

Assista outra vez: estratégias revisionistas feministas no cinema¹

*Dra. Flávia Cesarino Costa*²
*Amanda Rosasco Mazzini*³

RESUMO

O artigo propõe a identificação de estratégias revisionistas audiovisuais feministas na obra cinematográfica *Malévola* (*Maleficent*, Robert Stromberg, 2014), reavistagem de *A Bela Adormecida* (*Sleeping Beauty*, Clyde Geronimi, 1959), ambas produzidas pela Walt Disney Pictures. Observamos as possíveis maneiras que um filme pode reavistar outro(s) para dar voz a representações da mulher até então adormecidas ou silenciadas. Nossas principais referências sobre revisionismo contemporâneo de contos de fadas são Elizabeth Harries e Maria Cristina Martins. Sobre representação da mulher no cinema clássico, nos baseamos principalmente em Laura Mulvey e Linda Williams.

PALAVRAS-CHAVE: Revisionismo. Cinema. Disney. Contos de fadas. Representação da mulher.

ABSTRACT

This article proposes the identification of revisionist, feminist and audiovisual strategies in the movie *Maleficent* (Robert Stromberg, 2014), revisitation of *Sleeping Beauty* (Clyde Geronimi, 1959), both produced by Walt Disney Pictures. We observe the possible ways that a film may revisit other(s) to give voice to women's representations that were sleeping or silenced until now. Our main references on contemporary fairy tales' revisionism are Elizabeth Harries and Maria Cristina Martins. About the representation of women in classic cinema, we base our work especially in Laura Mulvey and Linda Williams.

KEYWORDS: Revisionism. Film. Disney. Fairy tales. Representation of women.

¹O presente artigo é parte da pesquisa de mestrado em andamento, financiada pela Capes e intitulada "Não é mais um sonho: um estudo de recepção sobre as representações da mulher em dois filmes da Disney". Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos.

² Flávia Cesarino Costa é professora do Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos.

³ Amanda Rosasco Mazzini é mestrande do Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos.

Contos de fadas, de sonhos e memórias inventadas

Chapeuzinho queria se deitar com o lobo. Bela Adormecida queria fugir de seu pai. Branca de Neve não viveu feliz para sempre com seu príncipe. João e Maria decidiram passar a vida caçando bruxas. São inúmeros exemplos de personagens que vivem em nossas memórias infantis que estão ganhando outra roupagem no audiovisual. Outros motivos, outros caminhos, outras funções.

Nós estamos acostumados a ouvir que os contos são “universais”, “eternos”, “acima do tempo”. Mas essas atribuições são ilusórias e escondem as transformações que eles sofrem de acordo com o contexto de contação e as intenções do contador, sejam elas econômicas, instrutoras ou denunciadoras. Jack Zipes, um dos mais relevantes e comentados pesquisadores de contos de fadas contemporâneos, entende que essa mistificação em torno dos contos é perigosa e lhes dá poder. Em seu livro *Fairy tales and the art of subversion*, publicado pela primeira vez em 1983, o autor defende uma de suas principais teorias, a de que o gênero dos contos de fadas literários são parte dinâmica do processo de civilização ocidental. O gradual direcionamento dos contos para as crianças, com intenções didáticas e edificantes, disseminando padrões de comportamento, trabalhou a favor desse processo (ZIPES, 2006, p. 31). Para o autor, essa literatura foi desenhada para divertir e instruir, moldar a natureza dos jovens adultos, e de maneira que ela pudesse entrar inofensivamente na escola e em casa (ZIPES, 2006, p. 35).

Para Zipes, o conto de fadas era uma história oral simples e imaginativa com elementos mágicos e miraculosos, os quais estavam ligados às crenças, valores, ritos e experiências dos pagãos. Os contos passaram por muitas transformações mesmo antes que a chegada da imprensa levasse à produção de textos fixos e convenções de contação e leitura, e ainda passam através das mídias em que eles são transmitidos – pintura, fotografia, rádio e cinema (ZIPES, 2012, p. 21). E assim, como qualquer produção cultural, os

contos devem ser interpretados levando em consideração o contexto em que foram produzidos e o contexto de recepção, quem conta e para quem conta, qual o motivo e com qual mídia ele é transmitido.

Ruth Bottigheimer, em seu livro *Fairy tales: a new history* (2009), já propõe que é difícil provar a existência de contos de fadas orais e de sua transmissão oral na Idade Média ou na antiguidade. Verifica-se apenas a presença da contação de histórias, com a presença de bruxas ou monstros. A própria ideia de que esses contos têm origens orais é uma construção e portanto questionável a utilização de termos como “puro” ou “não contaminados” para se referir a contos de fadas da cultura oral. Bottigheimer questiona, por exemplo, os pesquisadores que afirmam que Charles Perrault ou os irmãos Grimm deturparam ou violaram contos orais, pois esses autores modelaram seus contos em cima da crença de que vieram de uma cultura oral, mas eles mesmos criaram essa ideia de que esses contos os preexistiam. Ela cita os Grimm, que apesar de se exaltarem por preservarem contos folclóricos alemães da cultura oral, na verdade estavam transformando contos amplamente conhecidos de fontes literárias em contos cuidadosamente elaborados para parecerem folclóricos, com uma gramática e crenças burguesas contemporâneas (BOTTIGHEIMER, 2009, p. 7).

A lição que fica das pesquisas de Zipes e Bottigheimer é de que apesar dos contos de fadas serem altamente fabricados e cada vez com um propósito diferente, eles continuam tendo um apelo significativo para o público geral, que acredita em sua ancestralidade, e portanto, lhe dão credibilidade sobre seus ensinamentos. A recorrência de tipos de personagens, de comportamentos, de estruturas de narrativas, de motivos e de certos elementos mágicos ainda reforçam a ideia de uma predestinação, de verdades absolutas, de jornadas, que devem ser seguidas, pois seriam uma sabedoria ancestral e mística.

Assim, muitas dessas histórias, principalmente as versões canônicas de Perrault e dos Grimm, têm sido alvo de críticas sobre a representação que fazem das mulheres. Em uma clássica citação de Simone de Beauvoir,

observamos a crítica à supervalorização da beleza feminina, sua passividade, paciência e resiliência, junto de um refrão de uma canção do filme da Disney *Branca de Neve e os Sete Anões* (*Snow white and the seven dwarfs*, David Hand, 1937):

A mulher é a Bela Adormecida no bosque, Cinderela, Branca de Neve, a que recebe e suporta. Nas canções, nos contos, vê-se o jovem partir aventurosamente em busca da mulher; ele mata dragões, luta contra gigantes; ela acha-se encerrada em uma torre, um palácio, um jardim, uma caverna, acorrentada a um rochedo, cativa, adormecida: ela espera. *Um dia meu príncipe virá... Some day he'll come along, the man I love...*⁴ Os refrões populares insuflam-lhe sonhos de paciência e esperança. A suprema necessidade para a mulher é seduzir um coração masculino; mesmo intrépidas, aventurosas, é a recompensa a que todas as heroínas aspiram; e o mais das vezes não lhes é pedida outra virtude senão a beleza. (BEAUVOIR, 1967, p. 33)

Não existe apenas esse tipo de heroína nos contos literários, mas os contos de fadas da Disney parecem dominar o conceito popular contemporâneo do gênero. Além de *Branca de Neve e os sete anões*, *Cinderela* (*Cinderella*, Clyde Geronimi, Wilfred Jackson e Hamilton Luske, 1950) e *A Bela Adormecida* (*Sleeping beauty*, Clyde Geronimi, 1959) estabeleceram padrões de trama, personagens e ideologias que se tornaram referência para o entendimento contemporâneo do que é um “conto de fadas”. Apropriando-se de traços melodramáticos, esses filmes guiaram o senso comum de que contos de fadas polarizam o Bem e o Mal, tipificam seus personagens e estruturam-se na busca pelo amor e justiça em um universo mágico. Orientados para o final feliz, eles buscam a transcendência e a esperança de que o ordinário pode ser fantástico, o impossível pode virar realidade. “Conto de fadas” parece ter se tornado um refúgio para a utopia do “felizes para sempre” (MAZZINI, 2016).

Como um resultado, cresceu o número de revisitações de contos de fadas no audiovisual, que buscam justamente rever essas histórias e desmistificá-las, questionando os tradicionais papéis das personagens

⁴ Tradução nossa: Algum dia ele virá, o homem que eu amo.

femininas, não só das heroínas, mas das vilãs também, e suas jornadas nas histórias. Mesmo dentro de uma forma patriarcal, como é vista a linguagem clássica cinematográfica por Laura Mulvey, as revisitações têm apresentado outros olhares sobre a mulher e suas vivências, seus medos e desejos, que vão além do objetivo de produzir prazer no espectador.

Para Linda Williams (1984), é possível um filme não quebrar com sua forma patriarcal e ao mesmo tempo dirigir-se a um público feminino para representar as contradições que as mulheres vivem sob o patriarcado. E essa brecha no sistema já havia sido encontrada no campo literário do fim do século XVII por *conteuses* – escritoras sofisticadas e altamente alfabetizadas, que produziam contos de fadas para o público adulto com críticas às posições impostas às mulheres na sociedade francesa da época. Elizabeth Harries, em seu livro *Twice upon a time: women writers and the history of the fairy tale* (2003), observou que as revisitações contemporâneas de contos de fadas na literatura se aproximam das histórias produzidas pelas *conteuses*, diferentes dos contos que se estabeleceram como cânone do gênero.

Entendemos que as revisitações audiovisuais que buscam novas releituras do feminino também se aproximam dos textos das *conteuses*, mas com especificidades do meio. Gostaríamos, então, de identificar as estratégias revisionistas dentro do audiovisual que possuem tendências feministas. Para tanto, nosso objeto de análise fílmica é a obra cinematográfica *Malévola* (*Maleficent*, Robert Stromberg, 2014), revisitação de *A Bela Adormecida* (*Sleeping Beauty*, Clyde Geronimi, 1959), ambas produzidas pela Walt Disney Pictures. Observaremos as possíveis maneiras que um filme pode visitar outro(s) para dar voz a representações da mulher até então adormecidas ou silenciadas. Vamos começar observando como é a representação da mulher no cinema clássico.

Breves anotações sobre a representação da mulher no cinema

Uma das principais teorias feministas cinematográficas é o texto *Prazer visual e cinema narrativo*, publicado pela primeira vez em 1975 por Laura Mulvey. Ela se baseia na psicanálise freudiana para compreender a maneira com que o inconsciente da sociedade patriarcal estruturou a forma do cinema dominante hollywoodiano. Mulvey escolhe essa concepção psicanalítica em específico, pois acredita que ela fornece as bases para a compreensão da sociedade patriarcal e da maneira em que a sua linguagem foi estruturada. Assim, o cinema clássico reflete em sua forma, em sua *mise-en-scène*, a sociedade patriarcal em que está inserido (MULVEY, 2008, p. 438 e 439).

Na perspectiva de Freud, a sociedade patriarcal, que dita o falocentrismo, posiciona a mulher como eterna vítima: ela carece do falo, o que significa carecer de significado dentro dessa sociedade. Nessa visão, deve ser desejo da mulher que ela produza um falo, produza significado, o que só ocorre na concepção de um filho. Mas, logo com o rompimento do laço materno físico, a mulher torna-se castrada, pois ela foi apenas a portadora do significado e não sua produtora. A mulher deve permanecer silenciosa e obediente ao comando linguístico, que determina que ela seja apenas o significante de outro masculino (MULVEY, 2008, p. 438). A mulher, na psicanálise freudiana, estará sempre sofrendo uma ausência, a ausência do falo, do significado, nunca será completa por si.

A teoria de Mulvey é que Hollywood construiu-se em torno do prazer visual. Esse cinema codificou o erótico dentro de sua linguagem e permitiu ao espectador alienado satisfazer-se de seus desejos formativos desenvolvidos dentro da sociedade patriarcal. Assim, a primeira forma de prazer que o cinema oferece é a escopofilia, que se baseia no voyeurismo, no qual o espectador sente prazer em tornar as pessoas que vê em objetos de seu olhar controlador. A linguagem clássica é construída de modo que o espectador sinta-se no controle da imagem e com a capacidade de ver um

mundo reservado. As condições de projeção do filme auxiliam para que o espectador pense que está espionando um mundo privado (MULVEY, 2008, p. 440 e 441).

Outra forma de prazer que o cinema oferece é o narcisismo. O espectador sente prazer em reconhecer no cinema uma forma semelhante à sua. Essa forma é derivada da teoria de Jacques Lacan sobre o momento em que uma criança se reconhece frente ao espelho. Nesse momento, a criança projeta na própria imagem um ego ideal. No caso do ego do espectador, o cinema anula seu ego ao mesmo tempo em que o reforça: o ego fica suspenso pela imersão na história, mas o filme produz vários egos ideais (representados nas estrelas) que são reconhecidos pelo espectador (MULVEY, 2008, p. 441 e 442).

Essas formas de prazer se contrapõem na medida em que a primeira separa o espectador da imagem que lhe dá prazer, e a segunda depende da identificação do espectador com a imagem, mas ambas criam uma visão erotizada do mundo (MULVEY, 2008, p. 443). Seu conteúdo, entretanto, é ameaçador, pois implica na imagem da mulher, que é a ameaça da castração, da falta de significado (MULVEY, 2008, p. 443).

Segundo Mulvey “o prazer no olhar foi dividido entre ativo/masculino e passivo feminino” (MULVEY, 2008, p. 444). A imagem da mulher no cinema é construída para que ela seja olhada e exibida, objeto de desejo (MULVEY, 2008, p. 444). Através do sistema de identificação com o personagem no cinema dominante, o olhar do espectador se identifica com o olhar do herói, este, construído como um ego ideal e que controla a narrativa. Assim, o espectador se sente indiretamente como controlador da narrativa, e se o herói controla a heroína, o espectador terá a impressão de também controlá-la. (MULVEY, 2008, p. 445 e 446)

Gostaríamos de citar aqui outra importante teórica cinematográfica feminista, Mary Ann Doane. Para a autora, a espectadora feminina se comporta um pouco diferente: ela se identifica temporariamente com a posição de *voyeur* masculino e coloca essa mulher nas mesmas relações de

controle, desejo, diferença e distância; ou ela se super-identifica e se perde na imagem cinemática da mulher. Nas duas maneiras a espectadora perde a si mesma, o que só poderia ser evitado através de uma negociação de distância da imagem – ler a imagem como um signo, não como um ícone, e entender que ela é manipulada, construída (DOANE, 1982, p. 87 apud WILLIAMS, 1984, p. 19).

Linda Williams, em seu artigo *Something else besides a mother: Stella Dallas and the maternal melodrama*, publicado em 1984, propõe que no melodrama existem posições de leitura estruturadas que demandam uma competência *feminina* de leitura (WILLIAMS, 1984, p. 08). O espectador masculino tende a não ler as contradições que as mulheres vivem inscritas nesses textos. A autora analisa o filme *Stella Dallas, a mãe redentora* (*Stella Dallas*, King Vidor, 1937), no qual a protagonista Stella precisa abdicar do seu papel de mãe para que a sua filha tenha a melhor vida possível. Stella não consegue ser mãe e sexual ao mesmo tempo, a sociedade não permite. Ao longo do filme vemos Stella tentando viver essa contradição até o final, no qual ela resolve ao erradicar tanto sua figura como mulher e como mãe. E a espectadora feminina tende a se identificar com essas contradições, que estão localizadas no âmago dos papéis socialmente construídos de filha, esposa e mãe, e não se identificam apenas com a figura da mãe (WILLIAMS, 1984, p. 17). Assim, em *Stella Dallas*, a espectadora feminina não compra o final feliz, pois ela sabe das perdas que mãe e filha sofreram dentro do patriarcado (WILLIAMS, 1984, p. 20).

Jane Gaines, em seu artigo *Women and the cinematification of the world* (2010), nota que a ambiguidade domina a forma com que as mulheres são representadas no cinema clássico, especialmente em melodramas, um reflexo da sociedade patriarcal:

Nós entendemos uma contradição ideológica, por exemplo, nas expectativas dirigidas às mulheres para que sejam tanto sexuais como puras, para serem mães e ao mesmo tempo abandonarem uma criança, e

para trabalharem dia e noite, mas não receberem nenhum pagamento pelo trabalho de amor.⁵ (GAINES, 2010, p. 31, tradução nossa)

Para Mulvey, o cinema dominante mostra como as mulheres devem ser olhadas e é isso que deve ser combatido. Assim, a autora defende que é preciso desconstruir a forma opressiva do cinema dominante para contestá-lo e romper com a expectativa de satisfação dos desejos inconscientes patriarcais (MULVEY, 2008, p. 440 e 452). Mas Williams já via que essa destruição de códigos cinemáticos proposta por Mulvey para possibilitar uma representação positiva da mulher não era necessária. Ela observa maneiras que as mulheres falam entre si dentro do patriarcado – discursos que são produzidos para mulheres, e com frequência por mulheres, que exprimem as contradições que elas vivem dentro dessa sociedade: colunas de conselho, revistas de ficção, novelas e os filmes melodramáticos de mulheres. São meios que carregam linguagens diretamente ligadas ao papel que exercem como mães, donas de casa ou cuidadoras (WILLIAMS, 1984, p. 07).

O próprio cinema pode ser uma brecha. Segundo Gaines, no cinema silencioso, principalmente através de melodramas, temas polêmicos, como prostituição, bastardia, adultério, infanticídio, os quais a sociedade permanecia em silêncio, conseguiram driblar os fortes censores da época porque afirmavam que as situações escandalosas que representavam eram “somente” ficção (GAINES, 2010, p. 27, 28 e 32).

A nossa proposta é que as revisitações de contos de fadas no cinema também podem ser uma brecha dentro do patriarcado. Elas se baseiam em histórias com personagens e estruturas narrativas que estão circulando no Ocidente há centenas de anos e ao mudarem elementos que nos são familiares, “tradicionais”, elas causam o choque, o estranhamento e podem nos levar a questionar padrões que eram tidos como uma “sabedoria ancestral” ou “universal”.

⁵ Texto original: Here we would understand ideological contradiction, for instance, in the expectations placed on women to be sexual as well as pure, to be a mother and yet to give up a child, and to work day and night but to receive no pay for love's labor.

Conteuses: as mulheres como portadoras da voz e produtoras de significado

As mulheres frequentemente foram colocadas ao longo do tempo como as tradicionais transmissoras de histórias, as “[...] avós e enfermeiras anônimas de classes baixas que ensinavam e entretinham crianças ao contarem histórias”⁶ (HARRIES, 2003, p. 49, tradução nossa). A pesquisadora de contos de fadas junguiana Marie-Louise Von Franz nota desde os escritos de Platão que as mulheres mais velhas eram as responsáveis por contarem histórias simbólicas às crianças, os “*mythoi*”, como parte de suas educações (FRANZ, 1990, p. 11).

Perrault quis manter essa tradição e a capa da edição de 1697 de seu *Contos da mamãe gansa* traz uma camponesa segurando uma roca e contando histórias na frente da lareira para crianças. Para Harries, essa imagem demarca o que Perrault queria estabelecer como a mítica tradição oral dos contos de fadas, além do gênero, a posição social e lugar da economia literária da contação; ao mesmo tempo em que buscava anular o seu papel na produção desses contos. O autor que se tornou canônico evocava a ideia de que os seus contos na verdade eram contados por camponesas atravessando gerações (HARRIES, 2003, p. 28 e 47).

Mas Bottigheimer nota que tanto Perrault quanto os outros *conteurs* da mesma época pegaram contos, motivos, episódios e narrativas dos italianos – o napolitano Giambattista Basile (1585–1632), que escreveu *Lo cunto de li cunti* (1634–1636) e o veneziano Giovan Francesco Straparola (1485–1557), autor de *Le Piacevoli Notti* (1551, 1553) (BOTTIGHEIMER, 2009, p. 57 e 58). Uma *conteuse*, a Madame de Murat (1670–1716), chegou até a anunciar na seção *Avertissement* (uma espécie de introdução) de suas *Histoires sublimes et allégoriques* (1699) que ela e todos os *conteurs* estavam pegando suas histórias do Straparola (BOTTIGHEIMER, 2009, p. 61).

⁶ Texto original: “[...] anonymous, lower-class nurses and grandmothers who taught and entertained children by telling them stories.”

No fim, apesar de muitas mulheres estarem escrevendo ao mesmo tempo que Perrault, ele acabou se destacando ao longo dos séculos, e junto dos irmãos Grimm, tornaram-se o cânone literário dos contos de fadas. Harries defende que a formação desse cânone acabou sendo uma exclusão das escritoras mulheres (HARRIES, 2003, p. 20). E isso gera um certo conflito, que lembra muito a posição da mulher no patriarcado segundo Freud, pois assume-se que elas carregam as histórias, mas não as produzem. É a ideia de que elas contam, mas não produzem o significado. Harries nota, entretanto, que na França, as mulheres eram as principais produtoras de romances e, a partir de 1650, de contos de fadas, mas tiveram seus textos sistematicamente denegridos como perturbadores, artificiais e intrincados (HARRIES, 2003, p. 21). Apesar disso, elas foram extremamente importantes na história da publicação dos contos de fadas e ainda são revisitadas, na literatura e no cinema.

O próprio termo “*contes de fées*” (“contos de fadas” em francês), que passou a ser um termo guarda-chuva para denominar esse tipo de história, veio de uma mulher francesa, a *conteuse* Madame D’Aulnoy (1650-1705). Dentre as suas publicações, constam *Les contes des fées* (1697) e *Contes nouveaux ou les fées à la mode* (1698). Eram chamadas de *conteuses* as escritoras sofisticadas e altamente alfabetizadas que produziam e contavam suas histórias dentro da cultura de salões, e ainda conseguiam publicá-las com sucesso. Elas faziam parte da aristocracia ou eram mulheres de classe média bem conectadas socialmente (HARRIES, 2003, p. 44). Elas se incluíam nas suas histórias, que eram direcionadas ao público adulto e espelhavam suas próprias vidas e a corte de Luís XIV (HARRIES, 2003, p. 31-33).

Essas autoras faziam críticas sobre a posição das mulheres no regime em que viviam, o que levava a uma tendência de irem contra o “viveram felizes para sempre” (HARRIES, 2003, p. 65). Para Zipes, o fato dos contos serem seculares e desenhados para atender aos sentimentos das mulheres aristocratas indicava que as *conteuses* não queriam reconhecer a Igreja

católica e nem o poder do rei. Ainda, ele cita Madame D'Aulnoy e Henriette-Julie de Murat que expunham e criticavam a “violência” e a “violação”, falando em nome de todas as mulheres humilhadas em uma voz humilde, mas firme (ZIPES, 2006, p. 24).

Os contos dessas mulheres são bem diferentes do que nós entendemos como “contos de fadas” – os curtos contos canônicos de Perrault e dos irmãos Grimm, que se portavam como expressões de desejo e sabedoria popular (HARRIES, 2003, p. 04). Seus contos eram frequentemente longos, labirínticos, digressivos, lúdicos, auto-referenciais, auto-conscientes, com composições em abismo e transpareciam a necessidade de contar um outro lado de uma história (HARRIES, 2003, p. 16, 17 e 44). Assim, as próprias *conteuses* já estavam criando, mas também fazendo uma revisão dos contos de fadas de sua época. A tendência é que as revisitações tenham estratégias narrativas similares aos dessas histórias ao buscarem também um outro olhar sobre o cânone.

Maria Cristina Martins (2015) notou diversas estratégias revisionistas utilizadas pelas escritoras contemporâneas Margaret Atwood, Antonia Susan Byatt e Angela Carter, focalizando justamente as questões de representação do feminino, como buscam quebrar significados cristalizados e libertar personagens presas em enredos deterministas.

No caso específico das revisões dos contos de fadas, as autoras evocam personagens ou histórias tradicionais, consagradas pela tradição, e, ao promover sua dessacralização, garantem a inscrição de outro(s) significado(s) nos textos originais e permitem nova(s) leitura(s) não apenas dos contos em questão, mas também da própria cultura que os gerou e consolidou. (MARTINS, 2015, p. 59)

Vamos então analisar como essas estratégias se comportam no cinema, uma mídia que pré-estabelece imagens e sons para o espectador, e em especial no caso da Disney, que estabeleceu a nossa referência contemporânea do conceito de contos de fadas e está revendo-o através de suas últimas produções cinematográficas.

Revisitando mulheres adormecidas e silenciadas no cinema

Deixe-nos contar uma antiga história outra vez, e vamos ver quão bem você a conhece.⁷ (MALÉVOLA, 2014, tradução nossa)

Assim começa o filme *Malévola* (*Maleficent*, Robert Stromberg, 2014), com um misterioso narrador convidando o espectador a relembrar uma antiga história para vê-la de outro jeito, com um olhar diferente. Essa é a premissa de muitas revisitações contemporâneas de contos de fadas, que buscam uma nova posição crítica às obras canônicas. Para Harries, as revisitações “trabalham para revelar as histórias atrás de outras histórias, as possibilidades que não tiveram voz e que contam um conto diferente”⁸ (HARRIES, 2003, p. 17, tradução nossa). O processo da revisão é também um processo de imprimir marcas do novo contexto de circulação da história e manter viva a memória de temas e personagens que circulam em um imaginário coletivo há séculos.

E é com um novo olhar que *Malévola* observa a história de *A Bela Adormecida* (*Sleeping Beauty*, Clyde Geronimi, 1959), também uma produção da Walt Disney Pictures. Apropriando-se de estratégias narrativas revisionistas, o filme entrega ao público uma origem para o mal de uma das vilãs mais assustadoras da produtora. Considerando que as transgressões de seus vilões são associadas à incapacidade de amar e que eles caem justamente por menosprezarem o que os personagens fazem em nome do amor, é significativo que essa origem seja justamente uma traição seguida do abandono pelo seu amado.

Uma interpretação do conto homônimo de Charles Perrault, *A Bela Adormecida* conta a história da princesa Aurora, amaldiçoada por uma fada má, Malévola, durante seu batizado. Ela deverá morrer ao completar 16 anos e encostar o dedo em uma roca. Uma fada boa, entretanto, consegue trocar a morte pelo sono profundo da maldição. Tentando driblar o destino, o rei envia sua filha à floresta aos cuidados de três fadas boas e ordena que todas as rocas do reino sejam destruídas. Pouco antes do fatídico aniversário, Aurora conhece um príncipe na floresta, Phillip, e se apaixona. Em seguida,

⁷ Diálogo original: “Let us tell an old story anew, and we will see how well you know it.”

⁸ Texto original: “[they] work to reveal the stories behind other stories, the unvoiced possibilities that tell a different tale.”

as fadas a levam para o castelo para celebrar os 16 anos e reintroduzi-la na vida real. Quando a princesa se arruma para a festa, ela é seduzida por uma voz que a leva para uma roca escondida no castelo, na qual espeta o dedo e cai em sono profundo. Malévola aprisiona o príncipe, mas as fadas correm ao seu auxílio, e ele acaba por vencer a fada má, que assumiu a forma de um dragão. Phillip beija Aurora e a acorda. O filme se encerra com o casal dançando na festa da princesa, que também é a celebração de sua união.

Enquanto isso, a trama da revisitação é narrada pela Bela Adormecida e se inicia na infância feliz de Malévola, que vivia em um reino na floresta com criaturas mágicas. Ela se apaixona por Stefan, um menino que vivia às margens do reino vizinho rival, habitado por seres humanos. Anos se passam e surge uma promessa de que o trono desse reino será herdado por quem matar Malévola. Assim, o ambicioso Stefan corta as asas da amada e as entrega ao rei, afirmando que havia cumprido a tarefa. Violada, Malévola se esconde na floresta. Um tempo se passa e no batizado da princesa Aurora, filha de Stefan, a fada amaldiçoa a criança ao sono profundo quando fizer 16 anos e encostar o dedo na roca. O feitiço só terá fim se Aurora for despertada com um beijo de amor verdadeiro, algo que Malévola crê não existir. Stefan envia a filha à floresta com a proteção de três *pixies* e Malévola acompanha a menina crescendo, afeiçoando-se a ela. Stefan passa todos esses anos buscando se vingar da fada e se armando. Quando a maldição irrompe e Aurora adormece, Malévola se arrepende e busca um príncipe para beijar a princesa. O beijo não surte efeito, e Malévola chora sobre seu corpo adormecido e lhe dá um beijo de despedida. Surpreendentemente, Aurora acorda e decide que quer viver com Malévola em seu reino. Ao saírem do castelo, Stefan trava uma batalha com Malévola, que com a ajuda de Aurora, sai vitoriosa. No fim, Aurora é corada rainha dos dois reinos.

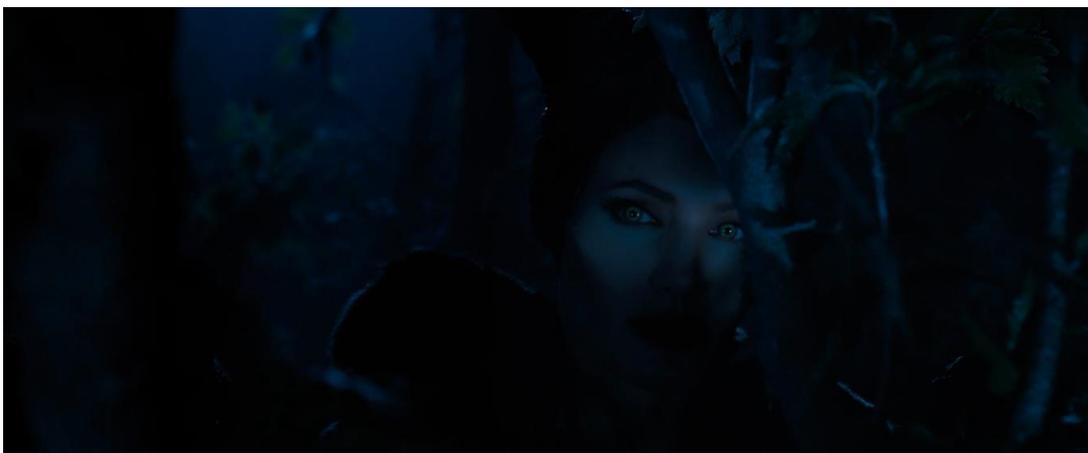
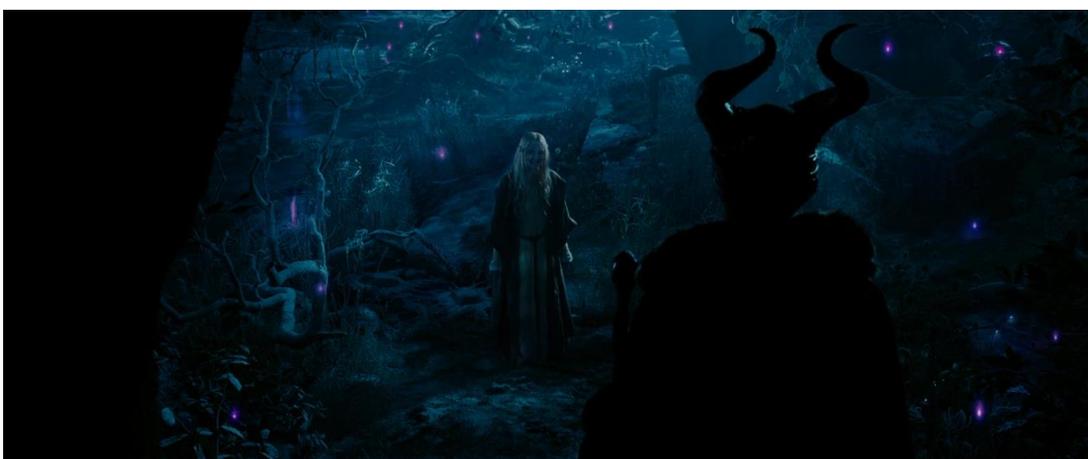
A força de *Malévola* vem justamente do seu confronto em relação à *Bela Adormecida*. A revisitação acaba sendo um trabalho de lembrar, reforçar, e ao mesmo tempo confrontar o texto revisitado. Para Martins, é um processo duplo de repetição e diferenciação (MARTINS, 2015, p. 49). O texto revisionista precisa lembrar e ao mesmo tempo se distanciar de seu(s) texto(s) base. *Malévola* faz referência à *Bela Adormecida* para modificar alguns elementos da história que estavam sendo problematizados pelas feministas.

Mas cabe lembrar a partir de Janet Staiger (1992), que os artefatos culturais que são revisitações, também podem apresentar signos iguais aos do artefato revisitado, mas não vão possuir o mesmo significado necessariamente, uma vez que o contexto de produção e recepção é outro, além da nova configuração de relações do signo com o restante do artefato. O príncipe em seu cavalo branco, por exemplo, é mantido, mas ele não é mais o salvador de Aurora.

Fig. 1 - Fotograma de *Malévola* (2014).



Vamos então, às estratégias revisionistas. Primeiramente, a mudança de ponto de vista, estratégia revisionista recorrente, é encontrada desde o título da obra. A mudança indica uma diferente focalização da história, que passa da Bela Adormecida para Malévola, e também chama a atenção do espectador familiar à história. A mudança de focalização da história favorece também uma empatia na recepção e a identificação com vários pontos de vistas quando descobrimos que, apesar de a câmera frequentemente estar com Malévola, tendo o seu ponto de vista no campo/contracampo (ver fotogramas abaixo), a narradora que se anuncia nos diálogos é Aurora.

Fig. 2 - Fotogramas de *Malévola* (2014).Fig. 3 - Fotogramas de *Malévola* (2014).

Ela revela sua identidade apenas no fim do filme. O cenário é o reino fantástico e idílico de Malévola, com uma natureza cheia de criaturas mágicas que rodeiam sua nova rainha, Aurora. Malévola observa a reunião de cima de uma montanha ao lado de seu companheiro, um homem que se metamorfoseia de corvo. Aurora encerra o filme com o seguinte diálogo:

Então veja, a história não é exatamente do jeito que lhe contaram, e eu devo saber, pois eu era a que chamavam de “Bela Adormecida”. No fim, meu reino foi unido não por um herói ou por um vilão, como a lenda havia previsto, mas por alguém que era herói e vilão. E seu nome era Malévola. (MALÉVOLA, 2014, tradução nossa)⁹

⁹ Texto original: Narrator: so you see, the story is not quite as you were told, and I should know, for I was the one they called “Sleeping Beauty”. In the end, my kingdom was united not by a hero or a villain, as legend had predicted, but by one who was both hero and villain. And her name was Maleficent.

Já observamos aqui uma mudança na questão da narração em relação ao filme de 1959. Martins nota que no cânone dos contos de fadas ocorre uma “narração onisciente, monológica” (MARTINS, 2015, p. 157). Em *A Bela Adormecida*, o filme começa em *live action* de um cenário com reminiscências medievais, tapeçarias e um livro cravejado de pedras coloridas com o título “Sleeping Beauty”. Uma entidade de voz masculina onisciente narra o conto através de um antigo livro com páginas que mimetizam iluminuras. Enquanto isso, em *Malévola*, descobrimos no diálogo final que a narração é feita com a voz de Aurora, que olha para sua própria história em retrospectiva. É uma retomada de controle sobre sua própria história, sobre seu destino. E a história de Malévola não sai de um livro. Em contraste com o filme da *Bela Adormecida*, é como se essa versão da história não estivesse nos livros, em nenhum lugar “oficial”. E assim, é também uma negação da *Bela Adormecida* de Charles Perrault, de sua herança literária dos contos de fadas, do qual o filme de 1959 diz ser adaptado.

A metaficção aparece também como recurso importante de *Malévola*. Por exemplo, a interlocução com o leitor, ao inseri-lo no diálogo “Então veja, a história não é exatamente do jeito que lhe contaram”. Essa interação lúdica já se encontrava nos textos das *conteuses*, o que poderia vir da prática delas de contar seus contos nos salões interagindo com os ouvintes e também de se inscreverem nas histórias. A estratégia de metaficção também pede que o espectador já conheça a história de *A Bela Adormecida*, e mesmo as convenções do gênero na Disney para que o revisionismo tenha impacto – “Deixe-nos contar uma antiga história outra vez, e vamos ver quão bem você a conhece”. Martins também observa que “[u]m dos aspectos relevantes quanto ao uso da metaficção é que, por meio dessa estratégia narrativa, o que se pretende é não permitir que o texto revisionista acabe tornando-se, também, um discurso totalizador.” (MARTINS, 2015, p. 58)

Muitas revisitações também buscam fugir um pouco do esquemático maniqueísmo melodramático sobre as personagens principais. Em *Malévola*, elas têm motivações complexas que ultrapassam as fronteiras do Bem e do

Mal. Aurora é a princesa que adormece, que foi jogada sobre seu destino, até acordar e ter o poder de escolha para viver onde e com quem ela quer. Stefan é vítima de uma sociedade que o marginalizou e busca o trono e a permanência nele mais do que tudo, mas também é o agressor de Malévola, curiosamente a personagem que mais amou. Esta, a grande protagonista do filme, é heroína e vilã, ela é violada e busca vingança, mas também é capaz de amar e perdoar. Malévola ainda é uma guerreira que defende seu reino e se permite a resgatar sua agressividade, uma causa que Martins encontra no revisionismo feminista. A autora afirma que é “necessário romper com a ideia da bondade natural das mulheres reforçada pelas histórias infantis e resgatar o lado positivo, vital da agressividade.” (MARTINS, 2015, p. 201).

Um dos motivos recorrentes da revisitação é o questionamento do determinismo narrativo dos contos de fadas, que, segundo Martins, “[...] acabam naturalizando o que é, na verdade, controlado e manipulado artificialmente, tornando as coisas muitas vezes previsíveis, como se fossem predestinadas.” (MARTINS, 2015, p. 221). A própria presença das fadas nessas histórias induz à ideia de uma predestinação. As fadas nos contos estão relacionadas ao destino e à sorte, ao sucesso e à destruição, elas têm sua origem na deusa romana Fortuna¹⁰ (ZIPES, 2006, p. 18). Não à toa, são fadas em *Bela Adormecida* e *Malévola* que são as responsáveis por amaldiçoar e salvar Aurora.

O determinismo narrativo e a recorrência de elementos visuais ou sonoros no enredo, entre os filmes de contos de fadas da Disney, que o espectador pode acabar lembrando de vários filmes durante a recepção na sua atividade hermenêutica de leitura. Por exemplo, um elemento visual que causa estranhamento é o castelo de Stefan. A Disney nos acostumou com castelos brancos, quase utópicos, dignos de “contos de fadas”.

¹⁰ Deusa da fortuna, do acaso, da sorte e do destino, que segundo Zipes aparecia na forma de fada nos contos de Basile (ZIPES, 2006, p. 18).

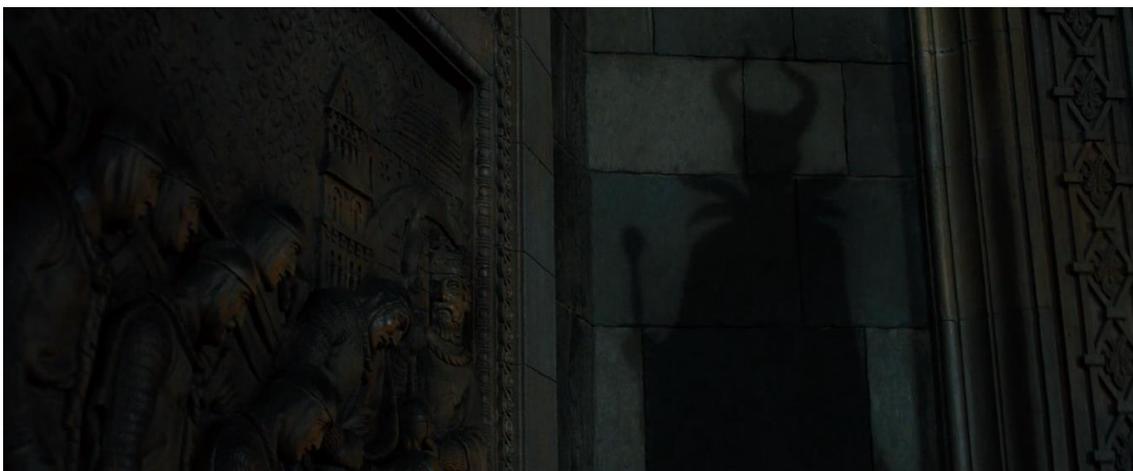
Fig. 4 - Fotogramas de Brando de Neve e os Sete Anões (1937) e Cinderela (1950).



Fig. 5 - Fotograma de A Bela Adormecida (1959).



Em *Malévola*, o castelo é escuro, sombrio, mais referenciado na arquitetura românica (SOLOMON, 2014, p. 124). E como vemos na figura abaixo, iluminado e desenhado para criar a sensação de medo, amargura e sofrimento, retratando os sentimentos do próprio Stefan sobre Malévola. Ele passa boa parte do filme criando armas e armadilhas dentro do castelo, com a esperança de um dia se vingar de Malévola. O ambiente é pesado e traiçoeiro, e nos faz lembrar dos romances góticos na literatura, que apresentavam com frequência um personagem masculino que também criava armadilhas, físicas e psicológicas, dentro de um castelo ou uma mansão, para suas companheiras.

Fig. 6 - Fotograma do filme *Malévola* (2014).

Não é mais um sonho: a canção tema como estratégia revisionista audiovisual

Um dos pontos críticos da revisitação que gostaríamos de analisar com mais atenção foi o trabalho com a canção principal do filme, um elemento característico do meio audiovisual, uma vez que a canção funciona em relação às imagens cinematográficas e dentro de um contexto de circulação do filme. Produzida para *A Bela Adormecida* por George Bruns, a canção *Once upon a dream*¹¹ foi escrita por Jack Lawrence e Sammy Fain sobre a valsa do *Sleeping Beauty Ballet* de Tchaikovsky. *Malévola* apresenta a mesma letra da canção, mas interpretada pela cantora pop contemporânea Lana Del Rey e com outra melodia, além de ser usada de maneiras diferentes e estar associada a personagens diferentes.

Caryl Flinn, pesquisadora de música no cinema através de teorias feministas e estudos culturais, em seu livro *Strains of utopia* analisa a função utópica da música na era dos estúdios hollywoodiana – ela “passa a impressão de perfeição e integridade em um mundo imperfeito e desintegrado”¹² (FLINN, 1992, p. 09, tradução nossa). Ela observa uma tendência discursiva de associar a trilha musical com a ideia de

¹¹ O nome da canção foi traduzido para o português como “Era uma vez um sonho”.

¹² Texto original: “[Music] extends an impression of perfection and integrity in an otherwise imperfect, unintegrated world.”

anterioridade e passados idealizados (FLINN, 1992, p. 03). Isso se deve muito ao débito que Hollywood tem com o Romantismo do século XIX, que impactou a composição de trilhas musicais.

Jeff Smith, em *The sounds of commerce: marketing popular film music*, nota que muitos compositores hollywoodianos eram imigrantes europeus treinados no estilo romântico – enfatizavam *leitmotivs* e orquestração sinfônica (SMITH, 1998, p. 06). A trilha de *A Bela Adormecida* é uma adaptação do “*Sleeping Beauty Ballet*” de Tchaikovsky por George Bruns, ou seja, completamente em débito com o Romantismo. E esse estilo já renunciava a função utópica: buscava separar a música e o músico do mundano, do ordinário, do cotidiano; ele também baseava-se na crença de que a natureza imaterial da música lhe dá uma qualidade mística e transcendental, dificultando que ela fale de realidades concretas (FLINN, 1992, p. 07). Ainda hoje, Flinn afirma, permanece a ideia criada de que a música é capaz de transportar os ouvintes à memórias e a um tempo melhores, mais “perfeitos”, de conjurar utopias perdidas, remotas, impossíveis (FLINN, 1992, p. 09 e 10). E tudo isso parece se adequar à proposta estética de um filme que busca representar a transcendência, idealiza uma cultura e transcorre em um universo que só pode ser existir enquanto lugar simbólico.

Em *A Bela Adormecida*, a canção já é tocada durante os créditos iniciais. A próxima vez é quando Aurora a canta para os animais e dança com eles, fantasiados de príncipe. Logo depois, o príncipe Phillip, que estava nos arredores e é atraído pela voz da princesa, substitui os animais e canta e dança junto com a princesa. No meio da performance, um coro de vozes não diegético substitui o casal no canto, funcionando como um comentário narrativo de aprovação, benção, da união. A canção fica associada ao amor do jovem casal, que acabara de nascer, puro, idealizado, sem problemas. O termo “sonho” reforça essa ideia. A última vez que a canção toca no filme ocorre na festa de 16 anos de Aurora, que também é a festa de celebração de seu noivado com Phillip. Um coro canta a letra enquanto o castelo é invadido

por nuvens e o casal dança sobre um cenário fantástico. Agora a canção também remete à textura mágica e premonitória do sonho, pois prevê que o príncipe vai amá-la como uma vez a amou. Ainda, agora a sua relação com a imagem reforça o modelo de conto de fadas da Disney: uma busca pela transcendência através do amor, um universo mágico, idealizado, baseado na recompensa da virtude e na punição do Mal, como um sonho.

A versão de Lana Del Rey nega a valsa de Tchaikovsky. Ela nega o que a canção representava no filme de 1959 e nega sua tradição romântica. A utopia, a transcendência, e a magia são recusadas para dar voz a uma personagem feminina antes demonizada, a uma história que expõe um mundo mais complexo, em que personagens carregam culpa e raiva e podem ser vilões e heróis ao mesmo tempo. Lana Del Rey empresta à canção suas próprias características – sombria, triste, trágica, mórbida. O espectador que está familiarizado com a cantora, já traz essa carga simbólica que preexiste ao filme, e ainda adiciona significados e emoções pessoais para a canção.

Em *Malévola*, *Once upon a dream* toca apenas durante os créditos finais do filme. Como uma estratégia revisionista, a canção funciona como um epílogo e faz citação a outra canção, além de aludir a toda a história de *A Bela Adormecida*, para negá-la. Ao concluir o filme ela questiona o espectador: você realmente conhecia a história de *A Bela Adormecida*? *Once upon a dream* (2014) revisa o filme de 1959 e convida o espectador a olhar para a história de uma maneira diferente, cumprindo o papel da revisitação. Enquanto em *A Bela Adormecida* a música remetia à textura mágica e premonitória do sonho no amor entre a princesa Aurora e o príncipe, em *Malévola*, ela é sombria, melancólica, trágica. A resignificação fez com que a Disney entregasse um filme no qual o amor foi interrompido e que não foi um “conto de fadas”. A canção ajudou a reconfigurar o imaginário do conto, que não é mais um sonho.

Observamos, então, duas possibilidades de resignificação da canção. No primeiro caso ela está associada à *Malévola* e ao seu amor fracassado,

interrompido, traído. Uma típica história de uma canção de Lana Del Rey. O termo “sonho” é ressignificado para algo inalcançável, não mais confortador. É um tom muito mais sombrio e melancólico. O sonho que era a harmônica relação do casal na juventude em um universo fantástico, virou pesadelo. É como se a canção fosse uma súplica trágica já marcada pela impotência de ter um destino cruel: “Mas se eu conheço você, eu sei que você vai me amar como você me amou uma vez em um sonho.”¹³ Porque, apesar de tudo, Stefan a amou, em um passado quase utópico, e por isso não conseguiu matá-la ao cortar suas asas. Na segunda possibilidade, a canção se refere à relação de Malévola com Aurora. Se no primeiro filme, a canção era referência ao amor verdadeiro da protagonista, agora a canção pode continuar se referindo ao amor verdadeiro da protagonista, maternal, que agora é de Malévola em relação à Aurora. Em ambos os casos, o tom soturno da canção e a associação com Lana colocam Malévola como o eu lírico.

A canção também circulou antes do filme através do trailer e já divulgou para o público que o filme é uma revisitação. O vídeo foi concebido pelo vice-presidente de marketing da Disney, Jackson George, que quis fazer com que a música de *A Bela Adormecida* se transformasse em uma canção de ninar infantil distorcida, passando o clima de um filme de terror (GREIVING, 2014, p. 107). A canção de 1959 estava associada a um filme infantil e familiar, assim, sua distorção cria uma atmosfera sombria e macabra ao se associar às imagens do trailer, e mostra que não é uma história tão infantil assim.

A canção foi usada também no processo de *marketing* do filme. Jeff Smith nota que “uma canção principal se torna um tipo de propaganda gratuita de três minutos para seu filme de maneira efetiva”¹⁴ (SMITH, 1998, p. 02, tradução minha). A canção *Once upon a dream* de Lana Del Rey está disponível gratuitamente *online*, por exemplo na plataforma *YouTube*, e

¹³ Texto original da canção: “But if I know you, I know what you'll do / You'll love me at once, the way you did once upon a dream.”

¹⁴ Texto original: “a title song effectively becomes a kind of free three-minute advertisement for its accompanying film.”

funciona enquanto fenômeno propagável. Como nota no já clássico livro *Cultura da conexão*, de Henry Jenkins, Sam Ford e Joshua Green, “se algo não se propaga, está morto” (2014, p. 23). É preciso impulsionar a circulação da canção para circular um imaginário em torno do filme.

Isso facilita também que a canção funcione independentemente do filme. Dessa forma, ela também é vendida individualmente. Existem inclusive *remixes* disponíveis em aplicativos de serviço de distribuição de música digital, como *Spotify*. A *Google Play* fez uma parceria com a Disney para fazer um período promocional de *download* da canção de nove dias que resultou em 352,000 *downloads* e se tornou, na época, a faixa mais rapidamente baixada na história da plataforma (GREIVING, 2014, p. 107). O lançamento da música ocorreu dia 26 de janeiro de 2014, quatro meses antes da estreia do filme, dia 30 de maio. Foi um bem-sucedido *tie-in* – um produto ou marca que se associa a um produto artístico, de entretenimento. Em Hollywood é comum também o *tie-in* de um filme baseado em um livro. É uma estratégia de marketing que impulsiona ambos os produtos. No caso, também manteve Lana em destaque para lançar seu álbum *Ultraviolence* duas semanas depois da estreia de *Malévola*, em 13 de junho de 2014.

Assista outra vez, outra vez, e outra vez...

É bom lembrar a observação de Jane Gaines (2010), de que qualquer construção da mulher no cinema nunca vai representar todas as mulheres no mundo. Provavelmente nunca vai representar por completo qualquer mulher. *Malévola* não é a personagem feminina perfeita, não é a mais feminista, não é a mais mulher. Mas é uma personagem feminina que está lutando. E se aprendemos algo com ela, uma das suas lições mais importantes seria um de seus próprios *slogans*: “Não acredite no conto de fadas”.

As revisitações chamam a atenção para a artificialidade dos contos de fadas e como seus significados estão inscritos dentro de um contexto histórico. Não existe um conto de fadas puro, original. Existem memórias construídas sobre eles, no coletivo e no individual. No cinema, temos estratégias narrativas revisionistas que já existiam na

literatura, como a metaficção ou a mudança de ponto de vista. Mas temos também imagens e sons montados já pré-determinados para o espectador. E a ideia de olhar de uma maneira diferente sobre uma história antiga é potencializada na linguagem cinematográfica pelas estruturas de campo e contra campo. Nós acompanhamos o ponto de vista de Malévola, que acompanha Aurora após sua maldição. E quando a salva de seu sono imobilizador, a fada lhe devolve efetivamente à vida ao permitir que a princesa tenha poder de escolha sobre sua vida. Aurora escolhe seu caminho. E sua voz é ouvida.

As revisitações nos ajudam a assistir aos clássicos filmes de contos de fadas de maneira diferente. Devemos assisti-los e assisti-los novamente. Voltar a eles com um olhar mais crítico. Mas não precisamos necessariamente abandonar os contos que nos transportam para nossa infância, ou para um lugar utópico, em que o mundo parecia ser melhor. Talvez tenhamos, entretanto, que receber os contos de fadas de uma maneira parecida com a qual as mulheres recebem as imagens cinematográficas, como fala Doane: nos identificarmos e termos prazer com o filme de contos de fadas, mas também nos distanciarmos e olharmos criticamente para ele, entendendo-o como uma construção. Acreditamos que é possível, aqui, ao contrário de Doane, ganharmos, das duas maneiras, juntas.

Referências bibliográficas

A BELA Adormecida (*Sleeping Beauty*). Direção: Clyde Geronimi. Estados Unidos: Walt Disney Pictures, 1959. 1 DVD (75 min), son., color.

A BRANCA de Neve e os sete anões (*Snow White and the seven dwarfs*). Direção: David Hand. Estados Unidos: Walt Disney Productions, 1937. 1 DVD (83 min), son., color.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: a experiência vivida*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.

BOTTIGHEIMER, Ruth B. *Fairy tales: a new history*. Albany: State University of New York Press, 2009.

CINDERELA (*Cinderella*). Direção: Clyde Geronimi, Wilfred Jackson e Hamilton Luske. Estados Unidos: Walt Disney Pictures, 1950. 1 DVD (74 min), son., color.

- DOANE, Mary Ann. "Film and the masquerade: theorizing the female spectator". *Screen* 23, no. 3-4, Sept-Oct, 1982, p. 74-87.
- FLINN, Caryl. *Strains of utopia: gender, nostalgia and Hollywood film music*. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- FRANZ, Marie-Louise Von. *A interpretação dos contos de fada*. São Paulo: Paulus, 1990.
- FREUD, Sigmund. Femininity, em: *Standard Edition*, vol. XXII. Londres: The Hogarth Press, 1964.
- GAINES, Jane. Women and the cinematification of the world. In: BULL, Sofia; WIDDING, Astrid Söderbergh (org.). *Not so silent: women in cinema before sound*. Estocolmo: Stockholm University, 2010. p. 20-38.
- GREIVING, Tim. A malevolent 'dream' from Lana Del Rey: updated classic builds buzz for Disney. In: *Variety*, 22 de abr. de 2014, p. 107.
- HARRIES, Elizabeth Wanning. *Twice upon a time: women writers and the history of the fairy tale*. Princeton: Princeton University Press, 2003.
- JENKINS, Henry; FORD, Sam; GREEN, Joshua. *Cultura da conexão - criando valor e significado por meio da mídia propagável*. São Paulo: Aleph, 2014.
- MALÉVOLA (*Maleficent*). Direção: Robert Stromberg. Estados Unidos / Reino Unido: Walt Disney Pictures / Roth Films, 2014. 1 DVD (97 min), son., color.
- MARTINS, Maria Cristina. *(Re)Escrituras: gênero e o revisionismo contemporâneo dos contos de fadas*. Jundiaí: Paco Editorial, 2015.
- MAZZINI, Amanda Rosasco. Era um vez o Bem e o Mal: elementos melodramáticos nos contos de fadas clássicos da Disney. *Revista Movimento*, vol. 7, dez. 2016, p. 156-173.
- MULVEY, Laura. Reflexões sobre 'Prazer visual e cinema narrativo' inspiradas por Duelo ao sol, de King Vidor (1946). In: RAMOS, F. (org.) *Teoria contemporânea do cinema: pós- estruturalismo e filosofia analítica*, vol. 1. São Paulo: Senac, 2005, p. 381-392.
- _____. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. São Paulo: Graal, 2008. p. 437-453.
- SMITH, Jeff. *The sounds of commerce: marketing popular film music*. New York: Columbia University Press, 1998.

SOLOMON, Charles. *Once upon a dream: from Perrault's Sleeping Beauty to Disney's Maleficent*. New York: Disney Editions, 2014.

STAIGER, Janet. *Interpreting films: studies in the historical reception of american cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

WILLIAMS, Linda. Something else besides a mother: Stella Dallas and the maternal melodrama. *Cinema Journal*, vol. 24, n°. 1, Autumn, 1984, p. 2-27.

ZIPES, Jack. *Fairy tales and the art of subversion: the classical genre for children and the process of civilization*. New York: Routledge, 2006.

_____. *The irresistible fairy tale: the cultural and social history of a genre*. Princeton: Princeton University Press, 2012.

Recebido em 30 de maio de 2017
Aprovado em 10 de julho de 2017