeito de discurso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta análise do papel da mulher na sociedade através da animação da Bela Adormecida até seu homônimo Malévola, foi possível refletir sobre as transformações femininas de cada período, e do seu papel social em que as narrativas foram inseridas, comparando textos clássicos com filmes contemporâneos. Mostrando o quanto esta era pós-moderna é importante para a constituição sociopolítica histórico-cultural da humanidade.

O conto de A Bela Adormecida, desde a sua primeira versão, teve muitas releituras, as quais possuíram muitos outros nomes e inúmeras mudanças ao longo da história da sociedade. Na produção homônima, Malévola (2014), os produtores propuseram diversas reflexões acerca do papel social da mulher, e do seu papel social após o movimento feminista, além da discussão acerca do gênero feminino e seus discursos, que, ao contrário do discurso tradicional sobre gênero, que é imposto pela sociedade, essa discussão atualmente traz que, a imagem masculina ou feminina sobre gênero é construída socialmente, através de diferentes discursos.

O discurso machista masculino também foi alterado, perdendo sua força e seu poder sobre o discurso masculino acerca do feminino. Na releitura, a passividade da mulher é substituída pela atividade, ganhando destaque e demonstrando superioridade. Outra observação é a da concretização do discurso de Judith Butler, onde ela menciona o fato de que o indivíduo não nasce mulher, ele se torna a partir das construções sociais. Por outro lado, Malévola reconstrói o discurso tradicional da vilã, além de quebrar o discurso da superioridade masculina junto com a ideologia machista, de que o homem é o único salvador da princesa, e que só ele pode dar a ela um final feliz. O amor é apresentado a partir dos novos conceitos contemporâneos, não mais sendo representado pela relação homem-mulher, mas sendo representado pela relação fraternal, onde ele é tido como real amor verdadeiro, tendo suas ressignificações de valores ideológicos sobre o amor. As construções de identidade são feitas no cotidiano social, e impostos pela mídia, onde consciente e inconscientemente vemos representações de gênero, de família, de padrões, de ideais e de valores em geral, que estão sendo reconstruídos a cada dia através de movimentos liberais feministas. Ainda assim, esses movimentos globais, afetam consequentemente a vida dos indivíduos, havendo separação de quem é a favor ou contra esses movimentos, sem haver total homogeneização desses grupos operantes, acabando por não ser 100% eficaz em suas propostas.

Ao longo da história, o imaginário sobre o feminino se adequa ao período em que ele está inserido socialmente, mas o imaginário tradicional ficou marcado na memória das pessoas através das imposições para esse imaginário. Só a partir do século XX, que o contradiscurso desse imaginário foi proposto, e a partir do século XXI, essa proposta se tornou ativa através das produções cinematográficas pós-modernas. O imaginário atual da mulher é aquele que foge do padrão tradicional do gênero masculino e feminino, que define os papéis do homem e da mulher na sociedade, se tratando atualmente das novas posições sociais que cada gênero escolhe ter, e não é mais imposto. Atualmente, as mulheres podem escolher entre o matrimônio ou a vida de solteira, assim como seu próprio padrão de beleza, e assumindo o lugar de poder ou optando pela passividade. Assim temos a Terceira mulher que tanto pode ser revolucionária como conservadora, sendo representada por Malévola no filme de 2014, que assume tanto o papel passivo quanto o ativo.

Essa pesquisa teve como objetivo analisar os discursos tradicionais e contemporâneos das personagens Aurora e Malévola, dos contos e das produções cinematográficas da Disney, que representam a imagem da mulher na sociedade, além de representar os discursos de seus papéis antecessores e posteriores. Na escolha dos contos da Bela Adormecida e suas produções cinematográficas, uma clássica e outra contemporânea, pudemos comparar como os discursos são materializados nas produções. As produções da Disney se adequam aos discursos vigentes de cada época, pois seu público alvo vai sendo moldado com base nesses discursos, ou seja, o discurso que representa o imaginário sobre o papel da mulher na sociedade retrata os discursos predominantes da era clássica e contemporânea, que mudaram lentamente atravessados por outras formações discursivas, entretanto, mesmo com as mudanças dos discursos, o imaginário da mulher ainda permanece no quesito de fisionomia, como o padrão de beleza, que consiste no formato do corpo e na raça da personagem feminina, que ainda está em processo gradual de mudança. Portanto, a Formação Discursiva tradicional feminina está perdendo espaço gradualmente na sociedade a partir das épocas, estando sujeita a mudanças de ideologia e formações discursivas, movimentando sentidos e posições de sujeito.

Ao considerar o cruzamento entre a Análise de Discurso, os estudos de gênero e a literatura, relativos à mulher, podemos perceber o surgimento de propostas de estudos de paradigmas sociais não ditos, assim é importante salientar a importância dessa pesquisa, pois além de enriquecer as análises literárias, também enriquece os estudos sociais de gênero e seus

discursos de empoderamento da sociedade moderna. Os contos de fadas são importantes para mostrar a evolução social da humanidade, assim como aspectos femininos tradicionais que evoluem para modernos.

Esses elementos indicam uma ruptura no padrão tradicional no qual a figura feminina se caracteriza pela submissão e passividade, e a figura masculina se caracteriza na posição de salvador, havendo uma inversão de lugares sociais.

A importância desse trabalho para a formação do profissional de Letras em Inglês, se deve ao fato de que existe uma efervescência tecnológica emergente, que tem provocado transformações relevantes na sociedade. A Educação não está alheia a essa transformação. Na literatura, o foco de investigação dos trabalhos publicados se dá, de modo geral, em torno da linguagem da obra, das posições de sujeito de personagens e de simbologias, mas tais propostas, às vezes, deixam de privilegiar os recursos tecnológicos em benefício para a obra e a educação, desconsiderando o discurso do professor e sua posição nessa nova era.

Nesse sentido, o presente trabalho visa a contribuir para essa temática, buscando a compreensão da posição professor de língua inglesa na era digital, bem como sua compreensão acerca da utilização das Literaturas junto com a Análise de Discurso de linha francesa na prática docente. A era digital, abriu caminhos e trouxe ao homem o acesso a um novo espaço comunicacional. Em meio a uma diversidade linguística e cultural, algumas vezes apontada como forma de inserção na cultura globalizada, a língua inglesa é onipresente de forma mais ou menos explícita, em diversos setores da sociedade.

Existe a importância de abandonar um tipo de ensino meramente reprodutivo, para adotar uma modalidade em que haja a aproximação das situações de aprendizagem ao cotidiano do aluno. As diferentes estratégias de ensino de língua estrangeira (LE) apontam para uma abordagem comunicativa, trazendo como uma das principais contribuições ao ensino da língua inglesa uma nova dimensão da língua, que deixa de ser vista de forma estática e descontextualizada e passa a ser compreendida a partir de situações sociocomunicativas. Assim, é requisitada do professor de língua inglesa uma atitude crítico-reflexiva, no sentido de repensar sua prática pedagógica, com vistas a um descentramento de sua posição como transmissor de um conhecimento pré-estabelecido, passando a ser o facilitador e, assim, a melhor contribuir para uma aprendizagem significativa.

As novas concepções de ideologia também têm emergido na medida em que os discursos têm sido construídos e desconstruídos. Os leitores estão sujeitos a receberem esses novos discursos, e o professor precisa estar atualizado a respeito e mediar as evidências dos sentidos contidos nesses discursos.

Além disso, não somente o filme, em si, possui discursos, mas todo o processo de produção. Ao analisar um filme, devemos prestar atenção nos seguintes elementos: plano, sequência, lateralidade, iluminação e som. O plano é o cenário, os elementos que compõem uma imagem; A sequência corresponde a uma unidade narrativa, que é composta por vários planos e que contribui para criar um sentido ou ampliar os significados que existem na cena. A maneira como a câmera conta a história tem relação com diferentes aspectos do filme. Podemos testemunhar apenas o que um determinado personagem testemunha ou podemos olhar todos os núcleos de ação do filme. Em *A Bela Adormecida* (1959), não temos o recurso de subjetividade, porém, temos um ponto de vista objetivo. Em *Malévola* (2014), a câmera assume o ponto de vista de Malévola e ampliamos nossa identificação com a personagem; A lateralidade se trata de como os personagens são enquadrados, podendo dar à eles o peso do domínio da cena e da atenção do espectador; A iluminação influencia nas cores presentes no cenário discursivo. As cores mais frias trazem a sensação de tristeza ou perigo, já as cores mais quentes trazem a sensação de alegria e tranquilidade; O som ajuda a nos passar sensações. Mas às vezes ele pode ser usado como elemento discursivo.

Portanto, a análise discursiva de filmes e literaturas, no contexto de sala de aula, vai muito além da área gramatical. A área sociodiscursiva colabora para o aprofundamento da língua e o aprendizado em sala.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERTI, P. B. *Contos de Fadas Tradicionais e Renovados: Uma Perspectiva Analítica*. Universidade de Caixias do Sul: 2006, p. 3-8. Disponível em: <<https://repositorio.ucs.br/xmlui/bitstream/handle/11338/1013/Dissertacao%20Patricia%20Bastian%20Alberti.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>
- ALTHUSSER, Louis. 1971. “Ideology and Ideological State apparatuses”. *Lenin and philophy*. London, NLB.
- AMARAL, L. A. *O espelho convexo: o corpo desviante no imaginário coletivo pela voz da literatura infanto-juvenil*. 1992. 399f. Tese (Doutorado em Psicologia) -Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1992.
- BAKHTIN, M. 1929. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Linguagem e Cultura - Vol. 3.
- BASILE, G. 1634. *II Pentamerone ossia La fiaba delle fiabe*. Laterza & Figli, 1925, vol. II. p. 297-303.
- BEAUVOIR, S. de. 1949. *O segundo sexo*: Vol. 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010358352009000200011>
- BENVENISTE, Emile. 1966. *Problemas de Linguística Geral I*. Campinas: Pontes, 2006.
- BUTLER, J. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. Trad. Renato Aguiar. São Paulo: Civilização Brasileira, 2003.
- CHIARA, Ivone Di; KAIMEN, Maria Júlia; CARELLI, Ana Esmeralda. Normas de documentação aplicadas à área de Saúde. Rio de Janeiro: Ed. E-papers, 2008.
- CORNES, S. 1994. Gender-engedered literacy. In: M. Hamilton, M., D. Barton and R. Ivanic (eds.) *Worlds of Literacy*. UK: Frankfurt Lodge.
- DE CARLI, A. M. S.; SANTOS, K. R. S. D. *Tanto vilão quanto herói: a estética do novo protagonista dos contos de fadas*. Revista GEARTE, Porto Alegre, v. 2, n.1, p. 75-92, abril. 2015. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/gearte/article/view/54919/33622>>
- DICIONÁRIO MICHAELIS. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=machismo>> . e Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=feminismo>> .
- DICIONÁRIO INFORMAL. Disponível em: <<https://www.dicionarioinformal.com.br/ogro/>>

DUARTE, N. T. *Ascensão das Vilãs dos Contos de Fadas na Contemporaneidade*. Universidade do Rio de Janeiro: 2015, 66 p. Disponível em:

<<http://zonadigital.pacc.ufrj.br/wp-content/uploads/2014/02/Ascens%C3%A3o-das-vil%C3%A3s-dos-contos-de-fadas-na-contemporaneidade.pdf>>

FAIRCLOUGH, Norman. *Discurso e mudança social*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1997.

FALCONI, I. M.; FARAGO, A.C. *Contos de fadas: origem e contribuições para o desenvolvimento da criança*. Cadernos de Educação: Ensino e Sociedade. 2015, p. 85-111.

Disponível em:

<<http://unifafibe.com.br/revistasonline/arquivos/cadernodeeducacao/sumario/35/06042015200330.pdf>>

FERREIRA, Dina Maria Martins. *Discurso feminino e identidade social*. 2 ed. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2009.

FONSECA, R. *A construção da identidade de mulheres e homens como processo histórico-social*. 2017

Disponível em:

<https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/169640/mod_resource/content/1/identidade>

FOUCAULT, M. *História da Sexualidade: A Vontade de Saber*. Rio de Janeiro: Graal. 1985.

FOUCAULT, M. O sujeito e o Poder. In: RABINOW, P.; DREYFUS, H. Michel Foucault. Uma trajetória filosófica. Para além do estruturalismo e da hermenêutica. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1995.

FOUCAULT, Michel. (2004) *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal.

FOUCAULT, Michel. (1966) *Les mots et les choses*. Paris, Gallimard

FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. 1969. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

FOUCAULT, Michel. The subject and power. 1980. In: DREYFUS, Hubert; RABINOW, Paul. Michel Foucault: Beyond structuralism and hermeneutics. 2nd ed. Chicago: University of Chicago Press, 1983.

_____. O sujeito e o poder. In: RABINOW, P.; DREYFUSS, H. Michel Foucault: uma trajetória filosófica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

FOUCAULT, M. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.

_____. *Ética, sexualidade, política*. Col. Ditos e Escritos (v.V). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FERNANDES, Domingos (2008). Avaliar para aprender: Fundamentos, práticas e políticas. São Paulo: Editora UNESP.

GIBSON, Catherine and GRAHAM, Julie. 1996. The End of Capitalism (as we knew it). (Oxford: Basil Blackwell).

GRIMM, J. L. K. (1812). Grimm's Fairy Tales. (Translator: Edgar Taylor and Marian Edwardes). Feedbooks.

HABERMAS, Jürgen. Pensamento Pós-metafísico. Trad. Flávio Beno Siebeneichler. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

HARPER, Matt. Dark Lessons: Cannibalism in Classic Fairy tales, 2016

HOFSTEDDE, G. Cultures and Organizations: software of the mind. London: McGraw-Hill, 1991.

HOFSTEDDE, G. (1996). Cultures and organizations: Software of the mind: Intercultural cooperation and its importance for survival. New York: McGraw Hill.

LYOTARD, Jean-François. L'Enthousiasme. Paris: Galilée, 1986

MENDES, Raiana Siqueira; VAZ, Bruna Josefa de Oliveira; CARVALHO, Amasa Ferreira. O movimento feminista e a luta pelo empoderamento da mulher. Gênero & Direito. Paraíba, n. 3, p. 88-99, 2015.

ORLANDI, E. Análise do discurso: princípios e procedimentos. 8ª edição, Campinas, SP: Pontes, 2009.

ORLANDI, E. Análise de discurso: princípios e procedimentos. 2 ed. São Paulo: Pontes, 2001. Disponível em:

<<http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/ORLANDI-Eni-P-Analise-Do-Discurso-Principios-e-Procedimentos.pdf>>

ORLANDI, E. Discurso em Análise: sujeito, sentido, ideologia. Campinas: Pontes, 2012.

ORLANDI, E. Michel Pêcheux e a Análise de Discurso. Estudos de Lingua(gem). Vitória da Conquista, n.1, p. 9-13, junho de 2015. Disponível em:

<<http://www.estudosdalinguagem.org/index.php/estudosdalinguagem/article/viewFile/4/3>>

E. ORLANDI (1996) Interpretação Ed. Vozes, Petrópolis.

ORLANDI, Eni P. Análise de discurso: princípios e procedimentos. 5 ed. Campinas: Pontes, 2003.

ORLANDI, P. ENI. Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico. Campinas, SP: Ed. Pontes, 2004.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. Discurso e leitura. São Paulo: Cortez, 2005.

ORLANDI, Eni. Discurso e Texto. Campinas: Pontes, 2008.

ORLANDI, Eni. A contrapelo: incursão teórica na tecnologia – discurso eletrônico, escola, cidade. Rua [online]. 2010, nº 16, v. 2.

PANGGAYUH, A. Y.; HETAMI, F. *ADULT FANTASY IN PERRAULT'S CINDERELLA, JACOB'S CATSKIN AND GRIMM'S RUMPELSTILTSKIN*. 2016, p. 64-72. Disponível em: <<http://proceedings.id/index.php/eltlt/article/viewFile/12/11>>

PÊCHEUX, M. 1969. Semântica e Discurso. Uma Crítica à Afirmação do Óbvio. Trad. Eni P. de Orlandi et alii. Campinas: Editora da UNICAMP, 1988.

PÊCHEUX, Michel. A análise de discurso: três épocas (1983). In: GADET, Françoise; HAK, Tony (orgs.) Por uma análise automática do discurso ; uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Traduzido por Jonas de A. Romualdo. Campinas, Ed. da Unicamp, 1993.

PÊCHEUX, M. Semântica e discurso. Uma crítica à afirmação do óbvio. Tradução Eni Pulcinelli Orlandi [et al.] Campinas: Editora da Unicamp, 1997a.

PINTO, C. R. J. FEMINISMO, HISTÓRIA E PODER. Revista Sociológica Política, Curitiba, v.18, n.36, p. 15-23, jun. 2010. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rsocp/v18n36/03.pdf>>

PINTO, Céli Regina Jardim. Uma história do feminismo no Brasil. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2003.

PERRAULT, Charles. PERRAULT, Charles. Contos de Charles Perrault. Tradução, prefácio e notas: Eliana Bueno-Ribeiro. Ilustrações: Gustave Doré. São Paulo: Paulinas, 2016.

PERISIC, Zoran. Guia Prático do Cinema de Animação. Lisboa: Presença Portugal, 1979.

RAMALHO, C. MULHERES, PRINCESAS E FADAS: A HORA DA DESCONSTRUÇÃO. Revista Gênero. Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <<http://www.revistagenero.uff.br/index.php/revistagenero/article/viewFile/365/274>>

SARRAPIO, Fabíola Procópio. História e estória na narrativa de Guimarães Rosa. Revista Memento, v. 7, n. 2, 2016.

SANTOS, M. E. M. D. ERA UMA VEZ A ANÁLISE DO DISCURSO SOBRE AS PRINCESAS DOS CONTOS DE FADA EM ANIMAÇÕES DA WALT DISNEY. UNIVERSIDADE FEDERAL DO PAMPA CURSO DE LETRAS, 2015. Disponível em:

<<http://dspace.unipampa.edu.br:8080/jspui/bitstream/rii/2622/1/TCC%20Maria%20Santos%202015.pdf>>

SANTANA, E. L. D. As mulheres contra o patriarcado e as relações desiguais de gênero: aspectos teóricos e práticos no combate às opressões. Universidade e Sociedade. Bahia, 2016. Disponível em:

<<http://www.andes.org.br/imprensa/publicacoes/imp-pub-1294143947.pdf>>

SILVA, C. D. A DESIGUALDADE IMPOSTA PELOS PAPEIS DE HOMEM E MULHER: UMA POSSIBILIDADE DE CONSTRUÇÃO DA IGUALDADE DE GÊNERO. Projeto Revista. 2012. Disponível em:

<http://www.unifia.edu.br/projetorevista/artigos/direito/20121/desigualdade_imposta.pdf>

SILVA, Juremir. As tecnologias do imaginário. Porto Alegre: Sulina, 2012.

SOUZA, P. D. Análise de Discurso. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis: LLV/CCE/UFSC, 2011. 144p.: il. Disponível em:

<http://petletras.paginas.ufsc.br/files/2016/10/Livro-Texto_Analise-do-Discurso_UFSC.pdf>

THERBORN, G. The Ideology of Power and the Power of Ideology. 1980. Disponível em:

<http://www4.pucsp.br/neils/downloads/v1_artigo_therborn.pdf>

VIEIRA, J. A. A identidade da mulher na modernidade. DELTA, vol.21, no.spe São Paulo, 2005. Disponível em:

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-44502005000300012>

VOLOBUEF, Karin. Uma leitura do Fantástico: A invenção de Morel (A. B. Casares) e o processo (F. Kafka). Revista Letras, Curitiba, n. 53, p. 109-123, jun. 2014.

WALLERSTEIN, Immanuel. "As agonias do liberalismo". Lua Nova 34, 1994.

ZIPES, J. *The Cultural Evolution of Storytelling and Fairy Tales: Human Communication and Memetics*. 2014. 20 p. Disponível em: <<http://assets.press.princeton.edu/chapters/s9676.pdf>>

ZIPES, J. *Fairy Tales and the Art of Subversion: The Classical Genre for Children and the Process of Civilization*. Psychology Press, 1991.

ZIPES, J. *Fairy Tale as Myth/myth as Fairy Tale*. University Press of Kentucky, 1993.

ZIPES, J. *Why Fairy Tales Stick: The Evolution and Relevance of a Genre*. Routledge. New York, 2006.

ZIPES, J. "Breaking the Disney Spell." *The Classic Fairy Tales*. Ed. Maria Tatar. Nova Iorque: W.W. Norton & Company, 1999, p. 332-352. Disponível em:

<<https://fairytalecriticaleditionlu.weebly.com/breaking-the-disney-spell-by-jack-zipes.html>>

ZIPES, J. *The Irresistible Fairy Tale: The Cultural and Social History of a Genre*. Princeton E Oxford: Princeton University Press, 2012, p. 1-3. Disponível em:
<https://ocw.mit.edu/courses/literature/211-430-popular-culture-and-narrative-use-and-abuse-of-the-fairy-tale-fall-2015/lecture-notes/MIT21L_430F15_JackZipes.pdf>

ZIPES, J. *The Meaning of Fairy Tale within the Evolution of Culture*. *Marvels & Tales*, v. 25, n.2, 2011, p. 221-243. Disponível em:
<<http://wsufairytales.pbworks.com/w/file/75884834/25.2.zipes.pdf>>

ZIPES, J. *Grimm Legacies: The Magic Spell of the Grimms' Folk and Fairy Tales*. Princeton Press. 2016.

ZILBERMAN, R. *Como e por que ler a literatura infantil brasileira*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

ZADINELLO, A; BRIONES, M; CUNHA, R; *Análise de Discurso*. Academia, Porto Alegre, 2013. Disponível em:
<[http://www.academia.edu/4041904/Análise de Discurso](http://www.academia.edu/4041904/Análise_de_Discurso)>

ZILBERMAN, Regina. *A leitura no Brasil: sua história e suas instituições*. 2015. Fonte:
<www.unicamp.br/iel/memoria/projetos/ensaios/ensaio32.html>
Acesso em: agos. 2018.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

A BELA ADORMECIDA (Sleeping Beauty). Direção: Clyde Geronimi, Les Clark, Eric Larson e Wolfgang Reitherman. Produção: Walt Disney. Walt Disney Animation Studios, 1959. 75 min.

MALÉVOLA. [Filme-vídeo]. Direção: Robert Stromberg. Produção: Joe Roth. Walt Disney Pictures. Estados Unidos. 2014, 97 min.

FROZEN: Uma aventura congelante. Direção: Chris Buck. Produção: Peter Del Vecho. Intérpretes: 2013. CAMPINAS: Walt Disney Studio. 2013.

MOANA- UM MAR DE AVENTURAS. Direção: Musker, J. & Clements R. . Moana, um mar de aventuras. Hollywood: Disney. 2017.

VALENTE. Direção: Mark Andrews, Brenda Chapman, Steve Purcell. Produção: Walt Disney Pictures, Pixar Animation Studios. EUA: 2012, 93 min.

Certa vez havia um grande senhor, que foi abençoado com o nascimento de uma filha, a quem deu o nome de Talia. Mandou chamar os sábios e os astrólogos em suas terras, para prever o futuro dela.

Encontraram-se, aconselharam-se juntos, lançaram seu horóscopo e, finalmente, chegaram à conclusão de que ela sofreria um grande perigo de uma lasca de linho. Seu pai, portanto, proibiu que qualquer linho, cânhamo ou qualquer outro material desse tipo fosse trazido para sua casa, para que ela escapasse do perigo predestinado.

Um dia, quando Talia se transformou em uma jovem e bela moça, ela estava olhando pela janela, quando viu passar daquela maneira uma velha que estava girando. Talia, nunca tendo visto uma roca ou um fuso, ficou satisfeita ao ver o fuso girando, e ela estava tão curiosa sobre o que era, que ela pediu à velha para vir até ela. Tirando a roca da mão, ela começou a esticar o linho. Infelizmente, Talia correu uma lasca de linho sob sua unha e caiu morta no chão. Quando a velha viu isso, ficou assustada e desceu correndo as escadas, e ficou imóvel.

Assim que o pai, desgraçado, soube do desastre que acontecera, ele os mandou, depois de ter pago por essa banheira de vinho azedo com barris de lágrimas, deitá-la em um de seus castelos no país. Lá eles a sentaram em um trono de veludo sob um dossel de brocado. Querendo esquecer tudo e dirigir de sua memória seu grande infortúnio, fechou as portas e abandonou para sempre a casa onde sofrera essa grande perda. Depois de um tempo, aconteceu por acaso que um rei estava caçando e passou por ali. Um de seus falcões escapou de sua mão e voou para dentro da casa por uma das janelas. Não veio quando chamado, então o rei fez com que um dos seus companheiros batesse à porta, acreditando que o palácio seria habitado. Embora ele tenha batido por um longo período de tempo, ninguém respondeu, então o rei mandou que trouxessem uma escada de vinicultor, pois ele mesmo subia e vasculhava a casa, para descobrir o que havia dentro. Assim, ele subiu e entrou, e olhou em todos os cômodos, recantos e cantos, e ficou surpreso de não encontrar nenhuma pessoa viva ali. Finalmente chegou ao salão e, quando o rei viu Talia, que parecia estar encantada, ele acreditou que ela estava dormindo, e ele a chamou, mas ela permaneceu inconsciente. Chorando em voz alta, ele viu seus encantos e sentiu seu sangue percorrer suas veias. Ele levantou-a nos braços e levou-a para a cama, onde reuniu os

primeiros frutos do amor. Deixando-a na cama, ele retornou ao seu próprio reino, onde, no negócio premente de seu reino, ele por um tempo não pensou mais sobre este incidente.

Agora, depois de nove meses, Talia deu à luz a dois lindos filhos, um menino e uma menina. Nelas podiam ser vistas duas jóias raras, e elas eram acompanhadas por duas fadas, que iam a esse palácio e as colocavam nos seios da mãe. Uma vez, no entanto, eles procuraram o mamilo, e não o encontraram, começaram a chupar os dedos de Talia, e sugaram tanto que a lasca de linho saiu. Talia acordou como se dormisse e, vendo-se ao lado de suas duas preciosas gemas, segurou-as até o peito e deu-lhes o mamilo para sugar, e os bebês eram mais queridos para ela do que sua própria vida. Encontrando-se sozinha naquele palácio com duas crianças ao seu lado, ela não sabia o que havia acontecido; mas ela notou que a mesa estava arrumada, e comida e bebida foram trazidas para ela, embora não visse nenhum assistente.

Enquanto isso, o rei lembrou-se de Talia, dizendo que queria ir caçar, retornou ao palácio e a encontrou acordada, com dois cupidos de beleza. Ele ficou muito feliz e contou a Talia quem era e como a vira e o que acontecera. Quando ela ouviu isso, a amizade deles foi tecida com laços mais fortes, e ele permaneceu com ela por alguns dias. Depois disso, despediu-se dela e prometeu voltar em breve e levá-la consigo para o seu reino. E ele foi para o seu reino, mas não encontrou descanso, e em todas as horas ele tinha em sua boca os nomes de Talia, e de Sol e Lua (esses eram os nomes dos dois filhos), e quando ele descansou, ele chamou um ou outro deles.

Agora a esposa do rei começou a suspeitar que algo estava errado devido ao atraso de seu marido enquanto caçava, e ao ouvi-lo nomear continuamente Talia, Sol e Lua, ela ficou quente com outro tipo de calor que o do sol. Mandando chamar o secretário, ela lhe disse: "Ouça-me, meu filho, você está vivendo entre duas pedras, entre o poste e a porta, entre o pôquer e a grade. Se você me disser por quem o rei, seu mestre e meu marido, está apaixonado, eu lhe darei tesouros incalculáveis; e se você esconder a verdade de mim, você nunca mais será encontrado, morto ou vivo ". O homem estava terrivelmente assustado. A ganância e o medo cegavam seus olhos para toda honra e para todo senso de justiça, e ele relatava a ela todas as coisas, chamando pão pão e vinho vinho.

A rainha, ouvindo como estavam as coisas, enviou o secretário a Talia, em nome do rei, pedindo-lhe que mandasse as crianças, pois ele queria vê-las. Talia, com grande alegria, fez o que lhe foi ordenado. Então a rainha, com o coração de Medéia, disse ao cozinheiro para matá-los e transformá-los em vários pratos de bom gosto para seu marido miserável. Mas o cozinheiro

era de bom coração e, ao ver estas duas lindas maçãs douradas, sentiu pena e compaixão por elas, e ele as levou para casa, para sua esposa, e fez com que ela as escondesse. Em seu lugar, ele preparou dois cordeiros em cem pratos diferentes. Quando o rei chegou, a rainha, com grande prazer, serviu a comida.

O rei comeu com prazer, dizendo: "Pela vida de Lanfusa, quão bom é isto!"; ou "Pela alma dos meus antepassados, isso é bom".

Cada vez ela respondeu: "Coma, coma, você está comendo do seu próprio".

Por duas ou três vezes o rei não prestou atenção a essa repetição, mas finalmente vendo que a música continuava, ele respondeu: "Sei perfeitamente bem que estou comendo da minha própria caça, porque você não trouxe nada para esta casa"; e ficando zangado, ele se levantou e foi para uma vila a alguma distância de seu palácio, para consolar sua alma e aliviar sua raiva.

Enquanto isso, a rainha, não estando satisfeita com o mal já feito, mandou chamar o secretário e disse-lhe para ir ao palácio e trazer Talia de volta, dizendo que o rei ansiava por sua presença e a esperava. Talia partiu assim que ouviu essas palavras, acreditando que estava seguindo os comandos de seu senhor, pois desejava muito ver sua luz e alegria, sem saber o que estava sendo preparado para ela. Foi recebida pela rainha, cujo rosto brilhava com o fogo ardente dentro dela, que parecia o rosto de Nero.

Ela se dirigiu a ela assim: "Bem-vinda, senhora intrometida! Você é uma bela peça de mercadoria, sua erva daninha, que está gostando do meu marido. Então você é o pedaço de sujeira, a vagabunda cruel, que fez minha cabeça girar? Mude seus caminhos, pois você é bem-vinda no purgatório, onde eu compensarei todos os danos que você causou a mim".

Talia, ouvindo estas palavras, começou a se desculpar, dizendo que não era culpa dela, porque o rei, seu marido, havia tomado posse de seu corpo quando ela se afogou no sono; mas a rainha não escutava suas desculpas e tinha um grande fogo aceso no pátio do palácio, ordenando que Talia fosse lançada nele.

A dama, percebendo que as coisas haviam tomado um rumo ruim, ajoelhou-se diante da rainha e implorou a ela que permitisse que pelo menos tirasse as roupas que usava. A rainha, não por piedade da infeliz dama, mas para ganhar também aquelas vestes, que eram bordadas com ouro e pérolas, disse-lhe para se despir, dizendo: "Você pode tirar a roupa. Eu concordo." Talia começou a tirá-las e, com todos os itens que retirou, soltou um grito alto. Tendo tirado o roupão, a saia, o corpete e o turno, ela estava prestes a tirar a última peça de roupa, quando soltou um

último grito mais alto que o resto. Eles a arrastaram para a pilha, para reduzi-la a cinzas que seriam usadas para lavar as calças do Charon.

De repente, o rei apareceu e, encontrando esse espetáculo, exigiu saber o que estava acontecendo. Ele pediu seus filhos, e sua esposa - recriminando-o por sua traição - ela respondeu que os matou e serviu a ele como carne. Quando o rei desgraçado ouviu isso, entregou-se ao desespero, dizendo: "Ai! Então eu mesmo sou lobo de meus próprios cordeiros. Ai de mim! E por que essas minhas veias não conhecem as fontes de seu próprio sangue?" Você vadia renegada, que má ação é essa que você fez? Vá embora, você terá seu deserto como os tocos, e eu não enviarei um tal tirano para o Coliseu para fazer sua penitência!"

Assim dizendo, ele ordenou que a rainha fosse lançada no fogo que ela preparara para Talia, e o secretário com ela, porque ele tinha sido o responsável por este jogo amargo e tecelão desta trama perversa. Ele iria fazer o mesmo com o cozinheiro, a quem ele acreditava ser o matador de seus filhos, quando o homem se lançou a seus pés, dizendo: "Na verdade, meu senhor, para tal feito, não deveria haver nada além de uma pilha de fogo vivo, e nenhuma outra ajuda além de uma lança por trás, e nenhum outro entretenimento além de girar e girar dentro do fogo ardente, e não deveria procurar outra honra senão as minhas cinzas, as cinzas de um cozinheiro, misturadas com as da rainha. Mas esta não é a recompensa que eu esperava por ter salvado as crianças, apesar do fel daquela cadela, que queria matá-las e retornar ao seu corpo aquilo que era do seu próprio corpo".

Ouvindo essas palavras, o rei estava fora de si. Pensou que estava sonhando e não podia acreditar no que seus próprios ouvidos haviam ouvido. Portanto, voltando-se para o cozinheiro, ele disse: "Se é verdade que você salvou meus filhos, tenha certeza que eu vou te tirar de girar o espeto, e eu vou colocá-lo na cozinha deste seio, para girar e torcer como você gosta de todos os meus desejos, dando-lhe uma recompensa que lhe permitirá chamar-se um feliz homem neste mundo".

Enquanto o rei pronunciava essas palavras, a esposa do cozinheiro, vendo a necessidade do marido, trouxe os dois filhos, Sol e Lua, diante de seu pai. E ele nunca se cansou de jogar o jogo de três com sua esposa e filhos, fazendo uma roda de moinho de beijos, agora com um e depois com o outro. Ele deu uma generosa recompensa ao cozinheiro, fez dele um camareiro. Ele se casou com Talia e ela teve uma longa vida com o marido e os filhos, experimentando assim a verdade do provérbio:

"Aqueles que a sorte favorece encontram boa sorte mesmo durante o sono."

ANEXO B – LA BELLE AU BOIS DORMANT (A BELA ADORMECIDA NA FLORESTA)
(1697)

Era uma vez um rei e uma rainha que queriam muito ter filhos e, apesar de irem com frequência a todas as estações de águas e de fazerem muitas promessas e peregrinações, não conseguiam um descendente. Até que um dia, depois de muito esperar, a rainha deu à luz uma linda menina. O batizado foi em grande estilo e, como madrinhas da criança, foram convidadas as sete fadas da região. Logo após a cerimônia, houve um banquete e, diante de cada uma das fadas foi colocado um talher muito luxuoso como prova de agradecimento pelos dons que elas concederiam à recém-nascida. Porém, no momento em que todos tomavam seus lugares à mesa, surgiu uma fada velha que não havia sido convidada e que, por não sair há mais de cinquenta anos de sua torre, era julgada morta ou enfeitiçada. O rei, então, ordenou que lhe dessem um talher, mas não foi possível conseguir um estojo igual ao das outras fadas, o que a deixou bastante raivosa, resmungando ameaças entre dentes.

Uma das jovens fadas ouviu-a e prevendo que ela pudesse se vingar, assim que deixaram a mesa, escondeu-se atrás da cortina para poder se manifestar por último. Cada uma das fadas, então, ofereceu seu dom à princesinha – beleza, inteligência, simpatia, talento musical... – até que, quando chegou a vez da fada velha, todos estremeceram ao ouvir sua profecia de que a recém-nascida espetaria o dedo num fuso e morreria. A jovem fada, então, saiu de seu esconderijo e disse ao rei e à rainha que sua filha não morreria assim. Ela não tinha como anular o feitiço, mas poderia abrandá-lo fazendo com que a princesa, ao espetar o dedo no fuso, caísse num sono profundo por cem anos, do qual seria despertada por um príncipe. Todavia, o rei, tentando evitar que se cumprisse a magia da fada velha, mandou publicar um decreto proibindo, sob pena de perder a vida, a posse e o trabalho com rocas de fiar.

Ao fim de quinze ou dezesseis anos, tendo o rei e a rainha saído para uma de suas casas de campo, aconteceu de a jovem princesa, ao percorrer os vários cômodos do castelo, subir à torre e lá encontrar uma velha, sozinha, fiando em sua roca. Essa boa senhora, apesar de morar ali há anos, não sabia da proibição do rei. A princesa, muito estabonada e curiosa (determinado pelo dom da fada velha), encantou-se pela roca, que até então não conhecia e, ao pegar o fuso, espetou seu dedo caindo sem sentidos. A velha fiandeira, alarmada, gritou por socorro e, apesar de todos os esforços para despertar a princesa, nada houve que a fizesse voltar a si. O rei, que tinha subido à torre devido ao grande tumulto, lembrou-se da predição das fadas e, julgando que não havia mais nada a ser feito, mandou acomodar a filha no mais belo aposento do palácio recomendando que a deixassem dormir em paz. A princesa parecia um anjo e o desmaio não

tinha lhe tirado as cores vivas da tez; somente seus olhos estavam fechados, mas respirava tranqüilamente mostrando que não morreria.

A fada boa, que havia amenizado o feitiço lançado à princesa, foi avisada do incidente por um anãozinho que usava botas-de-sete-léguas e chegou numa carruagem de fogo puxada por dragões. Ela aprovou todas as iniciativas do rei, mas como era muito previdente, pensou que a princesa, ao acordar, fosse se sentir sozinha e desorientada. Assim, tocou todas as pessoas e animais do castelo, excetuando o rei e a rainha, com a sua varinha de condão. Num passe de mágica, todos dormiram para só virem a acordar no mesmo instante que a princesa. Até mesmo o fogo, que crepitava com os espetos de perdizes e faisões, adormeceu. Tudo se deu num minuto; as fadas são muito rápidas nas suas tarefas. Então o rei e a rainha, depois de se despedirem da filha, saíram do castelo e proibiram a quem quer que fosse de aproximar-se dele. Em quinze minutos, ainda por obra da fada boa, cresceu em torno do castelo uma mata densa com enorme quantidade de árvores e espinhos entrelaçados que impediam a passagem a qualquer homem ou animal, com o intuito de preservar a princesa dos curiosos.

Cem anos depois, o príncipe, filho do rei que então governava e que não pertencia à mesma família da princesa adormecida, foi caçar por aqueles lados e se impressionou com as torres que apontavam acima da mata espessa. Cada um a quem indagava lhe respondia uma coisa: uns diziam que aquele era um castelo assombrado por fantasmas, outros que ali era o local secreto de encontro dos feiticeiros. A maioria, no entanto, dizia que ali habitava um ogro, único a conseguir atravessar aquele matagal, que levava para o castelo todas as criancinhas que agarrava para poder comê-las à vontade. O príncipe não sabia em quê acreditar até que um camponês lhe disse ter ouvido de seu pai que, naquele castelo, dormia uma princesa, a mais bela do mundo, há cem anos, e que um dia, o filho de um rei a quem estava destinada a despertaria.

Diante dessas palavras, o príncipe se encorajou, convicto de que poria fim àquele encantamento e, impulsionado pelo amor e pela glória, resolveu se certificar sobre o que havia no interior do castelo. Mal se aproximou do bosque, todo aquele matagal repleto de árvores e espinhos se abriu para lhe dar passagem. Também não houve qualquer obstáculo à sua entrada no castelo, embora nenhum de seus acompanhantes tivesse conseguido segui-lo, já que as árvores se juntavam não permitindo que eles passassem. Prosseguiu: um príncipe jovem e apaixonado é sempre corajoso. Entrou, afinal, em um grande pátio em que tudo o que se via era de meter medo: um silêncio horrível, a imagem da morte por toda parte e corpos de homens e animais

estendidos como se estivessem mortos. Entretanto, percebeu pelas espinhas e pelos rostos corados dos porteiros, que eles estavam apenas dormindo e que, em suas taças, ainda restavam algumas gotas do vinho que eles tomavam no momento em que adormeceram.

O príncipe atravessou um grande pátio com piso de mármore, subiu a escada e entrou na sala dos guardas que, dispostos em fila e de baionetas ao ombro, roncavam a valer. Depois, atravessou vários cômodos repletos de damas e pajens que dormiam, alguns de pé, outros sentados. Entrou, enfim, num quarto todo dourado e viu, numa cama de cortinas entreabertas, o mais belo quadro que ele jamais presenciara: uma princesa de quinze ou dezesseis anos cuja beleza resplandecente tinha algo de luminoso e divino. Aproximou-se, trêmulo e admirado, e ajoelhou-se perto dela. Então, o encanto teve fim e a princesa despertou; e olhando para ele com o olhar mais terno que o de um primeiro encontro, disse: “És tu, meu príncipe? Como demoraste a chegar!”

O príncipe, encantado com essas palavras, e mais ainda com o modo como tinham sido pronunciadas, não sabia como expressar sua alegria e seu reconhecimento; garantiu-lhe que a amava mais do que a si próprio. Ele estava mais confuso do que ela; afinal a princesa tivera tempo de sonhar o que poderia dizer a ele, pois, ao que tudo indica (embora a história nada diga), a boa fada lhe proporcionara lindos sonhos durante o longo sono. Contudo, depois de quatro horas a conversar, ainda não tinham dito nem a metade do que gostariam um ao outro. Neste ínterim, no entanto, todo o castelo também despertou e embora cada um se dedicasse ao seu serviço, não estavam apaixonados, e acordaram mortos de fome.

Uma das damas de honra acabou perdendo a paciência e disse bem alto à princesa que a carne já estava servida. O príncipe ajudou a princesa a se levantar e, ao observá-la, disse-lhe cuidadosamente que, apesar de estar vestida “como a minha avó”, nem por isso estava menos bela. Dirigiram-se à sala dos espelhos onde lhes foi servida a ceia; músicos com seus violinos e oboés tocaram velhas peças, porém excelentes, embora há cem anos ninguém as tocasse. Depois, sem perda de tempo, o capelão-mor os casou na capela do castelo e a dama de honra cerrou a cortina do leito de núpcias. Os dois dormiram pouco: a princesa, naturalmente, não estava com sono e o príncipe a deixou logo que amanheceu para voltar à cidade, porque seu pai devia estar preocupado com ele.

O príncipe disse aos pais que se perdera na floresta enquanto caçava e que dormira na cabana de um carvoeiro que lhe oferecera pão preto e queijo. O rei seu pai, que era um homem

bom, acreditou na história, mas a rainha se mostrou bastante desconfiada e, observando que o filho sempre ia caçar e que tinha uma boa desculpa quando passava duas ou três noites fora, não teve dúvidas de que ele estivesse apaixonado. Assim, o príncipe e a princesa viveram por mais de dois anos e acabaram tendo dois filhos ainda mais belos do que a mãe: a primeira recebeu o nome de Aurora e o segundo, de Dia.

A rainha, várias vezes, pediu explicações ao filho aconselhando-o a levar uma vida mais regrada. Entretanto, ele não tinha coragem de lhe confiar seu segredo; embora a amasse, também a temia, pois ela era da raça dos ogros e o rei só a desposara devido à sua grande fortuna. Na corte, dizia-se que a rainha tinha as mesmas inclinações dos ogros e que, quando via criancinhas, tinha que se conter para não agarrá-las. Por isso, o príncipe, ressabiado, nunca quis lhe contar sobre a vida que levava. Mas quando o rei morreu, dois anos depois, o príncipe assumiu o trono e anunciou publicamente seu casamento, apresentando a esposa e os filhos aos seus súditos em uma magnífica recepção. Passado algum tempo, no entanto, o novo rei foi lutar e deixou a rainha-mãe como regente do reino recomendando-lhe muito a esposa e os filhos. Estaria na guerra durante todo o verão e, assim que o filho partiu, a rainha ogra enviou a nora e os netos para uma casa de campo na floresta para poder mais facilmente saciar o seu horrível desejo. Alguns dias depois, ela também foi para lá e disse ao cozinheiro:

– Amanhã, no jantar, quero comer a pequena Aurora.

– Ah, não senhora! – disse o cozinheiro.

– Eu quero – disse a rainha num tom de ogra com vontade de comer carne fresca. E quero comê-la ao molho Robert.

O cozinheiro, sabendo que não deveria discutir com uma ogra, pegou o facão e subiu ao quarto da pequena Aurora: tinha então quatro anos e veio, pulando e rindo, enlaçar-lhe o pescoço pedindo balas. Ele começou a chorar, deixou o facão cair e, determinado, foi até o viveiro degolar um cordeirinho que preparou com um molho tão bom que agradou a rainha a ponto de ela garantir nunca ter comido nada igual. Nesse meio tempo, ele pegou a princesa Aurora e entregou-a a sua mulher para que ela a escondesse na casa deles. Uma semana depois, a rainha disse ao cozinheiro:

– Na ceia, quero comer o pequeno Dia.

Ele não replicou e, decidido a enganá-la novamente, foi buscar o menino que estava com um florete na mão duelando com um macaco; tinha apenas três anos. Levou-o à esposa que

também o escondeu e, em seu lugar, preparou para a rainha um cabritinho bem macio que ela achou admiravelmente bom. Tudo estava correndo bem até que, certa noite, a malvada rainha, mais uma vez, chamou o cozinheiro:

– Quero comer a rainha, minha nora, com o mesmo molho com que comi os seus filhos.

Então, o pobre cozinheiro se desesperou, pois não sabia como poderia enganá-la mais uma vez. A jovem rainha já passara dos vinte anos, sem contar os cem que dormira e tinha a pele um pouco dura, embora bela e branca. Como faria para encontrar um animal tão duro como ela?

Resolveu, para salvar a própria vida, degolar a rainha e subiu ao seu quarto disposto a dar apenas um golpe; tentava enfurecer-se e entrou de punhal na mão em seu quarto. Como não quisesse surpreendê-la, contou-lhe, com muito respeito, a ordem que recebera de sua sogra.

– Cumpra o seu dever – disse-lhe ela – oferecendo-lhe o pescoço. Execute a ordem que ela lhe deu. Vou rever os meus filhos, os meus pobres filhos que tanto amei. (ela os julgava mortos desde que os haviam levado sem lhe dizerem nada).

– Não, não – respondeu-lhe o cozinheiro comovido – a senhora não morrerá e nem deixará de rever os seus queridos filhos, mas isso acontecerá na minha casa, onde os escondi. Vou enganar a rainha ogra de novo preparando-lhe uma corça nova em seu lugar.

Levou-a para sua casa onde a rainha se pôs a beijar os filhos e chorar, enquanto ele foi buscar a corça para a ceia da ogra que comeu com o mesmo apetite com que teria devorado a jovem rainha. Estava muito feliz com a sua crueldade e havia planejado dizer ao filho, quando ele voltasse, que os lobos esfomeados haviam comido sua esposa e seus filhos.

Certa noite, quando passeava como de costume, pelos pátios e pelos viveiros da casa de campo para farejar alguma carne fresca, ouviu, na casa que ficava atrás do galinheiro, o pequeno Dia em prantos, pois sua mãe queria castigá-lo por alguma travessura, bem como a pequena Aurora que tentava ajudar o irmão. A ogra reconheceu as vozes da rainha e dos filhos e, furiosa por ter sido enganada, no dia seguinte, ao amanhecer, ordenou, com voz assustadora, que trouxessem para o meio do pátio um caldeirão cheio de sapos, víboras, cobras e serpentes e que nele fossem jogados a nora, as crianças, o cozinheiro e sua mulher: ordenou que os trouxessem com as mãos amarradas nas costas. Estavam todos lá e os carrascos se preparavam para lançá-los ao caldeirão quando o rei, que não era esperado tão cedo, entrou a cavalo no pátio. Ao ver a cena, perguntou o que significava aquilo tudo; ninguém ousava responder-lhe até que, a ogra, furiosa, atirou-se de cabeça no caldeirão sendo devorada rapidamente pelos bichos que ela

própria mandara colocar lá dentro. É claro que o rei ficou triste: ela era a sua mãe; mas logo ele se consolou com a sua bela esposa e com os seus dois filhos.

MORALIDADE

*Esperar por um tempo um bom e rico esposo,
Galante, encantador, garboso,
É coisa bastante vulgar,
Porém, esperar por um século, e dormente,
Moça igual não se pode achar,
Que durma tão tranqüilamente.*

OUTRA MORALIDADE

*A fábula deseja apenas nos mostrar,
Que do hímem amiúde os nós tão delicados,
Não deixam de ser bons, ainda que adiados,
Que espere quem se quer casar;
Mas as mulheres, sempre a arder,
Aspiram à fé conjugal,
Que eu não tenho coragem, nem poder
De lhes pregar esta moral.*

ANEXO C – DORNRÖSCHEN (PEQUENA BRIAR ROSE) (1812)

Era uma vez, um rei e rainha que reinavam em um país muito distante, onde havia naqueles dias, fadas. Agora, este rei e rainha tinham muito dinheiro, e muitas roupas finas para vestir, e muitas coisas boas para comer e beber, e uma carruagem para andar todos os dias: mas embora tivessem se casado muitos anos, não tiveram filhos, e isso os afligiu muito mesmo. Mas um dia, enquanto a rainha caminhava ao lado do rio, no fundo do jardim, ela viu um peixinho

pobre, que havia se jogado para fora da água, e ficou ofegante e quase morto na margem. Então a rainha teve pena do peixinho e o jogou de novo no rio; e antes de nadar, levantou a cabeça para fora da água e disse: “Sei qual é o seu desejo, e será cumprido, em troca de sua gentileza comigo - você logo terá uma filha”. O que o peixinho havia predito logo veio a acontecer; e a rainha tinha uma menininha tão linda que o rei não conseguia parar de olhar para ela com alegria, e disse que daria uma grande festa e se divertiria, e mostraria a criança a toda a terra. Então ele perguntou a seus parentes e nobres, amigos e vizinhos. Mas a rainha disse: "Eu também vou ter as fadas, para que elas sejam gentis e boas para nossa filhinha". Agora havia treze fadas no reino; mas como o rei e a rainha tinham apenas doze pratos de ouro para eles comerem, eles foram forçados a deixar uma das fadas sem ser convidada. Chegaram então doze fadas, cada uma com um gorro alto vermelho na cabeça, sapatos vermelhos de salto alto nos pés e uma longa varinha branca na mão; depois que a festa acabou, reuniram-se em um círculo e deram todos os seus melhores presentes para a princesinha. Um deu sua bondade, outra beleza, outra riqueza, e assim por diante até que ela tivesse tudo de bom no mundo.

Assim quando 11 delas haviam feito a bênção, um grande barulho foi ouvido no pátio, e foi trazida a palavra de que a décima terceira fada estava chegando, com uma capa preta em sua cabeça, e sapatos pretos nos pés, e uma vassoura na mão: e logo subiu a sala de jantar. Agora, como não lhe haviam convidado para o banquete, ela ficou muito zangada e repreendeu muito o rei e a rainha, e começou a trabalhar para se vingar. Então ela gritou: "A filha do rei será, em seu décimo quinto ano, ferida por um fuso e cairá morta". Então a duodécima das amigas fadas, que ainda não tinham dado seu presente, apresentou-se e disse que o desejo maligno deve ser cumprido, mas que ela poderia suavizar seu mal; então o dom dela era que a filha do rei, quando o fuso a ferisse, não deveria morrer, mas só deveria adormecer por cem anos.

No entanto, o rei ainda esperava salvar sua querida filha do mal ameaçado; então ele ordenou que todos os fusos do reino fossem comprados e queimados. Mas todos os presentes das onze primeiras fadas foram entretanto cumpridos; pois a princesa era tão bonita e bem-comportada e boa e sábia que todos que a conheciam a amavam.

Aconteceu que, no dia em que ela tinha quinze anos, o rei e a rainha não estavam em casa, e ela ficou sozinha no palácio. Então, ela vagou sozinha e olhou para todos os cômodos e aposentos, até que finalmente chegou a uma velha torre, na qual havia uma escadaria estreita que terminava com uma pequena porta. Na porta havia uma chave de ouro, e quando ela a abriu, a

porta se abriu e lá estava uma velha senhora girando para longe, muito ocupada. "Por que? Que tal agora, boa mãe", disse a princesa; "O que você está fazendo aí?", "Girando", disse a velha senhora, e balançou a cabeça, cantarolando uma música, enquanto zumbia! foi a roda. "Como essa coisinha gira lindamente!", Disse a princesa, pegou o fuso e começou a tentar girar. Mas mal ela tocou, antes que a profecia da fada se cumprisse; o fuso a feriu e ela caiu sem vida no chão.

No entanto, ela não estava morta, mas apenas caíra em sono profundo; e o rei e a rainha, que tinham acabado de voltar para casa, e toda a sua corte, também adormeceram; e os cavalos dormiam nos estábulos, e os cães na corte, os pombos no casebre e as próprias moscas dormiam nas paredes. Até o fogo da lareira parou de brilhar e foi dormir; o macaco parou, e o espeto que estava girando com um ganso para o jantar do rei ficou parado; e o cozinheiro, que naquele momento estava puxando o menino da cozinha pelos cabelos para lhe dar uma caixa na orelha por algo que ele havia feito de errado, soltou-o e ambos adormeceram; o mordomo, que estava saboreando a cerveja, adormeceu com o jarro nos lábios: e assim tudo ficou parado e dormiu profundamente.

Uma grande cerca de espinhos logo cresceu em volta do palácio e, a cada ano, ficava mais alta e mais densa; até que finalmente o antigo palácio foi cercado e escondido, de modo que nem mesmo o telhado ou as chaminés pudessem ser vistos. Mas foi feito um relato por toda a terra da bela Briar Rose adormecida (pois assim a filha do rei era chamada): de modo que, de tempos em tempos, vários filhos de reis vinham e tentavam atravessar o matagal no palácio. Isso, no entanto, nenhum deles poderia fazer; porque os espinhos e arbustos os seguravam, por assim dizer, com as mãos; e lá eles ficaram presos e morreram miseravelmente.

Depois de muitos e muitos anos, chegou o filho de um rei naquela terra: e um velho contou-lhe a história do emaranhado de espinhos; e como ficava um belo palácio atrás dele, e como uma maravilhosa princesa, chamada Briar Rose, dormia com toda a sua corte. Ele contou também como tinha ouvido do seu avô que muitos, muitos príncipes tinham chegado e tentado atravessar o matagal, mas que todos haviam ficado presos nele e morreram. Então o jovem príncipe disse: "Tudo isso não me assustará; Eu irei ver esta Briar Rose." O velho tentou impedi-lo, mas estava decidido a ir.

Naquele mesmo dia, os cem anos terminaram; e quando o príncipe chegou à moita, não viu nada além de belos arbustos floridos, através dos quais ele foi com facilidade, e eles o

seguiram como grosso como sempre. Então chegou finalmente ao palácio e lá no pátio os cachorros dormiram; e os cavalos estavam em pé nos estábulos; e no telhado sentavam-se os pombos dormindo, com as cabeças debaixo das asas. E quando ele entrou no palácio, as moscas estavam dormindo nas paredes; o espeto estava parado; o mordomo levou a jarra de cerveja aos lábios, indo beber um gole; a criada sentou-se com uma galinha no colo pronta para ser arrancada; e a cozinheira da cozinha continuava segurando a mão, como se fosse bater no menino.

Então ele continuou ainda mais longe, e tudo estava tão quieto que ele podia ouvir cada respiração que ele desenhava; até que finalmente chegou à velha torre e abriu a porta da pequena sala em que Briar Rose estava; e lá estava ela, dormindo no sofá perto da janela. Ela parecia tão bonita que ele não conseguia tirar os olhos dela, então ele se abaixou e lhe deu um beijo. Mas no momento em que ele a beijou, ela abriu os olhos e acordou, e sorriu para ele; e saíram juntos; e logo o rei e a rainha também acordaram, e toda a corte, e olharam um para o outro com grande admiração. E os cavalos se sacudiram e os cães pularam e latiram; os pombos pegaram suas cabeças por baixo de suas asas e olharam em volta e voaram para os campos; as moscas nas paredes zumbiam de novo; o fogo na cozinha brilhou; rodado foi o macaco, e rodado foi o espeto, com o ganso para o jantar do rei sobre ele; o mordomo terminou o seu esboço de cerveja; a empregada continuou arrancando as penas das aves; e o cozinheiro deu ao menino a caixa no ouvido.

E então o príncipe e a Briar Rose se casaram, e a festa de casamento foi dada; e eles viveram felizes juntos a vida toda.