O BEM E O MAL EM VERSÕES DO CONTO "A BELA ADORMECIDA": TRANSFORMAÇÕES E PERMANÊNCIAS

Amanda Pertile[1]

Luisa Miranda Moresco[2]

Raquel de Barros Pinto Miguel[3]

Resumo

Há tempos as princesas nos contos de fadas são retratadas como bondosas e belas, enquanto o mal é representado por criaturas feias que dificultam o final feliz. O bem e o mal ocupam lugares fixos nesses contos: personagens "do bem" o serão até o final, assim como os "do mal". Essa fixação de lugares, porém, vem sendo questionada. Motivada por essas questões, esta pesquisa trata dos lugares destinados ao bem e ao mal em cinco versões do conto "A Bela Adormecida". Através análise de conteúdo temática, foi possível verificar transformações e permanências quanto à representação do bem e do mal nos períodos históricos nos quais cada versão foi veiculada, indicando como a fluidez da pós-modernidade tem alcançado histórias infantis.

Palavras-chave: Contos de Fada; Bem e Mal; Subjetividade.

Considerações Iniciais - Era uma vez

O lugar dos contos de fada enquanto literatura infantil não existe desde sempre. A literatura intencionalmente infantil no mundo ocidental tem seu início datado entre o final do século XVII e

[1] Universidade Federal de Santa Catarina/ Brasil. *e-mail*: amandafpertile@gmail.com

[2] Universidade Federal de Santa Catarina/ Brasil. *e-mail:* mirandamoresco@gmail.com

[3] Universidade Federal de Santa Catarina/ Brasil. *e-mail:* raquelbarrospm@gmail.com

início do século XVIII e está estreitamente vinculado às transformações da família burguesa e da escola enquanto instituições sociais (Kirchof & Silveira, 2009).

O historiador Philippe Ariès (1981), em seu livro "A História Social da Criança e da Família", evidencia que até meados do século XII não havia lugar para a infância. A partir do século XVII devido às transformações políticas e econômicas na sociedade, um novo sentimento de infância surge e, assim, a criança passa a ser compreendida a partir de sua "ingenuidade, gentileza e graça" (Ariès, 1981, p. 158). A criança passa a ser fonte de constante preocupação e atenção, ou seja, a infância passa a assumir a centralidade na família.

As modificações da concepção de infância, bem como as mudanças ocorridas nas instituições familiar e escolar permitiram, ainda, um outro movimento. A ideia de família, presente no século XVIII, enquanto instituição privada e desvinculada da proximidade com os grupos sociais nos quais estava inserida, garantia a proteção moral e o afastamento social da criança enquanto ser frágil e em formação cuja pureza precisava ser protegida (Kirchof & Silveira, 2009). Ao mesmo tempo, porém, esse movimento familiar de proteção da infância passa a assegurar mudanças no sistema escolar, uma vez que, vista na condição de ser "frágil e dependente, a criança necessitaria ser educada em uma instituição específica: a escola" (Kirchof & Silveira, 2009, p. 146). Ocorreu, portanto, um processo de adoção de um "espírito pedagógico" nos livros infantis que passaram a promover valores morais à medida que serviam como instrumentos didáticos (Kirchof & Silveira, 2009). Dessa forma, família e escola passaram a compartilhar esforços pela manutenção das características infantis decorrentes do surgimento do sentimento de infância e a literatura se tornou peça fundamental nessa tarefa.

Diante deste cenário, a ascensão da família burguesa e a reorganização da escola contribuíram, significativamente, para a forma de compreender a formação infantil (Moura & Cambeiro, 2013). Para além disso, é possível verificar as transformações no contexto social, no qual o modo de produção da literatura também é alterado pelas novas concepções de infância. Tais mudanças podem ser observadas na atualidade na medida em que, suavizada ao longo dos anos para o público infantil, as adaptações que a maior parte dos contos sofreu, recaem sobre as mensagens de obediência e advertência em relação aos perigos da vida. Dessa forma, os contos transformaram-se em instrumentos de um processo pedagogizante pensado para o leitor infantil (Moura & Cambeiro, 2013).

Ao considerar, porém, o que traz Cleci Maraschin (2003) a respeito dos processos educacionais, torna-se evidente que eles não ocorrem na exclusividade do espaço escolar. Assim, ainda que a escola tenha se consolidado enquanto "instituição privilegiada das práticas sociais

educativas" (Maraschin, 2003, p. 34) movimentos contemporâneos têm ampliado o alcance dessas práticas a outros contextos. Nesse sentido, fala-se não mais da disciplina restrita ao ambiente escolar que em muitos contextos disciplinariza, hierarquiza e seleciona. Fala-se, portanto, de uma "sociedade disciplinar" (Maraschin, 2003, p. 35) que consiste, segundo Maraschin (2003), na submissão, utilidade dos corpos e minimização dos potenciais políticos do sujeito, ou seja, que controla e define. Contudo, essa autora assinala que essas organizações sócio-político-econômicas que consolidaram essas práticas da "escola de massa" têm sofrido transformações.

Maraschin (2003) toma emprestado o termo "pedagogias culturais" do teórico estadunidense Henry Giroux, para falar a respeito desse deslocamento das relações de poder, definindo essas pedagogias como "os agenciamentos sociais, que funcionam como dispositivos pedagógicos, para além dos muros escolares" (p. 237). Ou seja, há uma dimensão pedagógica implícita naquilo que se consome (indústria cultural) e que a todo tempo sugere modos de ser e de pensar (Maraschin, 2003). Essas pedagogias estão presentes nas roupas, marcas e alimentos, mas também nos filmes, na literatura. Isso significa dizer que a todo tempo as pessoas são chamadas a interagirem com tais pedagogias através das experiências de suas existências e, nesse sentido, as pedagogias culturais estão intimamente relacionadas ao processo de produção de subjetividades.

Aqui, cabe ressaltar, ainda, que nesta pesquisa partiu-se da ideia de mídia como um instrumento de mediação que, ao mesmo tempo em que participa do processo de constituição dos sujeitos, retrata um contexto cultural e social construído e transformado por estes mesmos sujeitos. Os significados veiculados pela mídia são apropriados pelos sujeitos e transformados em mediações na constituição destes (Miguel, 2012). Vista assim, a mídia passa a ser considerada um fator que contribui na construção das subjetividades.

É nesse contexto de transformações e mudanças na compreensão da forma como o sujeito se relaciona com seu contexto enquanto ser ativo, histórico e culturalmente inserido que cabem as contribuições trazidas pelo sociólogo Zygmunt Bauman (2001) através do conceito da "liquidez" presente na pós-modernidade. A partir das compreensões até agora apresentadas, pode ser que o/a leitor/a se aperceba que os códigos morais sobre os quais se inscreveram as tradições dos contos de fada obedecem exclusivamente a uma categoria imutável. Contudo, o que é possível perceber a partir da análise dos contos ao longo da história é a presença de permanências, talvez, dentro da própria trama, mas uma significativa alteração ao longo do tempo histórico.

Os lugares de permanência e mudança são, para além de critérios literários, indicadores importantes da forma pela qual os contos de fadas, em sua forma escrita ou adaptada para o cinema, participam do imaginário de pessoas em diversas etapas do ciclo de vida. Na atualidade

tem-se assistido a algumas mudanças com relação aos papéis cristalizados do bem e do mal em contos infantis. Tais cristalizações tornam-se questionáveis e novas propostas passam a ser elaboradas para atender a um público que já não mais consome esse tipo de enredo. É o caso do filme “Malévola” veiculado pelos estúdios Walt Disney em 2014.

Nesse sentido, Bauman (2001, p. 7) apresenta dois importantes conceitos da física que passam a ser compreendidos como aplicáveis nos contextos sociais:

> "Fluidez" é a qualidade de líquidos e gases. O que os distingue dos sólidos [...] é que eles "não podem suportar uma força tangencial ou deformante quando imóveis" e assim "sofrem uma constante mudança de forma quando submetidos a tal tensão”. Essa contínua e irrecuperável mudança de posição de uma parte do material em relação a outra parte quando sob pressão deformante constitui o fluxo, propriedade característica dos fluidos. Em contraste [...] o sólido não sofre o fluxo e pode voltar à sua forma original. "Liga", por sua vez, é um termo que indica a estabilidade dos sólidos - a resistência que eles "opõem à separação dos átomos”. Isso [...] parece uma tentativa de oferecer "fluidez" como a principal metáfora para o estágio presente da era moderna.

Mas de que forma tal alteração responde às necessidades do contexto e atuam como instrumentos pedagógicos? O que o autor indica, enquanto metáfora a partir dos conceitos da física, é que os líquidos, ao contrário dos sólidos, não mantêm sua forma com facilidade. De igual modo, as diversas possibilidades de ser e constituir-se enquanto sujeito, também não. A vida humana é perpassada por sofrimentos, tensões, mudanças positivas ou negativas, mudanças de ciclo de vida e escolhas que, por vezes, rompem com o que estava posto até então. Assim como o comportamento dos líquidos, a vida humana também baseia-se no fluxo. A necessidade da mídia de adaptar-se a essa compreensão pós-moderna, traduz-se em conteúdos como os novos filmes com versões menos idealizadas dos contos de fada ou publicidades que rompem estereótipos de gênero, por exemplo.

Assim ao dizer que,

> Os fluidos se movem facilmente. Eles "fluem", "escorrem", "esvaem-se", "respingam", "transbordam", "vazam", "inundam", "borrifam", "pingam"; são "filtrados", "destilados"; diferentemente dos sólidos, não são facilmente contidos - contornam certos obstáculos, dissolvem outros e invadem ou inundam seu caminho. Do encontro com sólidos emergem intactos, enquanto os sólidos que encontraram, se permanecem sólidos, são alterados - ficam molhados ou encharcados. (Bauman, 2001, p. 8)

Bauman auxilia na compreensão de que já não é mais possível aceitar apenas uma possibilidade de ser, que os estereótipos de gênero, amor romântico e fixação de lugares de ser já não podem ser mantidos. Constituir-se enquanto sujeito passa pelo fluxo da liquidez, pela experimentação, questionamento dos valores sociais e, talvez, pelo impacto com a solidez que tenta limitar as experiências de ser – alterar os contextos sociais.

Dessa forma, ao considerar os contos de fada, em suas versões literárias e cinematográficas, instrumentos participantes das construções de subjetividades, o presente trabalho tem como proposta investigar os lugares destinados ao bem e ao mal nas diferentes versões do conto "A Bela Adormecida". A escolha desse conto deu-se principalmente, pela possibilidade de análise das suas diferentes versões ao longo dos contextos históricos em que foram produzidas.

Caminhos metodológicos

Para a realização da presente pesquisa foram analisadas cinco versões conto “A Bela Adormecida”. Em ordem cronológica, são elas: "Sol, Lua e Tália" (1634) do italiano Giambattista Basile, sendo considerado o conto que deu origem à história; o conto do escritor francês Charles Perrault, intitulado "A Bela Adormecida no Bosque" (1697); a versão dos Irmãos Grimm "A Rosa dos Espinhos" (1812) e as adaptações de Walt Disney que resultaram em dois filmes: "A Bela Adormecida" (1959) e "Malévola" (2014).

O acesso aos textos de Giambattista Basile[4], foi feito através da internet para sua versão em português e, mais especificamente, a partir de uma pesquisa no site da Biblioteca de Napoli de onde foi extraída a versão original do conto, em italiano. O conto do escritor francês Charles Perrault foi conseguido junto aos professores do departamento de Letras Francês da Universidade Federal de Santa Catarina, em sua versão original e traduzida. A versão dos Irmãos Grimm[5] "A Rosa dos Espinhos" foi também encontrada na internet em inglês, idioma original, e português. Cabe ressaltar que os textos traduzidos foram submetidos à análise por professores dos idiomas correspondentes, assegurando a confiabilidade das traduções do material com o qual se trabalhou ao longo da presente pesquisa. Por fim, o acesso aos longas-metragens da Disney deu-se por meio dos filmes originais, encontrados em plataformas de *streaming* na internet.

Todo o material, tanto os contos quanto os filmes, foi analisado tomando como base os preceitos da Análise de Conteúdo Temática (Franco, 1994). Dessa forma, as categorias que serão apresentadas ao longo do artigo emergiram através das leituras, registros e análises dos contos e dos filmes.

Após leitura inicial, foi criada uma tabela de categorização dos contos, com o objetivo de sistematizar, clarificar e observar temas que perpassavam suas diferentes versões, tais como: a presença ou não de fadas, presença ou não do beijo de amor, a diferença dos comportamentos dos personagens (príncipe, rainha, princesa), a presença do bem e do mal. Concomitante a esta atividade, realizou-se uma busca bibliográfica, a fim de explorar a existência de pesquisas já realizadas sobre os contos de fadas Percebeu-se uma escassez de trabalhos sobre esse assunto na área da Psicologia, sendo que as publicações encontradas, geralmente, partem de uma perspectiva psicanalítica.

Através desta análise foi possível identificar tanto permanências quanto transformações no que tange aos lugares ocupados pelo bem e pelo mal nas diferentes versões do conto. As transformações, em especial, despertaram a atenção. Dessa forma, na sequência deste texto, serão explorados três aspectos relacionados a essa questão. Primeiramente serão apresentados resumos das cinco versões analisadas, buscando expor tais permanências e transformações. Na sequência serão tecidas reflexões sobre as mudanças com relação ao amor, aos lugares ocupados por homens e mulheres em cada história e as mudanças percebidas nos conceitos de “bem” e “mal” ao longo do tempo.

[4] Texto disponível em: http://volobuef.tripod.com/op_basile_sol_lua_talia_kvolobuef.pdf

[5]Texto disponível em: http://volobuef.tripod.com/tr_dornroeschen.htm

Das águas da maldade à bondade: um pouco sobre os contos

"Malévola não sabe de nada sobre o amor ou bondade"

(Fada Primavera - "A Bela Adormecida")

Ao longo de sua história, os contos de fada têm assinalado as diferenças entre ser essencial e constantemente bom, ou puramente mau. É, contudo, facilmente perceptível que poucas são as vezes em que a trama se desenvolve entre os conflitos de um mocinho e um vilão. A história dos contos costuma ser a de conflito entre a "mulher boa" e a "mulher má"; entre a bela e a feia; a amada e a odiada; a que alcança a felicidade e o amor e a que termina vencida e solitária. Quase invariavelmente, ser boa implica em ser sempre boa e ser má, equivale a ser essencialmente má, ou, como diriam as fadas do filme "A Bela Adormecida", em não conhecer "nada sobre o amor ou bondade".

Na versão que deu origem aos contos sobre uma "bela adormecida", "Sol, Lua e Tália" (1634) do italiano Giambattista Basile, Tália é uma bela princesa que atrai sobre si, por pura falta de sorte, uma maldição que a lança em um sono, como morta, ao espetar seu dedo em uma farpa de linho. Seu pai, desolado, acaba por deixá-la no palácio ao se concretizar tal destino. Ainda em profundo sono, Tália é alvo do desejo de um rei que a vê deitada e, mesmo sem conhecê-la ou receber autorização dela, mantém relações sexuais enquanto ela ainda estava adormecida. Passado algum tempo, Tália dá à luz a duas crianças: Sol e Lua, que durante a tentativa de mamar, retiram a farpa do dedo de sua mãe, fazendo com que ela acordasse. O rei retorna para ver como está a moça de sua "aventura" e desse encontro surge um sentimento recíproco e ele decide que Tália e seus filhos irão com ele para seu palácio. A rainha, por sua vez, não se agrada da traição do marido e tenta de diversas formas acabar com a vida de Sol, Lua e Tália, mas, sem sucesso com suas maldades, acaba por ser morta na fogueira que ela mesma havia preparado para Tália. O conto é finalizado lembrando ao leitor que "aquele que tem sorte, o bem, mesmo dormindo obtém".

Já o conto do escritor francês Charles Perrault, intitulado "A Bela Adormecida no Bosque" (1697) narra a história de um rei e uma rainha que há muito desejavam ter filhos, sem sucesso. Algum tempo depois, agraciados com o nascimento de uma menina, preparam uma festa para as fadas darem dons à princesa. As fadas receberam de presente, estojos de ouro maciço contendo talheres de ouro puro, diamantes e rubis. Uma fada, porém, não foi convidada e, profundamente triste, lança uma maldição de morte sobre a princesa. Minimizando tal feitiço, uma das fadas boas assegura que a princesa apenas iria dormir por 100 anos, ao fim dos quais um príncipe a despertaria.

Com o findar desse período, o príncipe a encontra e ela desperta para que juntos possam ser felizes para sempre.

A versão dos Irmãos Grimm "A Rosa dos Espinhos" (1812), semelhante à história escrita por Perrault, começa com um rei e uma rainha que, apesar de desejarem muito ter um filho, não conseguiam. Algum tempo depois, de maneira milagrosa, são presenteados com o nascimento de uma menina. Para celebrar tal momento, preparam uma festa com o intuito de as fadas do reino darem alguns dons à recém-nascida princesa. Uma fada, porém, não foi convidada e, desejando vingar-se, lança uma maldição de morte sobre a princesa que, aos 15 anos, espetaria o dedo em um fuso e morreria. Uma das fadas boas, porém, assegura que a princesa apenas cairia em profundo sono. Ao cabo de algum tempo, um príncipe a encontra e, beijando a princesa, ela desperta para que juntos possam ser felizes.

Algo semelhante pode ser percebido na adaptação de Walt Disney do filme "A Bela Adormecida" (1959) em que, durante o batizado da pequena Aurora, Malévola, uma terrível e poderosa criatura, lança sobre a princesa uma maldição que, ao pôr do sol de seu aniversário de 16 anos, a levaria a espetar o dedo em um fuso e a mataria. Uma das três fadas presentes reverte a maldição, dizendo que Aurora apenas dormiria profundamente e seria despertada por um beijo de amor verdadeiro. Aurora cresce na floresta amada pelos animais, sonhadora, bela e meiga e acaba por conhecer Felipe, sem saber ser ele o príncipe a quem já estava prometida. Cumprindo-se a maldição, Aurora cai em profundo sono e é despertada com um beijo de Felipe, selando a feliz união dos dois.

É na versão dos estúdios Disney de "Malévola" (2014) que a história se apresenta com expressiva diferença. Aurora é boa e amada por todos, da mesma maneira como as princesas nos outros contos. Malévola, porém, já não se apresenta como essencialmente má. Ela é retratada como uma fada boa, responsável por zelar por um reino e, em dado momento, se vê traída pelo homem que ama e que lhe arranca as asas após tê-la dopado. Malévola acompanha o nascimento da princesa Aurora, filha de seu antigo amor, e lança sobre ela uma maldição que a faria cair em sono profundo, do qual apenas despertaria por um beijo de amor verdadeiro, amor esse que Malévola acreditava não existir. Enquanto Aurora cresce, porém, Malévola vincula-se à menina ao mesmo tempo em que recebe a admiração da princesa. Ao cumprir-se a maldição, é Malévola o amor verdadeiro que quebra a maldição de Aurora.

As versões apresentadas revelam o ideal que se tem desejado transmitir às mulheres: dizem respeito a uma docilização dos corpos, a códigos morais que historicamente têm participado do imaginário de crianças e adultos como uma obrigação de ser. Ser bonita para ser vista, ser boa para

ser feliz, ser meiga para ser amada, ser passiva para ser procurada por quem a fará feliz; quando o que se percebe na vida real, de fato, é a pluralidade.

O que o filme "Malévola" apresenta é a possibilidade de colocar-se no mundo, de modificar-se em um momento histórico de fluidez que rompe com a rigidez que limita as potencialidades de existência. Não são princesas que nascem boas e merecem a felicidade, ou vilãs que se mostram más e merecem a infelicidade, a realidade se apresenta com possibilidades, à medida em que não há uma essência intrínseca aos sujeitos que lhes assegura um futuro, mas movimentos dinâmicos de construção e expressão de subjetividade.

Das ondas do amor apaixonado ao amor romântico

"Foi você o sonho bonito que eu sonhei

e me fez sentir que o meu amor nasceu então"

(Princesa Aurora - "A Bela Adormecida")

A fluidez e os movimentos de construção de subjetividades também podem ser observados em outro aspecto central nas obras: o ideal do amor romântico. O tipo de amor representado como desejável em cada uma das obras, seja ele da ordem do "amor apaixonado" ou do "amor romântico", evidenciam as construções históricas e sociais próprias dos períodos em que foram escritas e/ou produzidas. Dessa forma, ao analisar as cinco versões escolhidas, é possível perceber que mudanças ocorreram.

Para a compreensão das construções desse "ideal do amor romântico", será estabelecido diálogo com o autor Anthony Giddens a partir de seu livro "A Transformação da Intimidade", de 2003. E, nesse sentido, ao falar de um tipo de amor apresentado como ideal em pelo menos três, das cinco versões analisadas ("A Bela Adormecida no Bosque", "A Rosa dos Espinhos" e a adaptação de Walt Disney "A Bela Adormecida"), faz-se necessário conceituar de que tipo de amor se está falando.

Giddens (2003) traz a diferença de dois tipos de amores: o amor apaixonado e o amor romântico. É possível considerar o "amor apaixonado", segundo o autor, como:

> a expressão de uma conexão genética entre o amor e a ligação sexual [...] marcado por uma urgência que o coloca à parte das rotinas da vida cotidiana, com a qual, na verdade, ele tende a se conflitar [...] e gera uma propensão às opções radicais e aos sacrifícios [...] é mais ou menos um fenômeno universal (p. 48)

Contudo, para Giddens, a compreensão do "amor romântico" é mais específica e acompanha as transformações sociais europeias como os casamentos, inicialmente acordados com base em fins econômicos em detrimento da atração sexual. Nesse sentido, havia uma diferenciação entre um certo distanciamento físico, uma certa "castidade", no casamento e o "caráter erótico dos casos extraconjugais" (p. 50). Assim, com a emergência dos valores morais cristãos na Europa, passa a ser adotada a concepção de que para conhecer a Deus era necessário devotar-se a ele, preceito esse, que se tornou parte do relacionamento entre o homem e a mulher. Surge, portanto, a ideia de um envolvimento mais permanente e, em certo sentido, mais casto, com o objeto de amor.

Nesse contexto, a partir do século XVIII, passa a ser possível identificar o surgimento do amor romântico - fortemente vinculado ao surgimento das novelas - que incorpora os ideais morais e elementos do amor apaixonado, se distanciando deste à medida que traz um caráter individual para o amor, que passa a dizer respeito ao "eu e o outro em uma narrativa pessoal, sem ligação particular com os processos sociais mais amplos" (p. 50). No amor romântico a virtude passa a ser elemento importante, mais do que a atração sexual. O que predomina é a "qualidade de caráter que distinguem a outra pessoa como 'especial'" (p. 51) e a presença do "amor à primeira vista", conceito constantemente vinculado ao amor romântico, diz respeito não à ordem do sexual, mas a uma intuição das qualidades do outro que permitem a compreensão de que aquele alguém irá, de certa forma, completar a vida daquele que ama.

O surgimento desse amor romântico afetou, em diversos aspectos, as mulheres a partir do final do século XVIII. Dentre esses, Giddens destaca "a criação do lar", "a modificação das relações entre pais e filhos" e a "invenção da maternidade". As alterações anteriormente mencionadas a respeito das transformações do lugar social ocupado pela criança modificaram a organização das famílias. Assim, o afastamento da figura do homem para o trabalho passa a diferenciá-lo da função de proteção à vulnerabilidade das crianças ocupado pelas mulheres. Nesse sentido, um modelo de duplas funções passa a ser mais nitidamente demarcado, ao passo em que surge a idealização da

figura materna como sinônimo de feminilidade e as qualidades dessa "personalidade" passam a ser desejadas.

O amor romântico, portanto, passou a ser da ordem do "feminino", na medida em que passou a ser atributo da mulher a "promoção do amor" (p. 54), apesar de inicialmente o dever para com a família ser mútuo. Enquanto ao homem, cabia a distinção entre o amor romântico do ambiente doméstico e o amor apaixonado dos relacionamentos com prostitutas e amantes. Nesse sentido, o amor romântico passou a ser sinônimo de respeitável, daquilo que cabia à feminilidade. Assim, as novelas e literaturas românticas passam a ser expressões "de esperança e uma espécie de recusa" (p. 55) frente a "auto- identidade frustrada na vida social real" (p. 55). O amor romântico para o homem passa, portanto, a ter a função de acessar "a mulheres cuja virtude ou reputação era protegida" até que pelo menos uma união fosse santificada pelo casamento. Os homens tenderam a ser 'especialistas em amor' apenas com respeito às técnicas de sedução ou de conquista" (p. 71).

Considerando as versões dos contos analisados, a presença do amor romântico pode ser vista em certa medida a partir do conto "A Bela Adormecida no Bosque" (1697) de Perrault, em oposição ao amor imediatista, desvinculado da realidade das obrigações sociais e predominantemente sexual encontrado na versão "Sol, Lua e Tália" (1634) de Basile. Perrault traz em seu conto os elementos do amor à primeira vista e da pureza almejadas a partir de um ideal de feminilidade, um amor a partir das qualidades do outro. Tal como pode ser visto no trecho: "o príncipe, encantado com essas palavras, e mais ainda com o jeito como eram ditas, não sabia demonstrar-lhe sua alegria e gratidão: assegurou que a amava mais do que a si próprio. Sua fala, estava confusa, por isso mesmo agradou bem mais: pouca eloquência, muito amor" (Perrault, 1967).

A princesa, por sua vez, coloca-se em posição de espera: "é você, meu príncipe? disse ela, você demorou muito a chegar" como aquela que deve ser "acessada" pelo homem suficientemente hábil para perceber suas características especiais. Tal ideal foi também reproduzido na versão "A Rosa dos Espinhos" e ganhou sua maior expressão no filme "A Bela Adormecida" de 1959. Neste a princesa Aurora sonha com aquele que a faria feliz: "aonde eu irei encontrar um alguém que me queira, me adore, alguém que me faça feliz?" E, ao deparar-se com a figura do príncipe Filipe, compreende, ao mesmo tempo em que ele, que ele era "o sonho bonito que eu sonhei e me fez sentir que o meu amor nasceu então".

A busca pelo amor romântico como ideal, transformou a princesa de Perrault na versão passiva de "A Bela Adormecida", caracterizando-a como alguém que almejava um príncipe especial, único e capaz de salvá-la. A veracidade do amor, nessa nova versão, estava, portanto, vinculada a

essas características, não havendo espaço para erros, para outras experiências. Ideal esse que tem, constantemente, vinculado as mulheres a relacionamentos de forte sujeição, como sugere o filme "Malévola". É a partir da crença em uma "pessoa especial" a partir de um ideal, que Malévola se vê enganada e violentada e de onde surge, então, sua motivação para amaldiçoar a princesa Aurora. Nesse sentido, ao se propor romper com esse ideal, a personagem Malévola, no filme de 2014, permite a criação de um vínculo de mútua proteção e admiração com Aurora, evidenciando, ao ser o "amor verdadeiro" que quebra a maldição. Ao tratar do amor verdadeiro como o único possível para quebrar uma maldição, essa última versão evidencia a pluralidade de formas de amor existentes retirando a dicotomia entre o amor romântico e amor apaixonado como os somente os possíveis e desejáveis.

A maré dos bons dons

"A fim de que a princesa tivesse

todas as qualidades imagináveis"

(A Bela Adormecida no Bosque - Charles Perrault)

Este tem sido o ideal dos contos: o homem que salva a mulher em apuros, que beija sem permissão, e que é o herói esperado ao fim da história. Depois que ele chega, vem, então, o "felizes para sempre". A mulher é meiga, bela, quieta e não toma decisões sobre a própria vida, caracterizando-se como uma figura passiva. Se não for assim é vilã, má, feia, amargurada. Dessa forma, como assinala Miguel (2009, p. 167) as protagonistas das histórias carregam consigo "códigos morais e de conduta, apresentando então às leitoras hábitos e discursos que apontariam para o reconhecimento de 'ser mulher'".

Cabe, neste momento, trazer reflexões sobre o conceito de agência. Sherry Ortner (1996) propõe que agência seja definida "minimally as a sense that the self is an authorized social being."(p.10)[6]. Agência estaria associada, assim, a um autor autônomo, individualista que se coloca contra um outro grande agente que seria a estrutura. O agente não tem como agir fora desta estrutura, assim a agência não deve ser vista como algo em si, mas sim sempre fazendo parte de um processo, de uma relação.

[6] "Minimamente como um sentido de que o eu é um ser social autorizado." (tradução livre)

Ao discutir a construção da agência, Ortner utiliza-se dos contos dos irmãos Grimm. De acordo com esta autora, as heroínas presentes nesses contos são, em sua grande maioria, vítimas[7]. Mesmo sendo protagonistas, a ação não parte delas, mas sim incide sobre elas. Ou seja, o destaque maior é dado não ao que a heroína faça, mas sim às coisas, geralmente ruins, que lhe acontecem. É comum que essas personagens tenham mais agência, sejam mais ativas no início da trama, perdendo essa característica ao longo da história. Tal fato ocorre, pois as heroínas devem renunciar a seus projetos, à sua agência caso queiram fazer a passagem da infância para a vida adulta. Essa passagem, para as mulheres, se dá através do casamento. A heroína assume, então, um papel passivo, deixando que toda atividade recaia sobre seu amado. Dessa forma fica atribuída ao herói a missão de matar o dragão e salvar a princesa, carimbando assim seu passaporte para a vida adulta (Miguel, 2016).

Ao longo do tempo, e em diferentes histórias contadas, esses ideais se perpetuaram. Poucas foram as mudanças: já não fazia mais sentido ter medo de ogros, é estranho servir fadas em pratos de ouro, um rei "colher os frutos do amor" sem autorização, é difícil de explicar para crianças. Contudo, mantiveram-se as principais características: um príncipe bom, uma bela princesa, uma fada/bruxa ruim. O mal pode fazer aquilo que o bem não faz, mas é sempre punido, a educação das mulheres deve ser voltada para o bem. Uma "moral feminina", voltada para um corpo docilizado que espera, silencia, aceita as ações masculinas como boas, desejáveis. As ações realizadas por mulheres nos contos de fada, são, em sua maioria, vistas como vingança, frequentemente associadas à maldade. Ser uma mulher boa é não ter ações e nem falas expressivas nas histórias.

Não é, contudo, exclusividade dos contos de fada a reprodução desses estereótipos. Ao longo de muitos séculos, no mundo ocidental, tem-se reproduzido uma educação voltada para determinados papéis de gênero, expondo que essas relações de gênero também são construídas socialmente (Cunha, 1999). É uma educação, segundo Vargas (2009) que surge das construções culturais elaboradas a partir da docilidade, do amor incondicional e de tantas outras características que naturalizam o “ser mulher”. Nesse sentido, sob a ótica da pedagogia cultural, pode-se mencionar os contos e filmes aqui analisados como possibilidades dessas diversas produções midiáticas que reproduzem modos de ser, participando, consequentemente, da produção de subjetividades de meninas, mulheres, meninos e homens.

Em seus contos, Basile e Perrault “evidenciam os paradigmas construídos em torno das mulheres, revelando as imagens que se conservam e se transmitem ao longo dos séculos” (Moura & Cambeiro, 2013), como é possível perceber ao observar as versões de “A Rosa dos Espinhos” e

[7] Ortner toma emprestado do folclorista Vladimir Propp a idéia de “heroína vítima”.

"A Bela Adormecida". Paradigmas esses, ilustrados por princesas que passam boa parte do enredo adormecidas e, mesmo quando violentadas e invadidas em sua intimidade, aceitam como sorte e dádiva as atenções masculinas. São aquelas que recebem toda sorte e dons e, portanto, são belas, meigas e terão chances de serem felizes. Ao contrário daquelas cuja independência, poder e menor beleza conduzirão a um final de tristeza e frustração.

No enredo do filme "Malévola", contudo, observa-se um movimento de desconstrução que responde a um público e contexto que se sentem representados na figura de uma "nova princesa Aurora". Assim, essa princesa se interessa por sua "madrinha", ao invés de animais da floresta e deseja um modelo de amor que não responda, exclusivamente, ao ideal romântico. A história, anteriormente centrada na figura de uma princesa que apenas dorme, traz agora o foco para uma "vilã" com historicidade e uma nova Aurora, que luta ao lado do que acredita e, ainda assim, recebe a possibilidade de um "final feliz".

Assim, o que deve ser objetivo dessas práticas culturais pedagógicas é a emancipação, bem como a exposição de diversas possibilidades de ser mulher. Entendendo, assim, que não há uma fórmula única, nem um ideal que deva ser alcançado e reproduzido, mas construções sociais, históricas e culturais que podem e devem ser questionadas à medida em que se tornam limitadoras. Em um momento onde, como lembra Bauman (2001, p. 8), há a "extraordinária mobilidade dos fluidos", não cabem mais reproduções de padrões solidificados por construções universalizantes e limitadoras das possibilidades de se colocar no mundo enquanto mulher.

Considerações Finais - Felizes para sempre

Os contos de fada acompanham os contextos históricos e sociais de cada época e são modificados e moldados para o público que pretendem alcançar. Tal compreensão torna-se evidente a partir da análise do filme "Malévola" (2014), onde os estúdios Walt Disney, aproveitando esses espaços de mudança, reescrevem um de seus clássicos para atender a um público que questiona a solidez de lugares, da menina boazinha e do amor romântico. Dessa forma, o contexto atual abriu a possibilidade para uma nova versão, tendo em vista que a mídia participa da construção das subjetividades, mas é, também, produzida por elas.

Compreendendo os contos de fada como pedagogias culturais, é necessário destacar a importância de pesquisadores/as de diferentes áreas debruçarem-se sobre a temática, uma vez que tais contos fazem parte do imaginário de várias gerações, participando da constituição de subjetividades e das concepções sobre o que é ser mulher, ser homem, ser boa ou má. Duarte

(2015) percorreu essa temática trazendo a quebra de paradigma do lugar das mulheres nos contos de fadas. Sob a ótica da ascensão das vilãs, a autora discute como a mídia se apropria das mudanças sociais e as reproduz, ao mesmo tempo em que provoca transformações. Miguel (2009) contribui também com tais discussões a partir do estudo com leitoras da revista Capricho das décadas de 1950 e 1960, ao elucidar como as publicidades e fotonovelas publicadas na mesma participaram da construção do modo de ser dessas mulheres.

Dessa forma, apesar de, historicamente, os contos de fada constituírem-se como um dispositivo disciplinar, as transformações sociais relativas ao momento histórico em que cada versão do conto foi elaborada, indicam alterações em aspectos importantes. Assim, contrapondo-se à saga das clássicas histórias da "A Bela Adormecida", o filme "Malévola" responde a um momento em que papéis fixos de heroínas e vilãs são contestados. A partir disso, espera-se que esse movimento de reescrita dessa e de muitas outras histórias possa ser contínuo e que os espaços para a expressão da fluidez da construção de subjetividades possam ser ampliados.

Referências Bibliográficas

Ariès, P. (1981). *A História Social da Criança e da Família*. Rio de Janeiro: LTC.

Bauman, Z. (2001). *Modernidade Líquida.* Zahar.

Cunha, M. T. S. (1999). *Armadilhas da sedução: os romances de M. Delly*. Autêntica.

Clark, L., Larson, E., & Reutherman, W. (Direção). (1959). *A Bela Adormecida* [Filme]. EUA: Walt Disney.

Duarte, N. T. (2005). *Ascensão das vilãs dos contos de fadas na contemporaneidade.* Monografia de conclusão de curso. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

Giddens, A. (2003). *A Transformação da Intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. Editora Unesp.

Kirchof, E. R., & Silveira, R. M. H. (2009). A Literatura Infantil e a Pedagogia do Politicamente Correto: uma estratégia mercantil. In: Costa, M. V. (Ed.). *A Educação na Cultura da Mídia e do Consumo.* (pp. 145-149). Lambarina.

Maraschin, C. (2003). Psicologia e educação: pontuações temporais. In: Maraschin, C., Freitas, L. B. L, & Carvalho, D. C. (orgs.), *Psicologia e educação: multiversos sentidos, olhares e experiências.* (pp. 233-242): Editora da UFRGS, 2003.

Miguel, R. de B. P. (2009). *A revista Capricho como um "lugar de memória" (décadas de 1950 e 1960).* Tese de doutorado em Ciências Humanas. Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina, Florianópolis.

Miguel, R. de B. P. (2016). As "mocinhas heroínas" das fotonovelas da revista Capricho. *Revista Estudos Feministas*, *24*, 295-313.

Moura, M., & Cambeiro, D. (2013). 200 anos dos Contos maravilhosos dos Irmãos Grimm. *Anais do simpósio "Magias, encantamentos e metamorfoses"*. (pp. 7-11). Rio de Janeiro: APARio.

Ortner, S. (1996). *Making gender: the politics and erotics of culture*. Boston: Beacon Press.

Stromberg, R. (Diretor). (2014). *Malévola* [Filme]. EUA: Walt Disney.

Vargas, J. R. (2009). Para que Educamos Nossas Meninas? In: Costa, M. V. (Ed.), *A Educação na Cultura da Mídia e do Consumo.* (pp.117-120). Rio de Janeiro: Editora Lambarina.

GOOD AND EVIL IN VERSIONS OF THE TALE "SLEEPING BEAUTY": TRANSFORMATIONS AND PERMANENCES

Abstract

For years the princesses are portrayed in fairy tales as kind and beautiful. Evil, on the other hand, is always around in the form of ugly creatures that bring obstacles to the happy ending. The good and the evil occupy fixed roles in these stories: who is "good" will be so until the end and the same will happen to "evil" characters. This fixed roles, however, have been questioned. Motivated by these issues, this research investigate the roles for the good and the evil in five versions of the fairy tale "Sleeping Beauty". Using the method of content-based analysis was possible to access the changes and maintenance in relation to the presence of good and evil over the historical periods in which analyzed versions were aired, indicating how the fluidity of post modernity have reached children's stories.

Keywords: Fairy Tales, Good and Evil, Subjectivity.