

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E DA SAÚDE
CURSO DE PSICOLOGIA

LIGIA DE MORAES LOVERSO

RELAÇÃO ENTRE AS MULHERES NA DISNEY

Uma análise junguiana sobre o filme Malévola

SÃO PAULO

2018

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E DA SAÚDE
CURSO DE PSICOLOGIA

LIGIA DE MORAES LOVERSO

RELAÇÃO ENTRE AS MULHERES NA DISNEY

Uma análise junguiana sobre o filme Malévola

Trabalho de Conclusão de Curso
como exigência parcial para a
graduação no curso de
Psicologia, sob orientação da
Prof^a Ivelise Fortim.

SÃO PAULO

2018

Agradecimentos

À minha mãe, Helena, pelo carinho e por me fornecer todas as possibilidades de alcançar o que consegui hoje.

À minha família, pelo incentivo e acolhimento.

Aos meus professores da graduação, que durante todo o curso me inspiraram e muito me ensinaram não só sobre a Psicologia, mas a ter um pensamento crítico fundamental à profissão.

À minha orientadora, Ivelise Fortim, pela confiança e por ter sido uma ótima guia para mim durante a elaboração deste trabalho.

À minha psicóloga, Beatriz, por auxiliar com as minhas angústias e preocupações ao longo deste período conturbado.

Aos meus amigos, pela torcida e apoio durante toda a minha trajetória.

Ao Pedro, por todo o carinho, apoio e paciência, que muito me auxiliou na execução desta pesquisa.

LOVERSO, Ligia de Moraes. Relação entre as mulheres na Disney: uma análise junguiana sobre o filme Malévola. Orientadora: Ivelise Fortim. Trabalho de Conclusão de Curso de Psicologia, PUC-SP, São Paulo, 2018.

RESUMO

A Walt Disney é uma das principais produtoras responsáveis por disseminar os contos de fada através de filmes de animação na atualidade e, com a globalização, suas narrativas estão repletas de ideais e normas que são consumidas por milhares de crianças no mundo inteiro, que aprendem como as mulheres devem se comportar e se relacionar. Nas animações clássicas de princesas, legitima-se o ideal de mulher passiva e submissa, e, com o passar do tempo, ela passa a ser mais independente, mais ativa, havendo uma correlação dessas mudanças de representação com as transformações políticas e sociais alcançadas pelas mulheres na sociedade. Em 2014, foi lançada uma releitura do desenho A Bela Adormecida, havendo uma transformação na representação das figuras femininas e das relações entre elas, o que indica que as concepções da animação original não condizem mais com a atualidade. Desta forma, esta pesquisa possui como objeto de estudo o filme Malévola para compreender a forma que a relação entre as mulheres é retratada e os valores a elas relativos, com base na Psicologia Analítica. Foi utilizado um enfoque metodológico qualitativo, através de uma abordagem interpretativa dos fenômenos. O filme sugere que narrativas baseadas na rivalidade feminina e na concepção de amor verdadeiro como exclusivo entre uma mulher e um homem não condizem com a atualidade, com essas concepções estando ultrapassadas. Ressalta-se a importância do amor e da união entre as mulheres.

Palavras-chave: *mulheres; relação entre as mulheres; Malévola; Disney; princesas; sororidade; rivalidade; rivalidade entre as mulheres; psicologia analítica;*

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	5
2 OBJETIVO.....	9
3 IMAGENS DO FEMININO EM FILMES DE ANIMAÇÃO	10
3.1 Contos de fada e produções cinematográficas	10
3.2 Representação da mulher em animações da Disney	14
4 SORORIDADE E RIVALIDADE.....	19
5 RELAÇÕES ENTRE AS MULHERES NA PSICOLOGIA ANALÍTICA	24
6 SINOPSE DO FILME "MALÉVOLA"	32
7 MÉTODO.....	37
8 DISCUSSÃO	38
9 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	52
10 REFERÊNCIAS	55

1 INTRODUÇÃO

Assim como os mitos, os contos de fada são muito utilizados na investigação do inconsciente pela psicologia analítica. Por serem narrativas construídas coletivamente através da história, contadas e recontadas por inúmeras gerações, eles são considerados a expressão mais pura dos processos psíquicos que ocorrem no inconsciente, segundo Von Franz (2005). Hoje em dia, os contos de fada passaram a ser propagados por meios de comunicação em massa, como livros, animações e seriados, e têm o público infantil como principal alvo.

A Walt Disney Pictures é uma das produtoras com maior influência tratando-se de filmes de animação para crianças, caracterizando-se como a principal fonte de releituras de contos de fada em desenhos da atualidade. Ao reescrever as narrativas, transmite-se para o público os valores e ideais da época em que o filme é elaborado, ensinando inúmeras crianças a como se comportar (Sabat, 2002). Com as animações das princesas, a Disney constrói para as meninas os padrões de feminilidade que devem ser seguidos, tendo a figura da princesa como a máxima da realização feminina, e que, portanto, exprime as qualidades almejadas nas mulheres em nossa sociedade. Ao mesmo tempo em que transmite e legitima valores da parcela hegemônica, as animações da Disney refletem os conflitos próprios da época em que são elaboradas, sendo um instrumento importante para a compreensão das ansiedades e desejos compartilhados na contemporaneidade, como afirma o analista junguiano John Beebe sobre a relevância da análise de filmes (2001).

Em estudos como o de Bilotta (2010), Fossatti (2009), Silva (2016) e Meneghini (2016), as transformações da representação da mulher em animações de princesas da Disney ficam evidentes. Enquanto nos desenhos clássicos as protagonistas apresentam uma postura mais passiva, infantil e submissa, as princesas mais recentes passam a adquirir características psicológicas mais complexas, saindo da posição de passividade para se tornarem sujeitos da própria ação. Ao analisar o simbolismo presente nos filmes, que evocam discursos patriarcais, é possível relacionar as mudanças nas representações das protagonistas com a trajetória percorrida pelas mulheres em nossa sociedade, acompanhando

transformações políticas e sociais alcançadas pela luta do movimento feminista (FOSSATTI, 2009).

O movimento feminista pode ser caracterizado como a união das mulheres a favor da luta por igualdade e liberdade, procurando-se erradicar a violência contra o gênero feminino. Para Bourdieu (2002), a violência contra a mulher é fundamentada em ideologias patriarcais construídas através da história que fornecem o alicerce da sociedade moderna, a partir de práticas que promovem a subordinação da mulher e a manutenção do poder pelo gênero masculino. Apesar da subordinação da mulher se caracterizar como a primeira forma de opressão da história da humanidade, o movimento de luta por igualdade e libertação das mulheres surgiu recentemente, a partir do feminismo (SARDENBERG e COSTA, 1994).

Um termo que surgiu no feminismo da segunda onda é o de sororidade, irmandade entre irmãs, que passa a compor a prática de algumas vertentes do feminismo (Garcia e Sousa, 1978). Esse conceito parte do pressuposto de que existe uma ideologia na sociedade patriarcal de que as mulheres não conseguem ter relações de afetividade entre si, e incita-se, assim, uma rivalidade forçada entre as mulheres como mecanismo para isolar as mulheres e impedir o empoderamento, como descreve Silva (2016). Para que as mulheres, unidas, consigam lutar contra a dominação patriarcal, deve-se promover relações de irmandade, união e solidariedade e combater a rivalidade entre as mulheres. Porém, esse termo é criticado por algumas vertentes do feminismo, que afirmam que a solidariedade entre as mulheres só ocorre dentro de algumas parcelas da população, ocultando relações de poder existentes entre as mulheres. Além disso, critica-se que as relações entre as mulheres não seriam harmoniosas naturalmente e as dissensões e rivalidades não seriam um produto do patriarcado.

Para a Psicologia Analítica, a rivalidade pode ser entendida como uma potencialidade arquetípica, ou seja, pode estar presente nas relações de qualquer ser humano, independente do período histórico. Ela faz parte da relação fraterna e aparece em muitas produções coletivas da humanidade, contos de fada e mitos, tendo alternâncias em seus contornos nas histórias. Nos contos de fadas, a rivalidade entre as mulheres aparece muitas vezes relacionada a inveja e ao ciúme em relação à figura materna e à(s) irmã(s), como em Cinderela e em A Branca de

Neve, por exemplo (Bilotta, 2010). A forma como as personagens são apresentadas, contrapondo-se em qualidades e características, pode denotar tanto aspectos internos da psique (Von Franz, 2002) como a moralidade da época em que os contos foram criados, como aponta Mendes (2000), com a polarização entre a mulher boa e a mulher má anunciando quais são as características desejadas e as condenadas nas mulheres.

A forma como a relação entre as mulheres é retratada em meios de comunicação em massa, como a Disney, tem muito a dizer sobre os valores da parcela hegemônica que são perpetuados e legitimados em suas produções, assim como conflitos relacionados a esse tema no momento da realização dos filmes. A Disney possui um importante papel na disseminação de ideais e valores de ser mulher da nossa sociedade, transmitindo para milhares de crianças no mundo inteiro como uma menina deve ser comportar e se relacionar com outras meninas. Ela contribui desde cedo na vida das mulheres para a legitimação de um padrão de relacionamentos entre elas, que passam a consumir as ideologias que fundamentam a narrativa das animações infantis. Enquanto nas animações clássicas de princesas a rivalidade entre as mulheres é muito presente e se constituem como a essência da trama, essas narrativas estão mudando, e a Disney vem produzindo filmes com representações diferentes de mulher, mais condizentes com a posição que a mulher ocupa na sociedade atual.

Em 2014, a Disney produziu uma releitura da animação A Bela Adormecida de 1959 intitulada de Malévola, que possui como protagonista não a princesa, mas a vilã da história original. Nesta produção, a relação entre as personagens principais é alterada, e existe uma reconstrução da imagem de mulher que foi apresentada em 1959, o que reflete as mudanças sociais conquistadas pelo movimento feminista.

Conforme a narrativa é remodelada, revela-se a necessidade da reconstrução do significado da trama para que ela faça sentido dentro do período histórico em que é construída, como afirma Meneghini (2016). Desta forma, o filme Malévola pode ser utilizado como um instrumento de análise para a psicologia sobre a representação da mulher na sociedade atual, além das relações que são estabelecidas entre elas, que revelam os conflitos e rivalidades e as formas de união e solidariedade presentes dentro das relações femininas na contemporaneidade e como elas são

incentivadas pelos meios de comunicação em massa, com a Disney sendo uma notável influência na disseminação de valores para o público infantil. Sendo assim, esta pesquisa busca compreender como o filme Malévola (2014) expressa as transformações na legitimação da relação entre as mulheres na sociedade atual pelos meios de comunicação.

2 OBJETIVO

A partir da concepção de que as produções dos meios de comunicação em massa expressam conflitos próprios da época em que foram criados e considerando a importância dos filmes da Disney na disseminação e legitimação dos valores construídos sócio-historicamente, a forma que a relação entre as mulheres é representada nos filmes reflete tanto a ideologia hegemônica acerca dessas relações quanto o modo que elas se configuram de fato. Assim, essa pesquisa tem como objetivo analisar as relações entre as mulheres no filme da Disney Malévola (2014) para compreender como a relação entre as mulheres é retratada e os valores implícitos sobre ela nas narrativas destinadas ao público infantil. Como a relação entre as mulheres é influenciada tanto por aspectos arquetípicos e individuais como por fatores culturais, a análise do filme perpassa pelas transformações na representação da imagem da mulher nas animações anteriores de princesas da Disney, e pelas representações coletivas que exprimem sobre o lugar ocupado pelo feminino na sociedade patriarcal.

Tem-se como objetivo específico analisar a presença de relações de sororidade e de violência entre as personagens femininas, a partir da concepção de sororidade como experiência subjetiva de solidariedade e união entre as mulheres, que possibilita o empoderamento e o enfrentamento da opressão masculina. Assim, a presença de relações de sororidade nos filmes proporciona o questionamento das relações que se estabelecem entre as mulheres, revelando ao público que a parceria e a empatia entre as mulheres é algo possível e importante para a reconstrução do discurso da dominação.

3 IMAGENS DO FEMININO EM FILMES DE ANIMAÇÃO

3.1 Contos de fada e produções cinematográficas

Embora atualmente os chamados contos de fadas estão associados com a literatura infantil e com animações destinadas às crianças, originalmente eles eram direcionados aos adultos, transmitindo através de suas narrativas as vivências próprias da condição humana. Entretanto, segundo Von Franz (1995), com a exaltação do pensamento racional, essas narrativas passaram a ser menosprezadas pelo público adulto, e através do tempo, as histórias de cunho fantasioso e irracional passaram a ser consideradas como distração para crianças. Assim como as fábulas, mitos, lendas e romances, os contos de fada foram altamente difundidos pelo mundo e permanecem até hoje, contendo um saber fundamental que lhe é próprio. Segundo Coelho (1987), os contos de fada possuem entre si uma problemática específica que os define, sendo ela a da procura por uma realização existencial do herói, ou heroína, que enfrenta diversos obstáculos como rituais de passagem que o preparam para a auto-realização.

Perrault, os irmãos Grimm e Andersen foram os principais autores que difundiram os contos de fada através da literatura entre o século XVII e o fim do século XIX. Antes disso, transmitia-se os contos por meio da linguagem falada, sendo eles contados e recontados através das gerações. Embora os autores mais conhecidos por difundir os contos de fada através da língua escrita sejam homens, Mendes (2000) ressalta que os contos populares alcançaram prestígio na corte de Luís XIV por conta das mulheres que teciam os fios das narrativas dentro da corte, em uma tentativa de aproximar-se do meio intelectual da época destinado aos homens.

Tecelãs das noites, como Xerazade, as "preciosas" se encarregaram de garantir em seus salões literários um espaço para os "contos de velha", que começaram assim a ser respeitados por nobres e burgueses como histórias cheias de ensinamentos e preceitos morais. Com certeza, sem essa "ajuda" das mulheres, que tentavam também garantir seu espaço no mundo intelectual, os contos de fada não teriam chamado a atenção de Perrault, a ponto de levá-lo a encomendar a Claude Barbin, o editor dos acadêmicos, a publicação da coletânea. (MENDES, 2000, p. 48).

Segundo Von Franz (2005), os contos de fada expressam problemáticas coletivas da humanidade, que se repetem independente da cultura, ou momento histórico, ou seja, são expressões arquetípicas da psique. Por serem histórias que foram contadas inúmeras vezes ao longo do tempo, elas perdem o caráter singular e cultural e passam a apresentar conteúdos mais universais, que refletem de forma mais clara as estruturas psíquicas. Para a autora, o estudo dos simbolismos neles presentes é crucial para a investigação científica do inconsciente, uma vez que os “contos de fada são a expressão mais pura e mais simples dos processos psíquicos do inconsciente coletivo” (Von Franz, 2005, p. 11), expondo os conteúdos culturais de forma menos específica do que nos mitos e lendas e, desta forma, proporcionando uma aproximação maior com temas arquetípicos.

Para Von Franz, cada conto de fada retrata um significado psicológico essencial, que é impossível de descrever intelectualmente. É através do conjunto de figuras, temas e eventos que compõe a narrativa que este fato psíquico desconhecido é expresso e pode ser integrado à consciência. Desta forma, cada conto de fada é um sistema fechado, como denomina Von Franz, já que possui um significado essencial que é desvendável pela interligação dos conteúdos do conto, e só pode ser compreendido a partir da totalidade da narrativa.

Atualmente, as histórias de contos de fada são propagadas por meios de comunicação em massa através de filmes, livros, animações e seriados, com os estúdios da Walt Disney sendo uma das principais e mais influentes fontes de releitura dos contos de fada em animações, adaptando-os em sintonia com o público contemporâneo e conforme a demanda do mercado. Para atingir uma grande parcela da população, os meios de comunicação expressam temáticas coletivas e que ressoam no período histórico em que são inseridos, com as personagens principais traduzindo temas universais e que refletem a necessidade de expressão de conflitos constelados no momento histórico que se referem (OLIVEIRA, 2007).

Segundo Apperson e Beebe (2008), os filmes são a forma de mais fácil acesso aos contos de fada do século 21. Eles não apenas recriam cenas de experiências comuns, mas também introduzem formas alternativas de ser, causando um impacto emocional que confronta o padrão estabelecido que nos guiam e nos tiram da zona de conforto. Para Beebe (2001), a análise de filmes é favorável para a

compreensão dos arquétipos que se manifestam na atualidade. A elaboração de um filme é, para ele, como um ato de imaginação ativa que representa as ansiedades coletivas geradas pelas inquietações da sociedade no momento em que o filme é produzido, e a atividade de assistir filmes se tornou um ritual contemporâneo.

Dentro das produtoras de animação como a Dreamworks e a 20th Century Fox, a Walt Disney é a mais forte referência de adaptações de contos de fada, e como um veículo de comunicação em massa, ela constrói releituras repletas de conteúdos culturais que ecoam temáticas da atualidade e atingem grande parte da população. Como enfatizado por Sabat (2002), o sucesso que os filmes da Disney alcançaram é espantoso, com suas personagens sendo conhecidas e difundidas não somente pelos filmes infantis, mas pelo amplo conjunto de produtos comercializados com suas imagens.

O cinema e a televisão, segundo a autora, compõe o chamado currículo cultural, que ensina às crianças comportamentos e hábitos legitimados pelo grupo social hegemônico. O enorme sucesso atingido pelos filmes da Disney, desta forma, revela um consumo considerável dos valores produzidos e reproduzidos pelas personagens, e com a globalização, crianças do mundo inteiro passam a consumir os modos de conduta, padrões estéticos, ideais e normas que os filmes expõe como naturais. Como destaca Sabat:

A Disney, através de suas histórias, numa miscelânea de encantamento, fantasia, inocência e diversão, ensina às crianças quem elas devem ser e como é a sociedade em que vivem. A principal estratégia utilizada para garantir tanta legitimidade pode ser identificada através da utilização de todos os meios midiáticos para divulgação e a alta qualidade tecnológica utilizada na construção dos filmes, produzindo som, cores e imagens cada vez melhores. (SABAT, 2002, p. 14).

A Walt Disney foi a primeira produtora a criar uma animação de longa metragem a cores, que foi a adaptação do conto de fadas A Branca de Neve e os Sete Anões em 1937, inspirada no conto narrado pelos irmãos Grimm. Foi a partir desta animação que se deu o início de uma longa saga de desenhos com o protagonismo de princesas, que no ano 2000 vieram a compor a marca Disney Princesas. O sucesso da franquia foi tanto que em 2011 ela saiu em primeiro lugar em vendas na lista da Forbes das 20 marcas de produtos de entretenimento

licenciados que obtiveram maior lucro, alcançando 3 bilhões de dólares em vendas no mundo inteiro naquele ano. Dentre as princesas que compõe a franquia estão Branca de Neve (Branca de Neve e os Sete Anões, 1937), Cinderela (Cinderela, 1950), Aurora (A Bela Adormecida, 1959), Ariel (A Pequena Sereia, 1989), Bela (A Bela e a Fera, 1991), Jasmine (Aladdin, 1992), Pocahontas (1995), Mulan (1998), Tiana (A Princesa e o Sapo, 2009), Rapunzel (Enrolados, 2010) e Merida (Valente, 2012). Apesar de Elsa e Anna (Frozen, 2013) se caracterizarem como as princesas mais recentes da Disney (Elsa inicia a animação como princesa), elas não foram incluídas oficialmente na lista da franquia segundo o site oficial da Princesas Disney, e com um lucro de 1.27 bilhões de dólares nas bilheteiras no mundo todo, elas possuem uma franquia própria de produtos.

Merida, a princesa mais recente na lista da franquia, sofreu modificações em sua aparência ao se tornar parte das Disney Princesas, com suas feições, corpo e cabelo sendo mudados para deixá-la mais próxima do ideal de feminilidade próprio das princesas clássicas da Disney. As mudanças na princesa, que foi justamente criada para quebrar o modelo de feminino retratado nas animações anteriores, segundo a roteirista e codiretora Brenda Chapman ao periódico *The Guardian*, manda uma mensagem para as meninas que a Merida do desenho é inferior em relação a sua reconstrução, e que, para ser considerada uma princesa, ela deve alcançar um padrão de beleza específico. Essas modificações geraram uma grande repercussão nos fãs, que se reuniram e alcançaram mais de 260 mil assinaturas contra as mudanças na petição voltada à diretoria da Disney, segundo o site change.org.

3.2 Representação da mulher em animações da Disney

Ao longo dos anos, a representação da imagem da princesa sofreu modificações nos filmes da Disney. Como escreve Bilotta (2010) sobre as transformações das heroínas em filmes de animação, a trajetória das princesas vem acompanhando as mudanças nos ideais de valor e de comportamento da representação da figura feminina através da história. Na animação da Branca de Neve e os Sete Anões (1937), por exemplo, a imagem da mulher está atrelada ao exercício de tarefas domésticas, sendo a princesa um exemplo de dona de casa perfeita e que exerce uma maternagem professoral em relação aos anões, estando em uma posição de cuidar, educar e servir. Em relação à atitude adotada pela personagem, a Branca de Neve se mostra submissa, infantil, ingênua e bondosa, sendo características que retratam condutas consideradas femininas e o ideal de mulher dos anos 1930.

Na animação A Bela Adormecida (1959), que foi produzida antes da segunda onda do movimento feminista, a aparência de Aurora expressa um ideal de beleza muito difundido na época e que se mantém até a atualidade, sendo uma mulher magra, branca e loira, com mesmo corpo da boneca Barbie, que surgiu no mesmo ano do lançamento do filme, como assinala Bilotta (2010). Além disso, a beleza da princesa é seu principal atributo, sendo ela definida pelo seu físico que recebe mais destaque do que qualquer característica psicológica. Para Tonin et al (2016), em A Bela Adormecida existe uma exacerbação da beleza na representação da mulher boa, enquanto que a mulher ligada ao poder do mal não apresenta as mesmas características.

Assim como Branca de Neve e Cinderela, a princesa recebe um nome ligado a atributos físicos e emocionais, não possuindo um nome próprio que lhe forneceria mais personalidade, como descreve Bilotta (2010). Enquanto Branca de Neve recebe seu nome devido a cor de sua pele e Cinderela porque era obrigada a dormir nas cinzas por suas irmãs e sua madrasta, o nome da princesa de A Bela Adormecida é referente ao amanhecer, o que Bilotta encara como uma inovação do filme, já que sugere o início de algo.

Nos três filmes, a representação do mal está ligada com a figura feminina, com Aurora, Branca de Neve e Cinderela tendo como rivais outras mulheres que

querem aniquilar as princesas. Em Branca de Neve e os Sete anões, quem ocupa esse papel é a madrasta da princesa, em Cinderela é a madrasta e suas filhas, e em A Bela Adormecida existe a figura de Malévola, uma fada má que lançou uma maldição sobre Aurora. Segundo Fossatti (2009), o final que é dado para essas personagens sinaliza o que ocorre quando uma mulher não atende aos padrões impostos pela sociedade patriarcal, transmitindo ao público que mesmo uma mulher sendo bela, o final que lhe é esperado, se ela se comportar de uma maneira inadequada, é o da desgraça e o da morte. Da mesma forma, quando se atende ao modelo de mulher almejado da época, ou seja, a mulher passiva e submissa, se tem o final feliz que é designado pelo casamento com o príncipe. Conforme a autora:

O conteúdo implícito a estas produções reforçava aquilo que era adequado e esperado à postura feminina, como a dependência e o respeito ao masculino, bem como o dever de aguardar passivamente regramentos que refletiriam na estabilidade de suas vidas. (FOSSATTI, 2009, p. 7).

O desfecho dos filmes transcorre de forma semelhante, com a princesa sendo resgatada da condição anterior por uma figura masculina. É um homem o responsável por acordar a princesa do sono profundo, no caso da Branca de Neve e no de A Bela Adormecida, e o de retirá-la da situação de humilhação e exploração em Cinderela, com o casamento com o príncipe sendo a realização última e a recompensa do final feliz. Desta forma, as princesas que atendem ao padrão de bondade, ingenuidade, fragilidade, são recompensadas com o final que representa a máxima da realização da mulher na sociedade, o casamento.

No entanto, como ressalta Bilotta (2010), a animação A Bela Adormecida difere-se das dos anos anteriores na forma em que o trabalho doméstico praticamente desaparece, havendo somente uma cena curta em que a princesa passa um pano na janela, ao contrário do notável foco que era dado aos afazeres do lar pela figura feminina nas outras animações. Segundo a autora, isto se deve ao fato de que o filme de animação foi realizado próximo à década de 1960, década em que as mulheres começaram a lutar contra a opressão no seio da família nuclear, distanciando-se da figura de dona de casa.

Como afirmam Sobral e Beraldo (2015), é importante ressaltar que as princesas das animações mais antigas da Disney, como Branca de Neve e os Sete

Anões, Cinderela, A Pequena Sereia, A Bela e a Fera e Alladin, não possuem mãe ou amizade com outras mulheres em posição de paridade, ou seja, não mágicas. Os vínculos afetivos que elas estabelecem são primordialmente com seres não identificados com o gênero feminino (como ratos, objetos animados do castelo, peixes, etc), enquanto que, quando existe a presença de relações com mulheres, elas são marcadas pela rivalidade e disputa. No entanto, em algumas animações existe também a presença de fadas boas, figuras femininas mágicas que auxiliam a heroína no decorrer da trama. Em Cinderela e A Bela Adormecida, elas possuem o papel de ajudar no enfrentamento contra as figuras femininas negativas, e realizam a maternagem não desempenhada pela figura materna para as princesas, o que será melhor aprofundado no capítulo "Relações entre as mulheres na psicologia analítica". Porém, a trama das duas animações gira em torno do conflito entre mulheres.

Em Branca de Neve e os Sete Anões, por exemplo, o tema central do enredo é a rivalidade e a competição entre a princesa, representante do ideal de mulher da época, e a madrasta, modelo de feminilidade que não deve ser seguido. A madrasta assume os aspectos opostos ao da heroína, sendo ela vaidosa, invejosa, maldosa e mais importante, ativa. Desta forma, como aponta Silva (2016), a Disney apresenta as duas personagens como divergentes e ressalta a dualidade dos estereótipos de mulher para fortalecer a rivalidade entre elas, além de destacar as características desejadas e indesejadas de feminilidade.

Na animação A Bela Adormecida, as relações que a heroína estabelece com mulheres se ampliam, já que Aurora tem contato com as fadas que a protegem e com a bruxa Malévola que a amaldiçoa. Diferente das animações citadas anteriormente, Aurora possui uma mãe, a rainha do reino. No entanto, ao contrário de seu pai, rei Estevão, ela não dispõe de um nome e não apresenta falas durante o filme, não estando na posição de sujeito como o homem (Silva, 2016, p. 65). A criação da protagonista é feita pelas fadas Primavera, Fauna e Flora, sendo possíveis representações de sororidade. Contudo, segundo Silva (2016), assim como a Fada Madrinha em Cinderela, elas são seres mágicos e não humanos, com a relação de empoderamento sendo frágil por não se consolidar entre seres da mesma categoria.

A vilã da animação é a antagonista Malévola, que lança uma maldição sobre a princesa porque ela não foi convidada para sua festa de aniversário. O desenrolar da trama ocorre a partir da rivalidade entre as duas, assim como em Cinderela e Branca de Neve, ou seja, a história se dá a partir da violência praticada de uma mulher contra a outra. Para Silva (2016), a inimizade entre as mulheres é uma violência na medida em que impede o empoderamento feminino, inibindo a sororidade que possibilita o combate contra a dominação masculina.

Com o decorrer dos anos, as animações de princesas da Disney sofreram inúmeras modificações com relação a representação da mulher, acompanhando as transformações das conquistas do movimento feminista. Nos anos 2000, filmes como *Frozen: Uma Aventura Congelante* (2013) e *Valente* (2012) quebraram com o padrão das animações clássicas de ter um desfecho de realização amorosa. Em ambos os filmes, as princesas saem da posição de passividade e passam a determinar seus próprios destinos. Ao contrário do final feliz relacionado com a união amorosa entre homem e mulher, as duas animações destacam o amor entre duas mulheres, o amor fraterno em *Frozen* e o amor entre mãe e filha em *Valente*, com a relação entre as mulheres saindo da posição de rivalidade que antes era ocupada nos desenhos clássicos. No entanto, Silva (2016) ressalta que embora a sororidade entre as mulheres ser um aspecto central nas duas animações, ela ocorre dentro de laços consanguíneos, e não com mulheres de famílias diferentes. Ainda assim, as atitudes desempenhadas pelas mulheres são muito diferentes ao comparar com as primeiras animações de princesas da produção da Disney, que passa a representar em suas obras uma mulher ativa, corajosa e independente.

Desta forma, como aponta Fossatti, as animações são respaldadas no momento histórico em que são construídas. Inicialmente, os principais atributos das princesas eram a beleza, a ternura, a entrega, características que foram se ampliando e dando espaço para qualidades diferentes, abrindo o leque das possibilidades de representação da mulher. As princesas passam, então, a ser representadas de uma forma mais humana, menos estereotipada, com a figura feminina saindo da posição de objeto de conquista para a de sujeito da ação, como é descrito por Bilotta (2010).

Segundo Fossatti (2009):

O breve histórico das princesas, nas narrativas do cinema de animação, sugere uma mudança no perfil destas, porque talvez tenha acompanhado a trajetória da mulher na sociedade. Assim, considerando o conteúdo expresso nas produções, observou-se uma linearidade naquilo que diz respeito às mudanças vivenciadas pelas princesas. Mesmo que tais mudanças não tenham sido observadas simultaneamente aos acontecimentos históricos, verifica-se que seguiram um percurso semelhante àquele vivenciado pela mulher. (FOSSATTI, 2009, p. 10).

No entanto, a Disney não se limitou à criação de histórias novas para retratar a realidade contemporânea. Para Meneghini (2016), para que as animações clássicas das princesas não entrassem em esquecimento ou fossem negadas pelas novas gerações, a produtora começou a lançar adaptações dos desenhos antigos, como é o caso do filme *Malévola* (2014). O filme dirigido por Robert Stromberg, saiu nas bilheteiras em 2014 e faturou mais de 750 milhões de dólares no mundo todo segundo o site Box Office Mojo, e se caracteriza como uma adaptação do grande clássico *A Bela Adormecida*, porém, nesta produção da Disney estrelada pela atriz Angelina Jolie, o protagonismo é feito não por uma princesa, mas a partir da perspectiva da vilã. De acordo com a autora, ao mesmo tempo que o filme remete à história original, constrói-se um novo significado para que ele faça sentido dentro do período histórico em que é construído. Desta forma, a representação da mulher nesta obra passa por transformações para retratar o papel que a mulher ocupa na sociedade atual.

4 SORORIDADE E RIVALIDADE

A violência contra a mulher é um sério abuso dos direitos humanos e uma questão de saúde pública no mundo inteiro. Segundo a Organização Mundial da Saúde (2012), mais de um terço das mulheres do mundo todo sofrem agressões físicas ou sexuais, e a maioria dos agressores são parceiros íntimos das vítimas, do gênero masculino. Esses tipos de violência causam danos que podem permanecer durante a vida toda e alastrar-se pelas gerações, com "efeitos adversos graves na saúde, educação, no trabalho, no crime e no bem-estar econômico de indivíduos, famílias, comunidades e sociedades." (OMS, 2012, p. 1). A violência sexual e a violência pelo parceiro íntimo contra a mulher pode ser influenciada pela complexa interação de fatores individuais, relacionais, comunitários e sociais.

A violência contra a mulher é exercida desde a antiguidade e fundamenta-se em ideologias patriarcais construídas através da história que mantém a ordem dominante masculina. A força dessa ordem, como afirma Bourdieu (2002), "se evidencia no fato de que ela dispensa justificção: a visão androcêntrica impõe-se como neutra e não tem necessidade de se enunciar em discursos que visem a legitimá-la" (p. 18). O emprego do gênero masculino, tanto na percepção social como na linguagem, demonstra como a visão androcêntrica é naturalizada, uma vez que ele apresenta-se como neutro, não marcado, enquanto que o gênero feminino é diferenciado e bem caracterizado. Esse é um exemplo da dominação simbólica patriarcal que fornece o alicerce da sociedade moderna, instaurada a partir de práticas machistas que auxiliam na manutenção do poder da parcela hegemônica.

Além da subordinação da mulher na sociedade se configurar como um fenômeno milenar, segundo Sardenberg e Costa (1994) ela é considerada a primeira forma de opressão na história da humanidade. No entanto, o surgimento de um pensamento crítico à dominação e um movimento em busca de libertação por parte das mulheres é um fenômeno recente, que começou a ser esboçado somente no século XVII com os primórdios da modernidade e do capitalismo, e que veio a obter maior amplitude nas últimas décadas. O feminismo pode ser abordado em aspectos plurais, em relação à ideologia do movimento social ou referente às múltiplas correntes de pensamento feministas, com seus aspectos teóricos e práticas políticas correspondentes (Sardenberg e Costa, 1994). De forma geral, o termo *feminismo*

refere-se à tomada de consciência das mulheres como coletivo humano que sofre opressão, possuindo como objetivo a luta pela igualdade e pela liberdade.

Como movimento social, o feminismo costuma ser dividido em três "ondas", ou "gerações", através da história. A primeira onda, que se sucedeu no século XIX, foi centrada em reivindicações de direitos políticos, como o direito ao voto através do movimento sufragista. Já a segunda onda feminista ocorreu após a Segunda Guerra Mundial, e "priorizou lutas pelo direito ao corpo, ao prazer, e contra o patriarcado - entendido como o poder dos homens na subordinação das mulheres." (Pedro, 2005). Neste período, há uma tentativa de teorizar sobre a opressão contra a mulher, existindo um discurso sobre a "mulher" como classe categorizadora que se diferencia da classe "homem", ambas determinadas pelo sexo biológico. Como descrevem Narvaz e Koller (2006), a partir dos anos 1980 surgem críticas às concepções essencialistas da segunda onda, e a categoria "mulher", até então utilizada, passa a ser substituída pela de "gênero", enfatizando as diferenças subjetivas nas experiências das mulheres em distintos contextos sociais, raciais, culturais, etc.

O termo *sororidade*, utilizado pelas feministas mais em um contexto prático e de discurso do que em teoria (Souza, 2016), diz respeito à palavra latina *soror*, que significa irmãs. É um termo que se contrapõe à palavra fraternidade, que possui sua origem no latim *frater*, referente a irmãos, e é utilizado para ambos os gêneros na língua portuguesa. A palavra sororidade, desta forma, não é uma gíria, e possui uma estrutura etimológica formal clássica, no entanto, não está incluída em mecanismos oficiais de legitimação da língua portuguesa como o dicionário Aurélio, como descreve Calvani (2016). Segundo o autor, a linguagem é um dos aspectos moldados pelo pensamento patriarcal, existindo a escolha do termo fraternidade como união e afeto entre irmãos em detrimento da de sororidade, com a ideologia de que relações harmoniosas e de solidariedade só são possíveis entre homens.

Segundo Noam Shpancer (2014), um dos mecanismos estabelecidos que ajudam a manter a hegemonia masculina é a ideologia de que as mulheres não são capazes de ter relações de empatia, afetividade e amizade entre si, relações de sororidade. A sociedade patriarcal, para o autor, incita a rivalidade entre as mulheres como forma de segregação, e as mulheres passam a competir entre si para serem

apreciadas pela parcela dominante, com os homens sendo a principal fonte de realização, valor e identidade feminina. Para Soares (2017), essa rivalidade forçada entre mulheres é um tipo de violência simbólica que encontrou expressão entre duas figuras famosas da cultura pop, as cantoras americanas Lady Gaga e Katy Perry. Segundo o autor, mesmo as duas sendo amigas, os fãs incitam a rivalidade entre elas porque são mulheres, algo que não é forçado entre cantores homens.

Estilhaços dessa violência simbólica chegam a atingir até a cultura pop atual gerando rivalidades femininas forçadas entre figuras famosas pelo motivo de que uma mulher não pode ser amiga da outra e todas são rivais por natureza, como se fosse um ideal remanescente daquele velho conceito de que uma mulher deve enfrentar a outra para decidir qual das duas ficará com o homem no final. (SOARES, 2017, p. 3).

Conforme Silva (2016), a competitividade entre as mulheres é proveniente de mecanismos sociais que procuram isolá-las para impedir o empoderamento e, assim, a resistência contra a dominação masculina. Segundo a autora, é do interesse do patriarcado fazer com que as vítimas colaborem com a opressão para que o sistema continue vigente e este discurso que promove a rivalidade entre elas é fortalecido quando encontra instituições que o disseminam e naturalizam, como meios de comunicação em massa. A sororidade passa então a ser uma prática feminista, de modo a conscientizar as mulheres da posição que devem ocupar na sociedade, possuindo a responsabilidade de praticar a sororidade para unir a luta das mulheres contra a dominação patriarcal (GARCIA e SOUSA, 1978).

A partir de vivências de opressão na sociedade patriarcal, a sororidade classifica-se como uma relação pactual de irmandade entre mulheres (Penkala, 2016), com o objetivo de união em prol da promoção de práticas de solidariedade, mútua preservação e defesa de direitos igualitários. Segundo Garcia e Sousa (1978), promover relações de sororidade é essencial para o empoderamento feminino e para a eliminação das formas de opressão contra as mulheres, devendo-se refutar rivalidades e desavenças que promovem a manutenção do patriarcado. Como descrito por elas:

O coletivo ressalta que a sociedade, em uma espécie de troca, usa as mulheres para produzirem a violência. Diante disso, uma das lutas feministas é combater essa inimizade, não só fortalecendo, mas promovendo a sororidade. Ao estabelecer essas relações de sororidade, as mulheres conseguiriam lutar para eliminar as formas

de opressão, violência e exploração que envolve o “segundo sexo”. (GARCIA e SOUSA, 1978, p. 1004).

No entanto, esse discurso militante moldado no conceito da sororidade é criticado e debatido entre as feministas da terceira onda. Segundo Costa (2009), a análise etimológica do termo sororidade demonstra que ele é um constructo simbólico que designa a solidariedade como elemento natural e próprio das relações entre mulheres. Contudo, essa solidariedade não é sempre constatada entre as mulheres, ela pode interromper-se ou ter seu sentido alterado, como descreve a autora:

Em português, como indicado, o termo “sororidade” não existe; usa-se irmandade como equivalente ao de sororité, em francês, e ao de sisterhood, em inglês, codificado como esse modo de solidariedade entre mulheres, vindo de tempos recuados da história humana. Sugere muito das práticas e das sociabilidades femininas sem nada enunciar das dissensões entre mulheres, tão frequentes, ocultando seu antônimo: a pluralidade de relações de poder e dominação também presentes nas formas de convivência de mulheres com mulheres. (COSTA, 2009, p. 14).

As críticas que surgiram à concepção de sororidade apontaram que a harmonia e a homogeneidade entre as mulheres é uma ilusão, já que as mulheres entram em conflitos e diferem-se entre si. Segundo a autora, a metáfora da sororidade nos anos 1980 auxiliou na mobilização e na união de inúmeras mulheres diferentes entre si na busca da igualdade de direitos, porém, a partir da década de 1990, a sororidade encontra-se interrompida, não estando mais presente na luta por direitos. A desigualdade e as relações de poder existentes entre as mulheres permitiram no Brasil a consolidação de um sistema de saúde, de previdência e de assistência desiguais, com a sororidade não conseguindo assegurar direitos iguais para todas as mulheres.

Costa (2009) também ressalta a ambiguidade do termo utilizado pelas feministas da segunda onda, que embora seja empregado com a conotação de harmonia e união, também traz implícito hostilidade e disputas em seu sentido epistemológico, porém, na utilização do termo, acaba-se ocultando esses aspectos das relações entre as mulheres. Desta forma, evidencia-se o que é considerado como antônimo da sororidade, a rivalidade entre as mulheres, como um fenômeno existente dentro das relações de irmandade, uma vez que conflitos são próprios das

relações humanas e não é da "natureza" da mulher ter relações harmoniosas entre si.

Nos dicionários Caldas Aulete, de Portugal (1974), e no de Houaiss, do Brasil (2001), a palavra sóror é registrada como “tratamento dado às freiras professoras”; refere-se, pois, a uma experiência conventual (também, tantas vezes, nada harmônica). Em ambos, o radical soror está presente no vernáculo soricídio para indicar “assassinato que alguém comete contra a própria irmã”, termo que, no dicionário brasileiro, aparece datado de 1877, embora o remeta a tempos de antes dos conventos. (COSTA, 2009, p. 14).

Deste modo, o considerado antônimo da sororidade está contido no próprio termo, já que relações de irmandade, entre irmãos ou entre irmãs, não são harmoniosas por natureza. Segundo Pereira e Lopes (2013), a rivalidade entre irmãos é uma experiência comum e ordinária para as crianças. Esse fenômeno, que passou a ser mais investigado na segunda metade do século XX, envolve tanto dimensões de ciúme de atenção e amor dos pais quanto de disputa por posses e espaços desfrutados. Assim, a rivalidade é subjacente à irmandade, que não se apresenta como no conceito de sororidade exposto pelas feministas da segunda onda, como relações harmoniosas e sem conflitos.

Em um tom menos intenso ou menos explícito, os contos de fadas também fizeram menção à rivalidade fraterna no clássico de Cinderela (de Charles Perrault), em que as filhas da madrasta maltratavam e humilhavam Cinderela. Assim, a rivalidade e a violência psicológica e física que podem emergir entre irmãos têm sido parte de nossa história humana. Estas lendas são tão compreensíveis hoje como o foram há milhares de anos, talvez por refletirem uma verdade universal sobre o relacionamento fraterno. (PEREIRA e LOPES, 2013, p. 279).

Tendo em vista as críticas ao conceito de sororidade e a compreensão de que qualquer relação humana é passível de rivalidade e disputa, na elaboração deste trabalho o termo "sororidade" será empregado referente ao sentimento e a existência de relações de solidariedade e união entre mulheres que possibilita o enfrentamento de adversidades e o empoderamento. Uma vez que em relações de irmandade a rivalidade é presente, seja relacionada a ciúmes ou disputas, a análise desses dois aspectos em conjunto é crucial, uma vez que, embora eles se oponham, um implica e está contido no outro.

5 RELAÇÕES ENTRE AS MULHERES NA PSICOLOGIA ANALÍTICA

As relações entre as mulheres, como qualquer relação entre seres humanos, são permeadas por sentimentos de solidariedade e companheirismo, como também por rivalidades. Esses sentimentos presentes nas relações, além dos aspectos individuais e subjetivos, são constituídos em um momento histórico e social definido, que molda como esses aspectos se apresentam. Desta forma, a rivalidade entre as mulheres, assim como entre homens e entre homens e mulheres, modifica-se conforme o período histórico e a cultura, alterando-se o direcionamento da disputa que é incitada pela sociedade.

A rivalidade entre as mulheres é um tema muito presente em contos de fadas e mitos, produções coletivas da humanidade que retratam temáticas que se repetem independente do período histórico e da cultura, como foi discorrido no capítulo 1. No entanto, os contos ou produções míticas expressam essa rivalidade de maneiras diferentes, alterando-se o contorno do antagonismo entre as mulheres em suas narrativas. Enquanto existem autores que defendem que o padrão encontrado nas temáticas dessas produções é determinado pela cultura, outros acreditam que as similaridades nas estruturas das narrativas são determinadas por uma condição inata, são expressões de conteúdos impessoais que pertencem a toda a humanidade.

Para a Psicologia Analítica, o conceito de arquétipo é fundamental para a compreensão da estrutura da psique. Jung (1998) define os arquétipos como padrões coletivos de natureza impessoal, que se expressam de forma mais pura em contos de fada, mitos, lendas e folclore. Conteúdos do inconsciente coletivo, os arquétipos contêm todas as possibilidades de expressão humana, assim como a cultura, que seria uma manifestação desse potencial inato. Assim, esses padrões arquetípicos seriam facilmente visualizados em narrativas transmitidas por inúmeras gerações, porque, na medida que vão sendo compartilhadas, as histórias perdem seu caráter individual para assumir questões coletivas que afligem toda a humanidade, como no caso dos contos de fada e de expressões mitológicas.

Como explicitado por Jung (1999), o estudo da história é imprescindível para a psicologia, uma vez que ele possibilita o reconhecimento da importância dos conteúdos coletivos do inconsciente. A análise de produções coletivas de culturas e

períodos históricos diferentes é, desta forma, crucial para compreender aspectos próprios do ser humano, e ultrapassa os limites da biologia e de aspectos pessoais, como ele afirma a seguir:

A psique não é uma coisa dada, imutável, mas um produto de sua história em marcha. Assim, não só secreções glandulares alteradas ou relações pessoais difíceis são as causas de conflitos neuróticos; entram em jogo também, em igual proporção, tendências e conteúdos decorrentes da história do espírito. (JUNG, 1999, p. XIX).

No entanto, dentro da Psicologia Analítica existe um debate sobre o que é determinado socialmente através da história e o que pode ser considerado comum a todos os seres humanos e independente de qualquer cultura. Segundo Bolen (1990), cada época cultural valoriza um aspecto do arquétipo e desvaloriza outro, o que justifica as diferenças nas expressões de temas correspondentes em distintas narrativas mitológicas e de contos de fada, porém ainda as considera arquetípicas. A autora realiza uma análise das imagens arquetípicas de deusas gregas e considera que elas são padrões potenciais na psique das mulheres. Em cada mulher, assim como em cada cultura, "alguns desses padrões são ativados, energizados ou desenvolvidos, e outros não" (BOLEN, 1990, p. 32).

Quais "deusas" a cultura mantém através dos papéis que ela permite que as mulheres tenham? Os estereótipos de mulheres são imagens positivas ou negativas de arquétipos de deusas. Nas sociedades patriarcais os papéis aceitáveis são os da jovem (Perséfone), da esposa (Hera) e da mãe (Deméter). Afrodite é considerada "a prostituta" ou "a sedutora", o que é uma distorção e desvalorização da sensualidade e sexualidade desse arquétipo. Uma Hera positiva ou raivosa torna-se mulher "briguenta". E algumas culturas, passadas e presentes, negam fortemente a expressão de independência, inteligência ou sexualidade nas mulheres - tanto que quaisquer sinais de Ártemis, Atenas e Afrodite devem ser abrandados. (BOLEN, 1990, p. 32).

A rivalidade é um tema que se repete nas produções coletivas independente da cultura e do período histórico, podendo ser considerado arquetípico. Na mitologia grega, por exemplo, o mito de Atená e Aracne ilustra a rivalidade entre uma mortal e uma deusa em torno de habilidades de tecer e bordar. Aracne era uma excelente tecelã, que despertava o fascínio de todos, e, por seu talento, consideravam que ela era discípula de Atená, deusa protetora das obreiras e das artesãs. Ao ouvir que era qualificada como discípula da deusa, ela se revoltou, não querendo que seu talento fosse atribuído a outra além de si própria, e lançou o desafio de competir com ela

para saber quem era a melhor tecelã. Com isso, Atená deu a ela a chance de se redimir, o que foi negado, e assim se iniciou a disputa, que culminou no despertar da ira da deusa e a punição da mortal, que foi transformada em aranha para que tecesse pelo resto de sua existência como castigo pela arrogância que demonstrou (ESTEPHANO e ALVARENGA, 2015).

A análise junguiana do mito realizada por Estephano e Alvarenga (2015) está focalizada em aspectos internos do sujeito, com os componentes do mito sendo interpretados como elementos integrantes da estrutura psíquica do coletivo humano. Segundo as autoras, Aracne se esqueceu de sua dimensão humana e assim perdeu o contato com sua mestra divina Atená. Assim, ela cometeu a *hybris*, ou seja, ofendeu a deusa tentando se igualar a ela, estando na posição de mortal, identificando-se com conteúdos divinos, sobre-humanos, da ordem do arquetípico. Como ilustram as autoras, a mortal assume um comportamento onipotente que representa para o humano a possessão arquetípica, constituída pela inflação da psique.

No entanto, a análise da relação entre as duas personagens do mito pode ser tomada a partir de uma perspectiva social em vez de uma concepção interna do sujeito, com a deusa e a mortal representando duas mulheres. A partir dessa visão, o mito está representando um aspecto arquetípico da relação entre mulheres que pode ser permeada por rivalidade em torno da mesma qualidade, a de tecer no caso do mito. A competição entre elas abarca somente as duas, não envolve o julgamento de um terceiro e se encerra após a imposição da mais forte, sendo a expressão de uma potencialidade de relação humana.

Já no mito da escolha de Páris, a competição entre as mulheres envolve o julgamento de um terceiro, do gênero masculino. O mito descreve que Éris, a Deusa da discórdia, não foi convidada ao casamento de Tétis e Peleu e, por conta disso, deixou cair o pomo de ouro entre os Deuses destinado à Deusa mais bela. O pomo fomentou a discórdia entre Hera, Atená e Afrodite, que passaram a disputar o presente. Como nenhum dos Deuses se atreveu a escolher entre elas, foi determinado que o mortal Páris iria realizar o julgamento de qual das Deusas era a mais bela. Se vencedora, Hera lhe prometeu o império da Ásia, Atená, a sabedoria e a vitória, e, Afrodite, o amor da mulher mais bela do mundo. Páris escolheu Afrodite,

conquistando o amor de Helena, rainha de Esparta, com o episódio do julgamento dando origem à Guerra de Tróia (BRANDÃO, 2015).

Segundo Von Franz (1995), o tema do Deus ou Deusa esquecido(a) é arquetípico, e é mais frequente nos mitos em relação a Deusas, que se ofendem e se vingam por não suportarem ser ignoradas. Para a autora, isso é efeito da mentalidade coletiva que geralmente fornece menos espaço ao feminino. Como os Deuses representam conteúdos arquetípicos do inconsciente, "dizer que um Deus ou uma Deusa está esquecido ou esquecida, significa que um comportamento psicológico natural está sendo negligenciado ou recalçado" (VON FRANZ, 1995, p. 47).

O tema da rivalidade entre as mulheres também aparece nos contos de fada, como nas histórias da Branca de Neve e da Cinderela. Segundo Mendes (2000), "a disputa entre a mulher mais velha e a mais jovem é um dos principais arquétipos do mundo feminino" (p. 91), que encontra expressão no conto da Branca de Neve, narrado pelos irmãos Grimm (2010). A trama da história desenvolve-se a partir da inveja sentida pela madrasta em relação à beleza da Branca de Neve, que leva a rainha a tentar aniquilar a princesa para assim voltar a ser a mulher mais bonita do reino, como era antes da princesa crescer. Assim como no mito de Aracne e Atená, esse conto relata o tema da inveja e da cobiça de ter qualidades superiores a de outra mulher. No entanto, a qualidade presente em a Branca de Neve é um atributo físico, determinado dentro da sociedade patriarcal, que classifica o que é desejável nas mulheres. A beleza, como apresentada nos contos, é uma característica determinada socialmente como essencial na valorização da mulher. Segundo Mariza Mendes:

A beleza era o maior "estigma" da feminilidade, se a mulher não fosse bela, não seria feminina. Era o primeiro dom com que se preocupavam as fadas, e era a razão da interferência do herói. O príncipe só salvava a jovem ameaçada ou atingida pelo mal depois de vê-la e encantar-se com sua infinita beleza. A bondade, a delicadeza, a honestidade, o recato, a obediência eram os outros estigmas da fragilidade feminina. As personagens que não tinham esses atributos, e tentavam se impor pela inteligência, pela maldade, pela inveja ou pela indelicadeza, eram punidas, ou simplesmente esquecidas. (MENDES, 2000, p.130).

Assim, segundo a autora, além da temática arquetípica, os contos de fada também evidenciam a moralidade da época em que foram criados, com a punição

das mulheres que não atingem o ideal da época e o final feliz para as que o alcançam, como descreve Mendes (2000). Desta forma, a princesa nos contos de fada representa a trajetória que deve ser seguida pela mulher dentro da sociedade patriarcal, ou seja, a realização por meio do casamento. Ao analisar adaptações de contos de fada em filmes de animação, Bilotta (2010) ressalta a importância de analisar tanto os aspectos arquetípicos da narrativa quanto conteúdos legitimadores do ideal hegemônico:

Nos filmes de animação analisados, há um padrão de narrativa: todas são vítimas de alguma injustiça ou sofrem por causa da maldade de outrem, contudo devido a sua bondade, são recompensadas pela união com personagens masculinos. Se, por um lado, esses representam o encontro com o animus, por outro parecem reforçar a concepção de que a felicidade de uma mulher está subordinada ao amor vivido ao lado de um homem. (BILOTTA, 2010, p. 151).

No conto da Cinderela narrado por Charles Perrault (2010), a protagonista é humilhada e maltratada por três mulheres com quem convive, sua madrasta e suas duas irmãs. Enquanto Cinderela é gentil, bondosa e em uma condição serviçal, as outras mulheres representam características inaceitáveis pela moral da sociedade, contrapondo-se às atitudes apresentadas por Cinderela, sendo elas perversas, invejosas e traiçoeiras, como elucida Bilotta (2010). Segundo a autora, enquanto a madrasta impede o crescimento da protagonista e representa o arquétipo da Grande Mãe devoradora, as duas irmãs são expressões de aspectos inconscientes do si mesmo que o ego reprimiu ou não reconheceu, denominado de sombra por Jung.

Bilotta (2010) ressalta que a ira da madrasta ou da bruxa denota um reconhecimento do potencial das protagonistas, que despertam inveja e ciúmes pela ameaça que a jovem representa a elas. Está presente no conto, desta forma, a temática da rivalidade materna, com a mãe sendo tomada por cólera ao não receber mais a atenção e admiração que recebia antes do surgimento da menina. A autora destaca que essa rivalidade assemelha-se com a figura mitológica de Cronos, que devora os filhos para que eles não o superem.

É o embate entre o velho e o novo, entre o Senex e o Puer. Em uma espécie de competição, a qual a mulher mais velha tenta permanecer no posto daquela que desperta mais atração, evitando o transcórrer do tempo e do destino. (BILOTTA, 2010, p. 160).

O tema da rivalidade fraterna e a violência de uma mulher contra outra está muito presente nesse conto, com a protagonista tendo sua vida dificultada pela madrasta e pelas irmãs, que a obrigavam a realizar inúmeras tarefas domésticas e não a permitiram ir ao baile realizado pelo príncipe. Como explicitado no conto por Perrault (2010), a madrasta punia a jovem porque "não tolerava as boas qualidades da enteada, que faziam suas filhas parecerem ainda mais detestáveis" (p.13), com a violência sendo motivada por inveja. No entanto, como contraponto deste aspecto negativo do arquétipo da Mãe, existe a figura da fada madrinha, que auxilia a jovem a realizar seus desejos que estavam há muito tempo reprimidos pelas três mulheres. Para Bilotta (2010), a fada madrinha representa o arquétipo materno na polaridade positiva, que entra em cena para ajudar a Cinderela a ir ao baile e encontrar o príncipe. A fada seria o "auxiliar mágico que repara o dano sofrido pela protagonista ao longo do conto" (p. 71), permitindo a protagonista entrar em contato com uma experiência transcendente representada pelo baile da realeza.

O antagonismo entre os dois tipos de mulheres, a boa e a má, é encontrado na imagem das fadas e das bruxas, que, além do aspecto moralista presente na narrativa, expressa as polaridades do arquétipo materno, com seu lado positivo (fadas) e seu lado negativo (bruxa). Para Von Franz (2002), a bruxa é o aspecto sombrio da Grande Mãe, ou seja, a parte obscura, não vivida e reprimida da estrutura do ego relativa a esse conteúdo, que encontra-se inconsciente. Essa polarização do arquétipo da Grande Mãe é encontrada principalmente nos contos de fada influenciados pela civilização cristã, em que existe uma unilateralidade do arquétipo materno representado pela Virgem Maria, que corresponde apenas ao lado luminoso da imagem da Grande Mãe, destituída de seu aspecto sombrio que acaba sendo projetado nas mulheres, dando origem à caça às bruxas.

A bruxa é uma figura arquetípica da Grande Mãe. Ela é a Deusa-Mãe negligenciada, a Deusa da terra, a Deusa-Mãe em seu aspecto destrutivo. A Deusa-Mãe egípcia, Ísis, é chamada a grande mágica e a grande bruxa: quando irada, é a bruxa, e quando benevolente, a mãe redentora que tudo concede e dá à luz os Deuses. Nessa figura temos os dois aspectos do arquétipo da mãe, pois ela possui um lado luminoso e um lado sombrio - a bruxa e a benevolente e maternal. Kali também pode surgir como a doadora da vida ou a portadora de uma grande destruição. (VON FRANZ, 2002, p. 137).

Os dois aspectos do arquétipo da Grande Mãe estão expressos no conto da Bela Adormecida, ou Rosa Espinhosa, com sua versão mais conhecida narrada

pelos irmãos Grimm (2010). Segundo Von Franz (1995), nas diferentes variantes do conto A Bela Adormecida, a história possui o tema geral de que pelo nascimento ou batismo de uma princesa, uma quantidade de fadas é convidada, enquanto que uma é excluída e sente-se insultada, por isso se vingam amaldiçoando a recém nascida. As fadas, conforme Von Franz, assemelham-se às mulheres velhas e sábias, feiticeiras e curandeiras que regem os partos. Enquanto a fada esquecida lança a maldição de que a princesa espetará o dedo no fuso de uma roca e morrerá ao completar 15 anos, essa maldição é atenuada por uma fada boa, que modifica a morte em um sono profundo que perdurará por 100 anos.

A autora afirma que A Bela Adormecida origina-se do tema do desaparecimento da filha divina, assim como o mito de Coré e Deméter. Deméter, mãe de Coré, é uma figura dupla, que ao mesmo tempo que é Deusa da fecundidade, dos partos e reguladora do crescimento do trigo, torna-se a Deusa da vingança e da infelicidade ao perder a filha. Enquanto a Deusa varia entre os dois aspectos a depender da relação com a filha, as figuras maternas do conto também compreendem polaridades opostas, com a princesa sendo simultaneamente abençoada por um número de fadas e amaldiçoada por outra vingativa.

Assim como no mito grego da escolha de Páris, o conto fala sobre um conteúdo negligenciado pela consciência. No conto, o arquétipo da Deusa Mãe na personagem da fada má surge personificado em sentimentos feridos, de rancor. Segundo Von Franz (1995), diz respeito ao aspecto sombrio do princípio feminino, a um lado negligenciado da Mãe natureza pela nossa civilização. Desta forma, a temática do conto da Bela Adormecida compreende a polarização do arquétipo materno da civilização cristã. A violência e o rancor da Fada má a caracterizam com a figura da bruxa, o aspecto destrutivo da Grande Mãe que vinga-se por ter sido esquecida, e assim, recalcada da consciência coletiva. Enquanto isso, as fadas boas, Grande Mãe em sua polaridade positiva, fornecem bênçãos à princesa, e atenuam a maldição causada pela fada excluída.

Segundo a autora (1995), Sono e Morte eram Hipnos e Thanatos, irmãos divinos na antiguidade, e o sono pode ser considerado uma espécie de morte. Na estrutura psíquica, um conteúdo está morto quando está adormecido, tão distante da consciência que sua existência não é mais percebida pelo ego, o que justifica a

maldição ter sido alterada de morte para sono profundo de 100 anos. O fato da maldição se concretizar na puberdade denota que existem aspectos que são permitidos na infância das meninas, mas, com a chegada da adolescência, eles são banidos e "adormecidos" por não serem condutas aceitas na sociedade.

Analisando as adaptações de contos de fada com a figura da princesa, Bilotta (2010) percebeu aspectos em comum entre eles, como a rivalidade com a figura materna. As protagonistas são, portanto, vítimas de ira ou inveja da polaridade negativa materna, e precisam se diferenciar da mãe para constituir sua própria identidade. Nos contos da Branca de Neve, Cinderela e Bela adormecida, as jovens encontram uma série de incidentes que precisam superar para se desidentificar com a mãe:

Caso isso não ocorra, seu ego pode ser destruído, o que equivale nos contos em questão a morrer por envenenamento, viver sob a condição servil sem perspectiva de ascensão ou mergulhar em um sono profundo por toda a eternidade. (BILOTTA, 2010, p. 159).

Da perspectiva da Psicologia Analítica, a rivalidade entre as mulheres nas produções de contos de fada e mitos, produções que refletem o inconsciente coletivo, pode ser considerada arquetípica, alterando-se a forma como ela é representada nas civilizações. Ela pode ser fomentada por um complexo materno negativo, por rivalidade fraterna, ou por outros aspectos psicológicos do sujeito, que impulsionam a violência de uma mulher contra outra nas histórias narradas. Da mesma forma, a polarização entre a mulher boa e a mulher má nos contos de fada pode ser entendida como fruto de uma civilização que prioriza e valoriza somente um lado do arquétipo materno, o lado luminoso, enquanto que o lado oposto permanece inconsciente. Portanto, é importante considerar os aspectos culturais e moralistas dessas produções além dos componentes psicológicos correlatos, uma vez que a cultura amplifica e ilumina determinadas facetas do arquétipo e ofusca outras.

6 SINOPSE DO FILME "MALÉVOLA"

A história do filme inicia-se a com a narração de uma voz feminina, que descreve o seguinte:

Esta é uma velha história de um jeito novo, veremos o quanto você a conhece. Era uma vez, dois reinos que tinham péssimo convívio. O ódio entre eles era tanto que diziam que só um grande herói ou um terrível vilão poderia uní-los. Em um deles, viviam pessoas comuns com um rei vaidoso e ganancioso. Eles estavam sempre descontentes e com inveja da riqueza e beleza de seus vizinhos. Já no outro reino, o dos Moors, viviam diversos tipos de criaturas estranhas e maravilhosas, e não havia reis nem rainhas, bastava a confiança mútua. (MALÉVOLA, 2014).

Malévola era uma das criaturas que viviam no reino dos Moors, e era uma fada com chifres e asas enormes e escuras. O filme inicia-se com ela criança, com uma cena em que ela cura um galho quebrado de uma árvore com magia e brinca com bonecos de gênero opostos, ambos alados. Desde pequena, Malévola ocupa um lugar de proteção em relação ao seu reino, impedindo a entrada de humanos que possam roubar recursos da floresta em que vivem, como aconteceu com o humano Stefan, que foi repreendido pela Malévola e pelos guardas do reino por tentar levar uma joia do local.

Com o passar do tempo, Stefan e Malévola viraram amigos e, depois, amantes. No aniversário de 16 anos de Malévola, ele a beija como um presente que ele designou como um beijo de amor verdadeiro, mas a narradora afirma "mas não era para ser". Desde criança, Stefan demonstra um desejo de poder, determinando para si mesmo que um dia irá morar no palácio de seu reino. Conforme a narradora do filme, com o passar dos anos, a ambição de Stefan o afastou de Malévola e o aproximou das tentações do reino dos humanos, enquanto que ela se tornou a protetora dos Moors. Como anuncia a narradora, "ela nunca entendeu a inveja e a ganância dos homens, mas ela iria aprender."

Quando o rei do reino dos homens fica sabendo sobre a ascensão do poder dos Moors ele quer derrotá-lo. Assim, ele trava uma batalha para tentar entrar no outro reino e dominá-lo, porém, não consegue sobrepujar a força das criaturas de Moors e a força de Malévola. O rei acaba gravemente ferido na batalha pela

Malévola e promete a mão de sua filha em casamento e a coroa para o homem que conseguiu vingar sua morte, matando a fada.

Assim, Stefan vai até o reino dos Moors se encontrar com Malévola com o pretexto de a estar alertando sobre as intenções do rei em matá-la, e com isso dá um sonífero para ela e tenta matá-la enquanto dorme. No entanto, não consegue fazê-lo e arranca suas asas com correntes de ferro e as leva até o rei como prova de que a teria matado. Ao acordar, Malévola fica arrasada ao perceber que Stefan a traiu e que suas asas foram cortadas e passa a necessitar de um cajado, que ela mesma criou, para se apoiar enquanto anda.

Sem suas asas, Malévola transforma um corvo que estava prestes a ser morto em um humano, e em gratidão por ter sido salvo, ele se oferece como seu servo. Assim, ele vira as asas que lhe foram roubadas, espiando o mundo dos humanos e trazendo as notícias para Malévola, que descobre que Stefan foi transformado em rei por conta da violência a ela cometida. A raiva sentida por ela ao descobrir que suas asas foram cortadas pela ganância de Stefan é expressa como um fogo de cor verde, que sai de Malévola como uma explosão e um enorme descargo de energia. Isso transforma a protagonista e o seu reino, que passa a ficar obscuro assim como ela. A partir disso, ela passa a aterrorizar os moradores de Moor e constrói para si um trono de galhos secos.

O tempo passa, e espalha-se a notícia do nascimento da filha do rei Stefan, a princesa Aurora. Todo o reino dos humanos vai ao batizado da menina, inclusive três fadas que queriam estimular a paz e a boa vontade entre os dois reinos, que apesar da hesitação e insegurança do rei, fornecem presentes à criança. Uma oferece beleza, outra alegria e, antes da terceira conseguir conceder o último presente, aparece Malévola, que ao ouvir sobre o nascimento, dirigiu-se até o reino dos homens para vingar-se. Com um tom irônico, fala que não ficou ofendida por não ter sido convidada ao batizado, e, para mostrar que não há ressentimentos, anuncia que irá conceder um dom à criança, assim como as outras fadas o fizeram. A três fadas se colocam na frente da criança, tentando impedi-la, mas Malévola é mais forte e consegue afastá-las de seu caminho. Com isso, Malévola profere "A princesa vai de fato crescer com graça e beleza e será amada por quem a conhecer. Mas, ao pôr do sol em seu décimo sexto aniversário, ela espetará o dedo no fuso de uma roca de

fiar e cairá em sono profundo". Após as súplicas do rei, ela acrescenta "a princesa poderá acordar de seu sono profundo, mas somente por um beijo de amor verdadeiro".

Tentando proteger a filha, Stefan manda queimar todas as rocas do reino e confia a segurança da filha às três fadas, que a levam para um esconderijo na floresta onde ela iria permanecer até que completasse 16 anos e um dia. Também manda tropas atrás de Malévola, que construiu muros de espinhos em volta do reino dos Moors. As três fadas aumentaram de tamanho e disfarçaram-se de camponesas para conseguir cuidar de Aurora, porém, isso não significa que soubessem cuidar de uma criança. Desleixadas e negligentes, as fadas estavam mais focadas nelas próprias do que na criança, não sabendo como alimentá-la e não prestando atenção por onde ela andava para a protegerem de coisas que poderiam machucá-la. A Aurora seria uma criança à deriva se não fosse por Malévola, que ao invés de seguir Stefan e espiar o que ele está fazendo e como está sua vida, ela escolheu ficar perto de sua filha, com um ar de curiosidade e desprezo no início. Ela passa a acompanhar a criança e, vendo que as fadas não sabiam cuidar da menina e que assim ela morreria de fome, Malévola começa a prestar cuidados à menina quando ninguém está olhando. Ao acompanhar escondida o crescimento de Aurora, Malévola passa a se divertir instigando discórdia entre as três fadas, que direto entravam em brigas e discussões frívolas.

Com o passar do tempo, o desprezo de Malévola se torna afeição e ela decide levar Aurora ao reino dos Moors. Aurora desconhece a verdade sobre sua infância, não sabendo que é uma princesa e que foi amaldiçoada por Malévola, pensando que ela é sua fada madrinha porque sabe que ela sempre está por perto cuidando dela. Com a aproximação do aniversário de 16 anos da menina, Malévola se arrepende de ter causado a maldição e tenta revogá-la, mas fracassa. Assim, tenta contar para ela sobre a maldição, mas não consegue fazê-lo, e ao ouvir a menina dizer que planeja ir morar com ela no reino dos Moors quando crescer, diz que não precisa esperar para isso.

Enquanto Aurora prepara o que vai dizer sobre ir morar com Malévola para as três fadas, que ela pensa ser suas tias, ela encontra o príncipe Philip na floresta, que está procurando o caminho para o castelo de Stefan. Os dois se interessam

romanticamente pelo outro, e Aurora pergunta seu nome e se ele irá passar pela floresta no caminho de volta, esperando vê-lo novamente. De volta à cabana, Aurora conta às fadas que irá sair de casa e elas acabam revelando a verdade sobre sua origem. Abalada, Aurora vai confrontar Malévola sobre o mal que lhe fizera e depois se dirige ao castelo para encontrar seu pai.

No castelo, Stefan, que desde o dia da maldição estava obcecado com Malévola, se demonstra frio ao reencontrar sua filha, mandando que ela seja presa em um quarto até passar a data da maldição. No entanto, Aurora encontra uma porta secreta que a leva até uma roca, e, influenciada pelo feitiço, espeta o dedo no fuso da roca e cai em sono profundo. Para tentar quebrar a maldição, Malévola encanta o príncipe e o leva até o castelo. Ao encontrar as três fadas, elas descobrem que ele é um príncipe e logo insistem para ele beijar a moça, mas ele fica relutante e diz que não acharia certo beijá-la, porque mal a conhece. No entanto, ele acaba beijando Aurora, que não se desperta, acabando de vez com as expectativas de Malévola que já não acreditava em amor verdadeiro. Angustiado, Malévola se dirige até a cama que Aurora repousa e promete cuidar dela até o fim de sua vida. Como despedida, beija a testa da menina, que acorda quebrando a maldição.

Quando as duas estão saindo do castelo, uma teia feita de ferro, que queima fadas, cai em cima de Malévola e os homens a cercam e começam a agredí-la. Ela transforma então o corvo que andava consigo em dragão, e os dois lutam contra Stefan e seus homens. Enquanto isso, Aurora encontra as asas de Malévola e as liberta, e elas encontram seu caminho de volta à fada. Agora com suas asas, Malévola consegue fugir do castelo, mas não antes de Stefan prender uma corrente em seus pés. Com tudo que ocorreu, ela decide dar um fim às desavenças entre eles, mas ele tenta matá-la empurrando ela da torre. Como ela tem asas e ele não, ela consegue se soltar de seus braços e ele cai no chão e morre.

O reino dos Moors volta a como ele era antes, quando Malévola era criança. A luz e a alegria volta ao reino, que floresce e se enche de vida, e a fada abandona a coroa. Agora, Aurora é coroada a rainha dos dois reinos, que são unificados graças à Malévola, que não era nem vilã nem heroína, mas as duas, como relata a narradora:

Então, a história não é bem como contaram a você e eu devia saber pois eu fui a chamada de A Bela Adormecida. No final, meu reino foi unificado não por um herói ou um vilão, como previa a lenda, mas, alguém que era tão herói quanto vilão. E seu nome era Malévola. (MALÉVOLA, 2014).

7 MÉTODO

Com o objetivo de analisar a representação da mulher na sociedade contemporânea e a constituição das relações entre as mulheres através do filme *Malévola*, esta pesquisa emprega um enfoque metodológico qualitativo. Na metodologia aplicada, propõe-se uma abordagem interpretativa dos fenômenos, que são investigados conforme o contexto, significado e valor no plano social e individual (Penna, 2014).

Deste modo, realizou-se a análise simbólica da personagem *Malévola* e sua relação com *Aurora*, além de suas relações com as três fadas, para a execução do objetivo proposto. Foi elaborado um mapeamento da trama, com a confecção da sinopse do filme priorizando cenas que revelam o vínculo entre as personagens e transformações na representação da mulher com relação às animações de princesa da Disney anteriores.

A análise baseia-se no referencial teórico da psicologia analítica, explicitado no capítulo “Relações entre as mulheres na psicologia analítica”, em comparações com o levantamento realizado sobre a imagem da mulher em animações da Disney e a partir do entendimento dos modelos de relação entre as mulheres legitimados socialmente através da história.

8 DISCUSSÃO

Como descrito por Meneghini (2016), a Disney passou a investir em adaptações das narrativas antigas sobre princesas para que elas não entrassem em esquecimento e correspondessem à realidade atual para assim atingir as novas gerações. O filme *Malévola*, enquanto releitura do primeiro filme de animação baseado no conto de fada da *A Bela Adormecida* da Disney, denota que há necessidade de reescrever e ressignificar a trama do filme original, que não corresponde mais à época atual. Enquanto o filme *Malévola* remete à história original, ele reconstrói o sentido da trama para se readaptar ao período histórico contemporâneo, e atingir assim as novas gerações, seu público alvo infanto-juvenil (Meneghini, 2016). Assim, as modificações presentes na narrativa podem ser lidas como as transformações ocorridas em nossa sociedade a partir de 1959, o ano em que a animação original foi lançada.

Enquanto que a animação original da Disney *A Bela Adormecida* se inicia com a narração de um homem, com cenas do conto escrito em um livro antigo, *Malévola* tem sua história contada por alguém do gênero feminino. Isso denota que a história é contada a partir da perspectiva da mulher, que mais tarde revela-se ser a própria Aurora. Uma mulher, desta forma, envolvida na situação e, portanto, com maior proximidade daquilo que é narrado. Embora possa não se tratar dos objetivos dos produtores do filme, os quais esta pesquisa não tem o propósito de desvendar, o fato do filme ser narrado através da linguagem oral por uma mulher remete aos tempos em que os contos de fada ainda não haviam sido redigidos em texto pela elite intelectual masculina, e eram transmitidos principalmente por mulheres, como expresso por Mendes (2000).

O filme possui como protagonista *Malévola*, que ao ser apresentada como fada, tem sua imagem logo no início associada a aspectos positivos da figura materna, ao contrário do desenho original, em que a personagem é apresentada durante toda a história em um polo maniqueísta negativo. Esse antagonismo entre fadas e bruxas é descrito por Von Franz (2002) como dois aspectos opostos do arquétipo da Grande Mãe, um em sua polaridade positiva, que nutre, acolhe, protege, e outro que fere, destrói e abandona. Conforme Oliveira (2007) e Apperson e Beebe (2008), os temas que aparecem nas produções cinematográficas refletem

os conflitos e ansiedades do momento histórico que foram originados, com suas análises podendo auxiliar na compreensão dos arquétipos manifestos na contemporaneidade. Assim, a mudança na representação da Malévola pode expressar uma transformação na relação da coletividade atual com esse conteúdo arquetípico.

No começo do filme, Malévola é apresentada ainda criança, curando um galho quebrado de uma árvore, e protegendo o reino dos Moors de invasores, o que indica a conexão da personagem com a natureza e seu aspecto curador, gerador de vida, próprio da Grande Mãe em sua polaridade luminosa. Para Machado (2016), Malévola apresenta traços feministas desde pequena, sonhando com um casal de iguais na cena em que brinca com os bonecos de gêneros opostos, uma vez que eles estão de em posição de igualdade ao serem ambos portadores de asas.

Com a aparição de Stefan, desde o início da história, é possível perceber a ambição e sede por poder que ele apresenta, possuindo como missão de vida a expectativa de ser pertencente à corte e de se aproximar de posições de poder. Com o passar do tempo, a ganância de Stefan o afastou de Malévola, o que pode representar o distanciamento dos aspectos da Grande Mãe atuado pela fada. Conforme ele se aproxima do reino dos homens, procurando o poder, mais se distancia da fada, seguindo o mesmo movimento do reino. O reino dos homens classifica-se como um reino patriarcal, com sua figura de autoridade máxima representada pelo rei. Como o filme indica, as pessoas deste reino possuem medo do desconhecido, do mistério que repousa no reino dos Moors, e por isso querem destruí-lo e dominá-lo. Eles não se aproximam do outro reino para buscar um diálogo, conhecê-lo, mas para destruí-lo, existindo uma claro antagonismo entre eles. Os humanos os chamam de criaturas do mal porque são desconhecidas e não pertencem ao reino eles, e por isso assustam, o que indica que podem se tratar de aspectos sombrios, não reconhecidos pelo ego, que procura eliminá-los da consciência (Von Franz, 2002). Para Von Franz (2002), a bruxa representa o aspecto sombrio da Grande Mãe, a parte inconsciente e reprimida da estrutura do ego relativa a esse conteúdo. Ela é uma figura que surge nos contos de fada influenciados principalmente pela civilização cristã, em que o aspecto sombrio da Grande Mãe não é representado no culto à Deusa Virgem Maria, havendo uma

divisão entre a mãe positiva e a bruxa destrutiva nessas civilizações que se expressa nas produções coletivas.

O poder de Malévola e as riquezas ocultas do reino dos Moors se caracterizam como uma ameaça para o reino patriarcal. O rei tenta dominá-lo para impedir a ascensão da força do reino vizinho, e, assim, garantir a execução de seu poder. Para dominar o reino dos Moors, eles menosprezam as criaturas que vivem no lugar e as chamam de más, justificando assim a dominação. O rei se coloca acima de Malévola, protetora do reino dos Moors, proclamando: "Um rei não recebe ordens de um elfo alado". Esta fala pode denotar a atitude unilateral da consciência coletiva do reino dos homens, que despreza o poder e a importância da Grande Mãe, para o qual responde Malévola: "Você não é um rei para mim", expressando que ela não o reconhece como superior.

Como descrito por Von Franz (2002), a unilateralidade de conteúdos da psique possui repercussões. Quanto mais uma polaridade do arquétipo está iluminada em uma civilização, mais forte é a projeção do seu aspecto sombrio, havendo uma correspondência da época em que a imagem da Virgem Maria se tornou mais importante e o período de caça às bruxas. Assim, essa unilateralidade pode favorecer o domínio masculino na sociedade, já que nada é mais útil para uma sociedade patriarcal do que a assimilação da mulher com o mal, justificando a dominação e a violência acometida ao gênero feminino a partir dessa projeção. Por isso, esta atitude da consciência possui como consequência, ou objetivo, a submissão e inferiorização da imagem da mulher, legitimando a hegemonia masculina na sociedade.

No entanto, a tentativa de eliminar Malévola e de dominar o reino dos Moors é fracassada e o antigo rei acaba derrotado e morto pela fada, reconhecendo no leito de morte que não será capaz de destruí-la. O fato dela conseguir matar o rei e expulsar seu exército demonstra que, além de ser capaz de proteção e luz, também é capaz de destruição. Esses dois aspectos remetem às qualidades da Grande Mãe, como representadas nas Deusas Deméter, Ísis, e Kali, expressões do arquétipo da Grande Mãe na mitologia, como descreve Von Franz (2002).

Enquanto a figura de Malévola pode representar a imagem da Grande Mãe, tanto em sua polaridade positiva, quanto negativa, é importante ressaltar que ela

retrata uma mulher que não se submete às figuras masculinas, e que embora haja a tentativa de diminuí-la e menosprezá-la pelo patriarcado, ela não se curva diante de um homem que procura dominá-la, dizendo que ele não é um rei para ela e, portanto, não é superior. Ao contrário, ela se demonstra forte e determinada em proteger seu reino durante o filme.

Quando Stefan procura Malévola para vingar a morte do rei e, assim, conquistar a coroa com que tanto sonhara, ele não consegue matá-la. No lugar, dá um sonífero para a fada e assim, arranca suas asas para levar ao rei como prova de sua morte. Como dito anteriormente, o sono, assim como a morte, simboliza o adormecimento de um conteúdo psicológico, que é tornado inconsciente (Von Franz, 1995). Além disso, a simbologia das asas pela tradição cristã representa a espiritualização dos seres que a possuem (Chevalier e Gheerbrant, 2016) e o Stefan cortar as asas da fada remete à perda do caráter divino e luminoso, a demonização, assim como aconteceu com Lúcifer ao ser expulso do céu. Essa violência acometida por Stefan pode, desta forma, representar o recalque de aspectos da Grande Mãe pela sociedade patriarcal, que tornam-se sombrios. Essa cena também representa a violência contra a mulher na sociedade patriarcal, que, para se consolidar, precisa dominar a mulher e cortar sua liberdade, assim como Stefan o fez com Malévola. A demonização da mulher torna-se, desta forma, uma forma de ditar o que é desejado e o que é condenado nas atitudes femininas, com a imagem da bruxa sendo uma representação das qualidades que não podem ser demonstradas pelas mulheres.

Como expresso pela Organização Mundial da Saúde (2012), a violência contra a mulher é um problema de saúde pública que afeta o mundo inteiro. A maior parte das violências cometidas às mulheres são causadas por parceiros íntimos do gênero masculino, assim como Stefan, com o filme retratando um tema que afeta grande parte da população feminina. Segundo Bourdieu (2002), a violência contra a mulher é fundamentada em ideologias próprias do patriarcado, que possuem como objetivo a subordinação da mulher e a manutenção do poder por parte da parcela masculina. A tentativa de Stefan de matar Malévola e depois o fato de ter cortado as asas da fada para que ele conseguisse conquistar a coroa remete à legitimação da violência contra a mulher em uma sociedade patriarcal, que agride, subordina e oprime as mulheres para conseguir garantir que o poder seja exercido pelo homem.

A violência que Malévola sofreu gerou graves consequências para ela, assim como descrito pela OMS sobre as implicações da violência contra a mulher (2012). Ao perder suas asas, Malévola é tomada por raiva e sede de vingança, que transforma não apenas ela, mas seu reino inteiro, que fica obscuro e tomado por sombras. No reino dos Moors, que não possuía soberanos, os habitantes passam a se curvar à Malévola que criou um trono de galhos secos para si. A vingança de Malévola pode ser entendida como um movimento compensatório à dor de ter sido traída por Stefan e de ter suas asas arrancadas, e esse sentimento ficou tão grande que tomou conta dela e do reino inteiro. No entanto, apesar de sua raiva estar direcionada à Stefan, ela se vinga através de Aurora.

Na animação *A Bela Adormecida*, Malévola amaldiçoa a princesa por não ter sido convidada ao seu batizado, o que indica a repressão do conteúdo psicológico que ela representa (Von Franz, 1995), ou seja, a Grande Mãe na polaridade negativa, já que ela se auto-proclama a "senhora de todo o mal". Já no filme, a maldição é motivada pelo sofrimento e raiva de Malévola pela violência que sofreu.

Diferentemente do filme *A Bela Adormecida*, Malévola não diz que a Aurora morrerá quando espetar o dedo no fuso, mas que cairá em um sono profundo. Também é ela que modifica a maldição e cria uma possibilidade de contorná-la e de redimí-la, dizendo que um beijo de amor verdadeiro pode despertar a princesa. Em contrapartida, no filme de animação de 1959, é uma das fadas que transforma a maldição de forma a amenizá-la, de morte para sono profundo que pode ser contornado com um beijo. Enquanto que no desenho original isso pode demonstrar um ato de sororidade, ou seja, solidariedade da fada com a princesa, no filme de 2014 essa mudança que Malévola realiza é mais voltada a ironizar a fala de Stefan no dia em que completou 16 anos, em que expressou que o beijo que ele lhe forneceu era um presente de amor verdadeiro. Por conta da violência que ele a causou, Malévola não mais acredita no amor verdadeiro romântico, e assim, para ela, a mudança no feitiço não significaria uma possibilidade de redenção da maldição.

A atitude das três fadas em relação à Aurora é de sororidade, de solidariedade, o que aparece na cena em que elas tentam expulsar Malévola quando ela aparece para se vingar, mas não conseguem por não serem tão fortes quanto

ela. Como expresso por Penkala (2016) e Garcia e Sousa (1978), a sororidade defini-se como uma relação pactual estabelecida entre as mulheres, que visa a união para a proteção mútua e para o empoderamento feminino. Ao longo do filme, as fadas desempenham o papel materno que falta à princesa, já que ela foi afastada do castelo e de seus pais. Porém, não desempenham esse papel de forma satisfatória, havendo uma transformação na imagem das fadas boas em relação ao filme antigo. As figuras invertem-se, as fadas não são capazes de cuidar de Aurora, e Malévola, que estava estagnada na posição de bruxa e de Grande Mãe devoradora no outro filme, fica responsável na criação da menina. Assim, ao lançar a maldição, ela desempenha o papel materno negativo, enquanto também exerce o positivo quando possibilita seu crescimento.

Embora as três fadas não consigam realizar uma maternagem satisfatória à Aurora, ainda é possível dizer que há sororidade entre elas e a menina, já que elas ficaram 16 anos morando com ela e tentando proteger a princesa. A relação entre as fadas, porém, é cheia de brigas e discussões infantis, com elas se assemelhando a irmãs pequenas brincando e fazendo disputas entre si, o que poderia ser classificado como o antônimo de sororidade por Silva (2016). Conforme a autora, a rivalidade e a competitividade entre as mulheres são produtos da sociedade patriarcal, que instaura esse antagonismo entre as mulheres para isolar as mulheres e impedir o empoderamento. Seria, dessa forma, o resultado de uma ideologia criada para que as mulheres, como vítimas da dominação, colaborem com a opressão, fortalecendo a força do sistema vigente masculino. A sororidade, desta forma, se configuraria como o oposto da rivalidade, sendo relações harmônicas que devem ser exercidas para eliminar a dominação patriarcal.

No entanto, existem críticas à esse conceito dentro de vertentes do feminismo, que se opõe à ideia de que a rivalidade entre as mulheres é um mecanismo criado pelo patriarcado. Conforme Costa (2009), essa concepção parte do pressuposto de que a relação entre as mulheres é harmoniosa por natureza, o que é uma ilusão. Esse conceito acaba ocultando rivalidades e relações de poder existentes dentro das relações entre as mulheres.

Embora rivalidades e confrontos possam acontecer em qualquer relação humana, é possível dizer que a competição entre as mulheres é incitada na

sociedade patriarcal de forma que as mulheres lutem entre si para atingir a aprovação do olhar masculino, como descrito por Shpancer (2014). A rivalidade, deste modo, não é produto integral da dominação masculina como afirma Silva (2016), já que não é "natural" das mulheres terem relações harmoniosas entre si, mas é possível identificar que existem formas de violência de uma mulher contra outra que são frutos da dominação simbólica patriarcal. Nos contos de fada, assim como nos mitos, existem muitos exemplos dessa violência fomentada pela disputa por beleza e inveja, como nas histórias da Branca de Neve e da Cinderela.

Tendo em vista que as relações entre mulheres, assim como qualquer relação humana, é passível de rivalidade e de relações de dominação e que a rivalidade entre as mulheres não foi criada pelo patriarcado como mecanismo de dominação, já que não é "natural" das mulheres possuir relações harmoniosas entre si, as brigas entre as fadas não são o oposto de relações de sororidade. Uma vez que sororidade se classifica como um pacto de irmandade entre mulheres com o objetivo de empoderamento mútuo e de proteção contra a violência machista (Penkala, 2016), voltando-se contra estruturas de dominação tanto simbólicas como concretas, ela é uma ação que visa conscientizar as mulheres de comportamentos adotados por elas contra outras mulheres que acabam assumindo a mesma perspectiva da parcela dominante. Estes comportamentos são incentivados socialmente e também neutralizados, considerados naturais, como a rivalidade entre as mulheres pela atenção da parcela dominante masculina, dispensando-se justificativas que apoiem esta ideia. Sendo assim, a rivalidade, presente em relações de irmandade tanto entre mulheres como entre homens, não seria o próprio antônimo da sororidade, mas sim a disputa e a violência de uma mulher contra outra visando atingir um homem, ou provocada pelo patriarcado.

Assim, os conflitos entre as três fadas diz respeito à forma que é configurado o relacionamento delas e não a um mecanismo de dominação do patriarcado. A rivalidade faz parte das relações humanas, assim como das relações entre mulheres, sendo um tema muito presente em produções coletivas da humanidade, como contos de fada e mitos, como nos mitos gregos do pomo de ouro e de Aracne e nos contos de fada da Branca de Neve e da Cinderela. A rivalidade pode ser considerada arquetípica, ou seja, uma potencialidade humana que pode se constelar a depender do período histórico e dos aspectos internos do sujeito, expressando-se

de forma mais pura nas produções coletivas (Jung, 1998). A rivalidade entre as três fadas não seria, portanto, o antônimo de sororidade, já que não impede as mulheres de se unirem e lutarem contra a dominação, mas se caracteriza mais com uma disputa por posses e lugares desfrutados própria das relações fraternas, como descrito por Pereira e Lopes (2013).

Da mesma forma que a rivalidade e desavenças entre as mulheres nas animações pode expressar possibilidades de relações humanas, o foco nessa temática também acaba legitimando e estimulando formas das mulheres se relacionarem. Segundo Silva (2016), o antagonismo entre a personagem boa e a personagem má das animações da Disney que destaca as características desejadas e as indesejadas para as mulheres fortalece a rivalidade entre elas. Fazendo um paralelo com a Psicologia Analítica, quanto mais alguns aspectos do arquétipo são iluminados pela cultura, com mais força os aspectos sombrios reprimidos são projetados no outro, como o descrito por Von Franz (2002) sobre a perseguição às bruxas na Idade Média. Assim, com a exaltação da imagem da donzela em perigo, os aspectos opostos à fragilidade e passividade nas mulheres podem ser considerados como negativos, sendo reprimidos e projetados nas outras mulheres, incitando desta forma a rivalidade. Do mesmo modo, a predominância de narrativas que possuem como essência a rivalidade entre mulheres pode legitimar e amplificar esse aspecto nas relações e obscurecer o oposto.

A forma como as figuras femininas são representadas no filme é muito diferente da forma das primeiras animações de princesa da Disney. Enquanto no desenho da Bela Adormecida existe uma clara polarização entre as mulheres, divididas entre boas e más, bruxas e fadas e princesa, no filme Malévola esse antagonismo se dilui. Segundo Machado (2016), a obra cinematográfica Malévola desconstrói a estaticidade do Bem e do Mal absolutos presentes em grande parte das produções hollywoodianas. A protagonista, além de ser vilã, é a heroína da história. Sua identidade não é estagnada, mas dinâmica e complexa, o que contrasta com as personagens de A Bela Adormecida de 1959, que permanecem na posição dicotômica de princesa frágil e de bruxa cruel.

A Walt Disney, enquanto uma das maiores produtoras de animação para o público infantil, constrói narrativas que transmitem os ideais e valores da parcela

hegemônica, ensinando às crianças como se comportar, segundo Sabat (2002). Com a globalização, as produções da Disney atingem um grande sucesso no mundo inteiro, com os padrões estéticos, de comportamento, os ideais e as normas sendo consumidas e naturalizadas por uma ampla parcela da população. No entanto, esses ideais se transformam ao longo da história e a representação das figuras femininas também, como revelado pelos estudos de Bilotta (2010), Fossatti (2009), Silva (2016) e Meneghini (2016). Como descrito pelas autoras, as heroínas das animações de princesas da Disney sofreram várias alterações ao longo do tempo. Enquanto nas animações clássicas elas eram mais passivas, submissas e ingênuas, nos desenhos mais recentes elas passam a adquirir uma postura mais ativa e características psicológicas mais complexas, havendo uma correlação entre a forma em que as mulheres são representadas e as conquistas alcançadas pelo movimento feminista, como anuncia Fossatti (2009).

Essa mudança na representação das personagens é perceptível no filme *Malévola*. Aurora, que no desenho original é passiva e submissa, passa a ser ativa e corajosa no filme. Enquanto que no desenho ela praticamente não aparece, compondo apenas 18 minutos dos 75 totais da produção apesar de ser a protagonista, no filme *Malévola* ela ganha maior destaque. No desenho, toda a sua vida está predestinada e traçada por seu pai, que já decidiu que ela iria se casar com o príncipe do reino vizinho para que os reinos se unificassem. Aurora é passiva e aceita seu destino sem tomar qualquer atitude, o que se altera no filme *Malévola*. Ela se distancia da imagem de donzela em perigo, como afirma Meneghini (2016):

Malévola (2014) apresenta ambas personagens principais, Malévola e Aurora, como mulheres poderosas e determinadas. Enquanto a primeira enfrenta exércitos para proteger o seu reino e, posteriormente, para salvar Aurora de sua própria maldição, a princesa também se mostra bastante decidida e portadora de vontades próprias, como é mostrado na cena em que decide morar com Malévola nos Moors, ou quando parte em direção ao reino dos humanos para confrontar o seu pai. (MENEGHINI, 2016, p. 36).

Além da determinação que ela demonstra em sair da casa das fadas e em ir morar no reino dos Moors com Malévola, Aurora também manifesta atitude em relação aos relacionamentos amorosos. Na cena em que ela conhece o príncipe, por exemplo, embora tenha ficado insegura à princípio por não conhecê-lo, Aurora toma a iniciativa de perguntar seu nome e de demonstrar que possui interesse no rapaz,

perguntando se ele passará pela região novamente, o que contrasta com sua atitude infantil e de donzela em perigo da animação. Na animação, embora ela se sinta atraída pelo príncipe, ela foge dele, que faz todos os esforços para conquistá-la, e diz que nunca mais poderão se ver, embora saia correndo dizendo onde ela mora para ele conseguir ir atrás dela.

As atitudes de Aurora também possuem importância no desenrolar da história, ao contrário da animação em que ela nada precisa fazer para que tudo ocorra. É ela a responsável por libertar as asas de Malévola, que retornam à fada e a permite fugir do castelo e derrotar Stefan. Assim, a ajuda da princesa é essencial e determinante no desfecho da história, sendo ela a responsável pela reintegração de Malévola, tanto com suas asas como com seu lado compassivo. Enquanto que no desenho original Aurora é passiva e não estabelece uma relação com Malévola, sendo somente vítima de sua maldição, a atitude de Aurora para com Malévola no filme de 2014 é de sororidade, já que ela auxilia a fada a recobrar suas forças e aspectos seus que foram tirados pelo patriarcado, possibilitando que ela enfrentasse e sobrepujasse a violência de Stefan.

No entanto, embora exista uma transformação na representação das mulheres com relação à atitude e características subjetivas, elas são apresentadas dentro do padrão de beleza determinado e legitimado socialmente. Aurora é retratada como na animação, uma menina branca, magra e loira de cabelos compridos, um ideal de beleza amplamente difundido nas décadas de 1940 e de 1950 que permanece até hoje, como descrito por Bilotta (2010). Já a aparência de Malévola se alterou no filme, não mais apresentando a pele com coloração verde e sendo representada por Angelina Jolie, uma atriz dentro do padrão de beleza, eleita a mulher mais bonita do mundo em 2009 pela revista Vanity Fair. Aurora é também presentada com a beleza por uma das fadas, o que reforça ainda mais esse estereótipo de beleza e a importância dada à aparência para a constituição da identidade feminina. Porém, embora elas sejam retratadas dentro do padrão de beleza, as mulheres não são definidas por isso no filme, com suas características psicológicas e a forma que se colocam no mundo sendo as determinantes para o desenrolar da narrativa.

A imagem do príncipe também é modificada no filme. Em *A Bela Adormecida*, Philip é ativo, se recusa a aceitar o casamento com a princesa que seu pai tinha determinado porque quer se casar com a camponesa que acabara de conhecer no bosque, que não sabe que se trata da própria Aurora. É ele o responsável de quebrar a maldição e lutar contra Malévola, enquanto que no filme de 2014 ele não possui muita importância ou atividade. Ele é passivo, é levado até o castelo por Malévola ao invés de bravamente superar o muro de espinhos e lutar contra o dragão, e não é ele quem desfaz o feitiço, mas a própria Malévola. Na cena em que as fadas pedem para ele beijar a princesa, ele reluta, e considera estranho beijar uma pessoa que ele mal conhece, diferente do Philip do desenho, que logo se apaixona e já sabe que quer casar com a princesa. Assim, o filme demonstra que não é necessário um homem para salvar a princesa, existe uma modificação na concepção social de que os homens devem ser ativos e fortes e as mulheres passivas e submissas, esperando pelo seu salvador, também reconstruindo a ideia de amor romântico de espera pelo parceiro ideal.

A representação do homem também é modificada com a figura de Stefan, que passa de pai benevolente para agressor e rival. Nesta adaptação, além do homem não se caracterizar como o salvador e o único responsável pelo amor verdadeiro, ele é o próprio vilão da história, o que difere das animações clássicas de princesas da Disney em que a representação do mal está ligada com a figura feminina e o foco da trama é a violência de uma mulher contra outra (Fossatti, 2009). Em *Malévola*, o conflito é anterior à maldição, que não é justificada pelo rancor de não ter sido convidada, mas pela traição e pela violência de um homem.

Na readaptação de *A Bela Adormecida*, as mulheres são mostradas como autônomas e independentes. Malévola é uma mulher ativa, forte e insubmissa, que luta pela proteção de seu reino e não o permite ser dominado pelos humanos. A Disney mostra uma mulher que foge dos padrões impostos a serem seguidos das outras animações de princesa, assim como *Frozen* (2013) e *Valente* (2012). A protagonista constrói seu destino e não permite nenhum homem dizer o que tem que fazer. Essas características a enquadrariam na imagem da bruxa, da vilã, a figura feminina que sempre é castigada no final das animações por apresentar características fora das qualidades ideais de mulher da época, segundo Fossatti (2009). Para a autora, o final que é dado para as personagens femininas expressa o

ideal de mulher da época, com as princesas submissas e passivas sendo recompensadas e, as vilãs ativas e fortes, castigadas.

No entanto, Malévola é vilã e também heroína. Ser ativa e não deixar-se dominar pelos homens não a enquadram como má, já que ela apresenta essas qualidades desde criança enquanto é apresentada como fada benevolente e protetora dos Moors, o que denota uma mudança na imagem da mulher da atualidade. É possível dizer que com a luta por igualdade do movimento feminista existe uma maior valorização dessas qualidades nas mulheres, expressando-se através da representação das mulheres no filme, assim como afirmam as autoras Bilotta (2010), Fossatti (2009), Silva (2016) e Meneghini (2016).

O que enquadra Malévola como vilã não é sua qualidade de ser ativa e insubmissa, mas a maldição que ela impôs a Aurora. A forma como ela reagiu à violência que sofreu, vingando-se através de uma inocente. A violência que ela sofreu de Stefan, que arrancou suas asas, a fazem exteriorizar o seu sofrimento através da raiva, porém, essa raiva não atinge somente o homem que a violentou. Na realidade, ela atinge secundariamente o homem e primordialmente a princesa, que é usada como meio para alcançar Stefan. Malévola lança a maldição em sua filha, que nada tem a ver com o que ela sofreu, e é neste momento que ela se torna vilã, além de heroína.

Ao lançar a maldição, a relação entre Malévola e Aurora não se caracteriza como rivalidade porque elas não disputam entre si por algum fim em comum. É uma relação de vítima-agressor, embora a pessoa que é tida como destino dessa agressão não seja a vítima em si, isto é, o Stefan não é a pessoa que sofre diretamente com a maldição de Malévola embora seja ele o destinatário. A agressão que Malévola produz na princesa pode ser considerada como uma atitude fomentada pela violência do patriarcado. Ao ser traída por aquele que amava e ter suas asas arrancadas, ela perde um pedaço de si que a permitia alcançar alturas extraordinárias, sua locomoção fica restrita. Stefan tirou-lhe a liberdade que ela possuía antes, assim como a sociedade patriarcal faz com as mulheres, impondo valores e restrições que visam a dominação e a manutenção do poder masculino.

O ato de Malévola dirigido à Aurora se caracteriza como o oposto de sororidade. Em vez de lutar pela igualdade e pela liberdade combatendo a origem da

dominação, ou seja, a hegemonia masculina, agride-se mulheres também vítimas desse sistema. É uma atitude, portanto, que beneficia o patriarcado, já que quem é atingido não é o homem, mas a mulher. Porém, o filme demonstra uma saída para essa situação, que é a união entre as mulheres.

Conforme Aurora vai crescendo e Malévola se aproximando e desempenhando uma maternagem, a fada começa a conhecer a menina e acaba se afeiçoando. Ao entrar em contato com ela, Malévola resgata a criança alegre e benevolente que um dia foi, reintegrando-se. Assim, ela percebe que atingiu uma menina inocente, que não diz respeito ao que sofreu com Stefan, e se arrepende de ter lançado a maldição. No entanto, é impossível voltar atrás no que fez, e a única coisa que consegue quebrar a maldição é o seu amor pela menina. O amor entre elas também é o responsável pelo resgate das asas de Malévola e pela paz e união entre o reino dos homens e dos Moors, que antes viviam em conflito. Não é se vingando de Stefan por Aurora que Malévola consegue suas asas de volta, mas unindo-se com a princesa e tendo sua ajuda. Assim, com a violência de uma mulher contra outra, que possui como alvo um homem e não a mulher em si, a relação entre as duas personagens perpassa pelo antônimo da sororidade para, com o desenvolvimento da trama, atingir a relação pactual entre mulheres para mútua proteção contra a violência patriarcal.

O filme reconstrói o sentido do amor verdadeiro, muito presente nos contos de fada e nas animações da Disney. Nas animações antigas como A Branca de Neve, Cinderela, A Bela Adormecida, A Pequena Sereia, A Bela e a Fera, A Princesa e o Sapo, entre muitos outros, o amor verdadeiro e o casamento com o príncipe é a realização última da história, o "viveram felizes para sempre" que reforça o ideal heteronormativo e patriarcal de que a recompensa para as mulheres que estão dentro do padrão desejado é a união com um homem (Fossatti, 2009). Em Malévola, assim como em Frozen e Valente, a história não possui um desfecho amoroso entre um homem e uma mulher, o que indica que existe uma mudança na trajetória da mulher na sociedade atual, com o casamento com um homem não sendo mais considerado a última realização da mulher em sua vida.

Em Malévola, o amor verdadeiro é entre duas mulheres. É um amor construído entre elas durante a história, e não um amor predestinado como na

animação antiga em que o príncipe e a princesa mal se conhecem e já são o amor verdadeiro um do outro. Além da desconstrução desse ideal de amor romântico heteronormativo no final da história, o filme também anuncia que existem amores que "não são para ser", como o caso de Malévola e Stefan. Ele provoca uma reflexão acerca de relacionamentos abusivos e do amor, mostrando que a traição e a violência pode vir daquele que pronuncia o amor verdadeiro. Enquanto que o desenho original ilustra o confronto e a violência entre duas mulheres e o amor entre um homem e uma mulher, o filme Malévola ilumina o oposto, com o homem sendo o rival e a mulher a possibilidade de amor verdadeiro, reforçando a importância do amor e da solidariedade entre as mulheres.

Assim, o final feliz de Malévola não diz respeito ao casamento ou a união amorosa entre a mulher e um homem. A paz e a harmonia é fornecida pela união entre o reino dos Moors com o dos humanos, produzida não por um herói masculino, mas pelo amor verdadeiro entre duas mulheres e por uma mulher que é tanto vilã quanto heroína.

9 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com o objetivo de analisar as relações entre as mulheres no filme *Malévola* para compreender como se verificam os ideais e valores legitimados sobre essa temática pela Disney, foi preciso identificar os valores reproduzidos pela produtora nos filmes de animação sobre princesas anteriores. Através dos estudos de Fossatti (2009), Bilotta (2010), Sobral e Beraldo (2015), Meneghini (2016) e Silva (2016), identificou-se uma transformação na representação das mulheres com o passar do tempo, com as princesas sendo retratadas de passivas, ingênuas e bondosas para poderosas, ativas, inteligentes e independentes. A relação entre as mulheres também se transformou nas narrativas, com as animações clássicas estando centradas na rivalidade e na violência entre as mulheres, com escassas relações positivas e de amizade, e as animações mais recentes ressaltando o amor entre as mulheres.

A partir das transformações da relação entre as mulheres e suas representações, é possível dizer que a adaptação da Disney *Malévola* (2014) demonstra que as antigas formas de representação feminina e as relações que eram estabelecidas entre as mulheres nas animações clássicas, especificamente na animação *A Bela Adormecida*, não correspondem mais à atualidade. *Malévola* ultrapassa as delimitações entre o Bem e o Mal, revelando-se uma personagem complexa e dinâmica, possuindo uma representação mais humana. Ela é uma mulher forte, independente e que não se submete à dominação patriarcal, representada pelo reino dos homens, sendo nomeada a protetora do reino dos Moors. Aurora também é retratada de forma diferente em relação à animação original, sendo uma jovem ativa e sujeito da própria ação, como descreveria Bilotta (2010).

A imagem de *Malévola* no filme difere muito da animação de 1959. Em *A Bela Adormecida*, a personagem é apresentada somente na polaridade negativa, aproximando-se da figura da bruxa, que Von Franz (2002) descreve como o aspecto sombrio da imagem arquetípica da Grande Mãe. Já no filme de 2014, *Malévola* compreende as duas polaridades do arquétipo materno, sendo tanto uma fada, quanto uma bruxa. Ela é capaz de destruir e amaldiçoar ao mesmo tempo que protege e redime a maldição que lançou em Aurora. Desta forma, é possível

relacionar a figura de Malévola com a Grande Mãe e o lugar que essa imagem arquetípica ocupa na sociedade patriarcal, principalmente em civilizações influenciadas pelo cristianismo em que existe uma polarização nítida entre o Bem e o Mal, a Virgem Maria e as bruxas cúmplices do Diabo (Von Franz, 2002). Assim como a polaridade negativa da Grande Mãe é reprimida, Malévola é perseguida pelo reino dos homens que tenta eliminá-la da consciência.

Assim como em Frozen (2013) e Valente (2012), Malévola (2014) reconstrói o sentido de amor verdadeiro, que não é mais fornecido por um homem como nas animações antigas, mas por uma mulher. Nesta releitura, o homem deixa de ser o salvador e o responsável pelo amor verdadeiro, sendo agora representado como passivo (príncipe Philip) e vilão (Stefan). O filme expressa possibilidades da relação entre as mulheres e elenca a sororidade, a solidariedade e a união, como essencial. Em contrapartida, também mostra como a violência de uma mulher contra outra inocente é nociva para ambas.

Com os trabalhos de Penkala (2016), Silva (2016), Garcia e Sousa (1978), Shpancer (2014) e Soares (2017), destaca-se a existência de rivalidades forçadas entre as mulheres. Segundo Silva (2016), a rivalidade deriva-se de mecanismos voltados à consolidação do patriarcado, devendo ser eliminada das relações femininas para que a dominação masculina tenha um fim. No entanto, essa concepção é criticada por Costa (2009) e por vertentes do feminismo, que afirmam que a harmonia entre as mulheres é uma falácia. A rivalidade, presentes nas produções coletivas (mitos, contos de fada, etc), revela-se como arquetípica, alterando-se a forma como é manifesta a depender da cultura, como descrito por Bolen (1990) sobre a valorização de aspectos do arquétipo. Ela não é gerada pela dominação patriarcal porque a harmonia não seria "natural" às relações femininas. Assim, seria impossível eliminar todas as formas de rivalidade entre as mulheres, e a rivalidade não se caracterizaria como o oposto da sororidade. Partindo-se da concepção de sororidade como pacto de irmandade entre as mulheres que visa o empoderamento e a proteção mútua contra a violência da dominação patriarcal (Penkala, 2016), o antônimo da sororidade não seria a rivalidade de forma genérica, mas uma atitude expressa no filme Malévola: a violência de uma mulher contra outra fomentada pela dominação patriarcal.

Ao mesmo tempo em que expõe a violência praticada entre as mulheres, o filme *Malévola* (2014) ressalta o amor e a união entre as mulheres, sendo ele o responsável pela reintegração da protagonista e pela redenção da maldição que ela causou na princesa. A relação estabelecida entre as duas contrapõe-se às narrativas das animações clássicas e do desenho original em que há pouca ou nenhuma relação positiva entre as mulheres. Como descrevem Fossatti (2009) e Sabat (2002), a Disney ensina às crianças como devem se comportar e como é a sociedade em que vivem, iluminando modelos de relacionamentos entre as mulheres. Assim, o confronto e a rivalidade entre as mulheres é legitimado nos desenhos antigos da Disney, assim como a noção heteronormativa de amor verdadeiro. Como expõe Meneghini (2016), as releituras dos filmes de animação da Disney reconstróem o significado das tramas originais para que elas façam sentido dentro do período histórico que foram criados e, deste modo, sejam consumidos pelas novas gerações. Desta forma, a oposição do filme *Malévola* (2014) aos ideais apresentados pelas outras animações revela que eles não são mais compatíveis à contemporaneidade, legitimando, então, relações em que o amor e a união se dão presentes entre as mulheres.

Com o desenvolvimento desta pesquisa, encontrou-se poucos estudos sobre as relações entre as mulheres. Em relação aos contos de fada, as pesquisas dentro da abordagem da Psicologia Analítica privilegiam análises sobre os aspectos internos do sujeito, enquanto que pouco se fala sobre o que os contos de fada exprimem sobre as relações entre as pessoas, havendo a necessidade de se aprofundar no tema em pesquisas futuras.

10 REFERÊNCIAS

ALVARENGA, Maria Zelia (Org.). **Os deuses castigam?** São Paulo: Ananda Gráfica e Editora, 2015.

APPERSON, Virginia; BEEBE, John. **The presence of the feminine in film.** Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2008. Disponível em: <<http://www.cambridgescholars.com/download/sample/61096>> Acesso em: 6 Out. 2017.

BEEBE, John. The Anima in Film. In: HAUKE, Christopher; ALLISTER, Ian (Ed.). **Jung and Film.** Londres: Brunner-Routledge, 2001.

BILOTTA, Fernanda Aprile. **Heroínas: da submissão à ação:** Uma análise junguiana de personagens em filmes de animação. 2010. 177 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Psicologia Clínica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.

BOLEN, Jean Shinoda. **As deusas e a mulher: nova psicologia das mulheres.** São Paulo: Paulus, 1990.

BOURDIEU, Pierre. **A Dominação Masculina.** 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil 2012.

BOX OFFICE MOJO. Maleficent. Disponível em: <<http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=maleficient.htm>>. Acesso em 17 de out. 2017.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega:** Volume I. Petrópolis: Vozes, 2015.

CAVANI, Júlio. Dicionários devem inserir palavras como 'sororidade' e 'feminicídio' em nome da igualdade de gênero. **Diário de Pernambuco**, 2016. Disponível em: <http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2016/05/16/internas_viver,644255/palavras-sororidade-e-feminicidio-ainda-nao-foram-incluidas-em-diciona.shtml>. Acesso em: 4 Mar. 2018.

CHANGE ORG. Disney: say no to the Merida makeover, keep our hero brave! Disponível em: <<https://www.change.org/p/disney-say-no-to-the-merida-makeover-keep-our-hero-brave>>. Acesso em: 28 de Nov. 2017.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

CHILD, Ben. Brave director criticises Disney's 'sexualised' Princess Merida redesign. **The Guardian**, UK, Mai. 2013. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/2013/may/13/brave-director-criticises-sexualised-merida-redesign>>. Acesso em: 28 de Nov. 2017.

COELHO, Nelly Novaes. **O conto de fadas**. São Paulo: Ática, 1987.

COSTA, Suely Gomes. Onda, rizoma e “sororidade” como metáforas: representações de mulheres e dos feminismos (Paris, Rio de Janeiro: anos 70/80 do século XX). **Revista Internacional Interdisciplinar INTERthesis**, Florianópolis, v. 6, n. 2, p. 1-29, jan. 2009. ISSN 1807-1384. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/interthesis/article/view/1807-1384.2009v6n2p1>>. Acesso em: 11 abr. 2018.

FOSSATTI, Carolina Lanner. **Cinema de animação e as princesas**: uma análise das categorias de gênero. 1 Trabalho apresentado na Divisão Temática Estudos Interdisciplinares da Comunicação, do X Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul. Blumenau SC, 2009. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2009/resumos/R16-0120-1.pdf>>. Acesso em: 27 de out. 2017.

GARCIA, Dantielli Assumpção; SOUZA, Lucília Maria Abrahão e. A sororidade no ciberespaço: laços feministas em militância. **Estudos Linguísticos (São Paulo. 1978)**, v. 44, n. 3, p. 991-1008, 2016. Disponível em: <<https://revistas.gel.org.br/estudos-linguisticos/article/view/1032/613>>. Acesso em: 23 de out. 2017.

GOUDREAU, Jenna. Disney Princess Tops List Of The 20 Best-Selling Entertainment Products. **Forbes**, New York, 17 Set. 2012. Disponível em: <<https://www.forbes.com/sites/jennagoudreau/2012/09/17/disney-princess-tops-list-of-the-20-best-selling-entertainment-products/#3820cce2ab06>>. Acesso em 26 de out. 2017.

GRIMM; PERRAULT et al. **Contos de fadas:** de Perrault, Grimm, Andersen e outros. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

JUNG, Carl Gustav. **A vida simbólica.** OC XVIII/I. Petrópolis: Vozes, 1998.

JUNG, Carl Gustav. **Símbolos da transformação.** OC V. Petrópolis: Vozes, 1999.

MACHADO, Patrícia Santos. **A mulher além do bem e do mal:** Malévola e a representação cinematográfica do feminino integrado. 2016. 150 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Comunicação Social, Universidade Metodista de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <<http://tede.metodista.br/jspui/handle/tede/1548>>. Acesso em: 15 out. 2017.

MENDES, Mariza B. T. **Em busca dos contos perdidos:** o significado das funções femininas nos contos de Perrault. São Paulo: UNESP/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2000.

MENEGHINI, Paula Jardim. **Livre estou? As princesas Frozen e as mudanças no processo de representação da mulher na sociedade ocidental contemporânea.** 2016. 73 f. Monografia (Especialização em Comunicação Social) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <<http://www.pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/1340/1/PMENEGHINI.pdf>>. Acesso em: 26 de out. 2017.

NARVAZ, Martha Giudice; KOLLER, Sílvia Helena. Metodologias feministas e estudos de gênero: articulando pesquisa, clínica e política. **Psicologia em estudo**, v. 11, n. 3, p. 647-654, 2006. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/%0D/pe/v11n3/v11n3a20.pdf>>. Acesso em: 5 Abr. 2018.

OLIVEIRA, Luísa de. **Coisas de menina:** análise simbólica da personagem Buffy - a Caça-Vampiros. São Paulo, 2007. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica) - Faculdade de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Disponível em: <<https://sapientia.pucsp.br/bitstream/handle/15592/1/luisa.pdf>>. Acesso em: 10 out. 2017.

ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA SAÚDE. **Prevenção da violência sexual e da violência pelo parceiro íntimo contra a mulher.** Washington DC, 2012. Disponível em:

<http://apps.who.int/iris/bitstream/handle/10665/44350/9789275716359_por.pdf;jsessionid=0279941332B12C5465878ED8389A7F1F?sequence=3>. Acesso em: 1 jun. 2018.

PEDRO, Joana Maria. Traduzindo o debate: o uso da categoria gênero na pesquisa histórica. **História. São Paulo**, v. 24, n. 1, 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/his/v24n1/a04v24n1>>. Acesso em: 3 Abr. 2018.

PENKALA, Ana Paula. A mulher é o novo preto: pensando identidades a partir das representações arquetípicas de gênero na série Orange is the new black. **Paralelo 31**, v. 2, n. 3, 2016. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/paralelo31/files/2015/03/13_dossie_04_artigo_penkala.pdf>. Acesso em: 10 Abr. 2018.

PENNA, Eloisa, M. D. **Processamento simbólico-arquetípico**: pesquisa em psicologia analítica. São Paulo: Educ, 2014.

PEREIRA, Caroline Rubin Rossato; LOPES, Rita de Cássia Sobreira. Rivalidade fraterna: uma proposta de definição conceitual. **Estudos de psicologia (Natal)**. Vol. 18, n. 2 (abr./jun. 2013), p. 277-283., 2013. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/epsic/v18n2/v18n2a13.pdf>>. Acesso em: 13 Abr. 2018.

PRINCESAS DISNEY. Disponível em: <<http://princesas.disney.pt/>>. Acesso em 15 de out. 2017.

SABAT, Ruth. **Filmes infantis como máquinas de ensinar**. In: 25ª Reunião Anual da Associação de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação - ANPED, 2002, Caxambu (MG). Grupo de Trabalho Educação e Comunicação, 2002. Disponível em: <http://www.creche.ufba.br/twiki/pub/GEC/TrabalhoAno2002/filmes_infantis_como_maquinas.pdf>. Acesso em: 19 de out. 2017.

SARDENBERG, Cecília Maria Bacellar; COSTA, Alice AA. Feminismos, feministas e movimentos sociais. **Mulher e relações de gênero**. São Paulo: Loyola, v. 1, p. 81-113, 1994.

SHPANCER, Noam. Feminine Foes: New Science Explores Female Competition. **Psychology Today**, Sussex, Jan. 2014. Disponível em:

<<https://www.psychologytoday.com/blog/insight-therapy/201401/feminine-foes-new-science-explores-female-competition>>. Acesso em: 24 nov. 2017.

SILVA, Ivana Carolina Santos da. **Sororidade e rivalidade feminina nos filmes de princesa da Disney**. 2016. 130 f. TCC (Graduação) - Curso de Comunicação, Universidade de Brasília, Brasília, 2016. Disponível em: <http://bdm.unb.br/bitstream/10483/16599/1/2016_IvanaCarolinaSilva_tcc.pdf>.

Acesso em: 18 nov. 2017.

SOARES, Maurício Torquato da Silva. **A violência psicológica instituída contra a mulher e a importância em discutí-la**. Simpósio Temático nº 13: O Direito (e) (N)a Negação/Afirmação da Cidadania de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Transgêneros. Paraíba, 2017. Disponível em: <http://scholar.googleusercontent.com/scholar?q=cache:6k2tqg3GKl0J:scholar.google.com/+rivalidade+mitologia+mulheres&hl=pt-BR&as_sdt=0,5>. Acesso em: 1 Mai. 2018.

SOBRAL, Jacqueline; BERALDO, Beatriz. Princesa Congelada?: Uma leitura feminista de Frozen - uma aventura congelante. **Vozes & Diálogo**, Itajaí, v. 14, n. 2, p.139-150, jul./dez. 2015. Disponível em: <<https://siaiap32.univali.br/seer/index.php/vd/article/view/8157/4800>>. Acesso em: 18 nov. 2017.

SOUZA, Babi. **Vamos Juntas?** O guia da sororidade para todas. Rio do Janeiro: Galera Record, 2016.

THE WALT DISNEY COMPANY. **Disney Expands “Frozen” Franchise with New Collection of Books, Animated Shorts and Digital Extensions**. California, Jun. 2016. Disponível em: <<https://thewaltdisneycompany.com/disney-expands-frozen-franchise-with-new-collection-of-books-animated-shorts-and-digital-extensions/>>.

Acesso em: 28 de Nov. 2017.

TONIN, Juliana et al. O papel da mulher nos Contos de Fada contemporâneos.: Malévola: imaginário e a Terceira Mulher de Gilles Lipovetsky. **Sessões do Imaginário**, Porto Alegre, v. 35, n. 21, p.61-69, ago. 2016. Disponível em: <http://repositorio.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/9855/2/O_papel_da_mulher_nos>

[Contos de Fada contemporaneos Malevola imaginario e a Terceira Mulher de Gilles Lipovetsky.pdf](#)>. Acesso em: 7 jun. 2018.

VANITY FAIR. Angelina Jolie is the most beautiful woman in the world. **Vanity Fair**, New York, 13 Abr. 2009. Disponível em: <<https://www.vanityfair.com/news/2009/04/angelina-jolie-is-the-most-beautiful-woman-in-the-world>>. Acesso em: 8 de jun. 2018.

VON FRANZ, Marie-louise. **O feminino nos contos de fadas**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

VON FRANZ, Marie-Louise. **A sombra e o mal nos contos de fada**. São Paulo: Paulus, 2002.

VON FRANZ, Marie-Louise. **A interpretação dos contos de fada**. São Paulo: Paulus, 2005.

Filmografia

A BELA ADORMECIDA. Direção: Clyde Geronimi. Estados Unidos: Walt Disney Pictures, 1959. 75 min., cor.

MALÉVOLA. Direção: Robert Stromberg. Produção: Joe Roth, Don Hahn e Angelina Jolie Pitt. Estados Unidos: Walt Disney Pictures, 2014. 97 min., cor.