



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CAMPUS OSMAR DE AQUINO
CENTRO DE HUMANIDADES
LICENCIATURA LETRAS**

NAGLA SILVA CUNHA

**A MALÉVOLA DOS IRMÃOS GRIMM À TRADUÇÃO DE ROBERT STROMBERG:
PERSONALIDADES EM CONFLITO**

GUARABIRA-PB

2016

NAGLA SILVA CUNHA

**A MALÉVOLA DOS IRMÃOS GRIMM À TRADUÇÃO DE ROBERT STROMBERG:
PERSONALIDADES EM CONFLITO**

Trabalho de Conclusão de Curso ou apresentado ao Programa de Graduação em Letras da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de graduada em Língua Inglesa.

Área de concentração: Cinema e Literatura.

Orientadora: Prof^a. Ms. Eveline Alvarez dos Santos.

GUABARIBA-PB

2016

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA SETORIAL DE
GUARABIRA/UEPB

C972m Cunha, Nagla Silva

A malévola dos irmãos Grimm à tradução de Robert
Stromberg: personalidades em conflito / Nagla Silva Cunha. –
Guarabira: UEPB, 2016.

42 p.

Artigo (Graduação em Letras) – Universidade Estadual da
Paraíba.

“Orientação Profa. Ma. Eveline Alvarez dos Santos”.

1. Contos de Fadas. 2. Processos Definidores. 3.
Personagem Romanesca. I.Título.

22.ed. CDD 869.09

NAGLA SILVA CUNHA

**A MALÉVOLA DOS IRMÃOS GRIMM À TRADUÇÃO DE ROBERT
STROMBERG: PERSONALIDADES EM CONFLITO**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Programa de Graduação
em Letras da Universidade Estadual da
Paraíba, como requisito parcial à
obtenção do título de graduada em
Língua Inglesa.

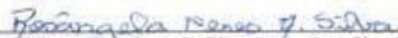
Área de concentração: Cinema e
Literatura.

Aprovada em: 21/10/2016

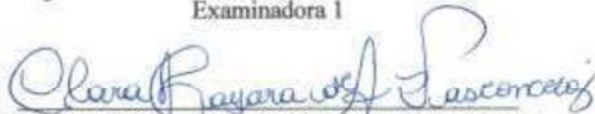
BANCA EXAMINADORA



Profa. Ms. Eveline Alvarez dos Santos
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)
Orientadora



Prof.ª Dra. Rosângela Neres de Araújo da Silva
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)
Examinadora 1



Prof. Ms. Clara Mayara de Almeida Vasconcelos
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)
Examinadora 2

GUARABIRA - PB

2016

Ao meu bom Deus, aos meus pais, a minha família,
aos meus amigos e ao meu namorado, DEDICO.

AGRADECIMENTOS

A Deus o meu maior mestre, que esta sempre presente em minha vida me dando saúde e força para superar as dificuldades, tornando tudo possível.

Aos meus guerreiros e amados pais, Jacileide e Josevando que são minha base e meu exemplo de força, amor, luta e perseverança, e que me incentivaram a chegar até aqui.

Ao meu irmão Nathan pela atenção e ajuda prestada nos momentos de descontração.

Ao meu amado namorado Anderson, por quem tenho um profundo carinho e respeito, és muito especial em minha vida. Agradeço todo o apoio, ajuda e compreensão.

Aos familiares que nos momentos de ausência dedicados ao estudo, sempre entenderam que o esforço do presente é o ganho do futuro.

A minha querida e singular orientadora Eveline Alvarez, que apostou e investiu em meu trabalho, com muito carinho, amor, paciência, dedicação e incentivo, tenho um profundo carinho pela senhora.

A todos os professores do departamento de Letras, em especial os da área Inglesa que contribuíram para a minha formação e dedicação, não somente por terem me ensinado, mas por terem me feito aprender. A vocês os meus eternos agradecimentos.

A todos os funcionários da UEPB, pelos serviços prestados com gentileza e dedicação, em especial as meninas (os) da coordenação de Letras, que sempre me trataram com amor e carinho, tentando a todo o momento quando necessário solucionar os meus problemas.

Aos meus amigos, de turmas da qual andei por várias, em especial Karlênia, Gleyce, Maycon, Cícero que foram meus companheiros durante esses anos de esforço, persistência e dificuldades, mas também onde encontrei verdadeiras amizades, e levá-los-ei sempre no coração. As minhas amigas que apesar de não fazerem parte das turmas a qual estive atrelada, me incentivaram muito, meu muito obrigada a Aldeizy, Iara, Vanessa e Joyce.

E a todos que contribuíram direta ou indiretamente para a minha formação, meu muito obrigada.

Ainda que eu ande pelo vale da sombra da morte, nenhum mal temerei, pois estás comigo com bastão e com cajado, eles me dão a segurança (Salmos 23:4)

SUMÁRIO

1 – INTRODUÇÃO	10
2 – CONCEITOS DE TRADUÇÃO	12
2.1 – Tradução Intersemiótica	14
2.2 – Literatura e Cinema	15
3 – PSICANÁLISE	17
3.1 – Personagem Conto x Personagem Cinematográfico	25
4 – A MALÉVOLA DOS IRMÃOS GRIMM À TRADUÇÃO DE ROBERT STROMBERG: PERSONALIDADES EM CONFLITO	30
5 – CONSIDERAÇÕES FINAIS	39
REFERÊNCIAS	41

A MALÉVOLA DOS IRMÃOS GRIMM À TRADUÇÃO DE ROBERT STROMBERG:
PERSONALIDADES EM CONFLITO

Nagla Silva Cunha¹

RESUMO

Os Contos de fadas nasceram em sua maioria dos antigos contadores de histórias, sendo narrados tanto para nobres quanto a plebeus. Esses contos continuam vividos em nossa literatura, sendo modificados ao passar o tempo e dando liberdade para serem estudados até por outras áreas em contribuição a literatura, como a psicanálise estudo utilizado para ajudar no comportamento. A exemplo desses contos temos *A Bela Adormecida* que encontramos três versões escritas por Giambattista Basile, Charles Perrault e os Irmãos Grimm. Três versões distintas, mas com essência mantida. O conto também chegou ao cinema, no ano de 1959, pela Disney, vimos a primeira adaptação do conto, que enfocava a questão da maldição, príncipe e princesa, e bruxa. Já em 2014, em *Malévola*, o foco principal era a “vilã”, uma fada que foi da luz as trevas tudo por uma desilusão amorosa. Esta personagem é o alvo de nossa discussão, se espelhando em seu desenvolvimento a partir do conto de *A Bela Adormecida*.

Palavras-Chave: Contos de fadas, *A Bela Adormecida*, *Malévola*, Psicanálise.

¹ Graduanda em Licenciatura plena em Letras/Inglês pela Universidade Estadual da Paraíba - Campus III, Guarabira-PB. Email: nagla_cunha@hotmail.com

A MALÉVOLA DOS IRMÃOS GRIMM À TRADUÇÃO DE ROBERT STROMBERG:
PERSONALIDADES EM CONFLITO

ABSTRACT

Fairytales borns mostly of the old storytellers, and narrated both noble as plebeians. These stories are still vivid in our literature, being modified to pass the time and giving freedom to be studied to other areas of contribution to the literature, like psychoanalysis study used to assist in behavior. The example of these tales have *Sleeping Beauty* we find three versions written by Giambattista Basile, Charles Perrault and the Brothers Grimm. Three different versions, but maintained the essence. The story also came to the cinema in 1959 by Disney, we saw the first adaptation of the short story, which focused on the issue of the curse, prince and princess, and witch. Already in 2014, in *Maleficent*, the main focus was the "villain", a fairy that was light all the darkness of a broken heart. This character is the subject of our discussion, mirroring in its development from the tale of Sleeping Beauty.

Keywords: fairy tales, *Sleeping Beauty*, *Maleficent*, Psychoanalysis.

1- INTRODUÇÃO

Os contos de fadas existem entre nós há séculos e se iniciam a partir de diversas e distintas culturas existentes no mundo. De acordo com Nelly Novaes Coelho (1998, p. 10), “desde sempre o homem vem sendo seduzido pelas narrativas que, de maneira simbólica ou realista, direta ou indiretamente, falam da vida a ser vivida ou da própria condição humana, seja relacionada aos deuses, seja limitada aos próprios homens”. São essas mudanças que existem nos contos de fadas que os tornam tão fabulosos e irresistíveis.

Após muitas mudanças e transformações os contos de fadas passaram a serem tratados com um gênero e para entendê-los melhor é essencial observar a interposição entre as tradições contadas ao pé das fogueiras e as narrativas escritas. Os contos de fadas distinguiram-se como gênero a partir do momento que este passou a intercalar partes do folclore e gêneros literários. Inicialmente os contos eram vistos como maravilhosos, aqueles que traziam funções elementares contínuas, vitais para o desenrolar narrativo, como também para formação das personagens, em sua grande maioria os heróis. Por mais que se trate de uma tradição russa, vários desses fundamentos são encontrados em todo o mundo. Entretanto, a generalização exige uma ponderação, pois apesar de existir semelhanças, há diferenças equitativamente importantes. Segundo Eliade (1989, p.162), “é apenas a estrutura de um comportamento exemplar, isto é, suscetível de ser vivido numa série de ciclos culturais e de momentos históricos.” Portanto, não é provável que se encontre uma memória exata de algum estágio de cultura, tentando que os estilos culturais e os períodos históricos se confundem.

Bettelheim (2015, p.12), psicanalista tem seus estudos acerca da importância dos contos de fadas na infância, acredita que tais narrativas atuam no nível do consciente e inconsciente, e que a experiência abordada nos contos tradicionais permitem que se evidenciem vários níveis de inquietação no mundo tanto o descrito nos contos quanto o real.

No entanto, a leitura dos contos não é exclusivamente apenas para crianças. Com base nos estudos de Jung, as narrativas fantásticas seriam um modo dos homens se encontrarem com os símbolos, o inconsciente e o maravilhoso, o que liberaria sua imaginação, já que segundo o psicanalista “o homem moderno está tão absorto em seu racionalismo que perdeu seus valores espirituais, fazendo com que nada seja considerado sagrado e deixando de reagir aos símbolos que o cercam e significam a vida” (JUNG, 2008, pág. 118).

Dentre os muitos contos de fadas conhecidos em nossa literatura, *A Bela Adormecida* é um exemplo de história com várias versões e releituras, mas sua essência sempre permanece intacta. As três versões mais conhecidas são a do italiano Giambattista Basile, do francês

Charles Perrault e dos alemães Wilhelm e Jacob Grimm ao qual irei me ater, estes apresentaram as versões da princesa que cai em sono letárgico após espetar o seu dedo. O conto também eternizado no cinema, pelos estúdios Disney, na animação de *A Bela Adormecida* (1959), e no filme *Malévola* (2014), cuja protagonista é tema e estudo deste artigo.

O presente trabalho é organizado da seguinte forma: a primeira parte é composta pelo embasamento teórico acerca da tradução e suas aproximações intermióticas e como ela pode ser aplicada no cinema e na literatura, com o apoio teórico de Haroldo de Campos (2011) e Jakobson (1959). Visto que esse trabalho busca mostrar a tradução da personagem *Malévola* do conto dos Irmãos Grimm para a apresentada no Filme de Robert Stromberg, continuaremos na segunda parte da teoria enfocando a psicanálise nos contos de fadas, já que a obra utilizada para se fazer a tradução da personagem Malévola está em tal gênero, como contribuinte as falas de Freud (1923), e Bettelheim (2015). Trataremos também como outros autores fazem está ponte entre a literatura e a psicanálise, e os meios que são utilizados para que elas se conversem. Em se tratando de personagens também teorizados aqui, Antônio Cândido (1964) e Paulo Emílio Sales Gomes (1964) retrataram como as personagens de conto e cinematográficas respectivamente, são utilizadas para que sejam aceitas pelo público, e como essas personagens podem dialogar entre si.

Ao utilizar-se destes principais teóricos que muito contribuíram para a construção deste trabalho, iremos devidamente destrincha-lo nos atendo a falas e imagens. As *Malévolas* serão personificadas e embora suas semelhanças sejam poucas, elas retratam de maneiras diferentes o *Complexo de Édipo*, teoria criada pelo psicanalista Freud. Como também objetivando procurar entender melhor a personalidade da personagem Malévola e como ela conseguiu passar da luz pras trevas, entendendo seus motivos e razões, e buscando repostas para tantas perguntas explicitadas pelo diretor no filme.

Nos adequando a linha de pesquisa *Literatura e Cinema* proposta pelo Departamento de Letras da Universidade Estadual da Paraíba, este artigo é relevante e contribui para a realização de longos estudos feitos para o enriquecimento do meio acadêmico.

2- CONCEITOS DE TRADUÇÃO

O que viria a ser traduzir? A primeira resposta que vem a nossa mente é dizer a mesma coisa em outra língua, mas será que dizer a mesma coisa é o seu real significado? Por essas, e muitas outras questões observamos que definir tradução é algo ‘intraduzível’, já que temos muitas definições e não uma única. A tradução vai muito além da fala e escrita, por isso tantos problemas ao defini-la. Para Haroldo de Campos (2011, pág.11) para elaborar uma teoria da tradução, não seria igualmente necessário não somente examinar muitos problemas de tradução, mas ter vivido pelo menos uma dessas três experiências ter controlado traduções de outrem, ter traduzido e ter sido traduzido – ou, melhor ainda, ter sido traduzido colaborando com o próprio tradutor.

Portanto, vendo esses três aspectos os quais Haroldo de Campos sugere para que se possa chegar a uma teoria da tradução, nos dá a entender que muito trabalho precisa ser feito para conseguir definir a teoria da tradução. Se tivermos em mente que esses três aspectos precisam ser estudados e analisados separadamente, poderia se dizer que nesse meio termo muitas oposições aconteceriam para se chegar ao objetivo final, e mesmo sem garantias de que se poderia alcançar tal objetivo. Partindo do princípio destes três aspectos citados acima, existe uma gama de possibilidades, como também de problemas, pois como já visto tradução não é somente a língua falada e escrita.

Por isso a tradução é no momento não definida por completo em teoria, pelo fato dela mesmo mostrar um leque de oportunidades, e a cada dia se renovar com um novo signo linguístico. Bem tanto é que o termo de tradução é bem ramificado e pode significar (a) o produto (ou seja, a obra, ou até mesmo o texto) (b) o ofício (que vai desde o ato de traduzir, mas também o processo e por fim o estudo feito para chegar a tal tradução).

Então vemos que,

[...] ainda não existe nenhuma teoria unificada da tradução no sentido técnico de um ‘um conjunto coerente de proposições gerais usadas como princípios para explicar uma classe de fenômenos’, mas existem algumas ‘teorias’ no sentido lato de um conjunto de princípios úteis para compreender a natureza da tradução ou para estabelecer critérios de avaliação de um texto traduzido (Nida, 1993, pág.155).

Existem várias teorias de tradução como bem visto, não existe nenhuma da qual é aceita por todos, por isso o significado de traduzir é carregado de polissemia. De traduzir uma

palavra até chegar a seu entendimento, se tem um longo caminho nesse meio. Primeiramente isto só é possível se já tivermos um conhecimento prévio da palavra, de como esta é inserida no nosso cotidiano, ou de outras pessoas.

O sistema linguístico é muito prático e extenso, então para se fazer uma tradução é preciso investimento de tempo para se fazer uma extensa pesquisa sobre quem você irá traduzir, o assunto abordado, o signo, as ideias abordadas, entre outros itens. É como se em determinado local você fosse escolhido para palestrar sobre “Inflação na economia”, e você não ter nenhum conhecimento prévio sobre nada do tipo, então fica impossível a você falar de tal assunto, do mesmo modo ocorre na tradução, não se pode nem se deve traduzir sem que haja em você um conhecimento sobre tal assunto abordado.

Em meio aos aspectos linguísticos da tradução podemos distinguir três espécies de tradução para interpretar um signo verbal: a tradução intralingual, a tradução interlingual, e a tradução intersemiótica. Segundo Jakobson (1959, pág. 6 - 7):

a tradução intralingual de uma palavra utiliza outra palavra, mais ou menos sinônima, ou recorrer a um circunlóquio” ele ainda afirma “que a tradução interlingual, não há comumente equivalência completa entre as unidades de código, ao passo que as mensagens podem servir como interpretações adequadas das unidades de código ou mensagens estrangeiras.

Essas duas são mais voltadas ao símbolo linguístico, de uma língua para outra vemos a presença de diversas diferenças, do qual se torna uma preocupação na linguística, por isso as traduções são objetos constantes de atenção para a ciência da linguística. Como os problemas da prática e da teoria da tradução são demasiados, de vez em quando para se por um fim as tentativas frustrantes e impossíveis de traduzir um signo se é proclamado o dogma da intraduzibilidade. Podemos dizer que

Toda experiência cognitiva pode ser traduzida e classificada em qualquer língua existente. Onde houver uma deficiência, a terminologia poderá ser modificada por empréstimos, calcos, neologismos, transferências semânticas e, finalmente, por circunlóquios (Jakobson, 1959, pág. 09).

Temos um exemplo bem básico do português para o inglês, a palavra *saudade* não se tem nenhuma palavra em inglês que signifique *saudade*, mas há o *I miss you* que representa o mesmo sentimento, e embora equivalente, *I miss you* não pode ser traduzido literalmente por *saudade*, entendemos como tal, pois *sentir falta*, pode-se ser ambíguo e representar *saudade*. Então os signos podem não existir, mas por meio de conhecimento prévio, ele pode ser substituído por um equivalente que carregue o mesmo significado, ou chegue próximo a isto.

2.1 - TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

Continuando com a discussão acerca dos aspectos linguísticos da tradução, também iremos nos deparar com a tradução intersemiótica, muito difundida e utilizada nos dias de hoje e também mais promissora. Jakobson (1959, pág. 05) diz que a, *tradução intersemiótica* ou *transmutação* consiste na interpretação dos signos verbais por meios de sistemas não verbais. A maneira mais utilizada é dada pelo um sistema verbal e um não verbal, é o que acontece muito hoje com a passagem de uma obra para o texto fílmico, teatral, ou até mesmo para outra obra. Porém, pode acontecer também entre dois sistemas não verbais, o caso de uma música para dança, ou de uma música para pintura. Também como a tradução intralingual e interlingual, a intersemiótica, como fala Thais Nogueira Diniz, também está a procura,

Por equivalentes, ou seja, a busca, em um determinado sistema semiótico, de elementos cuja função se assemelhe à de elementos de outro sistema de signos. Entretanto, esse procedimento ainda leva em conta a existência de um sentido no texto, que deve ser transportado/traduzido para um outro texto/sistema, isto é, considera-se que o sentido (segundo os Novos Critérios) seja imanente ao texto, provenha de sua estrutura (CADERNOS DE TRADUÇÃO VII).

Na tradução intersemiótica, assim como nas duas citadas acima o tradutor por muitas vezes acaba por “perder” muitas coisas, pois torna-se quase impossível retratar todos os signos presentes em um determinado texto para o outro, como por exemplo quando se há a passagem de um texto verbal para um visual, nesse caso os textos verbais sempre possuem um ilimitado uso de signos e símbolos, já o visual necessita de um limite.

Como Osimo² mesmo confirma:

O tradutor intersemiótico, queira ou não está sendo obrigado a dividir o texto original em partes [...]: denotação/conotação, expressão/conteúdo, diálogos/descrições, referências intertextuais/intratextuais etc. A seguir, deve desmontar tais partes do original, encontrar um elemento traduzível em cada uma delas e voltar a montá-las, recriando a coerência e a coesão, que, como já observamos, é a existência de um texto.

² INTRODUÇÃO aos estudos da tradução. Disponível em: <http://www.libras.ufsc.br/colecaoLetrasLibras/eixoFormacaoBasica/introducaoAosEstudosDeTraducao/assets/298/Texto_Base_Intro.Trad_pdf_.pdf> Acesso em: 09 jun. 2016.

Indo de acordo com este raciocínio, Thais N. Diniz³ diz que “toda tradução irá, portanto, oferecer sempre algo além ou aquém do chamado original, e o sucesso não dependerá apenas da criatividade nem da habilidade, mas das decisões tomadas pelo tradutor, seja sacrificando algo, ou encontrando a todo custo um equivalente”. E ainda fala “se nos lembrarmos de que o sentido é o resultado de uma interpretação, de uma leitura, e da função que o texto/tradução terá para a audiência a que se destina, nunca poderemos avaliar uma tradução com critérios de fidelidade”.

Se tomarmos como exemplo a adaptação de um texto literário para o cinema, iremos encontrar todos estes pontos, pois há certa liberdade de criatividade, da qual irá depender muito do que o texto original tem a oferecer, sabendo que provavelmente não iremos encontrar todos os pontos de signos e símbolos, não podendo usar os critérios de fidelidade, tendo em vista que toda leitura/avaliação é relativa de cada indivíduo.

2.2 - LITERATURA E CINEMA

A literatura entre os séculos XIX e XX foi o maior meio de influência artística, mas nos dias atuais esta vem abrindo espaço para o cinema, que abrange um público maior, mas que não esquece da literatura, pois vemos que muitos filmes produzidos são adaptações de alguma obra. De acordo com Blustone (1973, pág. 03), um terço dos filmes produzidos nos estúdios RKO, Paramount e Universal são adaptações de romances. Isso porque, além de serem obras mais inclinadas a ganhar prêmios, o público demonstra enorme interesse em assisti-las, já que as advindas de romances renomados são tidas com maior índice de qualidade.

Podemos dizer que esse é o momento do cinema, pois ele possui um enorme alcance cultural, e a literatura tem poucos adeptos, como fala Bernardet (1985, pág. 34) o cinema não deve ser encarado somente como fenômeno cinematográfico, nem mesmo fenômeno artístico, mas como possibilidade de adquirir o equilíbrio, a liberdade, a possibilidade de tornar-se humano.

Bem como a literatura tem seu papel social, trazendo vários aspectos para cada leitor se ater ao que lhe interessa por meio de uma enorme gama de obras literárias renomadas, o cinema está buscando a mesma coisa dando um novo olhar para a literatura até um tanto

³ INTRODUÇÃO aos estudos da tradução. Disponível em: <http://www.libras.ufsc.br/colecaoLetrasLibras/eixoFormacaoBasica/introducaoAosEstudosDeTraducao/assets/298/Texto_Base_Intro.Trad_pdf_pdf> Acesso em: 09 jun. 2016.

arcaica aos olhos dos novos públicos-alvo. Além do mais “na era da interdisciplinaridade, nada mais saudável do que tentar ver a verbalidade da literatura pelo viés do cinema, e a iconicidade do cinema pelo viés da literatura” (BRITO, 2006, pág. 131).

Estamos tomando em consideração a obra cinematográfica como tradução da obra literária, mas ambas são independentes uma da outra, e ao mesmo tempo relacionadas. Por isso por muitas vezes temos a mania de procurar a fidelidade do filme em relação ao romance, sendo que a fidelidade por muitas vezes é impossibilitada de acontecer por causa dos diferentes materiais de expressão do romance e do filme, por isso “mudanças são inevitáveis no momento em que se abandona o meio linguístico e se passa para o visual” (BLUESTONE, 1973, pág. 219).

Entretanto, embora original e tradução sejam diferentes enquanto linguagem suas informações estéticas estarão ligadas por uma relação de isomorfia (PLAZA, 1987, pág. 12), isso é chamado de ponto de contato, é quando ambas as obras possuem um elo, um ponto de conexão, obviamente com algumas diferenças necessárias para um bom diálogo, a partir do texto de partida, e não só buscar uma reprodução.

A principal diferença e mais evidente entre filme e livro é a linguagem: uma visual e outra literária. Bluestone (1973, pág. 20) descreve tal disparidade com a diferença entre um meio essencialmente simbólico e um meio que trabalha com a realidade física. Vale ressaltar que a literatura e o cinema se comunicam diferentemente e não faz sentido procurar um elo exato entre esses dois tipos de comunicação.

Outra diferença gritante entre a linguagem literária e a linguagem fílmica é de ordem de capacidade, quase sempre o que é pequeno no filme (pode ser um plano, por exemplo) pode corresponder algo muito grande no discurso literário (um trecho longo, um capítulo), e mutuamente, algo que é grande no cinema, pode ser um elemento pequeno na literatura (por exemplo, como uma palavra). Esse desencontro qualitativo (que, naturalmente, tem suas consequências qualitativas!), no nosso caso, pode ser ilustrado pelos tratamentos dados a uma mesma situação diegética. (BRITO, 2006, pág. 65).

3- PSICANÁLISE

A literatura ao longo dos anos ganhou muito espaço, não somente aos adeptos de uma boa leitura, mas também como refugio para problemas advindos com o cotidiano das pessoas, e passou a servir também de ajuda em muitas clínicas para servir de apoio aos tratamentos, em meio a isso a psicanálise encontrou um modo de usar a literatura a seu favor, e a literatura passou a tratar a psicanálise como um viés para descrever seus personagens, e assim torna-los mais reais.

A psicanálise é a ciência que pelo ato da conversação leva o paciente a relatar os seus problemas, perturbações e com isso posteriormente vir a ter seu diagnóstico e solução. E de acordo com uma matéria retirada da web do site uol⁴

[...] em uma de suas últimas obras “O Ego e Id” Freud nos deixa uma divisão da mente, definida em três partes: “1) o *ego* que se identifica à nossa consciência; 2) o *superego*, que seria a nossa consciência moral, ou seja, os princípios sociais e as proibições que nos são inculcadas nos primeiros anos de vida e que nos acompanham de forma inconsciente a vida inteira; 3) o *id*, isto é, os impulsos múltiplos da libido, dirigidos sempre para o prazer”. (E após esse novo estudo sobre a mente Freud inovou mais uma vez não deixando que a psicanálise fosse apenas uma única teoria, mas também que ela desse margem a outros novos modos de estudo.

Para exemplificar melhor de como Freud teve seu devaneio acerca deste estudo vemos isso representando em uma carta sua destinada a Fliess de 6 de dezembro de 1906 (Freud, 1950a, Carta 52) onde ele mostra seu ponto de vista. Que este esquema aparentemente simples fundamenta todas as primeiras ideias teóricas de Freud: funcionalmente, uma força repressora e, estruturalmente, um ‘inconsciente’ a que se opõe um ‘ego’. Quando falamos de psicanálise as palavras consciente e inconsciente estão sempre muito envolvidas. Por isso Freud em uma de suas obras trata-se desses dois como:

A divisão do psíquico em o que é consciente e o que é inconsciente constitui a premissa fundamental da psicanálise, e somente ela torna possível a esta compreender os processos patológicos da vida mental, que são tão comuns quanto importantes, e encontrar lugar para eles na estrutura da ciência. Para dizê-lo mais uma vez, de modo diferente: a psicanálise não pode situar a essência do psíquico na consciência, mas é obrigada a encarar esta como

⁴Pedagogia e Comunicação, 2012, disponível em:

<<http://educacao.uol.com.br/disciplinas/biologia/psicanalise-a-mente-segundo-a-teoria-de-sigmund-freud.htm>> acesso em 24/08/2016.

uma qualidade do psíquico, que pode achar-se presente em acréscimo a outras qualidades, ou estar ausente (FREUD, 1923, pág. 9).

Em poucas palavras Freud nos diz que toda nossa mente está ligada a estes dois pontos o consciente e o inconsciente, mas que a psicanálise não defende a consciência em si como única essência, ou papel principal, mas afirma que ela é de uma importância grandiosa para a estrutura da ciência.

Existem cinco elementos que são consideráveis para que haja uma literatura. E Compagnon (1999, pág. 98) os enumera assim: um autor, um livro, um leitor, uma língua e um referente. Temos um entremeio entre o que é literário e o que não é literário, isso irá variar de acordo a época e a cultura. Ou seja, para um texto se considerar “literário” ele precisa ser classificado de acordo com um contexto histórico e cultural. A literatura é um nome novo, começamos a ouvi-la por volta do início do século XIX, pois anteriormente a literatura de acordo com sua origem sua etimologia, eram as inscrições, a escritura, a erudição, o conhecimento das letras. Mas, seu conceito sofreu muitas transformações [...] Barthes renunciou a uma definição, contentando-se com uma brincadeira: ‘ a literatura é aquilo que se ensina e ponto final’ [...] No sentido mais amplo, literatura é tudo que é impresso ou mesmo manuscrito (COMPAGNON, 1999, pág. 31-32). Então vemos que a literatura dentre muitos significados é a arte de criar e recriar textos.

A literatura pré-existente a psicanálise e Freud sempre foi um incentivador às artes em geral, considerando que o inconsciente é nutrido pelo universo simbólico da linguagem e das fantasias (FONSECA, 2013, pág. 1). O conceito essencial da psicanálise é o *Complexo de Édipo* que se originou da literatura antiga grega. Toda teoria sobre o inconsciente baseia-se na origem do sujeito no mundo simbólico, através do qual a linguagem estabelecem relações interpessoais com seu campo social.

A interpelação lacaniana para as estabilizações psicóticas se ligam muito com a literatura e as artes em geral. De acordo com Guerra (2010, pág. 9), Lacan ao abordar as diferentes formas de possíveis saídas da psicose, encontra mais dois movimentos subliminares além do trabalho excêntrico de Freud. São a passagem ao ato e a obra. Às vezes, o caminho trilhado por um psicótico vai além da presença de um analista e dos cuidados institucionais. Portanto, temos a criação artística como uma saída da psicose. Há também os acrisolamentos⁵ criadores, o reconhecimento imaginário, e a própria transferência podem funcionar como uma ponte que contribuem para a estabilização da psicose.

⁵ Ato ou efeito de acrisolar. Purificação, reforçamento de qualidades.

Em um trabalho seu Freud busca na infância alguns princípios para entender a índole do imaginário dos artistas. As crianças, tal como os poetas veem como importante a fantasia, e dedica a ela suas emoções, diferenciando-se da realidade. Perder o gosto por brincar está relacionado à ingressão no mundo adulto, e às castrações. Desejos proibidos e fantasias sobre a vida alheia aparecem na literatura quando o outro deixa-se esquivar dos usos de metáforas. O analista, assim como o paciente, ou o autor têm, por meio da literatura, a oportunidade de serem leitores mais receptivos a sua própria história, porque o *Outro* do texto está continuamente representado.

Através dessas exposições, é possível o questionamento. O que há de desejo na literatura? O desejo está presente ao lado da leitura, por entre a volúpia encontrada nas palavras. O leitor recolhe-se para ler, e faz dessa leitura um lugar completamente, separado, clandestino, onde o mundo é suprimido, comparado ao que acontece com o sujeito afável e no sujeito eremítico que idealiza o paraíso. Na leitura, todas as emoções estão presentes do leitor. E de acordo com Barthes (1988, pág. 67) além do efeito ou objetivo de conhecimento, que a leitura incidi, podemos falar que a ação de ler, o leitor se põe como um personagem que deduz uma multiplicidade de sentidos tão ampla que a literatura torna-se o lugar onde a estrutura se descontrola.

Quando falamos de descontrola, não nos referimos apenas à loucura. Falamos de um sentido imaginativo que a escritura tem um papel na literatura quando a palavra , tem um lapso de caráter diferente da função normal de uma linguagem somente codificada. A mensagem perde seu propósito e passa a lembrar duma realidade que está prevista na relação distante entre a coisa e o observador. Sendo assim, a literatura aproxima-se da irrealidade das coisas em seus sentidos comuns, quando essas coisas são apenas murmúrios, para depois serem alterados para linguagem. Cria-se então, um espaço literário.

A prática clínica surge como um método criativo de escrita, reinvenção e melhoramento da passionalidade onde a produção de um texto se liga a atividades terapêuticas, religiosas, artísticas, entre outras. Sua mente é um ambiente de transformação:

Nada como a reflexão, o prazer e entretenimento, e a fruição estética que a Literatura pode proporcionar para alargar a nossa humanidade interior. Nada como a Literatura, essa experiência de milênios de encantamento da palavra promovida (e movida) pela humanidade para nos tentar a entrar para o mundo dos heróis, das aventuras, da exposição da alma humana e da exploração do sentido de tudo que há e nos cerca (RAMOS e AGUIAR, 2012, pág. 224).

O livre arbítrio pode ser usado como um princípio psicológico em que as ideias, sentimentos, ações e palavras se mostram ou exprimem as experiências vividas no momento ou no passado. Falar, ter sua própria opinião e ouvir também é uma “criação literária”, pois há uma verdade em cada consciente que é sincera na mesma medida que é fantasiosa e também imaginária.

A psicanálise transforma o nosso imaginário em soluções para problemas advindos com o dia-a-dia, ou seja, busca encontrar meios para a resolução de problemas corriqueiros de nosso dia-a-dia, fazendo uso de nossa imaginação como ponte de interligação, e a literatura é um grande aliado para abastecer esse imaginário, uma arte que também é vista como uma saída para tratamentos psicanalíticos. Podemos dizer que a arte é aliada à psicanálise, e que a literatura como forma de arte e expressão está muito presente nas situações do cotidiano utilizadas pelos psicanalistas para o tratamento da psicanálise. Em meio à literatura temos diversos caminhos e obras a serem utilizadas, e os contos de fadas é um deles, uma literatura na qual se pode aguçar a imaginação.

Em nossa formação cognitiva passamos por muitas experiências para se obter o significado, até chegarmos a completa cognição. E Bettelheim procurou mostrar quanto o significado é importante na vida de uma criança

Vi-me confrontado com o problema de deduzir quais experiências na vida de uma criança são as mais adequadas para promover sua capacidade de encontrar significado nela; para dotar a vida em geral de mais significado. Com respeito a essa tarefa, nada é mais importante do que o impacto dos pais e das pessoas que cuidam da criança; em segundo lugar vem a nossa herança cultural, quando transmitida à criança da maneira correta. Quando as crianças são pequenas, é a literatura que canaliza melhor esse tipo de informação (BETTELHEIM, 2015, pág. 10).

A literatura como todo é muito útil para o desenvolvimento de personalidade de uma criança, e acabam deixando muito a desejar para o desenvolvimento. Por isso

Tendo em vista esse fato, fiquei profundamente insatisfeito com grande parte da literatura destinada a desenvolver a mente e a personalidade da criança, pois não consegue estimular e alimentar os recursos de que ela mais necessita para lidar com seus difíceis problemas íntimos (BETTELHEIM, 2015, pág. 10).

Portanto, temos uma grande maioria dessa literatura do imaginário infantil que procura somente divertir ou informar, ou até mesmo as duas coisas. Mas muito desses livros não procuram construir o saber e ajudar na construção de sua personalidade. Então a leitura

passou a ser tratada como um mero divertimento, tendo em vista que seu papel não é apenas este, mas também informar e entender o real significado do que está escrito, e buscando formas de levar aqueles ensinamentos para sua vida.

A pior característica de alguns tipos de literatura é que não atendem as necessidades que um leitor deveria ganhar com a experiência que a literatura pode proporcionar levando em conta que ela é uma grande aliada ao aflorar da imaginação, como também do desenvolvimento do intelecto, onde suas emoções são compreendidas e mais vívidas, de acordo com o que a leitura possa proporcionar-lhe. E Bettelheim (2015, pág. 11) faz um resumo para explicar melhor esse momento em que a literatura é usada para agregar valor ao desenvolvimento das crianças, pois para ele deve-se relacionar simultaneamente com todos os aspectos de sua personalidade – e isso sem nunca menosprezar a seriedade de suas dificuldades, mas, ao contrario, dando-lhe total crédito e, a um só tempo, promovendo a confiança da criança em si mesma e em seu futuro.

Por esses e outros aspectos no mundo da literatura infantil, com raras exceções, não se tem nada tão mais construtivo e apaixonante, tanto para as crianças, quanto para os adultos que os contos de fadas, por serem muito populares, eles acabaram se mesclando com o nosso cotidiano por muitas vezes mostrando situações diversas e como podemos caminhar para enfrenta-las ou fugir delas, buscando trabalhar as adversidades impostas a nós na busca de nossa personalidade. E foi isso que Bettelheim quis aprofundar quando o mesmo fala sobre os contos de fada

É bem verdade que, num nível manifesto, os contos de fadas pouco ensinam sobre as condições específicas da vida na moderna sociedade de massa; eles foram inventados muito antes do seu surgimento. No entanto, por meio deles pode-se aprender mais sobre os problemas íntimos dos seres humanos e sobre as soluções corretas para suas dificuldades em qualquer sociedade do que com qualquer outro tipo de história compreensível por uma criança. Como a criança está exposta a cada momento à sociedade que vive, certamente aprenderá a enfrentar suas condições, desde que seus recursos íntimos lhe possibilitem fazê-lo (BETTELHEIM, 2015, pág. 11-12).

Portanto, como a vida é um turbilhão de acontecimentos e dúvidas erros e acertos, é ainda mais confuso para uma criança, ela precisa entender esse mundo tão fervilhado e aprender a lidar consigo mesma. Para isso ela necessita de ajuda, para poder dar sentido aos sentimentos recém-adquiridos, de ideias para domar sua casa interior, e então por ordem em sua vida. E ela irá encontrar essas repostas para os significados da vida nos contos de fadas. Como muitas outras ideias psicológicas modernas, esta também foi antecipada há muito tempo atrás pelos poetas. O poeta alemão Schiller escreveu: “Há um significado mais

profundo nos contos de fadas que contaram na infância do que na verdade que a vida ensina” (The Piccolomini, III, 4).

Com o passar dos séculos os contos de fadas foram recontados, e com isso acabaram cada vez mais refinados, para adequar-se com o tempo vivido, e por isso eles acabaram por ao mesmo tempo transmitir significados mais explícitos e ocultos, e então passaram a comunicar-se com todos os tipos de níveis da personalidade humana, podendo se comunicar desde uma mente em formação de uma criança até uma mente construída e educada de um adulto. “Aplicando o modelo psicanalítico da personalidade humana, os contos de fadas transmitem importantes mensagens à mente consciente, à pré-consciente e à inconsciente, seja em que nível for que cada uma esteja funcionando no momento” (BETTELHEIM, pag. 12, 2015).

Embora muito novas as crianças têm seus próprios problemas, como adultos também e para lidar com esses problemas que são universais para todos os seres humanos, em particular os que preocupam o pensamento existencial das crianças, essas histórias conversam diretamente com os seus egos que estão desabrochando e acabam fortalecendo os seus desenvolvimentos, e aliviando as pressões pré-conscientes e inconscientes que as crianças carregam. Diante deste assunto Bettelheim (2015, pág. 13) fala que, à medida que as histórias se desenrolam, dão crédito consciente e corpo às pressões do id, mostrando caminhos para satisfazê-las que estão de acordo com as exigências do ego e do superego.

A razão de essas histórias terem tantos significados no enriquecimento do existencial das crianças deve-se ao fato que esses contos em um sentido bem mais profundo que qualquer outro tipo de literatura, começa a serem descobertas por elas quando as crianças se acham em seu ser psicológico e emocional. Os contos vêm carregados de pressões interiores nas quais as crianças vêm carregando de um modo que elas entendem inconscientemente e, sem deixar de lado as lutas íntimas que o crescimento traz consigo, estes contos oferecem exemplos tantos de soluções temporárias, como também de permanentes para dificuldades advindas.

A criança e/ou adulto em meio às respostas para as pressões inconscientes, adaptam seus conteúdos inconscientes, às fantasias conscientes, e com isso eles se capacitam por enfrentar a lidar com esses conteúdos. E é então que os contos de fadas ganham seu valor inigualável, elas oferecem as pessoas novas dimensões de imaginação que nem uma outra literatura seria capaz, para que se possa descobrir o verdadeiro por si só, e mais ainda em sua forma e estrutura mostram à criança imagens nas quais ela pode organizar seus pensamentos e então dar melhor direção a sua vida.

Bettelheim fala um pouco mais sobre isso, quando diz que,

Na criança ou no adulto, o inconsciente é um determinante poderoso do comportamento. Se o inconsciente é reprimido e nega-se a entrada de seu conteúdo na consciência, eventualmente a mente consciente da pessoa será em parte dominada por derivados desses elementos inconscientes, caso contrário esta se verá forçada a manter um controle de tal forma rígido e compulsivo sobre eles que sua personalidade poderá vir a ser gravemente danificada. Mas, quando o material inconsciente tem, até certo ponto, permissão de aflorar à consciência e ser trabalhado na imaginação, seus danos potenciais – para nós mesmos e para os outros – ficam muito reduzidos; algumas de suas formas podem então ser postas a serviço de propósitos positivos (BETTELHEIM, 2015, pág. 14).

Todavia, muitos pais cultivam a crença de que a criança precisa ser afastada de tudo aquilo que a perturbe, de suas angústias, fantasias confusas, da raiva e da violência. Muitos desses pais acreditam que só a realidade consciente ou imagens amáveis e otimistas deveriam ser mostradas às crianças, que ela só deveria ser apresentada as coisas “boas” da vida. Mas em contrapartida ela só iria desenvolver o seu espírito unilateralmente, e bem sabemos que a vida não é só sorriso.

A massa dominante ou os adultos fingem particularmente no que se refere às crianças, que o lado negro e obscuro do homem não existe, e pratica ainda mais a crença de que tudo é questão de otimismo. Como vemos a psicanálise em si é tratada com o propósito de tornar a vida mais fácil - mas não foi bem isso que o fundador dessa teoria quis propor. Esta ciência foi criada para ajudar o homem a lidar de uma melhor forma e aceitar a natureza problemática da vida, sem deixar-se ser derrotado por ela, ou ser levado a fugir da realidade. O preceito de Freud é de que só lutando com coragem contra aquilo que pode ser uma desvantagem ao homem, é que conseguiremos construir o sentido de nossa existência.

E Bettelheim trata desse assunto trazendo os contos de fadas como aliado, dizendo:

Essa é exatamente a mensagem que os contos de fadas transmitem à criança de forma variada: que uma luta contra dificuldades graves na vida é inevitável, é parte intrínseca da existência humana – mas que, se a pessoa não se intimida e se defronta resolutamente com as provações inesperadas e muitas vezes injustas, dominará todos os obstáculos e ao fim emergirá vitoriosa. As histórias modernas escritas para crianças pequenas evitam sobretudo esses problemas existenciais, embora eles sejam cruciais para todos nós (BETTELHEIM, 2015, pág. 15).

Todos nós necessitamos em nosso particular de sugestões muitas vezes sobre como lidar com várias dessas questões e amadurecer com segurança. As tais histórias “seguras” são aquelas que não mencionam a morte, o envelhecimento, (os reais limites de nossa existência), muito menos o desejo a vida eterna. E em contradição a isso, temos os contos de fadas que irão confrontar de uma maneira honesta e clara as dificuldades humanas básicas.

Têm-se vários exemplos de como os contos de fadas são introduzidos em problemas humanos.

Por exemplo, muitas histórias de contos de fadas começam com a morte da mãe ou do pai: nesses contos, a morte do genitor cria os problemas mais angustiantes, tal com ela (ou o medo dela) o faz na vida real. Outras histórias se referem a um genitor idoso que decide que é tempo de deixar a nova geração assumir. Mas antes que isso possa ocorrer, o sucessor tem de se provar capaz e merecedor (BETTELHEIM, 2015, pág. 16).

É bem característico dos contos de fada usar um dilema existencial em uma maneira mais curta e eficaz. Isso permite que a criança entenda melhor os propósitos e entenda o problema de forma simples, enquanto que uma situação mais complexa confundiria as coisas para ela. Os contos de fadas entram para simplificar todas essas situações.

Contradizendo o que acontece em muitas histórias infantis modernas, os contos de fadas mostra o mal que é tão ubíquo quanto à virtude. Nos contos de fadas – com algumas exceções – o bem e o mal são personificados por personagens e por suas ações, uma vez que o bem e o mal estão presentes em nosso cotidiano, mas ocultos a nossa vista, interiorizados na existência dos homens. É essa dualidade que explicita os problemas morais e requer de nós a luta pra resolvermos.

Mas, os contos de fadas não é uma literatura lida e adorada apenas por crianças mas sim, por adultos também, o prazer que sentimos quando nos permitimos a ir além a chegar a essência dos contos de fadas, o encantamento que essa literatura nos proporciona, não vem do significado psicológico dos contos (por mais que isso contribua para tal) mas vem de suas qualidades literárias – o conto em si como uma obra é uma arte. Então este não poderia ter algum tipo de impacto psicológico em nós de modo geral, se não fosse primeiro e antes de tudo uma obra de arte.

Os contos de fadas são ímpares, não apenas como forma de literatura, mas como obras que são compreensíveis para com qualquer público. Como acontece com as grandes artes, o significado mais profundo dos contos de fadas será diferente para cada leitor, permitindo também que cada pessoa tenha várias releituras de um mesmo conto, no decorrer de sua vida. Como obras de arte, os contos têm muitos aspectos a serem explorados além do significado e do impacto psicológico por eles adquiridos. Bettelheim (2015, pág. 21) exemplifica dizendo que “[...] nossa herança cultural encontra expressão nos contos de fadas, e por meio deles é comunicada à mente [...]”.

Portanto, temos uma ideia de literatura infantil, e com isso incluo os contos de fadas como exclusividade para crianças, mas os adultos também são admiradores e leitores dessa

literatura, o que estimula ainda mais seu psicológico, mesmo que esse de alguma forma já esteja formado. A literatura como também outras formas de artes têm o poder de aguçar o nosso imaginário, e de nos fazer ir além da realidade exposta.

3.1- PERSONAGEM DO CONTO X PERSONAGEM CINEMATOGRAFICA

Quando fazemos a leitura de um conto e/ou romance ficamos de frente com vários fatos, que conseqüentemente são organizados em seus enredos, e personagens que irão viver esses fatos. É indiscutível que quando pensamos em enredo, posteriormente personagens vêm acompanhando esse pensamento, pelo fato de que o enredo existe a partir das personagens; e estas vivem o enredo. A personagem retrata a possibilidade de um assentimento afetivo e intelectual do leitor, pelas práticas de identificações, projeções, etc. Segundo Cândido (1964, pág. 51) ele afirma que a personagem é quem vive o enredo e também as ideias, assim o tornando vivo.

Portanto a personagem se torna o ser mais vivo no conto e/ou romance, e a leitura acaba por depender da aceitação da verdade que a personagem irá passar para o leitor. Mas é errado pensar que a personagem é a parte essencial do conto e/ou romance – a personagem em si não deve caminhar das outras realidades que encarnam, nem muito as que ela vive, e as que a dão vida.

A personagem é um ser fictício – mas esta expressão soa com sentidos paralelos, pois como poderia existir um ser que não existe? Então, a criação literária recai sobre esta contradição, nos dizendo que o problema dessa ligação existente no romance depende da possibilidade de um ser fictício, algo que, mesmo sendo uma criação fantasiosa consiga se comunicar dando a impressão da mais legítima verdade existencial. Portanto, pode se dizer que basicamente o romance, antes de qualquer coisa, se baseia em certo tipo de relação entre o ser fictício e o ser vivo, e então manifestada pela personagem que se torna a confirmação deste.

Com base nessas verossimilhanças entre contos e/ou romances com o ser fictício da personagem, Cândido retrata que:

Verifiquemos, inicialmente, que há afinidades e diferenças essenciais entre o ser vivo e os entes de ficção, e que as diferenças são tão importantes quanto as afinidades para criar o sentimento de verdade, que é a verossimilhança. Tentemos uma investigação sumária sobre as condições de existência

essencial da personagem, como um tipo de ser, mesmo fictício, começando por descrever do modo mais empírico possível a nossa percepção do semelhante (CANDIDO, 1964, pág. 52).

Se abordarmos diretamente o conhecimento das pessoas, um dos dados fundamentais de contraste será a continuidade da percepção física e a descontinuidade da percepção, digamos que espiritual. Refletindo sobre isso, a ideia que nos vem é de que tal fato ocorre por não sermos capazes de compreender a personalidade do outro com a mesma singularidade que compreendemos a configuração externa.

Uma personagem é sempre a releitura seja imaginativa, seja real de uma pessoa, por isso que a literatura vem recorrendo à psicologia para que algumas nos permitam ter uma noção mais consciente do outro, embora os seres sejam por sua natureza, misteriosos e inesperados, por isso Candido diz o seguinte,

Daí a psicologia moderna ter ampliado e investigado sistematicamente as noções de subconsciente e inconsciente, que explicariam o que há de insólito nas pessoas que reputamos conhecer, e no entanto nos surpreendem, como se uma outra pessoa entrasse nelas, invadindo inesperadamente a sua área de essência e de existência (CANDIDO, 1964, pág. 53).

Esta corroboração, mesmo que feita de uma maneira não sistemática, é de suma importância na literatura moderna, mesmo que esta tenha se desenvolvido antes das investigações técnicas feitas por psicólogos, a literatura acabou por se beneficiar dos resultados destas. A partir de investigações rigorosas feitas pela psicologia, e um grande exemplo é a psicanálise, essas investigações passaram a ganhar um aspecto mais sistemático e voluntário, sem transcender as intuições dos escritores que começaram a desenvolver essa visão na literatura. “Escritores como Baudelaire, Nerval, Dostoievski, Emily Bronte (aos quais se liga por alguns aspectos, isolado na segregação do seu meio cultural acanhado, o nosso Machado de Assis), que preparam o caminho para escritores como Proust, Joyce, Kafka, Pirandello, Gide” (CANDIDO, 1964, pág. 54). Nas obras destes, encontrar a coerência e a singularidade dos seres é por vezes dificultosa, pois elas vêm refletidas, de uma maneira trágica, ou até mesmo pela incomunicabilidade de relações. Concordam entre si, de um modo direto ou indireto, algumas concepções filosóficas e psicológicas. É o caso, entre muitos, do marxismo e psicanálise, que como as obras dos escritores acima citados, atuam na percepção do homem, e, portanto do personagem, motivando a própria atividade criadora do romance.

Segundo Candido, a personagem no romance,

[...] ela é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro. Daí a necessária simplificação, que pode consistir numa escolha de gestos, de frases, de objetos significativos, marcando a personagem para a identificação do leitor, sem com isso diminuir a impressão de complexidade e riqueza (CANDIDO, 1964, pág. 54).

No romance o escritor determina algo mais coerente, e menos volúvel, que é o nexos da personagem, como também a personagem pode sofrer várias interpretações a nossa visão, mesmo que o escritor desde a sua idealização já tenha lhe fixada a coerência, determinado a linha de sua existência, e a natureza em seu modo de ser.

Adentrando no universo da personagem cinematográfica, nos damos conta de que é quase impossível separá-la do romance e teatro, pois o cinema, como também o filme, conversa bastante um com o outro, por esse motivo que quando retornamos as diversas maneiras de localizar a personagem no romance, nos certificamos que são todas válidas para um filme, seja pela narração direta dos acontecimentos, a admissão pelo narrador do ponto de vista de uma ou mais personagens, ou até mesmo pela narração feita em primeira pessoa do singular.

Supostamente, o método mais usual do cinema é a objetiva, onde o narrador se omite para dar espaço às personagens e suas ações, ou é o que a maioria das películas quem nos dar essa impressão. Mas efetivamente falando, com um pouco mais de atenção podemos identificar que o narrador, ou o recurso usado no qual o narrador se enuncia, assumindo na película uma perspectiva física, de posição no espaço, de uma ou de outra personagem. Basta observarmos o diálogo, onde vemos gradativamente e vice-versa, uma personagem pela visão de outro.

Portanto, a estrutura de um filme como Gomes (1964, pág. 104) exorta que “frequentemente baseia-se na disposição do narrador em assumir sucessivamente o ponto de vista (aí, não físico, mas intelectual) de sucessivas personagens”.

No decorrer dos primórdios do cinema falado, a predisposição era empregar a palavra de forma objetiva, ou melhor, dizendo, sob o sistema de diálogo, das quais as personagens se delineavam e acrescentavam ação. E assim encontramos uma técnica muito próxima da usada no romance. Inicialmente no romance a função principal do diálogo era evidenciar. Desejou-se então omitir o narrador onisciente e onipresente e substituir esse hábito por outro. Posteriormente, o romancista passa a evidenciar o diálogo, depois de longas narrativas. É justamente esta a forma dos filmes falados produzidos em meados da Segunda Guerra

Mundial, onde após sequências mais ou menos longas de narrativas surge o diálogo. A palavra então passa a ser usada somente em diálogos de cena.

Se pronunciando sobre essa questão Gomes ratifica que em um momento posterior ao mencionado acima,

[...] a palavra foi utilizada no cinema como instrumento narrativo, tendo havido períodos em que o método foi empregado com frequência considerável. A fala narrativa se desenrolava paralelamente, às vezes em contraponto, à narração por imagens e ruídos. A narração falada se processa igualmente dos mais variados pontos de vista. Ora impera o narrador ausente da ação, outras vezes a narração se faz do ponto de vista e naturalmente com a própria voz de uma das personagens (GOMES, 1964, pág. 105-106).

Esse recurso acabou com assegurar várias novas dimensões dramáticas às personagens cinematográficas, o que era até então raro de acontecer. O que ficou dito em relação às diversas maneiras de salientar a personagem e a aproximação notória entre cinema e romance que daí perpassa não nos pode levar a nenhum tipo de alienação em sua identificação. A personagem de um romance é feita unicamente de palavras escritas, e percebemos que embora nos em casos eventuais e confins em que a palavra falada no cinema tem um papel distinto na estrutura de uma personagem, o esplendor definitivo desta fica submetido a um contexto visual. Em filmes, e com regra geral, as personagens são interpretadas por pessoas. Essa situação afasta do cinema, a liberdade que o romance tem de comunicar seu personagem ao leitor.

Atendo-se ao argumento de que com a descrição da aparência física o qual o cinema impõe, e a perda de liberdade do espectador nesse sentido, há um contra ponto dado pela definição psicológica, da qual o filme moderno pode proporcionar ao espectador uma liberdade bem maior que a dada pelo romance tradicional, e de acordo com esse pensamento Gomes ainda acrescenta que,

A nitidez espiritual das personagens deste último impõe-se tanto quanto a presença física nos filmes; ao passo que em muitas obras cinematográficas recentes e, de maneira virtual, em grande número de películas mais antigas, as personagens escapam às operações ordenadoras da ficção e permanecem ricas de uma indeterminação psicológica que as aproxima singularmente do mistério em que banham as criaturas da realidade. Ainda aqui contudo essa estrada foi percorrida francamente pelo filme na retaguarda da literatura novelística contemporânea (GOMES, 1964, pág. 108).

Portanto, tendo em vista que no romance a personagem é criada em nossa mente com base no que lemos e a partir daí formamos sua personalidade, o que nos dá margem a desenvolver nossa imaginação, e uma liberdade fluida para a personificação desta, em contra

partida apresenta-se a personagem cinematográfica que embora seja encarnada por uma pessoa, ainda assim nos dá a oportunidade de recorrer ao nosso intelecto para entender sua personalidade.

E ainda que o filme traga consigo tudo pronto, ele deixa a sua colaboração à grandiosa fantasia da memória do mundo.

4. A MALÉVOLA DOS IRMÃOS GRIMM À TRADUÇÃO DE ROBERT STOMBERG: PERSONALIDADES EM CONFLITO

Os contos de fada são leituras populares que permeiam entre nós há muitos séculos, no decorrer deste tempo observamos várias mudanças que essa literatura vem seguindo, as novas releituras destes velhos contos são cada vez mais frequentes, e nos mostram um novo olhar sobre eles. Em 2014 foi lançada pelos estúdios da Walt Disney a releitura do clássico de *A Bela Adormecida* dos irmãos Grimm, *Malévola*, a grande novidade, além dos novos elementos utilizados no roteiro, está no foco a narrativa, que se reverte e mostra o ponto de vista da antagonista da trama.

A presença dessas duas *Malévolas* no conto e no filme nos abre a várias discussões acerca do pretensioso discurso de que todo mal tem um porque, e que sempre há duas versões em uma mesma história, no conto temos uma Malévola vista em segundo plano, já no filme presenciamos uma Malévola como personagem principal.

A *Malévola* do conto dos irmãos Grimm é uma fada que embora não caracterizada diretamente, pois o conto não deixa explícito sua caracterização ou personificação temos em mente que ela seria uma criatura comumente retratada de acordo visto no dicionário de símbolos “as fadas são seres folclóricos capazes de realizar feitos extraordinários e realizar desejos”⁶, que fundamentada com o desprezo de não ter sido convidada ao batizado da filha do rei, pelo fato de existir treze fadas, e no palácio só haver 12 pratos de ouro, o rei decide não convidá-la, esse gesto faz com que Malévola se sinta rejeitada, dirigindo sobre a criança toda sua fúria, e lhe lançando uma maldição, dizendo: "A princesa se espetará em um fuso, quando completar quinze anos, e morrerá"(GRIMM, 2008, pág. 2), maldição essa que foi amenizada pela última fada, quando essa mesma fala: "A princesa não morrerá, apenas cairá em um sono profundo que durará cem anos"(GRIMM, 2008, pág. 2) muito já conhecida por todos que já leram ou assistiram as diversas releituras desse clássico, ela só aparecerá novamente no conto como a velha que está fiando, e induz a adolescente Aurora a espetar o dedo, caindo no sono que durará os cem anos, junto com todos os moradores do reino. Nesse ponto temos uma Malévola que envolta a sua rejeição torna-se uma pessoa má, não se lamentando em momento algum do sofrimento causado por ela mesma, e no final ainda ajudando a dar continuidade à maldição quando aparece na forma de uma velhinha, para dar por completo sua maldição. E neste conto começamos a nos familiarizar com o amor de um

⁶ Dicionário de Símbolos. Disponível em:< <http://www.dicionariodesimbolos.com.br/fada/>> Acesso em: 16/10/2016.

homem para uma mulher, que se torna a chave para resolução do conflito, amor esse que está descobrindo sua essência e valor à medida que amadurece, e aflora. Para Diana e Mário Corso,

A vida depois do rito de passagem é separada da anterior por uma morte simbólica e, não em poucas tradições, os neófitos até ganham um novo nome, pois se trata mesmo de uma nova existência. Como são sociedades com menos degraus etários que a nossa, morre a criança para emergir o adulto, sem fases intermediárias. O que entendemos por adolescência, numa sociedade ritualizada, pode se resumir a uma noite na floresta, a alguma mutilação ou prova que se tenha de cumprir. Quando existe um ritual, não há nuances, o antes e o depois não deixam lugar a dúvidas. Antes da cerimônia o sujeito era criança, depois é adulto e ponto, vai responder pelos seus atos de outra maneira, vai ter outro estatuto social e sexual, vai estar pronto para o que quer que seja considerada a vida adulta (CORSO; CORSO, 2005, p. 88).

Esse rito de passagem acontece quando a princesa acorda, e encontra o príncipe a sua espera, e assim celebram seu noivado e futuro casamento. Portanto, na releitura, do filme de *Malévola* (2014), o diretor Robert Stromberg deu uma nova roupagem à personagem, embora as duas Malévolas venham a ser fadas, a semelhança mais distinguida. Também percebemos que com o uso de alguns artifícios visuais tais como, a desmistificação da figura de fada do que já havia sido visto em outros filmes, como também a utilização de uma emblemática ainda mais profunda do amor e ódio, tão presentes no contexto do filme, encontramos na nova releitura a fada *Malévola* do Reino dos Moors, que com toda sua pureza e ingenuidade é enganada por aquele que ela acreditava ser seu amor verdadeiro, por pura ganância, seu amado Stefan. E então Malévola abraça seu lado sombrio, após ter sofrido a traição do seu amor, se enchendo de ódio e isolando-se dos seres humanos. Anos depois ela descobre que Stefan seu antigo amor, e agora Rei, dará uma festa de batizado da sua filha, Malévola ainda ressentida vai mesmo sem ter sido convidada, e lança sobre a pequena todo seu ódio em forma de maldição, desde esse momento percebemos uma Malévola má com o bem preso dentro de

si, pois embora ela em um primeiro momento diga:



Imagem 1

“Ao por do sol de seu décimo sexto aniversário, ela espetará o dedo no fuso de uma roca de fiar, e então cairá no sono da morte, um sono do qual ela nunca acordará”(STROMBERG, 2014), mas ao ser implorada por piedade do Rei, ela se compadece e abrandando sua maldição, que se torna a seguinte “A princesa vai poder acordar do seu sono profundo, mas somente por um beijo de amor”(STROMBERG, 2014), o que acaba por não ser tanto uma compaixão, pois Malévola não acreditava que existisse amor verdadeiro. Deste momento em diante começamos a presenciar uma Malévola mais branda, que acompanha, cuida e até protege Aurora, criando por ela um amor maternal.



Imagem 2

E em certo momento temos a certeza que a Malévola má se vai quando ela tenta tirar de Aurora a sua maldição, mas que para infelicidade dela nem ela própria consegue reverter o feitiço.



Imagem 3

E após não ter conseguido, e fracassado quando Aurora cumpre a profecia, ela se vê no dilema de que o seu mal não pode ser quebrado por ninguém, se mostrando ainda mais arrependida pelo sofrimento causado por ela mesma aquela inocente menina, em seu ápice de arrependimento e na tentativa de amenizar a dor ou até mesmo o sofrimento interno da própria Malévola, ela beija Aurora e por mais incrível que pareça ela desperta e sai do encantamento,



Imagem 4

e então ela entende que esse amor verdadeiro desacreditado por ela, não precisa vir necessariamente de um homem para uma mulher ou vice-versa, ele floresce dentro de cada um, que seja capaz de abrir-se e sentir.

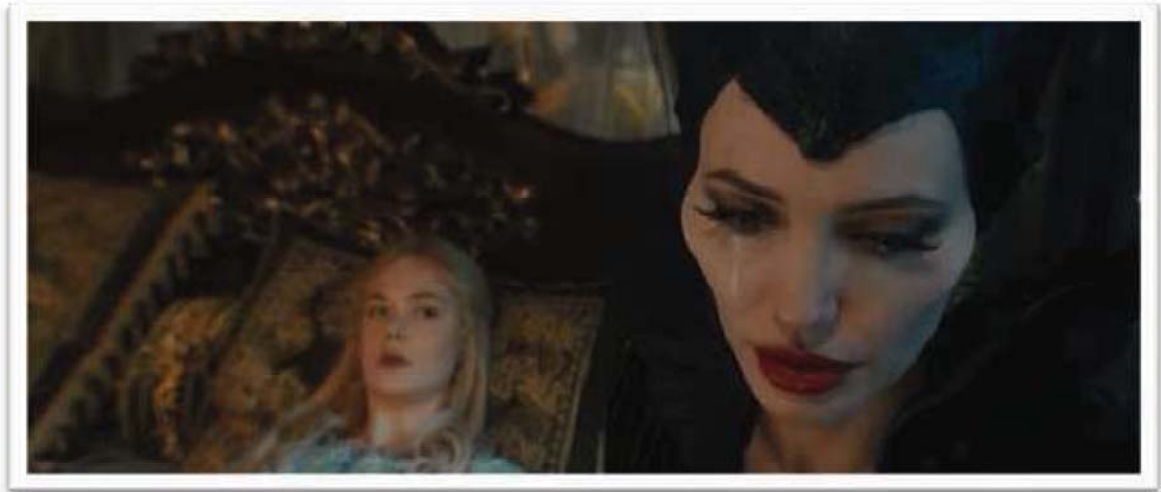


Imagem 5

Nos contos de fadas em geral presenciamos sempre a batalha do bem e do mal, o que pode ser descrito na teoria de Freud do *Complexo de Édipo*, onde o fundador da psicanálise se baseou na história da mitologia grega do Rei Édipo. Nesse caso, Édipo sem ter conhecimento que Jocasta é sua mãe, casa-se com ela e logo depois assassina seu pai, inconsciente do seu grau de parentesco. Essa concepção é universal na psicanálise, tendo em vista que desperta sentimentos de amor e ódio, que são direcionados aqueles que são mais próximos, ou seja, os pais.

Na releitura do conto de *A Bela Adormecida* o mal é revertido com um porque, e recorrendo ao *Complexo de Édipo*, Malévola vai do amor verdadeiro que sentia por Stefan ao ódio causado pela traição dele. E em um mesmo filme vemos duas personalidades diferentes, primeiramente vemos a Malévola inocente, pura, começando a entender o amor dos homens, sem saber que somente o seu amor era capaz de quebrar as barreiras dos dois mundos (Reino dos homens e Reino dos Moors).

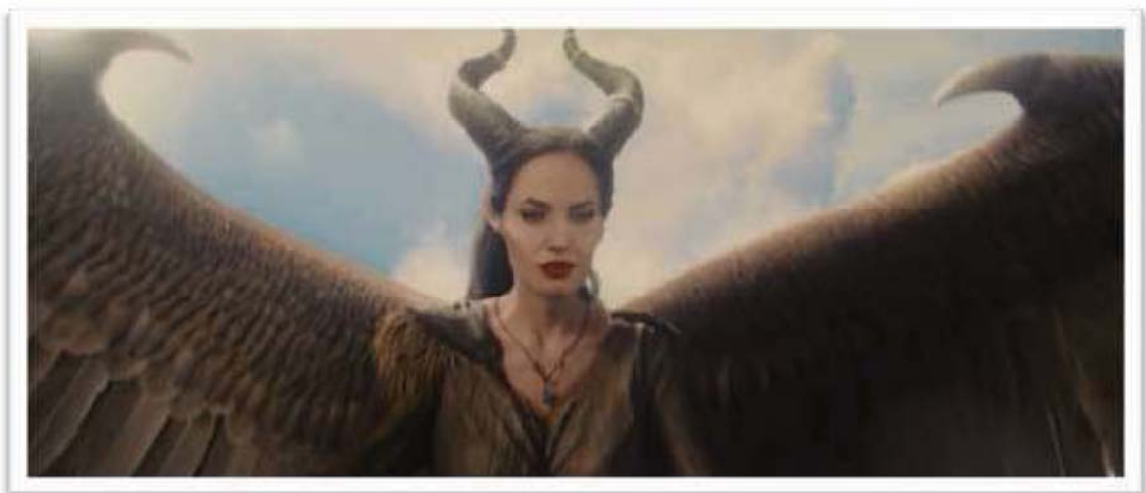


Imagem 6

e sem a reciprocidade esperada por ela, a personalidade de Malévola muda para puro ódio da qual foi fundamentada por uma consequência, pois mesmo que Stefan não tenha conseguido alcançar seu objetivo de matar Malévola por ainda sentir uma afeição por ela, ele lhe tira suas asas,



Imagem 7

que conforme Chevalier e Gheerbrant, falam que simbolicamente as asas são “antes de mais nada, símbolo do alçar voo, do alijamento de um peso (leveza espiritual, alívio), de desmaterialização, de liberação – seja de alma ou de espírito –, de passagem ao corpo sutil” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 90). Para Malévola suas asas eram uma ampliação de seu corpo e sua alma. Ser separada deste a deixou incompleta e presa a uma realidade inimaginável a ela, e muito dolorida.

A escuridão que ganhou espaço em Malévola após a traição é retratada na ambientação escura das cenas e de todo prazer que ela tem ao ver o sofrimento que ela causa as pessoas ao seu redor, pela sua vingança.



Imagem 8

Nesse ponto ela se equivale às atitudes egoístas do atual Rei, seu ódio está tão acentuado que ela é incapaz de perceber que está despejando toda sua ira em uma pessoa inocente e pura, como já haviam feito com ela uma vez. Para Von Franz, “O mal se entranha mais e mais nos outros, causando reações em cadeia, de vingança e punição, provocando remorso e inculcando a ideia de que devem ter uma consciência pesada, até que realmente se voltam para o mal por causa dessa má consciência reprimida” (VON FRANZ, 1985, p. 223).

Sua mudança se dá ao ponto de sua ligação com Aurora, que Malévola a têm em seu seio e a protege durante todo o tempo da maldição, alimentando-a, protegendo-a, divertindo-a, chega ao ponto de entrar em contato com a menina e ser a fada madrinha como Aurora a chama,



Imagem 9

até se deixar pelo amor ser consumida e tentar tirar sua maldição, onde nesse ponto já começamos a enxergar uma Malévola menos agressiva e muito mais parecida com a Fada inicialmente vista no filme.

Nessa linha, se destacou que Malévola foi vítima de si própria. Pois ao longo dos 15 anos de Aurora foi ela quem sofreu pela perda das asas e de seu amor, tentando a todo momento negar a si mesma a afetividade e a ternura que sentia por todos. Por mais que pareça com uma vilã (pelas roupas, pela obscuridade que ela traz para o reino dos Moors) a sua única maldade concreta é a maldição que ela põe sobre a princesa, feito que se cumpre, mas que é revertido pelo beijo da própria Malévola.

Em *Malévola* tudo gira em torno da fada. Aurora é um pouco mais que uma coadjuvante. Bem como, a menina lembra um pouco Malévola, antes do mal se abater sobre ela e ser resgatada pelo amor. Não é por acaso que uma é loira e a outra morena, isso nos remete a luz e escuridão que rodeiam o nosso ser e nos influenciam.

Se é Stefan quem perverte o coração de Malévola, isso só deixa claro que somente ocorre porque dentro de cada um existe a possibilidade de se deixar levar pelo rancor, situação que acontece com o rei. Em inúmeros momentos da narrativa fílmica percebemos o quanto Stefan é contaminado pela ambição de modo gradual, até totalmente ser vencido por ela. Não que ele seja um vilão apresentado somente por ser mau, mas de alguém que se torna assim, risco que Malévola também decidiu correr, mas que foi gradativamente impedida por Aurora. A princesa então assume o papel da fada-madrinha. Talvez ela pudesse até conseguir ajudar a Stefan, mas quando ele a reencontra, sua obsessão já tinha tomado conta de si e já era tarde demais para voltar atrás.

Um dos méritos do filme, portanto, é oferecer uma narrativa que retorna aos contos de fadas, de certo modo e traz um discurso cheio de ritos de passagem e simbolismo ao mesmo tempo. Ali se está à eterna luta do bem e do mal, como também a tentativa de uma mudança de personalidade, que deixa transparecer o quanto é difícil, mudar aquilo que já está concreto em seu ser, tudo isso vem revestido de uma inteligência e criatividade sem interferir na capacidade do espectador em perceber que a vida não se resume apenas no preto e branco. Não se tem transformações de feio/anormal a bonito/normal, pois Malévola é uma linda fada com asas e chifres, que só remete a assustar quando está zangada, mas que Aurora ainda consegue enxergar o seu interior, e ver que a maldade é apenas aparente.

Se olharmos bem, vemos que embora a essência do conto tenha permanecido, pouco sabemos a respeito da Malévola dos Irmãos Grimm, pois está se apresenta como coadjuvante na história, apenas aparecendo para lançar o mal, apesar de possuir pouca semelhança com a

personagem Malévola do filme, as duas em momentos iguais são consumidas pelo ódio ao sentirem-se desprezadas, o que se dá por motivos diferentes como já explicado nos trechos acima. Apesar das duas serem fadas, o que é outra semelhança, elas encontram destinos diferentes, enquanto uma se consome por inteiro em seu ódio, a outra se deixa resgatar pelo amor, o que nos remete mais uma vez a teoria da psicanálise, nos exemplificando que o amor e ódio irão caminhar sempre de mãos dadas no desenvolvimento dos seres humanos.

5- CONSIDERAÇÕES FINAIS

A personagem cinematográfica *Malévola* conseguiu ganhar uma grande receptividade do público infantil. Tanto quanto a princesa que todas as meninas sonham em ser, a fada tem um papel bem parecido quando o ouvinte se identifica e se permite viver os rituais de passagem tão altos à travessia pessoal de cada um de nós.

A receptividade do filme transparece o que buscamos defendendo nesse artigo, que apesar de existir apenas uma *Malévola*, desfrutamos de duas personalidades diferentes, e nos inquietamos em como elas caminham junto com uma só pessoa. A presença da filosofia chinesa do yin-yang é bastante forte na personagem *Malévola*, que mostra que ninguém é tão ruim a ponto de não ser bom, e o quanto o nosso inconsciente tem poder sobre o nosso consciente. Além de mostrar, que de fato ela não é nenhuma vilã. E assim mesmo quando atua como tal, a fuga do clichê cria uma personagem fantástica, como são os vilões, já que eles têm a mesma proporção de valor do herói.

Portanto, essa narrativa cinematográfica entra numa leitura magnífica à história tantas vezes contada e recontada tanto pela literatura quanto pelo cinema. Ao invés de termos as respostas, ela traz perguntas. Em vez de bruxas, madrastas, ela traz fadas em sua origem. E em vez de vermos o príncipe como um salvador, encontramos a simplicidade do amor onde menos esperamos. No lugar do tão esperado “Final Feliz”, desfrutamos de muitos finais. Acima de tudo, *Malévola* enaltece o mundo mágico, de uma forma diferente. Determina, em última obstinação, uma nova concepção, mais coesa, até mesmo, sobre o que é maravilhoso.

Após todo estudo feito para realização deste artigo, alcançamos o objetivo de mostrar o quanto à personalidade da *Malévola*, dirigida pelo diretor Robert Stromberg, se modifica ao longo da trama, e como o *Complexo de Édipo* exemplificou essa alteração, levando em conta o ódio e amor, que caminham lado a lado, tanto na personagem, quanto na humanidade propriamente dita. Embora, as *Malévolas* do conto e do filme sejam uma, se mostraram de certa forma diferentes em suas razões, e motivações, como também em sua personalidade, onde uma é puramente ódio, a outra é levada a retomar o amor.

Por fim, diante da incompletude da análise da personagem, ficam incompreensíveis algumas respostas, é tanto que, já se discutem numa continuação do filme de *Malévola* para assim, retomar as perguntas, que ainda precisam ser respaldadas.

REFERÊNCIAS

Imagens:

Imagem 1 – *print screen* da aplicação no sistema operacional Windows 8.

Imagem 2 – *print screen* da aplicação no sistema operacional Windows 8.

Imagem 3 – *print screen* da aplicação no sistema operacional Windows 8.

Imagem 4 – *print screen* da aplicação no sistema operacional Windows 8.

Imagem 5 – *print screen* da aplicação no sistema operacional Windows 8.

Imagem 6 – *print screen* da aplicação no sistema operacional Windows 8.

Imagem 7 – *print screen* da aplicação no sistema operacional Windows 8.

Imagem 8 – *print screen* da aplicação no sistema operacional Windows 8.

Imagem 9 – *print screen* da aplicação no sistema operacional Windows 8.

AMOS, Ana Claudia, AGUIAR, Luiz Antônio. **Por um espaço especial para a literatura na escola.** Palestra apresentada ao COLE 2007, no Seminário FNLIJ de Literatura Infantil e Juvenil.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua.** Trad.: Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema?** São Paulo: Brasiliense, 1985.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas.** Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2015.

BLUESTONE, George. **Novels into Film.** Berkeley, University of Califórnia Press, 1973.

BRITO, João Batista de. **Literatura no cinema.** São Paulo: Unimarco, 2006.

CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Decio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Sales. **A Personagem da Ficção.** 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1968.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos:** mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

COELHO, Nelly Novaes. **O conto de fadas.** 3. ed. São Paulo: Ática, 1998.

COMPAGNON, Antonie. **O demônio da teoria;** literatura e senso comum. Trad.: Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

CORSO, Diana Lichtenstein; CORSO, Mário. **Fadas no divã:** psicanálise nas histórias infantis. Porto Alegre: Artmed, 2005.

- ECO, Umberto. **Quase a mesma coisa**. Trad.: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011.
- ELIADE, Mircea. **Aspectos do mito**. Lisboa: 70, 1989.
- FERREIRA, Aurélio B. de Hollanda. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- FONSECA, Maria Luísa Ferreira. **Literatura e psicanálise: algumas associações**. Disponível em: <https://psicologado.com/abordagens/psicanalise/literatura-e-psicanalise-algumas-associacoes>> Acesso em: 26 ago. 2016.
- FREUD, Sigmund. **O ego e o id e outros trabalhos**. 19. ed. São Paulo: Imago, 1923.
- GUERRA, Andréia M.C. **A psicose**. Coleção: Psicanálise passo a passo. Belo Horizonte: Zahar, 2010.
- GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. **Contos de fadas**. 5. ed. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- JAKOBSON, Roman. **Aspectos linguísticos da tradução**. Disponível em: https://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/321070/mod_resource/content/1/JAKOBSON%20tradu%C3%A7%C3%A3o,%20lingu%C3%ADstica,%20fun%C3%A7%C3%A3o%20po%C3%A9tica.pdf> Acesso em: 09 jun. 2016.
- PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo – Brasília: Perspectiva, CNPq, 1987.
- SOUZA, José Pinheiro de. Teorias da tradução: uma visão integrada. **Revista de Letras**, [S.I.], v. 1/2, n. 20, p. 51-67, jan/dez. 1998. Disponível em: <http://www.revistadeletras.ufc.br/rl20Art09.pdf>> Acesso em: 09 jun. 2016.
- STROMBERG, Robert (Dir.). **Malévola (Filme)**. Estados Unidos/Reino Unido: Walt Disney Productions, 2014.
- VON FRANZ, Marie Louise. **A sombra e o mal nos contos de fada**. São Paulo: Paulus, 1985.