

# sessões do MAGINÁRIO

VOL. 21 | N. 35 | 2016 | <http://dx.doi.org/10.15448/1980-3710.2016.1>



CURTA NOSSA  
PÁGINA



Crédito: Control, Pawel Kuczynski, 2016.

## P. 2

Tendências do Cinema Brasileiro contemporâneo: modelos de produção e de representação

Miriam de Souza Rossini, Vanessa Kalindra Labre de Oliveira, Bibiana Nilsson e Guilherme Fumeo Almeida

## P.12

Jogos Olímpicos de 2016: a celebração do "viver junto" nos filmes feitos para a candidatura do Rio de Janeiro

Paula Regina Puhl, Nelson Todt, Fábio Chelkanoff Thier e Vinicius Mano

## P. 31

Pokémon, gotta catch them all: comunidade, jogo e memória

Camila Freitas e Mariana Amaro

# O papel da mulher nos Contos de Fada contemporâneos. *Malévola: imaginário e a Terceira Mulher de Gilles Lipovetsky*<sup>1</sup>

*Women's role in contemporary Fairy Tales. Maleficent: imaginary and Gilles Lipovetsky's Third Woman*

Juliana Tonin<sup>2</sup> ,

Gabriela Kurtz<sup>3</sup> ,

Larissa Fraga<sup>4</sup> ,

Mariana Leoratto<sup>5</sup> 

## Resumo

O objetivo desse trabalho é buscar a compreensão do imaginário da Terceira Mulher descrita por Gilles Lipovetsky no filme *Malévola* (Robert Stromberg, 2014) a partir da personagem homônima. O presente artigo aborda a representação do gênero feminino nos Contos de Fada no cinema contemporâneo. O cinema, como tecnologia do imaginário, fornece imagens para pensarmos a atualidade e o imaginário vigente em nosso tempo – e, neste caso, no âmbito da representação feminina nas sociedades ocidentais. Realizaremos uma análise da personagem Malévola por meio de uma matriz metodológica baseada na figura da Terceira Mulher e na contextualização histórica do papel da mulher na sociedade ocidental, atentando para as categorias do amor e do belo. Pensaremos Malévola como um espírito do tempo contemporâneo, e que constitui a cristalização do imaginário pulsante que forma a representação do feminino em nossa sociedade.

## Palavras-chave

Feminismo; imaginário; Lipovetsky; mulher; contos de fada.

## Abstract

This work's objective is to seek understanding towards the imaginary of the Third Woman described by Gilles Lipovetsky in *Maleficent* movie (Robert Stromberg, 2014) from the homonymous character. The present article addresses the representation of the female gender in contemporary cinema's Fairy Tales. The cinema, as a technology of the imaginary, provides images to think the present and our time's actual imaginary – and, in this case, in the scope of female representation in western societies. We will execute an analysis of the character Maleficent through a methodological matrix based on the Third Woman's image and in the social contextualization of women's role in western society, paying attention to the categories of love and beauty. We will think Maleficent as a contemporary spirit of the time, which constitutes the crystallization of a pulsating imaginary that shapes female representation in our society.

## Keywords

Feminism; imaginary; Lipovetsky; women; fairy tales.

## Introdução

O papel da mulher no mundo ocidental se manteve praticamente inalterado até o final do século XIX. Com seu propósito de vida focado apenas para o amor, para o matrimônio e, principalmente, para a dedicação ao homem, essa realidade encontrou uma ruptura apenas recentemente no curso da história. Segundo Célia Pinto (2010), foi nesse período que o feminismo começou a tomar forma, na Inglaterra, com as *sufragettes*, que lutaram pelo direito ao voto. Esta foi a primeira conquista da mulher para além de seu papel idealizado: para o lar, para o amor e para o homem. A partir disso, a sociedade ocidental passou por modificações até o momento em que vivemos hoje: um novo conflito entre a mulher de antes do século XX e a atual, retomando a importância dos papéis de gênero.

Na contemporaneidade, Gilles Lipovetsky (1997) observa que a busca entre a igualdade de gêneros produziu uma outra lógica, aquela onde os papéis tradicionais combinam-se com as novas configurações sociais. De acordo com o autor, mesmo no auge do período de mudança, os sonhos de amor nunca foram renunciados: ainda que as mulheres se distanciassem da linguagem romântica e não desejassem sacrificar os estudos e empregos em troca de um casamento, isso não impediu que ainda sonhassem com o grande amor, mesmo que sem as convenções matrimoniais. São libertas do padrão único de amor feminino de encerramento doméstico e dedicação sem limites, mas outros ideais ainda se mantêm, como o do “verdadeiro amor”. Assim, ainda que a mulher seja “radicalmente outra”, ela reconcilia-se com aquela “sempre recomeçada”, constituindo o que Lipovetsky denomina como: “Terceira Mulher”.

Todas as mudanças no sujeito feminino, incluindo sua relação com o amor, são diretamente influenciadas pelo imaginário. Essa palavra, que carrega múltiplos significados, é constantemente utilizada no cotidiano e será conceituada a partir de Gilbert Durand (1998). Para ele, o imaginário é compreendido como uma espécie de museu que abarca “todas as imagens passadas, possíveis, produzidas e a serem produzidas” (Durand, 1998, p. 10). Essas imagens são produzidas em âmbito social, ou seja, em conjunto, e possuem um caráter ambivalente e alógico - ou seja, o imaginário parte de uma lógica que é “outra” daquela racional. Este imaginário se cristaliza na sociedade por meio de um movimento constante

que Durand denomina como Bacia Semântica. Esta metáfora define os estágios pelo qual o imaginário vigente em uma época é gradativamente substituído por outro, simulando uma bacia irrigada por rios e meandros. Assim, a história da luta feminina por igualdade também passa por esse movimento, onde o modelo da representação do gênero e do ideal de vida se transforma, irrigando os antigos rios da visão tradicional, mas não os eliminando totalmente, como sugere Lipovetsky. Logo, é por meio deste fenômeno social que percebemos muitas das mudanças na forma de ver o mundo. Contudo, de que maneira as pessoas entram em contato com estas cristalizações do imaginário no cotidiano?



Figura 1: A atriz Angelina Jolie interpreta a vilã do filme.

Isso ocorre, segundo Juremir Machado da Silva (2012), por meio das tecnologias do imaginário, que são “dispositivos (elementos de interferência na consciência e nos territórios afetivos aquém e além dela) de produção de mitos, de visões de mundo e de estilos de vida” (Silva, 2012, p.22). Tais tecnologias existem em nosso cotidiano para intervir, formatar e construir as bacias semânticas. Esses dispositivos podem ser livros, teatro, cinema, rádio, televisão, jornal, literatura, publicidade, internet, entre outros.

As Tecnologias do Imaginário se modificam ao longo dos anos e das gerações, mas seu propósito é o mesmo. Analogamente a isso, encontramos os Contos de Fada, que, desde os primórdios das sociedades ocidentais povoam de imagens o imaginário de uma época, representando e reforçando os papéis de gênero vigentes dela. Assim, se Perrault criou contos com moral e ensinamentos para as moças da corte, os irmãos Grimm buscaram representar uma realidade dura, moldada pelo pensamento sombrio da era medieval, por exemplo. Portanto, se desejamos compreender a sociedade e o imaginário que a cerca, podemos encontrar o ideário da mesma em suas Tecnologias do Imaginário. E, ainda, se queremos entender como uma sociedade retrata o feminino através das épocas, um dos olhares possíveis é sobre os Contos de Fada.

O objetivo desse trabalho é compreender o imaginário da Terceira Mulher no filme *Malévola* (Maleficent, Robert Stromberg, 2014) a partir da personagem homônima, com atenção para as categorias do amor e do belo. O filme é baseado no conto *A Bela Adormecida*, mas em vez de se centrar na personagem de Aurora, conta a “verdadeira história” do ponto de vista da fada Malévola, que se revela uma mulher sensível e poderosa que, desiludida com o amor,

se envolve em trevas e amaldiçoa a filha do homem que a traiu. Analisaremos, por meio de uma matriz metodológica baseada na figura feminina descrita por Lipovetsky, a personagem principal do filme *Malévola*. Assim, pensaremos a personagem como um espírito do tempo (Durand) contemporâneo, como cristalização do imaginário que pulsa e que constitui a forma como o feminino é representado.

### A terceira mulher e o imaginário

Para entendermos quem é a mulher contemporânea, se faz necessário o entendimento histórico sobre o movimento que luta pela causa feminina: o feminismo. A partir das últimas décadas do século XIX, houve uma das primeiras ondas do feminismo, na Inglaterra, em que as mulheres se organizaram para lutar por seus direitos, principalmente pelo direito ao voto. Elas ficaram conhecidas como *suffragettes* e promoveram grandes manifestações em Londres. Em 1913, a feminista Emily Davidson morreu ao atirar-se em frente ao cavalo do Rei George V, durante uma corrida em Derby<sup>6</sup>. O episódio levou seis mil mulheres a marcharem pelas ruas de Londres. Só em 1918, após a Primeira Guerra Mundial, foi conquistado o voto feminino no Reino Unido.

A década de 60 foi o grande marco para o feminismo. Nos Estados Unidos, a Guerra do Vietnã e o Movimento *Hippie* foram o cenário histórico para a revolução feminista. Em agosto de 1960, foi lançada a primeira pílula anticoncepcional<sup>7</sup>. A ideia da criação do contraceptivo foi das feministas Margaret Sanger e Katherine McCormick que se uniram ao cientista Gregory Pincus para desenvolver o medicamento. Em 1961, a pílula também foi lançada na Alemanha.

Todo o contexto da luta feminista foi de extrema importância nas concepções de Lipovetsky (1997). Se-

gundo ele, a emancipação feminina foi um dos maiores movimentos do século XX, pois “as mulheres eram escravas da procriação, agora emanciparam-se desta servidão imemorial. Elas, que sonhavam em ser fadas do lar, querem agora exercer uma atividade profissional (...) obtiveram o direito à liberdade sexual” (Lipovetsky, 1997, p.9). Na década de 80, as mulheres conquistaram, então, uma liberdade desconhecida na geração anterior: aumentaram a sua presença no mercado de trabalho e muitas passaram a sustentar a própria família. Diversas delas, por consequência, conseguiram se separar dos homens, ocasionando o aumento do número de divórcios. As mulheres ocidentais tiveram um maior acesso a métodos de contracepção e ao aborto (em países com leis mais progressistas) e passaram a ocupar espaços que antes eram exclusivamente masculinos, enquanto as atividades de casa também começaram a ser compartilhadas com os companheiros. Começaram a frequentar, conseqüentemente, as esferas públicas da sociedade, transformando-se, como explica Elisabeth Badinter (2005), em senhoras de si.

A imagem da mulher tradicional ia-se apagando para dar lugar a uma outra, mais viril, mais forte, quase senhora de si, se não do universo. Finalmente, mudávamos de papel! Após milênios de uma tirania mais ou menos suave, que encerrava a mulher em papéis secundários ela se tornava heroína de um filme em que o homem desempenhava o papel de coadjuvante (p.14).

O novo papel que a mulher assumiu na atualidade é definido por Lipovetsky (1997) como o da Terceira Mulher. Esse contexto trouxe uma revolução democrática na construção social dos gêneros, fazendo com

que a mulher e o homem possuíssem o destino marcado pelo livre arbítrio. No entanto, ao mesmo tempo “o homem continua prioritariamente associado aos papéis públicos e instrumentais e a mulher aos papéis privados, estéticos e afetivos” (Lipovetsky, 1997, p.12). A democracia entre os gêneros, então, mesmo tendo feito diminuir as diferenças, manteve inalteradas as identidades femininas e masculinas vigentes.

Uma forte característica ligada à identidade feminina, segundo Lipovetsky (1997) é a vocação inerente ao amor. Esse papel afetivo da mulher se caracteriza, em um primeiro momento, pela dedicação da própria vida à felicidade do homem e ao amor romântico.

*Os estereótipos do romantismo sentimental, os lugares-comuns do amor à primeira vista, as cenas de castos enlances, de suspiros e de olhares ardentes e os sonhos do homem terno e rico tornaram-se, no século XX, uma evasão e um consumo feminino de massas, através do qual se generalizou um sentimentalismo e uma ideologia que identificam felicidade feminina com realização amorosa (Lipovetsky, 1997, p. 22).*

No entanto, segundo o autor, com o passar do tempo, as mulheres se distanciaram dessa linguagem romântica. Elas passaram a cada vez menos a sacrificar os estudos e a carreira pelo amor. Apesar disso, o ideal amoroso permaneceu, pois, o amor faz parte do âmago da identidade da Terceira Mulher. A mulher conquistou certa liberdade em termos de vida profissional, familiar e sexual, mas não abriu mão da exigência passional feminina, o que pode representar um desejo de auto desapropriação, onde “o poder do amor sobre as mulheres não se prolonga unicamente por se ter adap-

tado às novas exigências de autonomia, mas também porque permite escapar do deserto do eu entregue a si mesmo” (Lipovetsky, 1997, p. 46). Ou seja, a mulher se sente completa por amar, por doar-se ao próximo.

Diante desta contextualização histórica e da visão de Lipovetsky em relação ao feminino na contemporaneidade, podemos perceber uma relação intrínseca com o imaginário de Durand. Dessa forma, buscamos demonstrar como um de seus movimentos constitui o imaginário formador do feminino na Terceira Mulher. Assim, trazendo o conceito de Durand (1998), o imaginário passa pelo processo de “re-presentation”, onde passa por rearticulações simbólicas. Ou seja, é uma forma de materializar pulsões mais primordiais do ser humano, as quais Durand classifica por meio de estruturas plurais e irredutíveis. Estas são “limitadas a três classes que gravitam ao redor dos processos matriciais do ‘separar’ (heróico), ‘incluir’ (místico) e ‘dramatizar’ (disseminador), ou pela distribuição das imagens de uma narrativa ao longo do tempo” (Durand, 1998, p. 40). Essa distribuição de imagens é representada pelo autor como uma espécie de museu do imaginário, ou seja, que constituem um espírito do tempo. Estas imagens que se encontram dentro uma narrativa constituem os temas dos contos de fadas, por exemplo. A figura do herói que busca salvar uma princesa presa em um castelo, que por sua vez é indefesa e vítima, é uma das constantes no conto da Bela Adormecida, tanto na versão dos Irmãos Grimm quanto na versão do filme da Disney, *A Bela Adormecida* (Sleeping Beauty, Les Clark, Eric Larson e Wolfgang Reitherman, 1959). Tal imagem se repete em muitas outras narrativas dos Contos de Fada, onde a princesa ou a mulher do conto é completamente indefesa e tudo o que faz é esperar que o grande amor de sua vida apareça para dar sentido a

sua existência e, assim, viver feliz para sempre. E, como se pode perceber, por muitos séculos foi essa a forma com a qual a mulher era representada na sociedade, constituindo um conjunto de imagens que representavam o espírito de um tempo que, após as revoluções feministas, passou a se reconfigurar.

Assim, conforme explicado anteriormente, o imaginário é um processo de “re-presentation” que constitui esse museu de imagens, sendo, conforme Silva (2012), um reservatório, a impressão digital simbólica do ser no mundo. Contudo, este imaginário não é estático: ele “é sempre desvio, divergência, apropriação, reinterpretação, releitura, desconstrução, reconstrução e afirmação” (Silva, 2012, p. 51). A forma com a qual ele passa por essas mudanças é representada por uma metáfora construída por Durand: a bacia semântica. Esta demonstra a forma com a qual o imaginário se modifica ao longo do tempo e das gerações, não havendo uma diferença instantânea, mas por meio de um escoamento e preenchimento do imaginário por novos afluentes. O que era vigente passa a não ter mais sentido ou adquirir novas configurações.

Durand (1998) explica a bacia semântica em seis fases. A primeira, fase do escoamento, é aquela onde surgem, no conjunto imaginário vigente (bacia), pequenas correntes descoordenadas. Na fase da divisão das águas, alguns escoamentos se juntam, formando uma oposição mais ou menos acirrada contra os estados imaginários precedentes e outros escoamentos atuais. Já a fase das confluências nasce das águas divididas e represadas: o proibido, o contra, o reprimido. Conforme Durand: “Assim como um rio é formado dos seus afluentes, uma corrente nitidamente consolidada necessita ser reconfortada pelo reconhecimento, o apoio das autoridades locais e das personalidades e

instituições” (1998, p. 110). Na fase da organização dos rios, há a consolidação teórica dos fluxos imaginários. Na seguinte, das “margens” do imaginário, há o ordenamento das margens, com o surgimento de linhas ideológicas e conceituais. Na sexta de última fase, a dos deltas e dos meandros, há a saturação do imaginário vigente, ocorrendo, então o desgaste o declínio do mesmo, se deixando inundar aos poucos pelos novos escoamentos, reiniciando o ciclo.

As transmutações que ocorreram no imaginário da Terceira Mulher, então, seguem esta lógica. O imaginário vigente antes do século XX, da mulher confinada ao espaço doméstico, ao amor e ao exercício de agradar o homem, começou a ser inundado por pequenas correntes desordenadas desde o século XVIII e passou a se impregnar nas imagens dominantes gradativamente. Assim, com o surgimento do feminismo, se forma o imaginário do proibido, reprimido e contrário ao pensamento vigente, onde as mulheres tem a “audácia” de pensar em um mundo onde elas podem ocupar todos os espaços da sociedade. Com essa divisão de águas, as instituições começam a reconhecer a legitimidade do movimento. Organizaram-se os rios, e ordenaram-se as margens e, no mundo ocidental, a mulher tem muito mais escolha do que possuía antigamente. No entanto, há permanências, como demonstra Lipovetsky. O imaginário da Terceira Mulher é ambíguo. As correntes contrárias nunca cessam, e a igualdade de gênero idealizada em muito ainda acentua as diferenças entre o ideal tradicional do masculino e do feminino, criando um imaginário paradoxal e complexo.

Os movimentos da bacia semântica podem ser observados através das Tecnologias do Imaginário, desde os Contos de Fada em suas versões orais, passando por contos escritos e, finalmente, chegando ao

cinema. A versão do conto da Bela Adormecida escrita pelos Irmãos Grimm (Abreu et al., 2000) já se encontrava menos sombria do que aquelas encontradas na tradição oral, e mais próximas da versão mais difundida, o filme da Disney, lançado em 1959. No conto dos Grimm, do século XVIII, a princesa se chamava Flor Graciosa e, na festa de seu batizado, o rei desejava convidar as treze fadas que viviam nos confins do reino. Contudo, o camareiro avisou ao rei que só possuíam doze pratos de ouro, e que a décima terceira ficaria ofendida se lhe oferecessem um prato de prata. O rei optou por não convidar a última fada, mas que apareceu mesmo assim. E, ao contrário das outras, não forneceu bênçãos à recém-nascida, e sim, uma maldição: aos quinze anos a princesa iria se ferir com o fuso de uma roca de fiar e morreria. Uma outra fada amenizou a maldição, dizendo que ela dormiria por cem anos e seria acordada pelo beijo de um príncipe. Não conseguindo deter a maldição, a princesa e o reino caem em sono profundo e, nos anos que seguem, ninguém consegue atravessar o mato selvagem que envolveu o castelo. Um príncipe, curioso com a história de Flor Graciosa contada por seu bisavô, parte rumo ao castelo, afirmando não ter medo do desafio. Ele chegou ao castelo justamente após o término da maldição, e os caminhos se abriram para ele que, com um beijo, acordou a princesa e as pessoas que viviam no castelo. Ao fim, o príncipe pediu a mão de Flor Graciosa em casamento, que, já estando apaixonada pelo homem, aceita.

Na versão da Disney de 1959, a história se passa no século XIV. O filme inicia no dia do batizado da princesa Aurora. O Rei Estevan promete a mão da menina, então bebê, em casamento ao filho do Rei Humberto, Felipe,

planejando unir os dois reinos. Três fadas são convidadas para a festa e presenteiam Aurora com os dons de beleza e cantar. Antes da terceira fada anunciar o último presente, Malévola aparece e por não ter sido convidada, anuncia uma maldição. Aos 16 anos, Aurora vai colocar o dedo no fuso de uma roca e morrerá. A última fada dá como presente em vez da morte, um sono e um beijo doce para despertá-la. O rei manda queimar todas as rocas e fusos do reino. As três fadas levam Aurora para viver em uma cabana até completar 16 anos. Malévola tem uma participação coadjuvante na trama. Ela vive em uma montanha proibida com seus ajudantes. Não possui nenhuma característica ligada a bondade e não mostra o lado humano como na versão atual. Aurora e Felipe se conhecem por acaso na floresta e se apaixonam, sem saber que foram prometidos, e marcam de se encontrar no dia seguinte na cabana. Ao contar para as fadas que conheceu um rapaz, ela descobre a verdade, que é uma princesa e deve esquecer esse amor, pois tinha o casamento marcado com um príncipe. No mesmo dia, ao retornar ao reino, Aurora é enfeitiçada por Malévola para tocar em um fuso e adormece. As fadas lançam um feitiço para que todo o reino adormeça com Aurora e saem atrás de Felipe. Quando chegam na cabana, percebem que Felipe foi sequestrado por Malévola e levado para o calabouço da montanha proibida. Elas resgatam o príncipe, mas antes de chegar ao castelo ele precisa enfrentar um dragão criado pela Malévola. Depois de derrotar Malévola, Felipe beija Aurora e ela desperta. Eles se apresentam ao reino e vivem felizes para sempre.

Logo, nestes dois contos percebe-se um imaginário do feminino tradicional, de uma jovem que espera imaculada por um homem que se tornará o amor de sua vida. Os casamentos, ainda que arrançados, contam

com o amor como pano de fundo - mesmo sendo um compromisso compulsório - o amor entre o príncipe e a princesa existe. A exacerbação da beleza, o fato de a mulher não possuir vida própria e produtiva (nesse caso representado pelo sono profundo) e acordar e ser feliz apenas após a chegada do homem prometido, revela como as imagens se repetem no curso da história, constituindo o museu do imaginário. Contudo, na mais recente interpretação do conto, o foco está em Malévola, a fada que amaldiçoa a princesa, e traz outra visão ao papel da mulher nos Contos de Fada e na sociedade contemporânea ocidental.

### Malévola como a Terceira Mulher

O filme *Malévola* é baseado no conto da Bela Adormecida e conta a história de Malévola, a protetora do reino dos Moore. Esse reino, habitado por seres fantásticos - incluindo Malévola, uma fada com chifres e robustas asas - faz fronteira com um reino povoado por humanos o qual seu rei almeja conquistar o território dos Moore. Certo dia, um menino camponês invade o santuário dos Moore e acaba conhecendo a poderosa fada e envolvendo-se romanticamente com ela. Entretanto, esse camponês era ambicioso e, com o objetivo de se tornar o soberano do reino dos humanos, desaparece da vida de Malévola, e, para conseguir ser rei, a engana e corta suas asas. Com sede por vingança, Malévola se torna uma fada sombria com sentimentos de ódio e amaldiçoa a filha do rei, Aurora. Ela condena a criança a um sono profundo quando a mesma fizesse 16 anos, só podendo despertar com um beijo de amor verdadeiro. Aos poucos, entretanto, a fada passa a nutrir um carinho fraternal por Aurora, que vive isolada aos "cuidados descuidados" de três fadas, sendo Malévola a grande protetora da menina. Ao completar 16

anos, Aurora cai em sono profundo e apenas é acordada após um beijo de amor verdadeiro, que não é dado por um príncipe (que surge na história e faz uma tentativa), mas pela própria Malévola.

Para a realização da análise, buscamos relacionar a personagem Malévola com o imaginário da Terceira Mulher descrita por Lipovetsky (1997), bem como com o conceito de bacia semântica. Para isso, criamos categorias de discussão a partir da visão do autor em relação ao amor e a Terceira Mulher, de forma a detectar os traços dessa mulher contemporânea em Malévola e compreender como o filme (tecnologia do imaginário) reflete a cristalização na bacia semântica. O quadro 1 representa

diversas características das três fases da mulher categorizadas por Lipovetsky (1997) de maneira descritiva:

A partir desta divisão do autor, podemos inferir que, na primeira versão do filme *A Bela Adormecida* (1959), Malévola pode ser enquadrada na fase da Primeira Mulher, pois é vista pelo mito do poder maléfico, associada às forças do mal e do caos. Para o autor, os "mitos selvagens ao relato do Génesis domina a temática da mulher, poder misterioso e maléfico. Elemento obscuro e diabólico, ser que utiliza feitiços e ardis" (Lipovetsky, 1997, p. 228). Na versão de 1959, a personagem continua apresentando apenas um lado negativo, sem traços de amor, compaixão e bondade,

**Quadro 1:** Comparativo com características da Primeira, Segunda e Terceira Mulher por Lipovetsky (1997).

A Primeira Mulher (Ou a Mulher Depreciada)	A Segunda Mulher (Ou a Mulher Exaltada)	A Terceira Mulher (Ou a Mulher Indeterminada)
Até o Século XIX	Começo na segunda metade da Idade Média	Pós dona de casa
Domínio Social do Masculino pelo Feminino	Tenta louvar os papéis e poderes da mulher.	Desvitalização do ideal da dona de casa
Todas as atividades valorizadas são as dos homens	Séc. XII - Culto a Dama Amada	Legitimidade dos estudos e do trabalho feminino
Natureza inferior das mulheres	Séc XV e XVI - Bela	Direito de sufrágio (descasamento)
Ao masculino são atribuídos valores positivos e ao feminino negativos	Séc. XVI e XVII - Discursos, elogios sobre os seus méritos e virtudes	Liberdade Sexual
Uma única função escapa a desvalorização: a maternidade	Iluminismo - admiram os efeitos benéficos da mulher sobre os costumes, a delicadeza.	Controle da procriação
Inferiorização ao feminino	Séc. XVII e XIX - Sacraliza a esposa-mãe-educadora	Passou a ter opções. Livre Arbitrio
Mulher - Mito do poder maléfico. Elemento obscuro e diabólico. Utiliza feitiços. É associada às forças do mal e do caos.	Esses dispositivos têm em comum o fato de colocarem a mulher em um trono, cuja natureza, imagem e efeito ampliam	Antes tudo era traçado, pré-determinado na vida das mulheres
Em algumas sociedades a mulher é ligada a função da alimentação, agricultura, mas mesmo assim não assume cargos mais elevados, políticos.	A idealização da mulher não aboliu a realidade da hierarquia social dos sexos.	Poder de governarem a si mesmas sem uma vida social predefinida
Tarefas sem prestígio da vida doméstica.	As decisões importantes se mantem nas mãos dos homens.	A terceira mulher está sujeita a si mesma, é uma autocracia feminina.
	Deve obediência ao marido.	Apesar de instituir uma ruptura na história, o modelo não coincide com o desaparecimento das desigualdades entre os sexos.

representando o vilão tradicional. Persiste, então, a representação da mulher como a Primeira Mulher, depreciada. A mulher bruxa, obscura e impura do século XIX é, então, a que costura o imaginário da primeira e segunda representação da personagem.

Por outro lado, a versão contemporânea do filme *Malévola* (2014) mostra uma mulher antagonista. Ao mesmo tempo que é uma vilã, faz uso dos feitiços para o mal e se mostra vingativa - características também da Primeira Mulher - ela apresenta traços de bondade, compaixão e principalmente o amor. Esse amor, entretanto, não é tradicional, mas além do ideal romântico, expresso por um sentimento quase maternal com a sua própria vítima, sendo esta a maior ruptura do filme.

É interessante ressaltar que existe a dicotomia entre força e delicadeza na personagem. O filme traz uma Malévola inicial que é forte e ao mesmo tempo doce e amável, mas a partir do momento em que tem suas asas cortadas (a sua força positiva), passa a ter de utilizar uma força negativa do seu ser para se manter seu ego forte. Em compensação a isso, perde toda sua delicadeza de moça bondosa, além de transformar um reino adorável de fadas sem hierarquias anteriores em um obscuro e ditatorial. Quando Malévola era bondosa e doce (atributos femininos da Segunda Mulher), o reino dos Moore era um paraíso, já quando se torna raivosa e traiçoeira, toma o poder a si e transforma o reino que pertence em um regime totalitário em que ela manda (atributo masculinizado de poder).

Entretanto, é no eixo do amor que *Malévola* se encaixa de maneira fluída com os conceitos da Terceira Mulher de Lipovetsky (1997). O filme fala sobre um conceito pouco usual de amor verdadeiro - principalmente nos contos de fadas - fugindo da relação entre homens e mulheres e enfatizando o amor fraterno como

amor genuíno. Lipovetsky (1997) fala sobre a relação de amor entre as mulheres e o amor. Para ele, “o empenhamento delas no amor deu origem a formas de abolição do eu, mas também trouxe a autovalorização e os sonhos de intensidades emocionais passíveis de fazer o ego aceder à verdadeira vida” (Lipovetsky, 1997, p. 42-43). Amar, para as mulheres, se torna essencial para se sentirem vivas. Entretanto, a partir do momento que o beijo do príncipe não faz o efeito esperado e Aurora permanece adormecida é possível inferir que o amor romântico é posto em segundo plano, enquanto o amor fraterno se sobressai.

A cultura machista ensinou às mulheres a permanecerem desunidas, competindo umas com as outras por atenção e amor masculino. O feminismo e a independência feminina ajudaram as mulheres nessa desconstrução, as ensinando conceitos de sororidade e unindo a classe feminina. Por consequência disso, passaram a dedicar o amor para além do amor romântico, como em *Malévola*. O amor verdadeiro de Malévola é o amor fraterno, quase um amor maternal que Malévola sente por Aurora, que representa amor entre as mulheres.

Outro aspecto da Terceira Mulher presente no filme e que se relaciona com o empoderamento feminino está na posição de importância que Malévola possui. Ela tem grande função social no local onde vive na trama, sendo responsável pela segurança e proteção do Reino dos Moore, um cargo que historicamente é delegado aos homens na sociedade. Essa característica se enquadra na fase da Terceira Mulher pois, de acordo com Lipovetsky: “os antigos poderes mágicos, misteriosos e maléficos atribuídos às mulheres sucedeu o poder de se auto inventarem, o poder de projetarem e construir um futuro indeterminado” (Lipovetsky, 1997, p.233). Mesmo Malévola continuando com pode-

res mágicos, se emancipa e se apropria do livre arbítrio para pautar a sua vida social, sem predeterminações, podendo ocupar a posição que deseja. Inclusive é por meio de seus poderes mágicos (feminino) que consegue chegar a um aspecto de liderança (masculino). Ocorre, então, uma junção de características das polaridades na personagem.

Entretanto, o filme *Malévola* traz consigo muitas permanências. A atriz Angelina Jolie, que interpreta a vilã do filme, foi eleita, em 2004, a mulher mais sexy do mundo pela revista *Esquire*<sup>8</sup> e apresenta os padrões “hollywoodianos” de beleza, algo que nos remete diretamente à fase da Segunda Mulher. Há, também, a permanência da dicotomia entre o que é feio, é mau, e o que é belo, é bom.

Nas primeiras versões dos filmes de contos de fada as protagonistas que representavam o bem apresentavam características da beleza, enquanto as personagens ligadas ao poder do mal não possuíam os mesmos atributos. Lipovetsky (1997) exemplifica citando *Dames galantes*, de Brantôme, o qual diz que “as mulheres são criaturas mais semelhantes à divindade do que nós devido à sua beleza, porque o que é belo está mais próximo de Deus que é todo belo do que o feio, que pertence ao Diabo” (Lipovetsky, 1997, p. 110).

Existem permanências muito fortes da cultura patriarcal no filme. A história figura o homem como detentor do poder. É Stefan que corta as asas de Malévola para se tornar rei. E é a partir do amor romântico e da decepção amorosa entre Stefan e Malévola, que a fada, que antes só se preocupava em proteger o seu reino, se tornou má. O lado maléfico da personagem surgiu com a decepção amorosa, ou seja, apesar de não ser o assunto principal da história, o amor romântico é o estopim da trama, e o que motiva a fada a fazer mal à filha

de Stefan. Contudo, a ruptura ocorre quando ela, ao se arrepender do que fez e se afeiçoar por Aurora, passa a amá-la mais do que havia amado Stefan, se redimindo do seu papel anterior de fada má, e restaurando tanto seu reino quanto o reino dos humanos, a transformando na heroína da história, uma ruptura evidente em relação ao papel da fada nos contos anteriores.

### Considerações finais

O imaginário do feminino sempre esteve em mutação. Ainda que mais lentamente no passado, passou a receber mais e mais correntes contrárias à representação tradicional a partir do início do século XX. A pulsação desse imaginário pode ser percebida por meio das tecnologias do imaginário, que cristalizaram as expectativas, imagens e representações da mulher no mundo ocidental. O filme *Malévola*, portanto, ilustra o imaginário da Terceira Mulher descrita por Lipovetsky de maneira muito precisa, e fornece o retrato da bacia semântica na contemporaneidade.

O imaginário atual instituído no ocidente é aquele da mulher forte, dona de si, de seu corpo e de suas decisões, onde optar por focar a vida nos estudos e no trabalho não é anormal. Contudo, correntes contrárias ainda sugerem para as mulheres que, ao mesmo tempo, precisam ser sensíveis, bonitas, dedicadas ao outro e, ainda que não sonhem com o casamento, precisam sonhar com o amor verdadeiro - mesmo que seja representado pelo sentimento fraterno. A Terceira Mulher é ao mesmo tempo revolucionária e conservadora.

Assim como se mostrou *Malévola*: a bela fada, boa por natureza, poderosa, com uma das maiores incumbências de seu reino, dona de si e capaz de

tomar suas próprias decisões. Contudo, ela ainda sonha com o amor verdadeiro e, quando se desilude, sua vida perde o sentido e o reino de Moore entra em declínio. Mesmo assim, ela contraria a concepção de que a mulher é sempre má e consegue se redimir ao se aproximar de Aurora. O imaginário do feminino em *Malévola* é, portanto, complexo, assim como a Terceira Mulher, rico em todas as suas contradições e paradoxos. É representado por uma bacia semântica que modificou-se ao longo do tempo, conferindo o protagonismo às mulheres em suas vidas, mas que conta com inúmeras correntes persistentes que as relembram de seus papéis instituídos no passado.

### Referências

ABREU, Ana Rosa... [et al]. **Alfabetização**: livro do aluno. Brasília: FUNDESCOLA/SEFMEC, 2000.

BADINTER, Elisabeth. **Rumo Equivocado**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

BATISTA, Liz. Por voto, feminista morre em Derby. In: **Acervo Estadão**. 14 de jun. De 2013. Disponível em: <<http://acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,por-voto-feminista-morre-em-derby,9106,0.html>>. Acesso em 27 de abr de 2015.

DURAND, Gilbert. **O imaginário**: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Rio de Janeiro: Difel, 1998.

HARTL, Judith. 1960: Primeira pílula anticoncepcional chega ao mercado. In: **Deutsche Welle**. s/d. Disponível

em <<http://www.dw.de/1960-primeira-p%C3%ADlula-anticoncepcional-chega-ao-mercado/a-611248>>. Acesso em 27 de abr de 2015.

LIPOVETSKY, Gilles. **A terceira mulher**: permanência e revolução do feminino. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

PINTO, Célia Regina Jardim. Feminismo, História e Poder. **Revista de Sociologia e Política**. Curitiba, v.16, n 36, p 15-23, jun 2010.

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

THIS WEEK in The Sexiest Women Alive. In: **Esquire**. 12 de jan. de 2012. Disponível em <<http://www.esquire.com/entertainment/g1033/sexiest-woman-alive-esquire-list-011212/?slide=6>>. Acesso em: 16 de abr de 2015.

### Referências audiovisuais

BRADSHAW, Sarah (et al). STROMBERG, Robert. **Malévola**. [Filme] Produção de Sarah Bradshaw (et al). Direção de Robert Stromberg. Walt Disney Productions, 2014. 97 min. Son. Color.

PETERSON, Ken. GEROMINI, Clyde. **Abela adormecida**. [Filme] Produção de Ken Peterson, direção de Clyde Geromini. Walt Disney Productions, 1959. 75 min. Son. Color.

### Notas

- 1 Artigo originalmente apresentado no 10º Encontro Nacional de História da Mídia (ALCAR) - UFRGS (2015).
- 2 Mestre e Doutora pela PUCRS. Professora adjunta do

Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PGGCOM PUCRS – Avenida Ipiranga, 6681. Porto Alegre, RS, Brasil. Cep: 90619-900).

- 3 Mestre em Comunicação Social pela PUCRS. Doutorado em Comunicação e Informação pela UFRGS. Professora do curso de Publicidade e Propaganda da PUCRS (FAMECOS PUCRS – Avenida Ipiranga, 6681. Porto Alegre, RS, Brasil. Cep: 90619-900).
- 4 Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUCRS (PGGCOM PUCRS – Avenida Ipiranga, 6681. Porto Alegre, RS, Brasil. Cep: 90619-900).
- 5 Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUCRS (PGGCOM PUCRS – Avenida Ipiranga, 6681. Porto Alegre, RS, Brasil. Cep: 90619-900).
- 6 Site do Acervo Estadão. Disponível em <<http://acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,por-voto-feminista-morre-em-derby,9106,0.html>>. Acesso em 27 de abr de 2015.
- 7 Portal Deutsche Welle. Disponível em <<http://www.dw.de/1960-primeira-p%C3%ADlula-anticoncepcional-chega-ao-mercado/a-611248>>. Acesso em 27 de abr de 2015.
- 8 Site da Revista Esquire. Disponível em <<http://www.esquire.com/entertainment/g1033/sexiest-woman-alive-esquire-list-011212/?slide=6>>. Acesso em: 16 de abr de 2015.