

A DESCONSTRUÇÃO DO MAL: A RELAÇÃO ENTRE “A BELA ADORMECIDA” E “MALÉVOLA”

EVIL DECONSTRUCTION: A RELATIONSHIP BETWEEN “THE SLEEPING BEAUTY” AND “MALEFICENT”

LA DESCONSTRUCCIÓN DEL MAL: LA RELACIÓN ENTRE “LA BELLA DURMIENTE” Y “MALÉFICA”

*Rosane Maria CARDOSO**

*Viviane da Silva DUTRA***

Resumo: Os contos de fadas são remanescentes dos antigos contadores de histórias que narravam para nobres e plebeus. Esses contos permaneceram em nossa literatura, sendo modificados à medida que os anos passavam. Um exemplo é a história da “Bela Adormecida” que possui três versões distintas escritas por Giambattista Basile, Charles Perrault e os Irmãos Grimm. Contudo, sua essência sempre foi mantida. O conto foi adaptado para o cinema em 1959, pela Disney, focando na maldição lançada na princesa e na luta entre o bem e o mal, representados pelo príncipe e pela bruxa, e em 2014, no filme “Malévola”, no qual o foco é a “vilã”, uma fada que passou da luz às trevas devido a uma profunda desilusão. Esta personagem é o foco de nossa discussão, refletindo sobre seu desenvolvimento a partir do mito da Bela Adormecida.

Palavras-chave: Contos de fadas; “A Bela Adormecida”; “Malévola”; Rituais de passagem.

Abstract: The fairy tales are remaining from the old storytellers that travelers and narrated to nobles and commoners. These narratives remained in our literature, being

* Doutora em Teoria da Literatura pela Universidade Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Pós-doutorado na Universidad de Granada, Espanha. Professora de Letras no Centro Universitário UNIVATES e na Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC). Membro do corpo docente do Programa de Pós-graduação em Letras/UNISC: Mestrado em Leitura e Cognição. Atua nas áreas de: literaturas espanhola e hispano-americana e literatura infantil e juvenil. Coordena as pesquisas **Violência, memória e subjetividade na narrativa latino-americana contemporânea e Narrativas infantis e juvenis contemporâneas: velhas histórias, novas versões e práticas leitoras**. Contato: rosanemc@unisc.br.

** Graduada em Letras Português/Espanhol e respectivas Literaturas pela Universidade de Santa Cruz do Sul, no ano de 2004. Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado, da Universidade de Santa Cruz do Sul, área de concentração Cognição e Leitura, linha de investigação: Texto, Subjetividade e Memória. Contato: vsdutra@unisc.br.

modified all over the years. An example of this process is the narrative “The Sleeping Beauty” which has three different versions written by Giambattista Basile, Charles Perrault and Brothers Grimm. However, its essence has always been kept. The narrative was adapted into movie in 1959, by Disney, focusing on the curse on the princess and the struggle between good and evil, represented by the prince and the witch, and in 2014, the movie “Maleficent”, in which the focus is on the “villain”, a fairy who changed from the light to darkness because of a deep disappointment. This character is the focus of our discussion, reflecting about her development from the myth of Sleeping Beauty.

Key-words: Fairy tales; “The Sleeping Beauty”, “Maleficent”, Rituals of passage.

Resumen: Los cuentos de hadas son remanentes de los antiguos narradores de historias de los nobles y plebeyos. Estos cuentos permanecieron en nuestra literatura, sufriendo modificaciones a medida que transcurrían los años. Un ejemplo, es la historia de la “Bella Durmiente” que posee tres versiones diferentes escritas por Giambattista Basile, Charles Perrault y los Hermanos Grimm. Aun así, su esencia se mantuvo. El cuento fue adaptado al cine en 1959 por Disney, enfocado en la maldición echada a la princesa y en la lucha entre el bien y el mal, representados por el príncipe y por la bruja; y en 2014 en la película “Maléfica”, donde el personaje central es la “villana”: un hada que pasó de la luz a las tinieblas debido a una profunda desilusión. Este último personaje es el objeto de nuestra discusión, en la que reflexionamos sobre su desarrollo a partir del mito de la Bella Durmiente.

Palabras clave: Cuentos de hadas; “La Bella Durmiente”; “Maléfica”; Ritos de paso.

Introdução

Os contos de fadas existem há milhares de anos e são originários de diversas e diferentes culturas existentes no mundo. Segundo Nelly Novaes Coelho, “desde sempre o homem vem sendo seduzido pelas narrativas que, de maneira simbólica ou realista, direta ou indiretamente, lhe falam da vida a ser vivida ou da própria condição humana, seja relacionada aos deuses, seja limitada aos próprios homens” (1998, p. 10). É essa transmutação que existe nos contos de fadas que os tornam tão fabulosos e irresistíveis.

Apreciados por todas as classes, no início, eram narrações feitas ao pé do fogo em cortes reais. Gradativamente, a prática se estendeu para o meio rural onde havia as tradicionais vigílias, nas quais contadores e contadoras animavam o momento. Os contos de fadas foram modificando-se à medida que aqueles que os escutavam e retransmitiam alteravam detalhes ou acrescentavam algo para torná-los

mais atrativos aos próximos ouvintes. Porém, mantinha-se viva a essência da história, segundo comenta Von Franz:

É notável constatar como um conto de fadas pode sobreviver vários séculos, quase inalterado. Isso se explica pelo fato de que ele reflete uma estrutura psicológica humana de base e, portanto, universal. Mesmo quando um conto emigra e se adapta numa certa medida ao país onde ocorre um novo enraizamento, seu tema fundamental permanece intacto, pois ele exprime um processo comum a todos os seres humanos (VON FRANZ, 1995, p. 25).

Para entender a formação do gênero, é crucial observar a intercessão entre a tradição oral e as narrativas posteriormente registradas e publicadas. Os primeiros autores são, de modo geral, bem nascidos e ótimos leitores, como o comprova Apuleio, no século II D.C. O final do século XIII apresenta a coleção anônima “Novellino”, obra repleta de temas fantásticos, *exempla* incomuns para o período medievo, e fábulas que revelam que um novo gênero está prestes a florescer. Esse fenômeno é reforçado pela obra de Boccaccio, “Decameron”, de 1349-1350, e de Chaucer, “The Canterbury tales”, de 1387. Ambos usam os motivos e a estrutura da narrativa maravilhosa, cuja forma se torna referência para escritores dos séculos XVI, XVII e XVIII, dos quais se destacam Francesco Straparola, com *Le piacevoli notti*, e Giambattista Basile, com “Locunto de li cunti”, escrito em 1634, também conhecido como “Il pentamerone”.

O conto de fadas distingue-se como gênero ao misturar motivos do folclore e de gêneros literários. Vladimir Propp, através do estudo de 600 contos populares, traça 31 funções básicas que constituem o paradigma do conto maravilhoso. Propp entende por função elementos constantes e essenciais para o desencadear narrativo ou para a constituição das personagens, notadamente o herói. Embora se trate da tradição russa, tais elementos podem ser encontrados em todo o mundo. Mas, por este mesmo motivo, a generalização exige cautela, pois, apesar das semelhanças, há diferenças igualmente significativas. Para Eliade, não é possível encontrar a memória exata de certo estágio da cultura, tendo em vista que os estilos culturais e os ciclos históricos confundem-se. O que permanece, segundo o autor, “é apenas a estrutura de um comportamento exemplar, isto é, suscetível

de ser vivido numa série de ciclos culturais e de momentos históricos.” (ELIADE, 1989, p. 162).

Eliade (1989) comenta, também, que o Ocidente transforma o conto de fadas em entretenimento para crianças e camponeses ou evasão para os cidadãos, mas isso não impede que encarne a grande aventura humana pelo seu caráter iniciático: a luta contra o monstro, os enigmas aparentemente indecifráveis, a morte. O final feliz não simplifica a narrativa, pois é o ritual de passagem da ignorância e imaturidade para a idade espiritual e a vida adulta e plena, pois “com seus fabulosos trajes simbólicos e com esquemáticas simplificações morfológicas” (PAZ, 1995, p. 18), os contos condicionam a aventura humana à descida ao inconsciente, ao significado da magia, às celebrações sagradas que conserva da sua relação com o mito.

Bruno Bettelheim, psicanalista considerado referência em estudos sobre a importância do conto de fadas para a infância, acredita que tais narrativas agem no nível do consciente e do inconsciente e que as vivências apresentadas nos contos tradicionais permitem que se manifestem variados níveis de apreensão do mundo tanto narrado quanto o real: refletir, descobrir, vivenciar através do medo, da superação, do riso (BETTELHEIM, 1980).

De acordo com Bettelheim, “a criança necessita muito particularmente que lhe sejam dadas sugestões em forma simbólica sobre a forma como ela pode lidar com estas questões (existenciais) e crescer a salvo para a maturidade” (1980, p. 13). O final feliz, nessa concepção, oferece ao receptor a certeza de que aconteça o que acontecer o mal será castigado e a justiça prevalecerá.

A leitura do conto de fadas, no entanto, não é importante somente no âmbito da infância. Com base nos estudos de Jung (2008), as narrativas fantásticas seriam uma forma de o homem se reencontrar com o maravilhoso, os símbolos e o inconsciente, o que permitiria conhecer-se melhor, já que, segundo o psicanalista (2008, p. 118) o homem moderno está tão absorto em seu racionalismo que perdeu seus valores espirituais, fazendo com que nada seja considerado sagrado e deixando de reagir aos símbolos que o cercam e significam a vida.

Para Jung (2008), os símbolos são a linguagem do inconsciente e sua comunicação com nosso mundo se dá por meio dos sonhos. É importante observar que esses símbolos não podem ser interpretados

de forma unívoca, já que possuem significados diferentes para cada pessoa. Jung explica que:

Uma palavra ou imagem é simbólica quando implica alguma coisa além do seu significado manifesto e imediato. Esta palavra ou imagem tem um aspecto inconsciente mais amplo, que nunca é precisamente definido ou inteiramente explicado. (JUNG, 2008, p. 19).

Então, sendo os contos de fadas repletos de símbolos, também não possuem uma única interpretação, pois “o significado mais profundo do conto de fadas será diferente para cada pessoa, e diferente para a mesma pessoa em vários momentos de sua vida” (BETTELHEIM, 1980, p. 20). Esse posicionamento é ratificado pela psicanalista junguiana Von-Franz para quem “os contos de fadas exprimem os conteúdos inconscientes para os quais a mentalidade coletiva não dispõe de uma linguagem” (2010, p. 20), assim como os sonhos.

Dentre os contos de fadas conhecidos em nossa literatura, “A Bela Adormecida” é um exemplo de história que possui diferentes versões, mas em essência permanece intacta. O italiano Giambattista Basile, o francês Charles Perrault e os alemães Wilhelm e Jacob Grimm apresentaram as respectivas versões, colhidas do acervo popular, da princesa que cai em sono letárgico após espetar o dedo. O conto também foi imortalizado pelo cinema, pelos estúdios Disney, na animação “A Bela Adormecida”, de 1959, e no filme “Malévola”, de 2014, cuja protagonista é tema deste artigo.

Três versões de um conto de fadas

A primeira versão de “A Bela Adormecida” foi registrada em 1634, na coletânea “Il Pentamerone: lo cunto de li cunti”, de Basile. A narrativa, intitulada “Sole, Luna e Talia”, conta a trajetória de Talia que, ao nascer, recebeu terríveis previsões: a menina furaria o dedo em uma farpa de linho e cairia em sono profundo. O pai imediatamente tomou medidas para evitar a desgraça, mas foi inútil. Anos depois, ao encontrar uma senhora com uma roca, a curiosidade faz com que a jovem tentasse manuseá-la e, quase imediatamente, uma farpa do linho entrou sob sua unha. Ela caiu em sono profundo. O pai, então, a

colocou em seu palácio de campo, sentada em um trono, e fechou as portas, abandonando o local. Tempos depois, um rei, que caçava, viu o castelo, entrou viu Talia adormecida. Tentou acordá-la de todos os modos, mas ela continuava em sono profundo. Deslumbrado por sua beleza, deitou-se com ela. Depois, voltou para o seu reino e para a sua esposa.

Passados nove meses, Talia, ainda adormecida, deu à luz um menino e uma menina, Sol e Lua. Certo dia, famintos e procurando pelo seio materno, os gêmeos sugaram o dedo da mãe e, com isso, a farpa de linho. Talia despertou e descobriu, maravilhada, os filhos. Longe dali, o rei lembrou-se da jovem adormecida e decidiu revê-la, encontrando-a acordada junto às crianças. Feliz, passou a visitá-los frequentemente.

Tomando conhecimento da existência de Talia e dos meninos, a rainha, enciumada, ordenou ao criado que pegasse os dois pequenos e os levasse ao cozinheiro para descarná-los e prepará-los para o jantar do rei. Mas, o cozinheiro, de bom coração, escondeu as crianças, cozinhando dois cabritos para a ceia. O rei comeu com gosto, para satisfação da esposa. Dias depois, ela ordenou que o criado buscasse Talia. Quando a moça chegou ao reino, a rainha decidiu queimá-la. Estava prestes a jogar a jovem na fogueira, quando o rei apareceu, impedindo a desgraça. A rainha, cheia de ódio, contou ao esposo que ele havia devorado os próprios filhos. Desesperado, o rei jogou a rainha no fogo. Depois, mandou buscar o cozinheiro para que tivesse o mesmo destino. Porém, este lhe revelou a verdade sobre o destino das crianças. O monarca presenteou-o com uma grande fortuna. Por fim, casou-se com Talia e todos foram felizes para sempre (BASILE, 2001).

A versão de Perrault, de 1694, “A Bela Adormecida do bosque”, é baseada no conto de Basile, mas apresenta mais elaboração nos detalhes. Em um reino distante, depois de muitos anos desejando filhos, a rainha finalmente deu à luz uma linda menina. Os monarcas realizaram uma grande festa e sete fadas foram convidadas como madrinhas da princesa. Contudo, uma velha fada, que todos pensavam estar morta, apareceu para o festejo. Como não havia pratos de ouro para as oito fadas, ela não recebeu essa honra e, crendo estar sendo desprezada pelos reis, amaldiçoou a menina para que morresse ao tocar em um fuso. Uma das boas fadas, no entanto, amenizou a maldição, anunciando que a princesa não morreria, mas cairia em um sono que

duraria cem anos. O rei ordenou que todas as rocas fossem queimadas. No entanto, ao completar quinze anos, a princesa encontrou uma mulher fiando linho em uma das torres do castelo. Ao aproximar-se do instrumento, feriu-se no fuso e caiu em sono profundo.

As fadas encantaram o castelo para que todos dormissem com a princesa. Ao fim dos cem anos, um príncipe, que caçava, ficou sabendo da lenda da Bela Adormecida e decidiu ir ao castelo. Quando afinal a encontrou, ficou pasmo com sua beleza e, enquanto a contemplava, ela acordou, se apaixonando imediatamente por ele. Casaram-se e tiveram dois filhos, Aurora e Dia. Todos vivem felizes no reino do príncipe, que assume o trono.

Algum tempo depois, surgiu uma guerra, obrigando o rei a partir, deixando a família aos cuidados da mãe que, por ser descendente de uma linhagem de ogros, desejou comer os netos e ordenou a um criado que os matasse. Porém, o homem poupou a vida das crianças, oferecendo carne de caça à rainha. Pouco depois, ela quis devorar a nora. Outra vez o criado enganou-a até o retorno do príncipe que, tomando conhecimento das ordens de sua mãe, confrontou-a. Ela atirou-se em um poço de víboras, morrendo (PERRAULT, 2005).

A versão dos Irmãos Grimm, lançada em 1812, com o título “A Bela Adormecida”, apresenta poucas diferenças em relação à de Perrault. Muda o número de fadas, de sete para doze, e o final exclui a relação canibalesca com a sogra. É preciso enfatizar que, à época dos Grimm, o conto de fadas estava definido como “histórias para crianças”, no sentido de aporte pedagógico, motivo por que os editores exigiam determinados limites nas versões dos Irmãos (TATAR, 1987).

A trajetória que o herói precisa percorrer é árdua e repleta de obstáculos, pois é necessário que ele mostre o seu valor, honra e coragem ao enfrentar as diversas provas impostas pelo mal para, enfim, triunfar e ter seu momento de herói. A bruxa má é o pior e mais intenso de todos os obstáculos a serem ultrapassados. Seu ódio torna-a mais poderosa frente aos desafios que impõe ao herói. Contudo, o mal sempre enfraquece perante o amor e é esse sentimento que acaba por vencer. Nas versões cinematográficas de “A Bela Adormecida”, temos, na animação, o mesmo parâmetro: uma princesa indefesa e amaldiçoada, as fadas boas, o príncipe encantado e a bruxa má. Já em *Malévola*, a história transgride a narrativa sobre a vilania, permitindo

que se possa, de certo modo, aproximar a trajetória da fada Malévola em algo mais próximo às fontes do conto maravilhoso.

Malévola e a desconstrução do mal

O bem e o mal estão sempre presentes nos contos de fadas, representando a batalha eterna do homem. Na animação “A Bela Adormecida”, essa estrutura permanece, pois a bruxa tenta de todas as formas impedir que a maldição seja desfeita pelo príncipe apaixonado. É o beijo do amor verdadeiro, representado pelo jovem, que desfaz o mal lançado sobre a princesa. A bruxa permanece até o final da história em seu ódio e maldade, não recuando ou se modificando com o passar do tempo, o que levou à sua morte pela espada do príncipe e ao triunfo do amor.

O amor acaba por ser a chave que resolve o conflito da história, o amor inocente, puro e verdadeiro que acaba com o mal imposto à donzela. O amor de um homem por uma mulher, que está descobrindo sua essência e valor na medida em que amadurece com a chegada de seus dezesseis anos, começa, então, a aflorar sua feminilidade. Para Diana e Mário Corso,

A vida depois do rito de passagem é separada da anterior por uma morte simbólica e, não em poucas tradições, os neófitos até ganham um novo nome, pois se trata mesmo de uma nova existência. Como são sociedades com menos degraus etários que a nossa, morre a criança para emergir o adulto, sem fases intermediárias. O que entendemos por adolescência, numa sociedade ritualizada, pode se resumir a uma noite na floresta, a alguma mutilação ou prova que se tenha de cumprir. Quando existe um ritual, não há nuances, o antes e o depois não deixam lugar a dúvidas. Antes da cerimônia o sujeito era criança, depois é adulto e ponto, vai responder pelos seus atos de outra maneira, vai ter outro estatuto social e sexual, vai estar pronto para o que quer que seja considerada a vida adulta (CORSO; CORSO, 2005, p. 88).

Esse rito de passagem existe na animação, pois quando acorda, a princesa e o príncipe celebram seu noivado e futuro casamento. Isso é esperado e festejado por todos nos dois reinos.

“Malévola”, apesar da riqueza simbólica que celebra, efetivamente, o conto de fadas subverte toda essa ordem, ao menos à primeira vista. O foco está na existência da fada, em como cresceu e em como se tornou má. De fato, a narrativa filmica retoma a origem do sentido da magia e do feminino, sempre relacionados. Tempo houve em que fada e bruxa não eram oposições, mas fonte de conhecimento sobre a natureza. A mulher, na sua proximidade com a terra e com o lar, conhecia ervas, chás, poções e criava pequenos milagres na rotina da comunidade. É conhecida a passagem da magia de algo natural para algo nefasto, no momento em que dogmas religiosos relegaram a crime e pecado o que antes era cotidiano. Em síntese, a dicotomia entre santa e pecadora vai coincidir com a oposição – imposta – entre fada e bruxa. O filme, em certa medida, retoma o feminino em sua fonte.

Malévola, inicialmente, é uma fada boa e respeitada entre sua gente, os Moor. Mas ela conhece Stefan, um jovem aldeão que sonha morar no castelo do rei. A fada cresce tendo por companhia o jovem que a faz acreditar que a ama verdadeiramente, tornando-a vulnerável à ambição dele. A confiança é quebrada quando o rei do reino vizinho, após uma batalha com Malévola, decreta que quem matar a fada e lhe apresentar a prova de tal feito será nomeado seu sucessor.

Stefan, sentindo a oportunidade, decide ir ao encontro de Malévola para matá-la e subir ao trono como sempre sonhou. Depois de fazê-la adormecer com uma poção, tenta matá-la, mas não tem coragem para realizar tal feito. Então, arranca-lhe as asas e foge. Ao entregar as asas ao rei, fazendo-o crer que matou a fada, Stefan garante seu futuro reinado, mesmo que este tenha por base dois enganosa. Malévola, no momento em que acorda e percebe a traição de Stefan, estabelece para si a certeza de que o amor verdadeiro não existe, premissa que guiará a narrativa filmica.

Conforme Chevalier e Gheerbrant, as asas são, simbolicamente, “antes de mais nada, símbolo do alçar voo, do alijamento de um peso (leveza espiritual, alívio), de desmaterialização, de liberação – seja de alma ou de espírito –, de passagem ao corpo sutil” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 90). Para Malévola, suas asas eram uma extensão de seu corpo e de sua alma. Ser separada de tal bem a deixou incompleta e presa a uma realidade assustadora, pois, apesar de seus grandes poderes, as asas a levavam aonde quisesse e a auxiliavam na defesa de seu povo. Consequentemente, a perda fez

com que sua alma se escurecesse, mediante um fato extremamente traumático. Malévola, em certo sentido, aproxima-se dos muitos monstros míticos femininos que, conforme aponta Cardoso:

São, necessariamente, inconformados pela forma que envolve dois mundos geralmente inconciliáveis. Com relação a essas criaturas, paira a pergunta sobre o que significa monstrosidade, conceito que resulta tão dúbio quanto a aparência e o significado das personagens (CARDOSO, 2014, p. 23).

Ao ser traída, Malévola se transforma em um ser amargo a ponto de seu reino tornar-se igualmente negro e lúgubre, como se ela estendesse a sua terra todo o ressentimento e a raiva. A culminância dessa escuridão se dá quando amaldiçoa a filha de Stefan, Aurora, que aos dezesseis anos espetará seu dedo em um fuso e cairá em um sono eterno de morte. Apenas um beijo de amor verdadeiro será capaz de acordá-la. Como não crê no amor verdadeiro, condena a princesa a algo que não poderá ser quebrado. Apesar de Stefan implorar de joelhos que ela não faça tal coisa, a fada concretiza sua vingança. Com isso, em certa medida, Malévola se equivale ao atual rei, pois é incapaz de perceber que está atingindo a alguém completamente inocente e pura, como ela havia sido uma vez. Para Von Franz:

O mal se entranha mais e mais nos outros, causando reações em cadeia, de vingança e punição, provocando remorso e incutindo a ideia de que devem ter uma consciência pesada, até que realmente se voltam para o mal por causa dessa má consciência reprimida (VON FRANZ, 1985, p. 223).

Com medo do que a fada escura pudesse fazer com sua filha, o rei pediu que as três fadas boas, que a abençoaram, levassem-na ao chalé na floresta e cuidassem da menina até que completasse dezesseis anos e passasse o tempo da maldição. Contudo, Malévola sabia onde estava a menina e presenciou a maneira como as três fadas, de forma extremamente desastrada, cuidavam da princesa, intervindo quando necessário.

À medida que Aurora crescia, Malévola se modificava, apesar de tentar não externar essa mudança. Observa-se, assim, o nascimento de um amor maternal em Malévola, pois todo seu cuidado e sua

presença durante o desenvolvimento de Aurora mostram que seus sentimentos haviam mudado para algo puro e bom, a ponto de, por fim, tentar retirar a maldição que se abate sobre a princesa. Porém, é quando percebe o preço do seu poder. Nem ela mesma pode revogar a própria lei.

Depois de muitas peripécias, a princesa efetivamente cumpre o seu destino e se fere em um fuso, caindo em letargia. Supostamente, o príncipe recentemente surgido na vida de Aurora a salvará com um beijo de amor, mas nada acontece. Malévola acredita que sua teoria é verdadeira e que o amor verdadeiro não existe. Então, aproxima-se do leito da moça, externa todo seu arrependimento por tê-la amaldiçoado e a beija maternalmente na testa. Segundos depois, Aurora abre os olhos. Juntas, derrotam o despótico Stefan e unem o reino dos homens e o reino fantástico dos Moor. Aurora torna-se a rainha e Malévola, tendo recuperado suas asas, é, outra vez, o ser livre e amoroso de outrora.

Em “Malévola”, a história da princesa que dorme encantada no bosque é reinventada. Em parte, a Disney segue a proposta contemporânea de mostrar “o outro lado da história”. Isto é, são muitas as versões atuais de contos maravilhosos que invertem a posição do vilão. Assim, o lobo não é tão mau nem os porquinhos tão santos, por exemplo. Essa perspectiva tem a ver com uma série de pressupostos pedagógicos sobre a possível crueldade dos contos de fadas. No entanto, o filme de 2014 vai além. Ainda que a proposta possa ser a apresentação de nova perspectiva ao vilão, a proposta avança ao realmente humanizar a personagem para além de simplesmente torná-la protagonista ou vítima passiva daqueles que, anteriormente, eram os heróis narrativos.

Nessa linha, destaca-se o fato de que Malévola é a vítima de si mesma. Ao longo dos 15 anos de Aurora, é ela quem sofre a perda das asas e do amor, negando constantemente a si mesma a ternura que, efetivamente, sente por todos. 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.

Subverte-se, igualmente, no filme, a estrutura narrativa clássica: a longa espera por um filho, o nascimento real, o malefício, a

chegada do salvador, a felicidade. Ou, em outras palavras, os elementos atinentes aos contos de fadas: luta do bem versus o mal, a recompensa e o final feliz, basicamente. Em “Malévola”, tudo se centra na fada. Se os referidos elementos aparecem, estão nela. Aurora é pouco mais do que uma coadjuvante. De fato, a menina, sobretudo, lembra a própria Malévola quando esta não conhecia o mal. Não por acaso, uma é loira e a outra morena, lembrando a luz e a sombra que faz parte de todos.

Se é Stefan que perverte o coração da fada, isso ocorre porque dentro de cada um existe o risco de deixar-se levar pelo rancor, situação do próprio rei. Em vários momentos da narrativa fílmica pode-se perceber que Stefan é contaminado pela ambição de maneira gradual, até ser totalmente vencido por ela. 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. A princesa assume, assim, o papel da fada-madrinha. Talvez, ela pudesse, inclusive, ajudar a Stefan, mas, quando ela o reencontra, ele já está obcecado demais para voltar atrás.

Um dos méritos da película, portanto, é oferecer uma narrativa que, em certa medida, retoma o conto de fadas e o eleva a um discurso repleto de ritos de passagem significativos ao mesmo tempo. Ali está a eterna luta entre o bem e o mal, mas com um revestimento inteligente e criativo que não subestima a capacidade do espectador em perceber que a vida não se divide em preto e branco. Não há transformações de feio/anormal a bonito/normal, pois Malévola é uma bela criança com chifres e asas. Sua aparência só assusta quando está zangada, mas é capaz de atrair a pequena Aurora que percebe nela, como possivelmente o faz a criança espectadora, que a maldade é só aparente.

Considerações Finais

A história da bela menina amaldiçoada a morrer aos quinze anos de idade, que passa por um sono renovador e desperta graças ao amor, tem uma larga trajetória literária e cinematográfica. Além dos filmes aqui referidos, ainda foram produzidos o musical “Sleeping Beauty”, 1987; “A Bela Adormecida” (“La Belle Endormie”), em

2010; “Beleza adormecida”, em 2011; e “A bela que dorme”, em 2013, que, embora se baseie em um fato, faz referência clara ao mito.

Na animação “A Bela Adormecida”, há uma história na qual o bem se sobrepõe ao mal, destruindo o ser maldoso que impedia o príncipe de alcançar seu objetivo e quebrar a maldição da princesa. Nessa versão, Malévola é uma bruxa cujo interior é pura maldade, e do início ao fim tenta impedir que seu feitiço seja quebrado e se compraz quando acredita ter vencido. O que lhe resta como punição é a morte, o que ocorre quando o príncipe Felipe luta com ela em frente ao castelo onde Aurora dorme. Aqui, o herói é o príncipe que tenta de todas as formas libertar sua amada e seu amor fica evidente quando a beija e a princesa acorda, demonstrando que retribui o sentimento.

Em “Malévola”, a “bruxa” é uma fada, pura e inocente que, ao ser traída, exterioriza sua dor através do ódio. Sua face obscura se mostra, pois perdeu parte de sua alma e de seu corpo, já que suas asas eram uma extensão de seu ser e de sua personalidade. Através de Aurora, a luz volta à vida de Malévola e, ao lhe devolver as asas, a liberta da escuridão que a fada se havia imposto, tornando-a inteira novamente.

“Malévola” obteve grande receptividade junto ao público infantil. Tanto quanto a princesa que muitos querem ser, a fada promove a identificação com o receptor e permite vivenciar os rituais de passagem tão caros à travessia pessoal de cada um de nós.

A receptividade ao filme evidencia o que vimos defendendo neste artigo. Isto é, a “maldade” de Malévola não engana a ninguém. Ela não é, de fato, a vilã. E, mesmo quando assim atua, a fuga ao estereótipo cria uma personagem fascinante, como devem ser os vilões, já que eles são a medida da grandeza do herói. Porém, é uma narrativa com dois vilões oponentes e, na batalha entre Stefan e Malévola, o espectador tem a oportunidade de questionar o que, realmente, significa o mal.

Assim, esta narrativa cinematográfica acessa uma leitura rica à história tantas vezes contada e recontada pela literatura e pelo cinema. Em vez de respostas, traz perguntas. Em vez de bruxas, traz fadas em sua origem. Em vez de príncipe salvador, o amor pode estar onde menos se espera. No lugar do “final feliz”, oferece muitos finais. O casamento, por fim, é uma possibilidade, não a certeza. Sobretudo, “Malévola” celebra o mundo mágico, diferente. Instaura, em última

instância, uma nova perspectiva, mais coerente, inclusive, sobre o que é o maravilhoso.

Referências

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

CARDOSO, Rosane Maria. **Princesas que viram monstros: o corpo feminino no conto de fadas**. Curitiba: Appris, 2014.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

COELHO, Nelly Novaes. **O conto de fadas**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1998.

CORSO, Diana Lichtenstein; CORSO, Mário. **Fadas no divã: psicanálise nas histórias infantis**. Porto Alegre: Artmed, 2005.

ELIADE, Mircea. **Aspectos do mito**. Lisboa: 70, 1989.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. **Contos de fadas**. 5. ed. São Paulo: Iluminuras, 2008.

JUNG, Carl Gustav (Org.). **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

KAST, Verena. **A dinâmica dos símbolos: fundamentos da psicoterapia junguiana**. Petrópolis: Vozes, 2013.

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

PERRAULT, Charles. **A bela adormecida no bosque**. São Paulo: Global, 2005.

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

REITHERMAN, Wolfgang (Dir.). **A bela adormecida** (Filme). Estados Unidos: Walt Disney Productions, 1959.

STROMBERG, Robert (Dir.). **Malévola** (Filme). Estados Unidos/Reino Unido: Walt Disney Productions, 2014.

TATAR, Maria. **The hard facts of Grimm’s fairy tales**. Princeton: Princeton University Press, 1987.

VON FRANZ, Marie Louise. **A sombra e o mal nos contos de fada**. São Paulo: Paulus, 1985.

_____. **O feminino nos contos de fadas**. Petrópolis: Vozes, 2010.

BASILE, Giambattista. Sun, Moon and Talia. In: ZIPES, Jack. **The great fairy tale tradition**: from Straparola and Basile to the Brothers Grimm. New York: W. W. Norton, 2001. p. 685-687.

Recebido em: 11/05/2015

Aceito em: 22/06/2015

