



***ENTRE ESPELHOS, MALDIÇÕES E JOGATINAS: ATRAVESSAMENTOS DE GÊNERO, RAÇA E GERAÇÃO NA CONSTITUIÇÃO DE PERSONAGENS VILÃS EM LIVE-ACTIONS DE CONTOS DE FADAS***

***ENTRE ESPEJOS, MALDICIONES Y JUEGOS: CRUCES DE GÉNERO, RAZA Y GENERACIÓN EN LA CONSTITUCIÓN DE PERSONAJES VILLANOS EN ACCIONES EN VIVO DE CUENTOS DE HADAS***

***BETWEEN MIRRORS, CURSES AND GAMES: GENDER, RACE AND GENERATION CROSSES IN THE CONSTITUTION OF VILLAIN CHARACTERS IN FAIRY TALES LIVE-ACTIONS***

*Olívia Pereira Tavares*<sup>1</sup>

**RESUMO**

A partir de uma perspectiva dos estudos culturais e de gênero pós-estruturalistas, neste artigo foi proposto a análise de um roteiro construído para as feminilidades representadas como “vilãs” nos filmes *Espelho, espelho meu* (2012), *Malévola* (2014) e *Cinderela* (2015). Ao focalizar como são inscritas as representações destas personagens, buscou-se dar a ver como os atravessamentos de gênero e geração posicionam estas feminilidades, problematizando: quais são as marcas veiculadas nas telas e inscritas nas personagens da Rainha, da Madrasta e de Malévola? Que elementos são re(a)presentados como constituintes de feminilidades em posição de vilania? Como os marcadores de gênero, raça e geração posicionam as personagens na trama fílmica? Estes questionamentos, aliados a procedimentos metodológicos da etnografia de tela, tornaram possível analisar algumas cenas destes contos fílmicos e como constroem a vilania, posicionando-a, de distintas formas, como feminilidades ambiciosas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Contos de fadas. Estudos Culturais. Estudos de Gênero. Etnografia de tela.

<sup>1</sup> Doutoranda em Educação pela Universidade Luterana do Brasil (ULBRA), Canoas, Rio Grande do Sul, Brasil.

## RESUMEN

Desde una perspectiva de estudios culturales y de género post-estructuralistas, este artículo propone el análisis de un guión construido para las feminidades representadas como “villanas” en las películas *Espejito, espejito* (2012), *Malévola* (2014) y *La Cenicienta* (2015). Centrándonos en cómo se inscriben las representaciones de estos personajes, buscamos mostrar cómo los cruces de género y generación posicionan estas feminidades, problematizando: ¿cuáles son las marcas transmitidas en las pantallas e inscritas en los personajes de la Reina, la Madrastra y Maléfica? ¿Qué elementos resubmetidos como constituyentes de feminidades en una posición de villanía? ¿Cómo posicionan los marcadores de género, raza y generación a los personajes en la trama de la película? A partir de estas preguntas, combinadas con los procedimientos metodológicos de la etnografía de la pantalla, fue posible analizar algunas escenas de estos relatos cinematográficos y cómo construyen la villanía, posicionándola, de diferentes formas, como feminidades ambiciosas.

**PALABRAS-CLAVE:** Cuentos de hadas. Estudios culturales. Estudios de género. Etnografía en pantalla.

## ABSTRACT

From a perspective of post-structuralist cultural and gender studies, this article proposes the analysis of a script constructed for the femininities represented as "villains" in the films *Mirror, Mirror* (2012), *Maleficent* (2014) and *Cinderella* (2015). By focusing on how the representations of these characters are inscribed, we sought to show how the crossings of gender and generation position these femininities, questioning: what are the marks conveyed on the screens and inscribed on the characters of the Queen, the Stepmother and Maleficent? What elements are re (a) presented as constituents of femininities in a position of villainy? How do the markers of gender, race and generation position the characters in the film plot? From these questions, combined with methodological procedures of screen ethnography, it was possible to analyze some scenes from these film tales and how they build villainy, positioning it, in different ways, as ambitious femininities.

**KEYWORDS:** Fairy tale. Cultural Studies. Gender Studies. Screen ethnography.

\* \* \*

## AMBIÇÃO

*Substantivo feminino.*

*Desejo desmedido pelo poder, dinheiro,*

*bens materiais, glórias, cobiça; Obstinação intensa*

*para conseguir determinado propósito;*

*vontade de alcançar sucesso; pretensão<sup>2</sup>.*

<sup>2</sup> DICIO, Significado de Ambição. Disponível em: < <https://www.dicio.com.br/ambicao/> > Acesso em 21 de abril de 2021 as 20:29.

## Introdução

Os sentidos dicionarizados atribuídos a palavra ambição parecem inscrevê-la, em grande medida, a excessos, desejos exacerbados e vontades ilimitadas de chegar a algum lugar ou conquistar alguma coisa. Mas que estratégias são utilizadas para instituir e posicionar um sujeito como ambicioso? De que modos, a ambição pode tramar como uma personagem com vilã? Estes questionamentos iniciais me pareceram potentes para olhar como feminilidades, posicionadas em lugar de vilania, podem ser constituídas pela ambição e atravessadas por distintos marcadores de gênero, de raça e de geração. Considerando que a pós-modernidade ainda apresenta certos traços de uma racionalidade moderna, não podemos negar que, feminilidades e masculinidades são, muitas vezes, representadas em oposição. Em que as marcas atribuídas “ao homem, [são] a potência física, o poder da razão e o domínio do mundo. À mulher, a sensibilidade, a devoção aos seus e a submissão” (BANDITER, 2003, p. 27).

Sem negar o pensamento da autora, importa fugir destas oposições binárias, em um movimento de suspeitar, que parecem contribuir para não cairmos nas armadilhas da universalização das masculinidades e feminilidades; mas sim para focalizarmos como o gênero, atravessados por marcadores como raça e geração, podem dar a ver feminilidades que “vazam” destas representações em oposição. Na esteira deste pensamento, neste artigo busco um olhar interseccional de gênero, raça e geração para analisar os roteiros de feminilidades de três personagens: a Rainha, a Malévola e a Madrasta. Importa realizar um “movimento de suspeita da necessidade de reiteração de uma norma de gênero e de sexualidade [raça e geração] que pretende valorizar uma determinada forma de viver a masculinidade e a feminilidade” (KLEIN, SANTOS, 2021, p.185).

Para isto, escolhi cenas de três *live-actions*<sup>3</sup> e releituras de contos de fadas, produzidos com certa proximidade temporal. Escolha esta que não foi ao acaso, mas devido a certas particularidades nestas produções e que parecem ter me instigado a olhar

---

<sup>3</sup> “O termo *live-action* advém das palavras *live* (vida) e *action* (ação). A tradução desta expressão significa ação ao vivo ou ato real. Refere-se a filmes representados por atores e atrizes reais, podendo ou não fazer uso em suas filmagens de animações ou de produções computadorizadas. Entretanto, a expressão é popularmente utilizada para se referir a filmes adaptados de quadrinhos, livros clássicos e de animações” (TAVARES, 2018, p. 23).

para como as personagens posicionadas como “vilãs” estão tramadas nos roteiros destes filmes, principalmente, a partir dos marcadores sociais citados; o primeiro, *Espelho, espelho meu* (2012), foi escolhido por não se tratar de uma produção da Disney, mas ter um ar típico das produções de *Bollywood*<sup>4</sup>; o segundo, *Malévola* (2014), o *live-action* que traz a “vilã” ao protagonismo, ao reposicionar a personagem na trama fílmica e humanizá-la, em um movimento que parece marcar que a maldade não é essencializada, mas motivada; e, por fim, *Cinderela* (2015), que mesmo tendo sido incorporados novos elementos na trama fílmica<sup>5</sup>, parece se tratar da releitura com maior proximidade da narrativa do conto publicado pelos Irmãos Grimm. Ainda, e não menos importante, é que ao olhar os filmes, instigou-me pensar a ambição como marca, não apenas de feminilidades vilãs, mas que articulada a atravessamentos de gênero, raça e geração podem constituir-las nesta posição.

Parto, então, para a desmontagem de algumas cenas destes três filmes, na tentativa de examinar como as práticas de significação, ligados aos processos simbólicos estão envolvidos na constituição das feminilidades. Levando em consideração que os significados são construídos na/pela linguagem, as representações são vistas “como inscrição, marca, traço significante e não como processo mental.” (SILVA, 2010, p. 32). Logo a identidade é aqui assumida não como um conceito essencialista, mas um conceito estratégico e posicional (HALL, 2000) em que “a identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia” (HALL, 2005, p. 13). Neste sentido, importa perguntar: quais são as marcas e os traços, veiculados nas telas são inscritas nas personagens da Rainha, da Madrasta e de Malévola? Que elementos são re(a)presentados como constituintes de feminilidades em posição de vilania? Como os marcadores de gênero, raça e geração posicionam as personagens na trama fílmica? A partir destes questionamentos, proponho-me a descrever e analisar algumas cenas destes contos fílmicos e olhar para as representações que constroem a vilania nestes filmes, posicionando as personagens como ambiciosas.

---

<sup>4</sup> Embora tenha sido produzido pela *Relativity Media*, o filme *Espelho, espelho meu* foi dirigido pelo diretor indiano Tarsem Singh e é carregado pelos brocados e cenários extravagantes e multicoloridos, com números musicais tipicamente bollywoodianos.

<sup>5</sup> O *live-action Cinderela* vai incorporar cenas e personagens que não eram presentes nem na Animação da Disney de 1950, nem na História dos Irmãos Grimm. Dentre eles, estão a presença da mãe de Ella na história e sua convivência com ela até sua morte; os antecedentes da Madrasta e de seu primeiro marido; uma relação de Ella e do Príncipe estabelecida anterior a sua ida ao baile podem ser alguns elementos incorporados à trama fílmica.

Parto da consideração de que as “histórias de contos de fada agregaram novos elementos ao enredo enquanto eram ‘transferidas’ da oralidade e das páginas dos livros para a tela, na qual ganharam outras vidas com imagens em movimento, em conjunto com os efeitos especiais” (TAVARES, 2018, p. 11-12). Sejam estas obras fílmicas releituras ou reinvenções de outras narrativas para as histórias de contos de fadas, por meio destas tramas, é possível vislumbrar como podem se “presentifica[r] discursos relacionados a instituição família (casamento, por exemplo), ao comportamento de menina (obediência versus desobediência), aos maniqueísmos (bondades versus maldades; beleza versus feiúra)” (ANDRADE, 2015, p. 17). Ao mesmo tempo, as produções fílmicas nos possibilitam olhar como as representações de feminilidades não são fixas, mas fluídas e instáveis; e podem se modificar a partir do que é possível ser pensado em determinado contexto de produção e dos atravessamentos que marcam as personagens.

Ao mergulhar nas cenas dos filmes selecionados, proponho-me, então, a partir de uma perspectiva dos estudos culturais e de gênero pós-estruturalistas, olhar para os roteiros construídos para personagens vilãs nas tramas dos filmes e como estas estão veiculadas nas telas, na busca de enxergá-los por lentes interseccionais. Aqui, entende-se por interseccionalidade, “uma abordagem transdisciplinar que objetiva “apreender” a complexidade das identidades e das desigualdades sociais, recusando o fechamento e a hierarquização de grandes eixos de diferença social” (BILGE, 2009 apud POCAHY, 2011, p. 197). Ao colocar estas lentes, busco analisar quais são as marcas e traços de uma feminilidade representada como “vilã” e, de que modos, a raça e a geração possibilitam pluralizar o olhar de gênero e que nos dizer o que possível ser pensado para certas feminilidades e não para outras.

Metodologicamente, faço uso da etnografia de tela para a produção do material empírico para as análises. Considerando que "tanto a metodologia aqui apresentada como o próprio filme alvo de análise não tem um único sentido; ao contrário, seus sentidos podem ser lidos como plurais, dinâmicos e conflitivos" (BALESTRIN; SOARES, 2014, p. 90). As análises de filmes demandam um olhar atento, voltar e rever várias vezes a mesma cena e atentar para o que vai sendo revelado. Assim, etnografar um filme consiste em olhar o filme e ele me olhar também; propor um encontro potente, na qual há a exigência de uma série de investimentos; assistir por diversos ângulos cada cena, despedaçá-las e descrevê-las, atentando às minúcias, para, assim, analisá-las. Esta análise consiste em operar com os conceitos já mencionados, a fim de que possibilitem

reconstruir um roteiro a partir das cenas desmontadas, na busca em compreender o que se (trans)forma, o que se (re)constrói. Estes movimentos conduzem, então a pensar que há modificações e permanências de como estão sendo produzidas as personagens nas telas dos filmes selecionados.

O percurso tramado neste artigo conduziu-me a realizar leituras que tomo como aventuras fantásticas de analisar filmes. Para isto, primeiramente, importa mostrar os processos de desmontar os filmes para, em seguida, remontá-los, no contato com os conceitos que me permitem operar as análises. A seguir, as tramas de gênero, raça e geração são tecidas para pensar a constituição da vilania; e, por fim, um desfecho para este trabalho, mesmo ao considerar que o fim é um eterno recomeço, pelas “possibilidades de mudança e/ou permanência, de continuidade e/ou ruptura e apontam, quase sempre, para a premência de se começar outra vez.” (MEYER, 1999, p. 231)

### **A etnografia de tela como proposta de análise de filmes**

A investigação de artefatos fílmicos se constitui a partir de uma relação que a analista estabelece com o filme. No contato com a tela, torna-se possível montar um roteiro de análise, que vai sendo produzido desde o lugar em que o filme foi assistido até o que ele convoca/provoca a pensar. Deste modo, a escolha dos três *live-actions* buscou fixar-se na experiência de que filmes proporcionam um duplo movimento, que ao mesmo tempo que olhamos, também somos olhados (FISCHER, 2013). E que desmontar as cenas pode tornar possível o vislumbre de elementos da trama, as regularidades e as marcas da produção fílmica para assim, montar um roteiro possível de análise.

Para estes movimentos analíticos são demandados conhecer acerca da linguagem cinematográfica, fazendo "certos investimentos em teorias para mergulhar no universo de suas produções e compreender aquilo que não poderia ser percebido apenas como mera expectadora" (TAVARES, 2018, p. 39). Importa, então, buscar conhecimentos sobre o campo de produção cinematográfica: planos, fotogramas, *close-up*... conhecer sobre cores e giros de câmera, pensar para quem é endereçado e como o público o recebe. E estes conhecimentos são importantes para que possamos “dissociar certos elementos do filme para nos interessarmos mais especificamente por tal momento, tal imagem, ou parte da imagem, tal situação” (AUMONT; MARIE, 2004, p. 11). Nesta direção, este processo de desmanchar nos conduz a pontos que chamam a atenção, em que é possível se dar conta de certas coisas antes despercebidas, além de relacionar o porquê certas coisas podem ser

pensadas em determinado contexto histórico e não outras e que são presentificadas nos roteiros. Desta forma, os conhecimentos acerca da linguagem do cinema corroboraram para realizar a seleção daquilo que pretendemos analisar. No desarranjo do filme, escolhi uma cena de cada um dos três filmes já citados anteriormente – *Espelho*, *Espelho meu*, *Malévola* e *Cinderela* – na busca de “me encontrar” com as vilãs e como estas personagens eram constituídas nas tramas e marcadas pela ambição.

Ao instrumentalizar o que este encontro com a tela tornou possível suscitar, coloquei-me a etnografia de tela, como opção de aporte metodológico, e que articulado aos conceitos possibilitam-me ver coisas não vistas antes. Neste sentido, etnografar artefatos fílmicos possibilitam descrever e analisar a experiência que tivemos ao "mergulhar no filme atentando para as minúcias da história, seus desfechos, ao roteiro e as personagens, as imagens, sons e iluminação" (TAVARES, 2018, p. 39). Neste sentido, vale ainda acrescentar que:

Um percurso etnográfico requer tempo, investimento, olhar mais e mais a tela, de diversos ângulos. Um caminho no qual o próprio ato de olhar transforma quem vê e o que vê. No decorrer da pesquisa, o sujeito pesquisador[a] é também trabalhado, na medida que é interpelado, transformado, desfeito, reconfigurado. Esse trabalho de análise permite que nossos olhares e nossas percepções se modifiquem, visto que somos também modificados neste percurso, alternando muitas vezes o rumo da investigação e da própria vida. Com isso, abandonamos a pretensão a objetividade, desconfiamos das certezas e assumimos o pressuposto de que a linguagem é constituída no social e na cultura. Nessa direção, propomo-nos a lidar com e a explorar a indeterminação, as contradições e a provisoriidade dos sentidos na análise de imagens (BALESTRIN, 2014, p. 91).

Um primeiro movimento de descrever as cenas partiu do ato de (re)ver os filmes diversas vezes, de diferentes modos e montar quadros descritivos. Estes foram construídos para visualizar o tempo de cena, as cores, mudanças de planos, *close-ups*, posição da câmera, as falas enfim, descrevem os processos de construção da cena. A seguir, um segundo movimento é amalgamar estes elementos na montagem da cena de análise. Ou ainda destacar algum elemento considerado potente para vislumbrar que “mais que um artefato da cultura e de entretenimento, o filme também é lugar de reflexão e análise” (TAVARES, 2018, p. 44). A seguir, apresento um quadro que pode contribuir para enxergar estes processos de constituir o material empírico.

**QUADRO 1:** descrição a partir da desmontagem das cenas**Cena do filme Malévola (2014): O Amor mais verdadeiro**

- Tempo da Cena: 1:15:20 a 1:17:41

**Descrição da Cena:**

A cena inicia mostrando os personagens de Diaval e Malévola, escondidos, atrás de um biombo, onde espiam Aurora adormecida. Ambos saem do esconderijo. Malévola sai primeiro e Diaval logo em seguida. O plano mostra detalhes do quarto do castelo, dignos da nobreza real. O biombo ornamentado, o castiçal com velas, as pinturas na parede. O plano se amplia, mostrando o quarto da princesa. A cama no centro com longos acortinados, um cavalinho de brinquedo. Todo iluminado pelas velas. Malévola está ao lado da cama. A câmera se aproxima delas, mostrando o perfil do rosto de Aurora adormecida, enquanto, Malévola está de pé, ao lado da cama olhando para a moça, que está adormecida por seu feitiço. As falas falam de arrependimento, afeto e a saudade. Soa como despedida. A câmera se alterna e mostra o rosto de Diaval emocionado. Alternando, novamente, para o rosto de Aurora. Retornando o rosto para Malévola. A câmera afasta, mostrando Aurora deitada na cama, a janela entrando uma iluminação, refletindo sobre o corpo da princesa e Malévola, então, a beija na testa. Em seguida, mais uma vez mostra o rosto de Diaval, que baixa a cabeça. Na sequência é mostrado o rosto de Aurora e logo depois o rosto de Malévola que acabou de beijar a menina, virando-se em sinal de retirada, mostrando o rosto de Malévola, em primeiro plano e Aurora, em segundo. A princesa abre os olhos e fala, Malévola se vira, a câmera gira e mostra as lágrimas escorrendo pela face. Em seguida mostra o rosto de Aurora sorrindo. E Malévola sorri também. A câmera abre, mostrando Malévola tocando a mão da princesa desperta do sono e as duas se olhando. O rosto de Diaval é mostrado, fazendo sinal de afirmação. Mostra o plano inteiro, com todos personagens no interior do quarto.

**Diálogos/falas:**

**Malévola:** Eu te falei.

**Malévola:** Não vou pedir seu perdão... porque o que eu fiz a você é imperdoável. Eu estava cega... pelo ódio e vingança. Doce Aurora... roubou o que restou do meu coração... E agora eu a perdi para sempre. Eu juro, nada de mal acontecerá a você... enquanto eu viver. E nem um dia se passará... sem que eu sinta falta do seu sorriso.

**Aurora:** Olá, Madrinha!

**Malévola:** Olá, praguinha.

**Diaval:** O amor mais verdadeiro.

**FONTE:** Produzidas pela Autora.

Entretanto, devemos estar atentos aos processos de análise demandadas por fontes fílmicas. Carmem Rial (2004) alerta sobre alguns perigos que devemos tomar em adentrarmos nos estudos de mídia. Em primeiro lugar, é importante atentar para a amplitude de análise que estes artefatos podem possibilitar. Como em outros artefatos, importa fazer um recorte bem estabelecido do que vamos pesquisar. Que filme(s)? Que



tipo de estudo: produção ou recepção? Ou os dois? Qual o contexto de produção? E estabelecer quantos filmes ou cenas se pretende abarcar na pesquisa. O segundo ponto consiste em deixar surpreender-se pela pesquisa, sem uma “pré-visão” de onde a pesquisa vai te levar. Esta visão pré-concebida já parece dar respostas, e sem questionamentos não há por que realizar uma pesquisa.

Nesta direção, a etnografia de tela é aqui tomada como uma possibilidade de realizar uma pesquisa com filmes, calcada em “uma prática do trabalho de campo, fundada em uma prática de coleta e a análise de dados extensa e longa, que permite aos pesquisadores atingirem um grau elevado de compreensão do grupo social ou do texto estudado, mantendo uma reflexividade” (RIAL, 2004, p. 30).

Escolher esta metodologia significa transportar para o estudo do texto de mídia procedimentos próprios da pesquisa antropológica, como a longa imersão do pesquisador no campo (em frente à tela); observação sistemática e seu registro em caderno de campo; observações próprias da crítica cinematográfica (análise de planos, movimento de câmera, opções de linguagem...); observações próprias da análise de discurso.

Após a longa imersão diante da tela, os diversos registros, que resultaram na sistematização dos dados por meio da produção de quadros, como o mostrado anteriormente, passa-se a colocar os dados produzidos em relação com os conceitos elencados para operar as análises. Desde a descrição dos quadros, já foi possível realizar apontamentos, que vão extrapolar estas mesmas descrições; com as primeiras sensações e impressões analíticas que pareciam ser digas de apontamentos. Além de alguns planos de cena poderem servir para ilustrar a descrição das cenas elencadas e que poderiam contribuir nos procedimentos analíticos. Nesta direção, importa, então, discutir as escolhas destes conceitos, que possibilitarão operar as análises.

### **Gênero, raça e geração na constituição da Vilania.**

A partir das cenas desmontadas, importa elencar as escolhas teóricas que vão conduzir a montagem de um novo roteiro. Neste sentido, para discutir e analisar o que foi proposto, importa primeiramente, produzir uma tecitura de conceitos que torne possível analisar: como as personagens posicionadas como “vilãs” são encenadas nas tramas destes filmes? O que é aqui, entendido como vilania? A partir dos roteiros produzidos para estas personagens e o que estes me mobiliza(ra)m a pensar, busquei destacar os

sentidos atribuídos a vilania e buscar articulá-los aos conceitos de gênero, raça – branquitude - e geração.

Os sentidos dicionarizados da vilania<sup>6</sup> estão relacionados ao caráter ou a atributos constituintes daquele que é vilão ou vilã; também estão associados a avareza e a mesquinhez; ou ainda, associados a atos indignos e práticas vis. Entretanto, a vilania não é aqui simplificada vista na relação dicotômica de bem versus mal e que colocaria uma personagem vilã apenas no polo da maldade; mas a tentativa de um exercício para olhar para como as personagens femininas “vilãs” vão sendo posicionadas na trama, de forma a buscar um olhar que as humanize e nos possibilite multiplicar feminilidades ao invés de universalizá-las e polarizá-las.

Importa, então, apresentar aqui, o conceito de gênero relacionado a

todas as formas de construção social, cultural e linguística implicados com processos que diferenciam mulheres de homens, incluindo aqueles processos que produzem seus corpos, para distingui-los e nomeá-los como corpos dotados de sexo, gênero e sexualidade. (MEYER, 2004, p. 15).

A potência deste conceito parece ser amplificada ao associarmos este a outros marcadores, como raça e geração, e que contribuem para diferenciar, também, mulheres de mulheres e homens de homens, pluralizando as possibilidades de vivências de feminilidades e masculinidades. Dito de outro modo, gênero funcionaria como um organizador do social e da cultura e que possibilita olhar para a ampliação das formas pelas quais o poder se exerce nas tramas de relações e de sujeitos (MEYER, 2014). Ao operar com este conceito, o que é possível dizer sobre as feminilidades representadas pelo corpo-personagem da Rainha, de Malévola e da Madrasta? E, voltando a perguntar: A quem é permitido posicionar-se como ambiciosa?

Ao olhar para estas personagens importa ponderar, também, que a constituição das feminilidades não pode desconsiderar os atravessamentos raciais que marcam seus corpos e modificam como o gênero se organiza. Nesta direção, o conceito de raça é “aqui compreendido como uma construção social, própria de observação quando tratamos das relações entre os sujeitos, [e] das práticas culturais” (MEINERZ; PEREIRA, 2018, p. 167). Operando o conceito de raça para olhar para as personagens é possível dizer as três vilãs são feminilidades marcadas pela construção da branquitude. Em que,

<sup>6</sup> DICIO. Significado de Vilania. Disponível em: < <https://www.dicio.com.br/vilania/> > Acesso em 21 de abril de 2021 as 20:43.

o branco então torna-se raça, mas não significa que o branco passe a receber uma marcação racial, pois, conforme o conceito de branquitude, ele não se percebe como tal ou prefere não receber tal marcação como forma de manter privilégios. O branco é o normal, o “eu”, enquanto os não brancos são vistos como o diferente, o anormal, o ‘outro’. (LEÃO, 2020, p. 21)

Na esteira do pensamento do autor, interessa aqui, buscar racializar as personagens brancas e os traços e inscrições que marcam estas feminilidades pelos atravessamentos da branquitude. Neste movimento, importa pensar sobre as marcas da branquitude que atravessam os corpos-atrizes e sobre os corpos-personagens e o que estes atravessamentos me possibilitam pensar. O que é possível adiantar é que as personagens marcadas pela branquitude parecem ser colocadas em posições de sujeito, aparentemente naturalizadas, na nobreza e na burguesia. Nesta direção, o marcador da raça parece ainda ser um limitador na “transposição dos limites do que é permitido a estas feminilidades representadas nos filmes”. (TAVARES, 2018, p. 45). Foucault (2005) contribui para pensar que há condições “para funcionarem outros discursos, múltiplos, entrecruzados, sutilmente hierarquizados e todos estreitamente articulados em torno de um feixe de relações de poder.” (FOUCAULT, 2005, p. 32).

Ao introduzir no jogo da cena, a geração torna-se outro atravessamento estratégico para pensar o gênero. Os sentidos dicionarizados da palavra geração dizem respeito um marcador temporal, descrito como uma “etapa da descendência natural que deve ser seguida por outra”<sup>7</sup>, ou ainda, um período que distingue uma geração de outra. Este marcador inscreve o tempo nos corpos e o que é (im)possível ser pensado para cada momento da vida. Aqui, tomo geração como indissociável do gênero e da raça na produção de diferenças, tal como sinaliza PocaHy (2018) ao dizer que este conceito “não possui eficácia senão que articulá-lo a gênero, raça e/ou sexualidade, entre outras formas de interpelação do sujeito na contemporaneidade”. (POCAHY, 2018, p. 10). Neste sentido, o marcador geracional se configura em um operador para pensarmos sobre “o que pode uma vida com sua idade?” ou ainda, “o que pesa e que conta a idade que levamos?” (POCAHY, 2011, p. 197).

Fernando Seffner (2013, p. 147), ao realizar análises de masculinidade vai dizer que “garotos, quando falam de sua masculinidade estão também construindo atributos de

---

<sup>7</sup>DICIO. Significado de Geração. Disponível em: [Revista Diversidade e Educação, v. 9, n. 1, p.324-349, Jan./Jun. 2021. Doi: 10.14295/de.v9i1.12953](https://www.dicio.com.br/geracao/#:~:text=Significado%20de%20Gera%C3%A7%C3%A3o%20substantivo%20feminino%20Ato%20de%20gerar,organismos%20semelhantes%20que%20se%20originam%20uns%20dos%20outros. Acesso em 21 de abril de 2021 as 20:26.</a></p></div><div data-bbox=)

feminilidade em relação aos quais, em geral, desejam mostrar distância ou superioridade”. Esta marcação da diferença colocada pelo autor me mobilizou a pensar se, de distintos modos, quando olhamos para sujeitos de um gênero do qual também nos identificamos, não construímos, de diferentes modos, não buscamos nos diferenciar por meio de outros marcadores, tais como a raça e a geração. Neste sentido, podemos dizer que as personagens das “Princesas” nas tramas dos três filmes também parecem ser posicionadas roteiros como ambiciosas; Branca de Neve ambiciona destronar a Rainha e governar o reino; Aurora ambiciona adentrar o Reino dos *Moors* e conhecer o que se esconde detrás dos muros de espinhos; e, finalmente, Cinderela, que ambiciona ser tratada como filha e ter o direito de poder ir a baile. Entretanto, o marcador geracional parece ser um dos atravessamentos da distinção de quem é posicionado como “vilãs”, que voltarei a abordar nas análises.

A partir do que foi visto até aqui, os conceitos de gênero, raça e geração, apresentados e articulados, movimentam-me a pensar em como analisar filmes, por meio desta articulação, parecendo-me tornar possível a construção de outros saberes e práticas, que desestabilizem representações e possibilitam vislumbrar as marcas da identidade e da diferença que pluralizam e organizam as relações.

Antes de passar para as cenas etnografadas, considereei potente tramar algumas articulações entre os conceitos de gênero, raça e geração e como estes atravessam os corpos-atrizes e os corpos personagens.

### **Os corpos-atrizes, corpos-personagens: escolhas atravessadas pelo gênero, raça e a geração.**

A partir do que foi dito até aqui, é possível dizer que as atrizes e as personagens que interpretam - da Rainha, de Malévola e da Madrasta - são sujeitos femininos, marcados pela branquitude e pertencentes de uma determinada geração e estes atravessamentos, inscrevem as personagens e as posicionam como sujeitos generificados, racializados e marcados geracionalmente. Mas o que mais Julia Roberts, Angelina Jolie e Cate Blanchett tem em comum? Que atravessamentos parecem inscrever e produzir seus corpos-atrizes e seus corpos personagens?

Julia Roberts estrelou em diversos filmes como *O casamento do meu melhor amigo* (1997), *Um lugar chamado Notting Hill* (1999), *Comer, rezar, amar* (2010) e *Extraordinário* (2017). Com indicações ao Oscar no prêmio de melhor atriz coadjuvante

em *Flores de Aço* (1990) e indicada ao prêmio de melhor atriz pelo filme *Uma linda mulher* (1990), a premiação veio por sua atuação em *Erin Brockovich: uma mulher de talento* (2001), quando ganhou a estatueta de melhor atriz.

Todavia, a popularização da atriz veio no papel de Vivian, a protagonista de *Uma linda mulher* (1990), filme considerado “um conto de fadas dos anos 90”. Em estreia da personagem da Rainha de *Espelho, espelho meu* (2012), Julia Roberts, aos 44 anos, encarnou a personagem que perde o posto “daquela que foi a mais bela”. O diretor do filme parece confirmar esta relação ao afirmar que buscou produzir uma trama que abordasse a questão da vaidade, buscando problematizar “o que aconteceria se aquela mocinha de ‘Uma linda mulher’, 20 anos depois, começasse a se preocupar com sua beleza?” (FONSECA, 2012). Articulando os trabalhos da carreira da atriz parece fundir o corpo-atriz e o corpo-personagens ao considerarmos a mudança de geração de uma personagem a outra. No corpo-personagem da Rainha parece estar sendo veiculado uma feminilidade marcada pela geração, em que o envelhecimento é associado a uma perda de beleza daquela que um dia foi consagrada como “namoradinha da América”. Mas que beleza é esta? Na cultura ocidental, a beleza parece ainda estar associada a juventude e a branquitude, em que o envelhecer ainda é representado por uma beleza que se esvai; e, os sujeitos não-brancos ainda, não considerados como referência de beleza.

Angelina Jolie, a atriz escolhida para interpretar Malévola, já foi/é considerada uma das pessoas mais poderosas e influentes do mundo, além de estar entre as atrizes mais bem pagas da indústria hollywoodiana. A época do lançamento do filme, Angelina Jolie atriz estava à beira dos 40 anos. A escolha da atriz para encarnar a protagonista do *live-action*, inspirada na personagem “vilã” da animação *A Bela Adormecida*, parece não ter sido ao acaso. Tendo já arrebatado prêmios por sua atuação<sup>8</sup>, como por sua beleza e sensualidade, como a mulher mais bonita e mais sexy do mundo, estes títulos parecem ter oportunizado a reconstrução e reposicionamento da vilã na trama fílmica. Além disso, a

---

<sup>8</sup> Angelina Jolie recebeu prêmios como o de melhor atriz coadjuvante no Oscar (2000), por sua atuação no filme *Garota Interrompida*. Ainda recebeu dois prêmios Screen Actors Guild (1998 e 1999), e três prêmios Globo de Ouro (1997, 1998 e 1999). Sua atuação no filme *Lara Croft: Tomb Raider* (2001) – como a heroína dos jogos eletrônicos Lara Croft – rendeu à atriz grande fama e estabelecendo-se entre as principais atrizes de Hollywood. Atuou como estrela de outros filmes de ação, como *Sr. & Sra. Smith* (2005), *O Procurado* (2008), *Salt* (2010) e *O Turista* (2010). Foi aclamada pela crítica por sua atuação em filmes dramáticos, tais como *O Preço da Coragem* (2007) e *A Troca* (2008), rendendo-lhe, neste último, uma indicação ao Oscar de Melhor Atriz. A partir de 2010, passou a atuar também como diretora, roteirista e produtora, nos filmes de guerra *Na Terra de Amor e Ódio* (2011) e *Invencível* (2014). E o maior sucesso comercial veio com o filme de fantasia *Malévola*. (maiores informações, ver TAVARES, 2018).

atriz multifacetada— atriz, cineasta, ativista, mãe – parecem ter se fundindo na constituição do corpo-personagem de Malévola, em que o corpo-atriz teria dado um certo sentido ao corpo-personagem, inscrito como “feminino híbrido *humano-animal-fada-bruxa*”<sup>9</sup>.

A relação deste corpo da personagem com as múltiplas representações inscritas em seu corpo que parecem nos dizer sobre uma disputa por feminilidades que transbordam a ideia de um feminino universal e nas marcas do corpo possibilitam uma polissemia de significados. Sem esquecer que mesmo diante da hibridez que marca seu corpo estranho, esta personagem é interpretada pelo corpo-atriz Angelina Jolie e que escolha atravessa a personagem, que além de protagonizar a trama, é posicionada como a liderança de seu povo: os *Moors*. Em outras palavras, Angelina e a sua branquitude parecem dar outro sentido a personagem, que mesmo ao interpretar um corpo estranho e amalgamado, parecem ter suavizadas e humanizadas a vilania da personagem.

A versatilidade da atriz Cate Blanchett pode ser vislumbrada pelas suas mais distintas interpretações. Desde “a atriz Katharine Hepburn, a rainha Elizabeth 1ª e o cantor Bob Dylan. Já encarou a missão de dar vida a 13 personagens diferentes em um mesmo filme. Já protagonizou dramas independentes e atuou em blockbusters da Marvel. Já brilhou nos palcos, no cinema e na televisão” (MULHER NO CINEMA, 2020).

Na construção da Madrasta de *Ella*, a atriz exaltou a importância de “explorar o que torna alguém cruel” (WALT DISNEY STUDIOS BR, 2015). Nas palavras da atriz, que estava com 45 anos de idade a época do lançamento do *live-action*, importava ver que “Ninguém é puramente má. Todos têm uma motivação” (WALT DISNEY STUDIOS BR, 2015).

Mas o que podemos dizer sobre a Madrasta a partir destas falas? Ou melhor como ela é representada? Cate Blanchett, a atriz que a interpreta é uma mulher branca, de cabelos loiros. Na personagem da Madrasta vivencia o segundo casamento e parece carregar certas expectativas trazidas do primeiro; mas quem pode ter o direito ao felizes para sempre em filmes de contos de fadas?

As vilãs dos filmes analisados são marcadas tanto por um atravessamento racial como geracional, ou seja, as personagens são interpretadas mulheres brancas, que a época das produções estavam na casa dos quarenta anos. Estas estrelas consagradas de Hollywood, passam a ser consideradas como detentoras de uma “beleza madura”, já que não possuem mais os vinte, nem os trinta anos. Também, parecem perder as marcas da

---

<sup>9</sup> Maiores informações, ver: TAVARES, 2018.

inocência carregadas pelas jovens personagens de Princesas. Além disso, as representações de gênero possibilitam pluralizar o sentido de ambição para as personagens, quando o marcador de raça e de geração são acionados. É o que passo a discutir a seguir, a partir de descrições das cenas e o que foi possível analisar neste processo.

### **(Re)construção do roteiro: a identidade da vilania marcada pela Ambição**

Como já foi dito anteriormente, foram escolhidas três cenas que buscam compor uma trama de como as personagens da Rainha, da Malévola e da Madrasta são marcadas como ambiciosas e roteirizadas como vilãs. Seja pela busca incessante da beleza, do amor ou de ascensão social, as personagens possibilitam olhar para as personagens como sujeitos generificados, racializados e marcados geracionalmente.

#### **Cena 1: A Rainha e a ambição da beleza**

Em meio a uma das festas dadas no salão real, a Rainha e o Barão disputam um jogo, em que as peças são nobres da corte e os movimentos simulam uma batalha naval, com o objetivo de destruir o adversário. Tal como em um jogo de xadrez, a única “peça” feminina presente no salão é a Rainha. Em meio ao jogo, Branca de Neve, a jovem princesa que vive no palácio, vem observar o que está acontecendo no “tabuleiro” do salão real. Ao vê-la, a Rainha sente-se incomodada e chama-a. No diálogo em destaque acontece, a Rainha ironiza a presença de Branca de Neve e exalta algo na Princesa que lhe causa irritação. E na busca do que a irrita nela, traz uma série de características físicas: o cabelo, a voz, os ombros caídos. Mas o que parece realmente incomodar a Rainha em Branca de Neve? Vejamos o diálogo a seguir:

**Rainha:** Branca de Neve...há um incêndio?

**Branca de Neve:** Como?

**Rainha:** Seu quarto está pegando fogo? Estou procurando uma explicação para você ter saído do seu quarto e estar aqui, e a que me ocorreu foi incêndio.

**Branca de Neve:** Eu pensei em vir ao Baile, já que hoje faço 18 anos.

**Rainha:** É mesmo? Ora, vejam só! E para F-3, por favor! Branca de Neve, talvez seja a hora de eu ser mais liberal com você. Até porque você não me fez nada, não me causou problemas. No entanto... há algo em você que é incrivelmente... irritante.

**Branca de Neve:** Não sei o que é.

**Rainha:** Os ombros caídos, o cabelo, a voz. Já sei. Acho que é o cabelo. Detesto seu cabelo. Não me importa se você faz 100 anos. Nunca mais apareça numa festa desse jeito.

**Barão:** B para F-6.

**Rainha:** C para D-4. Barão você foi derrotado a 5 minutos e nem percebeu.

**Nobres:** Bravo, Majestade.

**Rainha:** É importante saber quando se perde. É sim.

**FIGURA 1:** Imagem 6'57'': Conversa entre a Rainha e Branca de Neve



**Fonte:** Espelho, Espelho meu (2012)

Primeiramente, as impressões ao olhar esta cena provocam-me a compreensão de que em um tabuleiro só pode haver uma Rainha. Neste sentido, quando a Rainha diz que há algo em Branca de Neve que a irrita, mas não sabe bem o que é, nos leva a pensar numa “multiplicidade de sinais, códigos e atitudes, referências que fazem sentido no interior de uma cultura e que definem quem é o sujeito” (LOURO, 2008, p. 83). Nesta cena, o incomodo parece estar marcado na presença de Branca de Neve e naquilo que ela representa; da juventude que carrega, com seus 18 anos, marcada em traços físicos e que dão indícios do que perturba a Rainha.

Estes sujeitos femininos, com a marca da branquitude – a Rainha e a Princesa – pertencentes a realeza, parecem ser colocados em disputa pelo marcador geracional, em



que a juventude de Branca de Neve motiva a Rainha a buscar aniquilar “aquela que se tornou a mais bela”<sup>10</sup>.

Ao longo do filme, pode-se localizar uma série de cenas que vão exaltar a preocupação da Rainha com a beleza e o envelhecimento, colocando as feminilidades em disputa, além de marcar a vilania da Madrasta pela sua incansável busca em não envelhecer. A ambição da Rainha vai inscrever-se na capacidade de fazer o necessário e a qualquer custo, para permanecer a mais bela. Desde os diálogos com o espelho, a sessão de tratamentos de beleza para se encontrar com o Príncipe, até o próprio desejo de matar a enteada parecem marcar esta ambição de se manter bela, mesmo diante do tempo. Esta ambição que não pode ser escondida do espelho, que parece marcar a juventude e a beleza que está sendo perdida.

### **Cena 2: Malévola: o amor como redenção.**

Diaval e Malévola estão escondidos atrás de um biombo, de onde **espiam Aurora adormecida pelo feitiço**. Ambos saem do esconderijo. O plano mostra detalhes do quarto do castelo, dignos da nobreza real. O biombo ornamentado, o castiçal com velas, as pinturas na parede. O plano se amplia, mostrando o quarto da princesa. A cama no centro com longos acortinados, um cavalinho de brinquedo. **Todo iluminado pelas velas. Malévola está ao lado da cama. A câmera se aproxima, mostrando o perfil do rosto de Aurora adormecida, enquanto Malévola está de pé ao lado da cama, olhando para a moça enfeitiçada. Malévola desabafa e as falas remetem ao arrependimento, afeto e saudade. Soa como despedida.** A câmera se alterna e mostra o rosto de Diaval emocionado. Alternando, novamente, para o rosto de Aurora e, em seguida, para o de Malévola. **A câmera se afasta mostrando Aurora deitada na cama. Da janela ao fundo da cena entra luz, que se reflete sobre o corpo da princesa e Malévola, então, a beija na testa.** Em seguida, mais uma vez a câmera foca o rosto de Diaval, que baixa a cabeça. Na sequência vê-se o rosto de Aurora e logo depois Malévola, que acabou de beijar a menina, virando-se em sinal de retirada, mostrando o rosto da fada em primeiro plano e Aurora em segundo. **A princesa abre os olhos e fala.** Malévola se vira, **a câmera gira e mostra as lágrimas escorrendo por sua face. Em seguida, o rosto de Aurora é mostrado, sorrindo.** E Malévola sorri também. A câmera abre, mostrando Malévola tocando a mão da princesa desperta do sono e as duas se olhando. O rosto de Diaval é

<sup>10</sup> Referência a Branca de Neve e as falas do Espelho;

mostrado, fazendo sinal de afirmação. Mostra o plano inteiro, com todos personagens partícipes desta cena no interior do quarto. Diaval está afastado da cama, olhando para as duas. (TAVARES, 2018, p. 82).

A premissa dos contos de fada e da salvação pelo beijo de amor verdadeiro parecem ser subvertidas nesta cena. Quando Diaval observa o momento em que o feitiço é quebrado por Malévola, que ela mesma havia lançado em Aurora, ele pronuncia “o amor mais verdadeiro”. Que significados são possíveis de depreender a partir desta fala?

Antes de tentar construir relações sobre a referida fala, importa descrever Malévola. Marcada por uma corporeidade híbrida, em que as representações de um feminino híbrido *bruxa-fada-humana-animal* - parecem inscrever esta feminilidade e posicioná-la em trânsito. Em que os femininos assumidos são afirmados ao assumir representações de fada-humana; colocados sob suspeita, quando assume a representação fada-humana-animal; e contestada, ao ser representada como *bruxa-animal* que deve ser aniquilada.

Malévola lançou um feitiço sobre Aurora, ainda bebê, como forma de buscar uma vingança do mal que Stefan lhe causou. Este feitiço previa que a Princesa cairia em sono profundo ao completar seu décimo sexto aniversário. Com (im)possibilidade de desfazer a maldição lançada, Malévola apresenta apenas um antídoto: o beijo de amor verdadeiro. Entretanto, o amor que a personagem de Malévola parece não acreditar faz referência a um tipo específico de amor: o amor romântico.

A ideia de amor romântico parece ser construída por uma ideia de ‘almas gêmeas’, calcada em uma completude no Outro e parece funcionar como resolução de problemas por meio da “paixão como um sentimento arrebatador à primeira vista e o casamento como ápice da relação amorosa” (FELIPE; FERREIRA, 2011, p. 45). Amor este que parecem ter sido criados na relação estabelecida com Stefan, a quem Malévola parece ter amado e confiado. Entretanto, Stefan aniquilou seu corpo, ao cortar suas asas pelo desejo de se tornar rei. O que teria motivado a transitar e posicionar-se como vingativa. A ambição dela primeira é vingar-se.

Levando em consideração o que Suyan Ferreira e Jane Felipe (2011) colocam sobre o amor romântico, poderíamos dizer que a narrativa construída para personagem de Malévola desloca-se de um roteiro do amor romântico para o amor maternal? E como podemos descrever este deslocamento? Importa ressaltar aqui, que ele parece anunciar

que apenas algumas feminilidades têm direito ao amor romântico, mas a maternidade é inerente a todas, preponderando sobre outras formas de viver o amor.

A partir das questões postas e da cena descrita no início da seção parece ser possível fazer algumas inferências. Uma delas é que o amor parece ser o elemento em sujeito poderia se encaixar a uma norma de gênero. É o caso da personagem, trata-se de uma forma específico de amor e que constrói uma possibilidade de redenção da vilã por meio da maternidade. Mesmo que estes amores – tanto o romântico, quanto o materno – ainda pareçam ser construídos a partir de uma lógica heteronormativa, é importante olhar como o marcador geracional opera neste corpo tornando-se possível tensionar os tipos de amor que podem ser roteirizados em cada uma das idades das personagens. Se aos 16 anos, Malévola recebeu um beijo de Stefan e se envolveu afetivamente com o humano, agora a personagem vivencia uma fase “madura”, em que as possibilidades anunciadas parecem ser outras. Se Malévola não é mais dotada da juventude que Aurora desfruta e já teria sido marcada por experiências amorosas frustradas, o amor que parece restar é o vivenciado entre mãe e filha. Nesta direção, o caminho para redenção da vilania passa a ser representado pelo amor materno.

Apesar de Aurora não possuir laços consanguíneos com aquela que a criou, a maternidade é aqui analisada “enquanto ação social: o cuidado, a alimentação, o esforço dirigido a uma pessoa.” (TARDUCCI, 2008, p. 18). Em que as relações de afeto construídas pelas personagens parecem encenar as relações de amor de mãe e filha. Relação esta anunciada na sequência de *Malévola* (2014), *Malévola, a Dona do Mal* (2019), quando Aurora anuncia, nas cenas de desfecho, que Malévola é seria sua mãe.

Mas como esta relação amorosa maternal acaba por ser fomento para posicionar Malévola como ambiciosa? O amor construído na relação com Aurora vai mobilizar Malévola a buscar formas de quebrar o feitiço, colocado por ela mesma. Se por um lado, o rompimento de um amor romântico a fez odiar, a ponto de torná-la uma vilã, por outro, o amor maternal, até então desconhecido, a aproximaria de uma suposta humanidade tornando-a capaz de desfazer a maldição.

### **Cena 3: A ambição da Madrasta e ascensão social: o desejo de nobreza.**

Em meio a noite escura, a imagem aérea mostra uma casa iluminada, no interior de um bosque. Sons de risos e música se intensificam, à medida que a câmera vai se aproximando da casa. Ao mesmo tempo, a voz da narradora vai apresentar os efeitos ocasionados pela chegada da Madrasta a casa de Ella e seu Pai: “A Madrasta de Ella, sempre cheia de energia, resolveu restaurar a vida e as gargalhadas à casa”. A seguir, a imagem adentra a casa. Como se quisesse mostrar ao público expectador que alguém está à espreita, a câmera enquadra a cena, por trás de uma abertura e mostra homens sentados a uma mesa de jogos, juntamente com a Madrasta de Cinderela, que está no centro do plano. Todos estão vestidos com trajes dignos da nobreza. O ambiente decorado com um suntuoso lustre suspenso acima da mesa retangular, em que cartas e fichas estão dispostas a mesa e castiçais dourados com velas auxiliam a iluminar o local. Ao fundo, em segundo plano, em pé, uma mulher com uniforme de serviço, negra caminha pela sala. A câmera se aproxima e mostra a Madrasta em *closeup*, aos risos. O plano é ampliado e passa a mostrar os homens brancos e idosos, dispostos de ambos lados da madrasta e que fazem suas apostas. Então, a câmera passa a focalizar uma mão e muitas fichas. E a Madrasta, aos risos diz “Você é terrível, Barão”. Os planos mudam rapidamente entre os jogadores à mesa de jogatina. E o Barão diz “A sorte sorri para mim de novo”. Em seguida, a imagem volta a mostrar a Madrasta, que empina uma taça de vinho e cessa seu riso. (cena dos 10’55’’ até 11’13’’)

**FIGURA 2:** 11'03'': Momentos de festividades da Madrasta de Ella



Fonte: Cinderella, 2015

O cenário descrito parece apresentar o processo de modificação na dinâmica da vida com a chegada da Madrasta à casa de Ella e de seu Pai. Em que a simplicidade do espaço passa a dar lugar a suntuosidade e o luxo propiciado pela presença da nova esposa de seu Pai. Entre jogos, apostas e taças de vinho, o ambiente dá lugar à festividade. E é neste local que se inscreve a feminilidade da Madrasta, com marcas e traços de ambição, luxúria e desejo em aproximar-se da nobreza.

A descrição da cena traz elementos importantes em seu cenário, figurinos, falas e posicionamento das personagens que anunciam as posições de sujeito ocupadas pela Madrasta de Ella, na trama fílmica. Ao casar-se com o pai de Ella, um comerciante, pertencente a burguesia, a Madastra passa a realizar festividades em sua casa e cultivar relações com a nobreza. A mesa de jogatina descrita na cena e que abre esta seção dá indícios de que a personagem incorpora aspectos de superficialidade e interesse próprio (ambição) ao buscar estreitar relações com as pessoas com títulos, a fim de “arranjar casamentos vantajosos para suas duas filhas”, Griselda e Anastácia.

A cena marca a branquitude ocupando posições na nobreza e na burguesia. Enquanto os sujeitos não-brancos são representados como os serviçais e estão posicionados na cena em segundo plano, para atender aos interesses dos sujeitos brancos em meio as festividades.

Retomando os sentidos dicionarizados da palavra ambição, citada no início do artigo - e que são associadas a busca incessante pelo poder e a determinação de alcançar um propósito - a Madrasta é posicionada como uma pessoa ambiciosa, ao aspirar ao sucesso ou ascender a posições que a colocam em destaque e/ou lhe possibilitam ter superioridade. Vale dizer, que constituir as representações femininas como vilãs, no âmbito das cenas aqui analisadas, significa tanto aproximá-las do rancor, da vingança, da luxúria e da ambição, como também, em afastá-las das vivências do amor, principalmente, daquele considerado desinteressado e materno.

### **O desfecho: algumas considerações**

Antes de tentar buscar respostas, esta foi uma análise possível a partir da montagem de um roteiro composto pelas três cenas descritas e analisadas, em três filmes *live-actions*. Nas cenas analisadas, o olhar interseccional de gênero, raça e geração possibilitou vislumbrar alguns elementos que marcam as tramas fílmicas e a constituição das feminilidades posicionadas na vilania. A partir dos procedimentos metodológicos, que possibilitaram desmembrar e vislumbrar elementos das cenas e dos conceitos que operaram nas análises, foi possível pensar como a ambição (e o afastamento do amor) das personagens as dimensionam como vilãs nas tramas. Cada uma das três personagens parecem ser constituídas por representações que, de distintos modos, as posicionaram como ambiciosas. As identidades estas, que parecem, assim, amalgamar o corpos-atrizes e os seus corpos-personagens.

Dito de outro modo, entre espelhos, maldições e jogatinas, a ambição parece constituir e posicionar as personagens da Madrasta, de Malévola e da Rainha, de distintos modos. Entretanto, a construção do roteiro destas feminilidades não é universal; mas representadas por elementos que aproximam e distanciam os roteiros, por meio da análise que os marcadores de gênero, de raça e de geração tramam suas feminilidades vilãs.

Considerando o marcador racial da branquitude que marcam seus corpos-atrizes e seus corpos-personagens, o que me instiga a pensar sobre o lugar dos sujeitos não-brancos em narrativas fílmicas de contos de fadas. Podemos dizer que, ainda, há pouco espaço para estes sujeitos atuarem como personagens centrais nessas tramas. A possibilidade aqui centrou-se em olhar o lugar que a branquitude ocupou no jogo das relações de poder e que permitiu representá-las como Rainhas, Princesas, Nobres e burguesas, naturalizando-as em certas posições de sujeitos.

As marcas que posicionam as personagens em uma identidade ambiciosa – a ambição de não envelhecer, de ser amada, de vingar-se e de obter ascensão social – parecem subverter quem pode inscrever-se como ambiciosa. Neste sentido, a vilania, então, parece se constituir permeada por atravessamentos raciais e geracionais, em que ambicionar e reinar aproximam-se de corporeidades brancas e jovens. Assim, mesmo que as personagens da Rainha, de Malévola e da Madrasta tenham sido reconstruídas nas narrativas fílmicas e tenham sido deslocadas da posição essencialista de uma maldade que seria inerente a personagem, parecem me movimentar a pensar o que pode um sujeito que carrega marcas de uma determinada geração localizada em uma suposta “maturidade”? Que feminilidades podem ser belas e amadas?

Este texto não buscou produzir respostas, mas construir análises possíveis, em uma escrita povoada por questionamentos, que me conduzem a outros caminhos e pesquisas, neste mergulho que é etnografar e analisar filmes.

## Referências

ANDRADE, Glícia Kelline Santos. "Branca de neve e os sete anões", "Espelho, espelho meu": uma análise discursiva. 2015. 110 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras. Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2015.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A análise do filme*. 3. ed. Lisboa: Texto e Grafia, 2004.

BALESTRIN, Patrícia Abel; SOARES, Rosangela. "Etnografia de tela": uma aposta metodológica. In. MEYER, Dagmar Estermann; PARAÍSO, Marlucy Alves (Orgs.). *Metodologias pós críticas em educação*. 2ª Edição. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2014, p. 89-111.

BANDITER, Elisabeth. *Émilie, Émilie*: a ambição feminina no século XVIII. São Paulo: Discurso Editorial: Duna Dueto: Paz e Terra, 2003. 463 p.

BILGE, Sirma. Théorisations féministes de l'intersectionnalité. *Diogène*, nº 225 (janvier-mars), p. 70-88, 2009.

*CINDERELA*. Direção: Kenneth Branagh. Intérpretes: Lily James, Cate Blanchett, Richard Madden. Burbank: The Walt Disney Studios, 2015. 1 DVD (105 min.), son., color.

*ESPELHO, ESPELHO MEU*. Direção: Tarsem Singh. Julia Roberts, Lily Collins, Armie Hammer. Burbank: Relativity Media (Cinema) 20th Century, Fox Home Entertainment, 2012. 1 DVD (106 min.), son., color.

FELIPE, Jane; FERREIRA, Suyan. **Literatura infantil e relações de gênero**: o tema do amor romântico. *Textura*, Canoas, n. 24, p. 37- 51, jul.-dez., 2011.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. *Televisão e Educação*: fluir e pensar a TV. 4. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

FONSECA, Rodrigo. *Diretor de 'Espelho, Espelho meu' conta como atualizou a história de Branca de Neve*. **O Globo**. 05 abril 2012. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/diretor-de-espelho-espelho-meu-Conta-como-atualizou-historia-de-branca-de-neve-4495730>. Acesso em 25 de abril de 2021 as 20:45.

FOUCAULT, Michel. *A história da Sexualidade I*: a vontade de saber. 16ª Ed. Rio de Janeiro, Graal, 2005.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 10. ed. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HALL, Stuart. **Quem precisa de identidade?** In: SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e diferença*: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 103-133.

KLEIN, Carin; SANTOS, Alisson dos. “Orgulho de ser Hetero”? disputas em torno das masculinidades em uma página do Facebook. **Revista Teias**. V. 22, n. 64, p. 181-194, 2021.

LEÃO, Cléber Teixeira. *Entre o visível e o invisível*: a branquitude e as relações étnico-raciais nos conteúdos curriculares de Ensino de História. Dissertação (Mestrado Profissional). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-graduação em Ensino de História, Porto Alegre, 2020. 107 p.

LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho*: ensaios sobre sexualidade e teoria queer. 1.ed. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2008. 112 p.

*MALÉVOLA*. Direção: Roberto Stromberg. Intérpretes: Angelina Jolie, Elle Fanning, Charlto Copley, Sam Riley. Burbank: The Walt Disney Studios, 2014. 1 DVD (97 min.), son., color.

MEINERZ, Carla Beatriz; PEREIRA, Priscila Nunes. Educação para as relações étnico-raciais e superação da branquitude. *Identidade!* São Leopoldo.- v. 23, n. 1, p. 161-180. jan.- jul., 2018.

MEYER, Dagmar E. Estermann. *Identidades Traduzidas*: Cultura e docência teuto-brasileiroevangélica no Rio Grande do Sul. Tese (Doutorado em Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.



MEYER, Dagmar E. Estermann. Teorias e Políticas de Gênero: fragmentos históricos e desafios atuais. *Revista Brasileira de Enfermagem*, Brasília, v. 57, n. 1, p. 13-18, jan./fev. 2004.

MEYER, Dagmar E. Estermann. Abordagens pós-estruturalistas de pesquisa na interface educação, saúde e gênero: perspectiva metodológica. In: MEYER, Dagmar E.; PARAÍSO, MARLUCY, A. (Org.). **Metodologias de pesquisa pós-críticas em Educação**. 2. ed. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2014.

MULHER NO CINEMA. Cate Blanchett: a versatilidade da atriz em filmes para ver no streaming. 2020. Disponível em: <https://mulhernocinema.com/streaming/cate-blanchett-a-versatilidade-da-atriz-australiana-em-filmes-para-ver-no-streaming/>. Acesso em 19 de abril de 2021 as 14:30.

POCAHY, Fernando. A idade um dispositivo. A geração como performativo. Provocações discursivo-desconstrucionistas sobre corpo-gênero-sexualidade. *Polis e Psique*, Vol . 1, Número Temático , p.195-211, 2011.

POCAHY, Fernando; CARVALHO, Felipe da Silva Ponte de; COUTO JR, Dilton Ribeiro (organizadores). **Gênero, sexualidade e geração: intersecções na educação e/m saúde**. Aracaju: EDUNIT, 2018.

RIAL, Carmem. **Antropologia e mídia: Breve Panorama das teorias da comunicação**. 2004. Disponível em: <https://navi.ufsc.br/files/2017/11/Antrpologia-em-Primeira-M%3%A3o-midia-74.pdf>. Acesso em 21 de abril de 2021 as 20:19.

SEFFNER, Fernando. Sigam-me os bons: apuros e aflições nos enfrentamentos ao regime da heteronormatividade no espaço escolar. *Educ. Pesq.*, São Paulo, v. 39, n. 1, p. 145-159, jan./mar., p. 145-159, 2013.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **O currículo como fetiche: a poética e a política do texto curricular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. 120 p.

TARDUCCI, Mônica. Maternidades y adopción: una introducción desde la antropología de género. In: TARDUCCI, Mônica. (Org.). **Maternidades en el siglo XXI**. 1. ed. Buenos Aires: Espacio Editorial, 2008, p. 15-27.

TAVARES, Olívia Pereira. Feminilidades (im)possíveis em Malévola: uma abordagem de gênero. 2018. 105 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

TERRA. Uma Linda Mulher": o conto de fadas dos anos 90 completa 25 anos. 23 de março de 2015. Disponível em: <https://www.terra.com.br/diversao/cinema/uma-linda-mulher-o-conto-de-fadas-dos-anos-90-completa-25-anos,b695016dbe74c410VgnCLD200000b1bf46d0RCRD.html>. Acesso em 19 de abril de 2021 as 14:34

WALT DISNEY STUDIOS BR. Cate Blanchett - Cinderela 26 de Março nos Cinemas. YOUTUBE. 2015. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=UL3aBPAmGjc&t=7s>. Acesso em 19 de abril de 2021.

Recebido em maio de 2021  
Aprovado em junho de 2021.