



UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CAMPUS III – GUARABIRA/PB
LICENCIATURA PLENA EM LETRAS PORTUGUÊS/INGLÊS

MARIA VALDINELE NEVES DE LIMA

**QUEM CONTA UM CONTO AUMENTA UM PONTO: A (DES)CONSTRUÇÃO DA
MALDADE EM *MALÉVOLA***

GUARABIRA

2015

MARIA VALDINELE NEVES DE LIMA

**QUEM CONTA UM CONTO AUMENTA UM PONTO: A DESCONSTRUÇÃO DA
MALDADE EM *MALÉVOLA***

Monografia submetida ao Departamento de Letras na Universidade Estadual da Paraíba – Campus III, em cumprimento às exigências necessárias para obtenção do título de graduada em Licenciatura Plena em Letras Português/Inglês.

Orientadora: Profa. Ms. Eveline Alvarez dos Santos.

GUARABIRA – PB

2015

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

L732q Lima, Maria Valdinele Neves de
Quem conta um conto aumenta um ponto: [manuscrito] : a
(des)construção da maldade em Malévola / Maria Valdinele Neves
de Lima. - 2015.
60 p. : il. color.

Digitado.
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) -
Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Humanidades, 2015.
"Orientação: Eveline Alvarez dos Santos, Departamento de
Letras".

1. Intertextualidade. 2. Dialogismo. 3. Cinema. I. Título.
21. ed. CDD 791.43

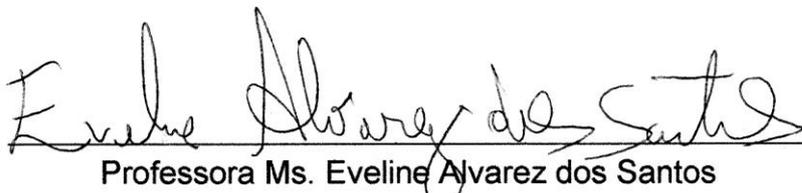
MARIA VALDINELE NEVES DE LIMA

**QUEM CONTA UM CONTO AUMENTA UM PONTO: A DESCONSTRUÇÃO
DA MALDADE EM MALÉVOLA**

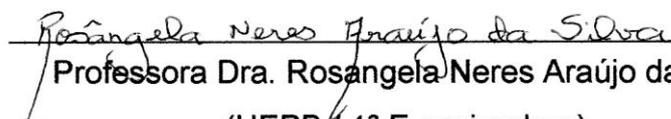
Monografia aprovada em:

25/11/2015

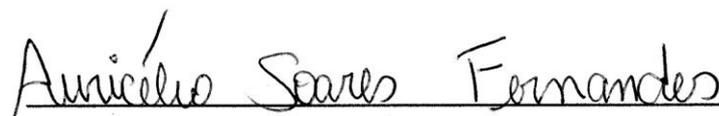
Banca Examinadora:



Professora Ms. Eveline Alvarez dos Santos
(UEPB / Orientadora)



Professora Dra. Rosângela Neres Araújo da Silva
(UEPB / 1ª Examinadora)



Professor. Ms. Auricélio Soares Fernandes
(UEPB / 2º Examinador)

GUARABIRA

2015

À Deus, razão do meu viver, pela minha existência e por mais uma conquista, obrigada por ter estado comigo durante todo esse tempo;

A meu grande exemplo de amor e força, minha mãe, Espedita Deodato da Silva;

A meu exemplo de luta e determinação, meu pai [*in memoriam*];

Aos pilares da minha vida, minha família, por sempre acreditar em mim e àquele que sempre me apoiou, Paulo, seu interesse e dedicação foram essenciais durante essa trajetória.

AGRADECIMENTOS

- À minha orientadora, Professora Ms. Eveline Alvarez por toda sua paciência e tempo dedicados a mim. Agradeço a ela, por ter acreditado em mim e me incentivado. Meus sinceros agradecimentos também pela sua generosidade, firmeza e sugestões que acompanharam a revisão que possibilitou a finalização deste trabalho.
- À Banca Examinadora, que se prontificou a colaborar com o fechamento de um ciclo muito proveitoso de construção de conhecimento, suas sugestões serão sem dúvida, enriquecedoras.
- Ao Professor Ms. Auricélio Soares Fernandes, por se dispor a ajudar e atenção que deu a minha pesquisa, suas dicas me nortearam e contribuíram de forma que me sinto muito agradecida.
- À Universidade Estadual da Paraíba – Campus III, ressaltando todos que colaboram com sua organização e funcionamento.
- À todos que compõem a coordenação especialmente a minha querida Euda, por toda sua sensibilidade, carinho e conversas. Ela é um anjo. Minha gratidão, igualmente a todos os professores que colaboram com minha formação, em especial Monaliza Rios, Wallene e Eveline Alvarez que foram exemplo de compromisso e contribuíram com meu crescimento pessoal.
- Às amigas construídas durante o curso, mas que ultrapassaram os limites dele, em especial às companheiras de curso Jessiely Espínola (Mel) e Grace Aparecida, que partilharam comigo todo carinho, obrigada por todos os momentos que facilitaram esses anos.
- Meu muito obrigada a Alexandre Araújo, Francisco Cunha e Luiz Antônio (Toninho) pela amizade, conversas e apoio. Eles foram indispensáveis no meu crescimento pessoal.
- Àqueles de minha convivência e que me acrescentam, especialmente os amigos.
- Deixo a todos o meu MUITO OBRIGADA.

“Quem conta um conto aumenta um ponto.”

Domínio Popular

*“Um galo sozinho não tece uma manhã:
ele precisará sempre de outros galos.
[...] para que a manhã, desde uma teia
tênue,
se vá tecendo, entre todos os galos.
E se encorpando em tela, entre todos.”*

João Cabral de Melo Neto

RESUMO

O cinema contemporâneo tem se destacado consideravelmente com as releituras literárias, o reconhecimento das possibilidades criadas através delas estão intrínsecas na construção de uma literatura rica em diálogos, intertextualidades e tradução. É a partir desses diálogos e intertextualidades que se constitui o objetivo principal desta pesquisa, (des)construir a maldade na personagem principal do filme *Malévola* (2014) de Robert Stromberg a partir da análise dos diálogos e intertextualidades nas obras *Sol, Lua e Tália* (1636), *A Bela Adormecida* (1812) e *Malévola*. Os dois contos possuem fortes marcas culturais que foram propagadas a partir de diferentes formas de linguagem, sendo um retrato de uma literatura também autônoma. Para isso, partiremos dos pressupostos teóricos de Sônia Khéde (1986), Julia Kristeva (1974) e Mikhail Bakhtin (1981) dentre outros.

PALAVRAS-CHAVE: intertextualidade, dialogismo, desconstrução, cinema.

ABSTRACT

The cinema has been considerably highlighted through literary recreations. The recognition of the possibilities that are created through it is intrinsic in the construction of a literature that is rich in its dialogues, intertextualities and translation. According to these dialogues and intertextualities, we are going to analyze *Sun, Moon and Talia*, *Sleeping Beauty* and *Maleficent* through the Intersemiotic Translation and then, we are going to deconstruct the evilness in *Maleficent*. These literatures have strong cultural marks that were disseminated from different forms of languages, becoming a portrait of an also autonomous literature. For this, we leave the theoretical assumptions of Sonia Khéde (1986), Julia Kristeva (1974) and Mikhail Bakhtin(1981) among others.

Key-words: intertextuality, dialogism, deconstruction, cinema.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
2. LITERATURA COMPARADA E TRADUÇÃO	13
2.1. Intertextualidade e tradução	15
2.1.1. Tradução intersemiótica	18
2.1.2. Imagem	20
3. CONTOS DE FADAS E HISTÓRIA(S)	23
3.1. O conto e os contos de fadas: definição	23
3.2. As história(s): histórico e a influência na construção do imaginário infantil	28
4. AS BELAS ADORMECIDAS: ANÁLISE COMPARATIVA DOS TRÊS DISCURSOS	32
4.1. Nos primórdios do conto: Sol, Lua e Tália	32
4.2. O romantismo em A Bela Adormecida	35
4.3. A bela Aurora em Malévola	40
5. A MALDADE E A FADA (MA)DRINHA	41
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	56
7. REFERÊNCIAS	

1. INTRODUÇÃO

Por mais que o narrar seja uma prática comum no folclore de muitos povos, o gênero conto, nascido das narrativas orais não conquistou seu espaço na produção da escrita literária com facilidade. De acordo com Nicole Guenier (1970) apud Massaud (2006, pág.30) entre o aparecimento e reconhecimento, houve um período de ambiguidades e rejeição quanto ao uso de seu termo.

Os sentidos não-literários¹ que o conto inicialmente carregava, pode ter contribuído para tal rejeição, mas durante esse processo de aceitação foram construídos e desconstruídos valores próprios do que poderíamos chamar de conto. Com o advento do Realismo, nas últimas décadas do séc. XIX, o gênero literário passou a ser estudado mais detalhadamente ganhando seu espaço e se firmando na literatura (MASSAUD, 2006, p. 31).

Durante o progresso histórico do gênero, os contos também foram sofrendo alterações quanto à formação de suas narrativas, desde as mudanças de personalidade de seus personagens, que passaram de heróis a vilões, vilões a heróis (KHÉDE,1986); o vocabulário em contraste com o regime vigente de cada tempo se adaptando à época e ao público-alvo até o peso dos mais comuns temas da problemática humana foi de extrema importância para que estes se propagassem e chegasse até nós.

Entendendo isso e partindo de uma ideia ampla, este trabalho também se dedica à importância quanto à valorização que deve ser dada ao conto como gênero literário e em suas subdivisões se destacando o conto popular na formação e preservação cultural de um povo.

Dentro dessa valorização abrangente, o objetivo deste trabalho é fazer um estudo comparativo entre os contos *A Bela Adormecida*, *Sol*, *Lua* e *Tália* e a obra cinematográfica baseada nesses contos, *Malévola*, observando primeiramente o dialogismo e os intertextos presentes entre as obras e conseguinte discutir a

¹ O vocábulo “conto” inicialmente era usado fora da acepção literária (ex: 1. número, quantidade – “um conto de réis”, “um sem conto de soldados; mais tarde é que se passou a ter sentido de “resenha ou descrição de acontecimentos”, “relato”, “narrativa”(MASSAUD, 2006, p. 29 e 30).

desconstrução da maldade no papel da antagonista, utilizando para isso os dois contos citados acima e principalmente as imagens do filme.

A base textual para comparação nesta pesquisa teve seu primeiro registro publicado em 1636 por Giambattista Basile intitulado de *Sol, Lua e Tália* compondo o livro *Pentamerone* (TATAR, 2004). Esse livro inspirou a criação das versões do francês Charles Perrault – *A Bela Adormecida no Bosque*, Jacob e Wilhelm Grimm – *A Bela Adormecida* e também traduções para o ballet (Tchaicovsky) e cinema (produções da Walt Disney) sob a direção de Robert Stromberg lançado em maio de 2014.

A análise comparativa dos três textos será feita mediante a história contada do ponto de vista das protagonistas de cada obra, procurando identificar o dialogismo e intertextualidade entre os mesmos e assim perceber a mudança de personalidade das personagens centrais nas versões e tradução abordada de forma a verificar semelhanças e diferenças nos elementos das narrativas.

Durante a realização desta pesquisa vamos focar o processo de tradução de obras literárias procurando fazer uma reflexão sobre a intencionalidade na mudança de enredo. Tendo como base os estudos de Bakhtin (1981 apud Carvalhal, 2004) para abordar a questão do dialogismo e Kristeva (1974 apud Carvalhal, 2004) focando a intertextualidade, Khéde (1986) na análise dos personagens, Massaud (2006) e Cortázar (2006) colaborando com a caracterização do conto e Abramovich (1997) destacando os contos de fadas.

O trabalho é organizado em cinco partes. Previamente será feita um levantamento sobre literatura comparada e o processo de tradução, conceituando e destacando sua importância na literatura principalmente na construção de novos textos. Será visto o embasamento teórico, definindo termos e processos importantíssimos para a construção do trabalho, com o objetivo de firmá-lo à luz da teoria literária. Focando o processo de tradução intersemiótica, traremos o conceito amplo de imagem e suas peculiaridades dentro dos sistemas literário e semiótico.

No terceiro capítulo, definiremos conto ressaltando a dificuldade de identificar sua origem, destacaremos em especial as singularidades dos contos de fadas, abordagem que se insere dois dos objetos de estudo desta pesquisa, assim como o seu histórico e influência na construção do imaginário infantil.

No capítulo que segue, contextualizaremos os objetos de estudo analisando o discurso nos três textos, ressaltando o tipo de discurso utilizado, o vocabulário e público a qual é direcionado, os diálogos, a problemática, a perspectiva pela qual a história foi contada, o papel que desempenha a personagem adormecida e como se apresenta a maldade nas três obras.

O quinto capítulo mostrará os diálogos do filme com outras obras, como se dá a maldade nos três textos de forma mais detalhada investigando a perspectiva do mal, a desconstrução do amor libertador de um príncipe, do papel do corvo e do amor renascido na vingança e assim (des)construir a maldade nos traços característicos da personagem Malévola no filme de mesmo nome utilizando para isso as imagens.

Por último, serão registradas as considerações finais sobre o tema em estudo mostrando os resultados de como foi possível atingir o objetivo da pesquisa e as referências da mesma.

2. LITERATURA COMPARADA E TRADUÇÃO

Diante da abrangência de definição do termo “literatura comparada”, Tânia Franco Carvalho (2004, p.02), define inicialmente como uma forma de investigação literária que confronta duas ou mais literaturas, esclarece que não possui um objeto específico de análise tendo assim várias opções de atuação.

Essa ampla opção dificulta na construção de um conceito único e simples que define “a natureza, os objetivos e métodos utilizados por ela” (CARVALHAL, 2004). Sendo assim, não há como limitar o termo ao singelo fato de comparar² obras literárias. A comparação sendo um procedimento mental a usamos em várias ocasiões e momentos do dia a dia, seja pra comparar valores, medidas, vantagens ou desvantagens mostrando que não é uma ação exclusiva da literatura.

Nos estudos comparativos, a comparação deve está relacionada a questionamentos, ou seja, deve ser realizada a partir de uma análise crítica. Para Carvalho (2004, p. 03), “quando a comparação é empregada como recurso preferencial no estudo crítico, convertendo-se na operação fundamental da análise, ela passa a tomar ares de método”. Dessa forma, entende-se que a além de utilizar recursos de procedimento em si, ela analisa e interpreta.

Sobre o surgimento do termo “literatura comparada”, Carvalho diz que ela está vinculada à corrente de pensamento cosmopolita³ que caracterizou o século XIX e que a palavra “comparado”, já era usada na Idade Média. Com a produção de estudos sobre o tema foi adquirindo vários significados.

As reflexões sobre a natureza do texto e o funcionamento dos textos, sobre as funções que exercem no sistema que integram e sobre as relações que a literatura mantém com outros sistemas semiológicos [...] abriram caminho para a reformulação de alguns conceitos

² Estudar uma coisa em relação a outra para descobrir semelhanças e diferenças: confrontar. In: GERALDO, Mattos. **Dicionário Júnior da língua portuguesa**. São Paulo: FTD, 2010. p. 185.

³Consiste, no pensamento kantiano, na ideia de uma cidadania mundial, à qual qualquer indivíduo teria direito enquanto partícipe de uma sociedade mundial (ou cosmopolita), que administraria, para além das relações entre Estado e indivíduos e entre Estados e Estados, as relações entre os Estados e os indivíduos estrangeiros. In:<http://www.anpocs.org/portal/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=9054&Itemid=456>. Acesso em Jun 2015.

básicos da literatura comparada tradicional (CARVALHAL, 2004, p. 28).

Estas reformulações mencionadas acima sobre as relações que a literatura mantém com outros sistemas semióticos são resultado da colaboração dos estudos realizados por “Iuri Tynianov sobre a evolução literária, de Jan Mukarovsky sobre a função estética e arte como fato semiológico e de M. Bakhtin sobre o dialogismo no discurso literário” (CARVALHAL, 2004, p. 28).

Com base na pesquisa de Carvalhal, estes estudiosos romperam com a análise concebida por termos causais que investigava no literário o biografismo, o psicologismo, a história literária e a sociologia (como era feito pela escola francesa) e implantaram o princípio da iminência da obra, onde o produto era estudado em si mesmo e assim era analisado sua construção.

Como resultado disso, não pudemos evitar que a comparação se limitasse em descrever o texto literário sem fazer relações com os elementos extratextuais. Observando essa limitação, Tynianov abandona o “formalismo” escolástico e defende que,

[...] mesmo a literatura contemporânea não pode ser estudada isoladamente. A existência de um fato como fato literário depende de sua qualidade diferencial (isto é, de sua correlação seja com a série literária, seja com uma série extraliterária) em outros termos de sua função (TYNIANOV p. 109 apud CARVALHAL, 2004, p. 29).

Prestando esclarecimentos sobre a função de um texto literário, Tynianov apud Carvalhal (p.29) diz que “um mesmo elemento tem funções diferentes em sistemas diferentes”, alertando-nos para a necessidade de realizarmos estas correlações entre os sistemas sendo eles parte do literário ou não, isto é, mostra que mesmo um elemento retirado do original com uma função específica neste, ele terá outra função em outra obra de mesmo sistema ou não.

As ideias que contribuíram para o crescimento conceitual do termo “comparação”, relacionada aos pensamentos de três estudiosos já citados anteriormente foram divididas por Carvalhal da forma que serão explanadas adiante com destaque no diálogo entre textos de mesma mídia e mídias diferentes nos dando a possibilidade de várias leituras dentro de cada sistema.

Tyniavov tinha como percepção a relação de uma obra literária com outras que a antecederam, as simultâneas e ainda a relação desta com sistemas não-literários, isto é, a presença de intertextos na construção de uma obra. Mukarovsk pensava na ampliação e análise das relações internas dos elementos estruturais de uma obra, integrando essas estruturas a outras e por fim analisando suas relações recíprocas. Já com os estudos de Bakhtin foi possível analisar o dialogismo no discurso literário.

A partir da leitura crítica de Bakhtin (1981) apud Carvalhal (2004) percebemos que há uma ligação da obra com a história. Ele vê o texto literário não só como uma construção polifônica onde se cruzam e se neutralizam várias vozes, mas reforça também o cruzamento das diversas interpretações resultantes dessa polifonia (Carvalhal p. 30). A partir disso, percebemos que a ideia de comparar literaturas é mais complexa do que a facilidade que uma definição geral pode alcançar. Com o enriquecimento da terminologia “literatura comparada”, outros termos foram surgindo para colaborar com a análise textual, dentre eles a intertextualidade e a tradução. Ambos visam à produtividade do texto, além de abrir espaço para um tratamento intersemiótico, quando estabelecida a relação entre o literário e não literário, aplicando-se a correspondência entre a literatura e outras artes.

2. 1. Intertextualidade e tradução

Assim como Tynianov e Bakhtin, através da teoria da literatura comparada, defendem a ideia de intertextualidade e diálogos entre textos, o poeta João Cabral de Melo Neto (1996, p.219), constrói em seu poema *Tecendo a Manhã* uma reafirmação dessa existência de diálogos entre textos, dessa vez acrescentando a necessidade desse compartilhamento de ideias para elaborar algo mais sólido.

Um galo sozinho não tece uma manhã:/ ele precisará sempre de outros galos./ De um que apanhe esse grito que ele/ e o lance a outro; de um outro galo/ que apanhe o grito de um galo antes/ e o lance a outro; e de outros galos/ que com muitos outros galos se cruzem/ os fios de sol de seus gritos de galo,/ para que a manhã, desde uma teia tênue,/ se vá tecendo, entre todos os galos. (1 -10)

Segundo Gérard Genette (1982 apud Carvalhal, 2004, p.31), com a análise da presença de textos em outros textos, ficam perceptíveis procedimentos de imitação, cópia literal, apropriação parafrásica, paródia, etc. contribuindo assim na produção de novas obras. Mas essa intertextualidade já foi vista como a dívida que o texto novo tinha com o texto anterior, quando se repetia de alguma forma algum elemento do texto um no texto dois. Com os estudos focados na literatura comparada, isso “passou a ser visto como procedimento natural de reescrita dos textos” (CARVALHAL, 2004 p. 32).

Podemos então notar que a intertextualidade é um procedimento enriquecedor para qualquer que seja o texto (o antigo ou o novo), incluindo também outras áreas além da literatura, música, cinema, teatro, o diálogo dentro e fora dos sistemas. Sobre os intertextos, Sierakowski (2012 p. 66) afirma:

Nenhum texto é inerentemente original, pois sempre expressa ‘vozes’ já proferidas em outros textos escritos ou não. Por vezes, essas vozes são explícitas pelo autor do texto, por outras, elas se apresentam no inconsciente coletivo da sociedade.

Sendo assim é muito comum escritores complementarem suas produções utilizando-se de textos já publicados, cada um seguindo um objetivo diferente. Mas em que passo fica agora a comparação? Para explicar como é feita diante dessa perspectiva, CARVALHAL (2004, p. 32) afirma:

A compreensão do texto literário nessa perspectiva conduz à análise dos procedimentos que caracterizam as relações entre eles. Essa é uma atitude de crítica textual que passa a ser incorporada pelo comparativista, fazendo com que as analise em profundidade, chegando às interpretações dos motivos que geraram essas relações. Dito de outro modo, o comparativista não se ocuparia a constatar que um texto resgata outro texto anterior, apropriando-se dele de alguma forma (passiva, ou corrosivamente, prolongando-o ou destruindo-o), mas examinaria essas formas, caracterizando os procedimentos efetuados.

Diante dessa compreensão, o texto literário pode ser referenciado a partir de recursos de citações explícitas ou implícitas, epígrafes e até mesmo reproduzir fatos que já ocorreram em outras histórias. Relembrando a relação entre as artes, alguns

usam também o procedimento de tradução e transferem uma obra impressa para diferentes mídias (cinema, teatro, balé) ou dessas mídias para a obra impressa.

O diálogo entre mídias feito a partir do processo de tradução, não é realizado como uma simples transposição, ou seja, não limita o conceito ao ato de transpor. Esse processo usa os meios de cada sistema para se efetuar. Assim como a intertextualidade, a tradução apresenta leitura de outro texto (escrito, visual, audiovisual, etc.), mas vai além disso. Segundo Thais Diniz⁴:

Tradicionalmente, define-se tradução como ato de transferir, supondo-se a existência de algo inerente ao texto, um sentido que vai ser transportado. [...] Traduzir envolve um processo mais abrangente do que a via unidirecional. O texto resultante, a tradução, não consiste da incorporação do texto anterior “transportado”, e sim de um texto que se refere a outro(s) texto(s), que o(s) afeta, que mantém com ele(s) uma determinada relação ou que ainda o(s) representa de algum modo (DINIZ, 1994).

Com base nisso, entende-se que a tradução é um processo de recriação que trata de textos distintos, cada um em seu sistema de signo colaborando com o outro. Segundo Mônica Luiza (2012, p.221) em *Entre o estrangeiro e o leitor: Quintana e a tradução*⁵, “além da importância dos estudos comparatistas, as traduções foram uma das vias de acesso à produção artística da humanidade e às obras-primas do universo literário”, isso porque possibilita também o conhecimento intercultural.

É através das traduções que temos contato com a literatura universal e através dela também que podemos ter contato desde cedo com os grandes nomes da literatura nacional, refiro-me aqui às traduções feitas buscando uma linguagem mais acessível para cada tipo de leitor e faixa etária. Para firmar esse pensamento:

As traduções estão entre os trabalhos mais necessários em qualquer literatura, não só porque permitem conhecer a arte e a cultura de outras nações, mas também e sobretudo pelo alargamento da capacidade de significar e de exprimir da própria língua (LEPSCHY 1984:285-6 apud FERNANDES, 2012).

⁴DINIZ, Thais Flores Nogueira. **A tradução intersemiótica e o conceito de equivalência**. In: <<http://www.thais-flores.pro.br/artigos/PDF/ATraducaoIntersemioticaConceito.pdf>> Acesso em Jun2015 (1994).

⁵Artigo publicado na Revista Investigações – Vol. 25, nº 1, Janeiro/2012.

Pensando nisso, no campo vasto de definição, focaremos mais adiante no tipo de tradução que iremos ter como suporte para a nossa pesquisa.

Jakobson (2007) aprofunda seus estudos e classifica a tradução em: intralingual, tradução entre textos de uma mesma língua; tradução interlingual, tradução entre línguas diferentes, conhecida também como tradução propriamente dita e tradução intersemiótica, tradução entre dois sistemas semióticos diferentes, um verbal e outro não-verbal. Focando o primeiro tipo de tradução, a intralingual, explicada como a tradução dentro de uma mesma língua, simplificaremos ainda mais o seu sentido:

Aprender a falar é aprender a traduzir: quando uma criança pergunta a sua mãe o significado desta ou daquela palavra, o que realmente pede é que traduza para a sua linguagem a palavra desconhecida. A tradução dentro de uma língua não é, nesse sentido, essencialmente diferente da tradução entre duas línguas, e a história de todos os povos repete a experiência infantil: inclusive a tribo mais isolada tem de enfrentar, em um momento ou em outro, a linguagem de um povo estranho (PAZ, 2009, P.09).

A construção do texto 2, tradução de um segundo texto a partir de um primeiro não é uma tarefa fácil, resta ao tradutor se equilibrar nesse jogo de palavras, expressões e imagens para que seu trabalho tenha êxito. Para Jakobson (2007, p.65), na tradução, não há equivalência completa por via de regra, principalmente quando se trata da interlingual. Por várias ocasiões, restará ao tradutor transformar o texto parcial ou completamente para que consiga o mesmo sentido no idioma alvo.

Essa busca pelo sentido é o maior desafio do tradutor, as mudanças necessárias estão atreladas às estratégias utilizadas, precisam atingir os signos verbais e não verbais, utilizando então o terceiro tipo de tradução segundo Jakobson, a tradução intersemiótica.

2.1.1. Tradução intersemiótica

A semiótica é a ciência que estuda todas as formas de comunicação: verbais e não-verbais e é considerada por Lúcia Santaella (1993) como a ciência dos signos

e estes baseado nos estudos de Peirce é a essência e se refere a toda imagem que nos faz lembrar de algo quando perceptível aos nossos olhos.

A semiótica é a ciência que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis, ou seja, que tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno como fenômeno de produção de significação e de sentido (SANTAELLA, 1993, p.02).

A partir deste conceito de semiótica, preocupamo-nos em entender a semiótica como uma ciência que vai se interessar por tudo aquilo que vai girar em torno de um signo ou signos e na concepção do semioticista norte-americano Charles Sanders Peirce,

um signo é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino interpretante do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu objeto. Representa esse objeto não em todos os seus aspectos, mas com referência ao um tipo de idéia (PEIRCE, 1999, p. 46 apud FARIAS, 2010, p. 24).

Dessa forma compreendemos que a tradução intersemiótica possibilita um novo olhar, colabora na exploração dos signos presentes dentro e fora de cada sistema, integrando assim as artes, observando os sistemas de signos existentes.

Pautando-nos mais uma vez no pensamento de Tynianov, podemos dizer que ao utilizarmos a tradução intersemiótica como método de análise, devemos considerar os meios pelos quais os textos que estão sendo transferidos de um sistema para outro, sejam percebidos dentro de seus próprios sistemas semióticos. Notamos que a escrita literária possui seus signos representativos como a presença de um narrador, localização e descrição do tempo, espaço e personagens, criando no leitor uma imagem mental de tudo que está acontecendo na história. Se propormos que um texto literário seja transposto para um texto fílmico, este deverá ser transposto utilizando-se de seus próprios recursos semióticos. Sobre esses recursos, Cláudia Rodrigues Dias (2007, p. 03), mostra que:

Em um filme, a voz define-se sempre em relação à imagem e à tela. Ela intervém como elemento da representação cinematográfica e se

situa em função dos elementos visuais dessa representação. É a câmera que exerce no cinema a função nitidamente narrativa, inexistente no teatro; focaliza, comenta, recorta, aproxima, expõe e descreve através do *close-up*⁶, do *travelling*⁷ ou da panorâmica instaurando assim, os recursos narrativos do cinema.

Dessa forma, entende-se que a relação não traz dependência, são obras autônomas intimamente ligadas.

2.1.2. Imagem

A literatura é de longe uma linguagem mais antiga que o cinema, o cinema por sua vez é um sistema novo que surgiu aproximadamente no final do século XIX de forma bem primitiva a partir de projeções de imagens, invento realizado e expandido pelos irmãos Lumière e aprimorado pelo ilusionista Méliès segundo Claudia Dias (2007).

Os primeiros filmes eram na verdade imagens em movimento, por isso eram rápidos e curtos, mesmo assim foram a partir desse efeito de movimentação que foi possível chegar aos filmes que temos hoje no cinema. Desde seu surgimento o cinema passou por processos assim como os textos escritos que tem suas origens na oralidade.

Sendo assim, as imagens utilizadas por cada sistema são diferenciadas, enquanto que a literatura propõe a imagem mental na descrição dos fatos, tempo, espaço, etc., o cinema traz a imagem visual. Antes de diferenciarmos os dois tipos de imagens, focaremos de forma geral e em primeiro plano no conceito de imagem a partir do dicionário. De acordo com Houaiss (2001 p. 1573) a imagem é dentre outros conceitos e áreas:

⁶ Termo usado no cinema, fotografia e televisão para a tomada em que a câmera, quer distante ou próxima do assunto, focaliza apenas uma parte dele. (ex: enquadra apenas o rosto de um personagem, ou somente parte de um objeto); close, close shot, primeiro plano, grande plano. In: <https://www.google.com.br/#q=defini%C3%A7%C3%A3o+de+close++up>. Acesso em: Dez 2015.

⁷ Termo usado no cinema, televisão para a deslocação da câmara feita geralmente num suporte móvel sobre carris, o que permite um deslocamento mais suave e a obtenção do encadeamento contínuo dos planos. In: <http://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/travelling>. Acesso em: dez 2015

1 representação da forma ou do aspecto de ser ou objeto por meios artísticos <i. desenhada, gravada, pintada, esculpida> [...] **2** aspecto particular pelo qual um ser ou um objeto é percebido; cena, quadro <imagens da rua><i. urbanas> [...] **9** LIT qualquer maneira particular de expressão literária que tem por efeito substituir a representação precisa de um fato, situação, etc. por uma alegoria, visão, evocação etc. [...] **12** PSIC representação ou reprodução mental de uma percepção ou sensação anteriormente experimentada [...] **13** PSIC representação mental de um ser imaginário, um princípio ou uma abstração [...] LING. face material, sensível do signo linguístico (significante) ligada ao significado.

A partir dos conceitos acima percebemos que o termo é exposto em diferentes áreas e assim teremos num plano maior uma prévia de quão abrangente pode ser a terminologia “imagem”. Mesmo percebendo que as definições trazem sentidos semelhantes entre si, a tomaremos pelo ponto de vista da psicologia e do linguístico.

A psicologia vai definir a imagem como representação mental, exatamente pelo tipo de imagem que se vale a literatura, enquanto o linguístico reafirma o pensamento de Peirce. Diante da visão de Neiva (2006 apud SANTOS 2011, p. 30) imagem é “basicamente uma síntese que oferece traços, cores e outros elementos visuais em simultaneidade”, e é a partir dessa síntese que começamos a explorá-la com o intuito de alcançar um nível de compreensão através desta síntese.

Sendo assim voltaremos a falar da imagem em cada sistema citado, o literário e o cinematográfico, se firmando nos domínios da imagem de acordo com Lúcia Santaella e Winfried Noth:

O primeiro é o domínio das imagens como representações visuais: desenhos, pinturas, gravuras, fotografias e as imagens cinematográficas, televisivas, holo, infográficas pertencem a esse domínio. Imagens, nesse sentido, são objetos materiais, signos que representam o nosso ambiente visual O segundo é o domínio imaterial das imagens na nossa mente. Neste domínio as imagens aparecem como visões, fantasias, imaginações, esquemas, modelos ou, em geral, como representações mentais (SANTAELLA & NÖTH, 2009, p.15 apud SANTOS, 2011, p. 31).

Sendo assim nota-se que o uso da imagem é feito pelos dois sistemas, cada um adequando-se ao seu meio.

A partir dessas discussões, é notável que as teorias em análise, (comparação, intertextualidade, tradução) trazem leituras que se misturam e se complementam para construir uma ideia que possa nortear os estudos comparativos.

3. CONTOS DE FADAS E HISTÓRIA(S)

3.1. O conto e os contos de fadas: definição

E no clima do “Era uma vez...”, usou-se a oralidade para que as histórias fossem contadas, histórias estas que ao longo do tempo foram sendo modificadas. Através da escrita, registraram-se várias versões das histórias contadas. Com a finalidade de continuar se adequando à sociedade, as histórias foram se adaptando a novos meios e a diversos públicos e então até hoje, de conto em conto, (re)inventa-se outro conto.

Analisando o sentido da palavra “conto”, Massaud Moisés (2006, p.29) faz um levantamento de várias situações em que ele era empregado antes de assumir um sentido próprio de gênero literário no séc. XVI. Dentre as acepções expostas, o termo era usado para enumerar objetos, nomear a extremidade inferior da lança, somente depois passou a ser usado na “enumeração de acontecimentos” e “narrativa”.

Segundo a pesquisa de Moisés, o primeiro contista a usar “conto” nesse sentido foi Gonçalo Fernandes Trancoso, autor dos *Contos e Histórias de Proveito e exemplo* (1575), mas só a partir do Realismo que “o conto literário entrou a ser cultivado amplamente, iniciando um processo de requintamento formal que não cessou até os nossos dias. Moisés (2006, p.31)”.

Mesmo com seu progresso de requintamento formal, a definição de conto por sua vez permaneceu difícil, por não ser aceito como gênero desde o início, sofreu algumas renúncias por parte dos escritores, não foi estudado a fundo suficientemente para que fosse possível firmar suas características. Sobre tal dificuldade, Júlio Cortázar (2006, p.149):

Pouco a pouco, em textos originais ou mediante traduções, vamos acumulando quase que rancorosamente uma enorme quantidade de contos de passado e do presente, e chega o dia em que podemos fazer um balanço, tentar uma aproximação apreciadora a esse gênero de tão difícil definição, tão esquivo, nos seus múltiplos e

antagônicos aspectos e em última análise, tão secreto e voltado para si mesmo, caracol da linguagem, irmão misterioso da poesia em outra dimensão do tempo literário.

O conto foi conquistando espaço, passou a ser estudado e partindo de uma definição abrangente, é definido como um gênero textual que se insere na tipologia da prosa narrativa e assemelha-se aos outros gêneros (romance, crônica, novela) no que se refere aos aspectos que o constituem: personagens, tempo, enredo, ambiente e espaço, mas que se diferencia dos mesmos em relação ao tamanho, já que estruturalmente é mais curto que os demais, reduzindo também seus aspectos internos.

A extensão do conto é uma característica muito forte na classificação do gênero, embora não signifique dizer que todas as narrativas curtas devam ser lidas como contos, como lembra Iara Nunes⁸ o romance de José de Alencar, *Iracema* tem o mesmo tamanho de um conto de Machado de Assis, *O Alienista*, mostrando que o conto não se define exclusivamente por tamanho.

Sobre a estrutura física, Júlio Cortázar (2006, p. 149), defende a existência de “certas constantes, certos valores que se aplicam a todos os contos, fantásticos ou realistas, dramáticos ou humorísticos” (p. 149) e que dentro de tais constantes destaca-se exatamente essa tão abordada brevidade do gênero, quando diz que: “O conto parte da noção de limite, e, em primeiro lugar limite físico”. (p. 151). Não comprometendo a qualidade, ele define o conto como:

Uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência. Só com imagens se pode transmitir essa alquimia secreta que explica também por que há tão poucos contos verdadeiramente grandes (CORTÁZAR, 2006, p.150).

⁸Disponível em <<http://www.cartapotiguar.com.br/2012/03/14/voce-sabe-mesmo-o-que-e-um-conto/>> Acesso em 05 maio 2015.

Se contrapondo ao limite, ou seja, tamanho do conto, Moisés (2003, apud Nunes¹, 2012) adverte que “os contos não são contos porque têm poucas páginas, mas, ao contrário, têm poucas páginas porque são contos”. Mesmo sendo contrárias essas ideias completam-se uma a outra no sentido de que, com o tão falado “limite”, a composição discursiva conseqüentemente é alterada. É exatamente na construção desse discurso que o elemento qualitativo deve aparecer. Alguns autores procuram conceituar esse gênero de modo que o quantitativo (tamanho) e o qualitativo (discurso) sejam compatíveis. Em busca disso, Sarmiento e Tufano (2004 apud GOMES⁹, 2012, p.04) destacam alguns critérios essenciais: “enredo, um único conflito e clímax, uma história com poucas personagens, tempo e espaço reduzidos e um desfecho”.

Colaborando com a ideia anteriormente citada, a definição de Massaud em torno da estrutura do conto esclarece que o conto deve ser composto por “uma unidade dramática, uma célula dramática, visto gravitar ao redor de um só conflito, um só drama, uma só ação” (MASSAUD, 2006, p.39). Isso porque no conto, o leitor não precisa está inserido profundamente na personagem, na descrição do ambiente, para que entenda o desenvolvimento e chegue ao final da narrativa encantado. O desafio da satisfação está ligado ao contista, pelo qual deverá vir todo jogo de palavras, sentido e situações que prendam a atenção de quem o ler.

De acordo com Edgard Allan Poe (1999, p. 01) em “*A Filosofia da Composição*” há um erro radical, na maneira habitual de construir uma ficção, muitos autores se prendem na combinação de fatos impressionantes para basear a narrativa, trabalham excessivamente na descrição e andamentos dos diálogos para assim preencher as lacunas, quando poderia se ater ao efeito que a escrita deve ter sob o leitor. Sobre a extrema extensão ele defende que esta pode comprometer essa unidade de efeito, pois “a brevidade deve estar na razão direta da intensidade do efeito pretendido, e isto com uma condição, a de que certo grau de duração é exigido, absolutamente¹ para a produção de qualquer efeito” (pág. 2).

O escritor de contos deverá dominar uma linguagem direta, pois o tempo que ele dispõe não irá permitir idas e vindas dentro de um texto. A mensagem deve ser passada em poucas linhas e sem perdas de sentidos, sua função como qualquer

⁹Artigo científico publicado no 4º Simpósio Hipertextos e Tecnologias na Educação na UFPE.

outro gênero narrativo parte da ideia de contar uma história por completo, de forma instigante, causando interesse durante toda a leitura. Fiourussi (2003, p. 103 apud GOMES², 2012, p.04) diz que:

Um conto é uma narrativa curta. Não faz rodeios: vai direto ao assunto. No conto tudo importa: cada palavra é uma pista. Em uma descrição, informações valiosas; cada adjetivo é insubstituível; cada vírgula, cada ponto, cada espaço – tudo está cheio de significado[...] (FIORUSSI, 2003, p.103).

Já foi possível perceber que o conceito de conto não é único, há várias visões sobre o que o define, assim como a maioria das teorias em constantes estudo e inovações. Se analisarmos ainda cada modalidade de conto, teremos um vasto caminho a percorrer, no entanto focaremos no tipo de conto em análise, o conto de fadas.

Assim como o termo “conto” já foi abordado anteriormente, para adentrarmos nas especificidades desse conto em estudo, julgou-se necessário inicialmente destacar também o termo “fada”. Segundo Andrea Motta (2015), “fada tem origem no termo latino *fatum*, cujo significado original é destino.” Logo, iremos compreender qual sua função nas narrativas.

No mundo mágico dos contos, a presença de fadas é bastante comum na criação e resolução do conflito. A fada é um ser mágico a quem se atribui feitos do bem, em sua maioria possuem beleza e são dotadas de poderes, com isso podem interferir no destino da humanidade, como vemos em *A Bela Adormecida*, moça que é abençoada e protegida do mal; *A Cinderela* que tem ajuda de sua fada madrinha entre outros contos. Como bem sabemos, não é só do bem que se constrói um enredo nesse tipo de conto. Quando esse ser fantástico se destaca pela maldade, temos uma inversão total, as fadas más não possuem beleza, vestem tons escuros sendo mais comum o preto, se atribui a elas feitos de envenenamento e maldição como em *A Branca de Neve* e *A Bela Adormecida* e por o termo “fada” estar ligado ao bem, elas passam a ser chamada de bruxa.

Os contos de fadas hoje são direcionados e encantam o universo infanto-juvenil há algum tempo, mas nem sempre foi dirigido aos pequenos. Embora sejam carregados de situações chocantes, são contos que contribuem ricamente na construção da fantasia que aproxima a criança destes mundos, sem distanciá-las da realidade. Neles, a criança encontra narrativa e personagens que vivem situações semelhantes ao mundo real utilizando a mesma linguagem que ela, fazendo-a sentir a história, compreender, aprender e interagir. Com esse pensamento:

os contos de fadas estão envolvidos no maravilhoso, um universo que detona a fantasia, partindo sempre de uma situação real, concreta, lidando com emoções que a criança já viveu... [...] se passam num lugar que é apenas esboçado, fora dos limites do tempo e do espaço, mas onde qualquer um pode caminhar... [...] as personagens são simples e colocadas em inúmeras situações diferentes, onde têm que buscar e encontrar uma resposta de importância fundamental, chamando a criança a percorrer e achar junto uma resposta sua para o conflito... [...] (ABRAMOVICH, 1997 p. 120)

A estrutura de um conto de fada é visto por Vera Teixeira de Aguiar (apud ABRAMOVICH, 1997 p. 120) como “uma estrutura fixa”. Essa estrutura geralmente tem vínculos com a realidade criando o desequilíbrio inicial, o desenvolvimento é permeado de fantasia que é onde se introduz os personagens mágicos, e por último a resolução no desfecho quando se volta ao real.

Sendo assim, teremos no conto de fada: real - fantasia – real. Isso garante que a criança não desenvolva um pensamento que tudo terminará com “... e foram felizes para sempre”. Mas o que o diferencia dos outros contos? Seria um personagem mágico? A presença de um ser mágico não é suficiente para caracterizar um conto de fadas, é o que esclarece Fanny Abramovich (1997, p. 121) em sua obra *Literatura Infantil: gostosura e bobices*: “a magia não está no fato de haver uma fada já anunciada no título, mas na sua forma de ação, de aparição, de comportamento, de abertura de portas”.

Com base nisso, podemos compreender que o conto de fada irá se diferenciar dos outros contos, quando, a presença da magia não se limitar a figuras fantásticas, mas ao que estas personagens vão fazer acontecer de fato durante a história e

como vão fazer, isto é, há sempre interferência do bem ou do mal agindo a favor ou contra as situações dos personagens.

3.2. As história(s): histórico e a influência na construção do imaginário infantil

A história do conto mergulha num remoto passado, difícil de precisar, suscitando, por isso, toda sorte de especulações. Tão antiga é sua prática que nos autoriza imaginá-lo, em seu berço de origem, contemporâneo, ou mesmo precursor, das primeiras manifestações literárias, ao menos as de caráter narrativo.

Massaud Moisés

Na visão de Massaud, há incertezas no campo de origem dos contos, alguns estudiosos citados por ele acreditam que os contos partiram dos mitos arianos em circulação na Índia e chegaram ao ocidente em meados do séc. X d. C. Outros acreditam que teriam ocorrido antes de Cristo referenciando a história de Caim e Abel, narrativas com características desse gênero.

Acredita-se que os contos de fadas como são conhecidos hoje, fazem parte da composição folclórica de uma época datada em meados do século XVII. Era transmitido oralmente e de geração em geração em suas típicas rodas em volta de lareiras ou fogueiras durante o inverno para “afugentar o tédio dos afazeres domésticos” (Tatar, 2004, p.10). Na sua forma oral, surgiu como “forma de produção e organização social pré-capitalista” (Khéde, 1986, p.17), perdendo isso no século XIX quando os contos começaram a ser registrados.

Sabe-se que os contos originais possuem uma linguagem impactante para os dias de hoje, mas que era totalmente aceito por um povo de cultura com narrativas orais, os contos contribuíam no complexo sociocultural da época, tinha um duplo papel, era mito, mas também era um rito iniciatório principalmente de advertências, se dirigiam para as questões de comportamento individual e o funcionamento do sistema social. Não se usava eufemismo para alertar as pessoas sobre o papel que elas ocupavam na sociedade.

Segundo John Updike (apud TATAR, 2004, p.09) a origem dos contos está enraizada numa cultura em que histórias eram contadas para adultos. Logo, explica porque o enredo não era construído atendendo a todos os olhares e ouvidos da família. Ele diz que tais histórias eram “a televisão e a pornografia de seu tempo; a sublitteratura que iluminava a vida de povos pré-literários.” (p.9). Somente depois as histórias começaram a ser levadas para o quarto das crianças, mas ainda assim o vocabulário era dirigido para os adultos.

Considerados por alguns críticos como violentos, os contos foram conquistando espaço em seu novo público infantil e até mesmo requisitado na psicologia para fins terapêuticos por tratar em alguns contos assuntos de superação como é o caso de João e Maria que mostram o problema e a resolução dele, criando no coletivo da sociedade a necessidade de lutar para conseguir alguma coisa. Sobre isso o psicólogo infantil Bruno Bettelheim (apud TATAR, 2004, p.09) afirma:

que eles têm forte valor terapêutico, ensinando às crianças que “uma luta contra graves dificuldades na vida é inevitável.” “Se não fugimos assustados” [...] acrescentou com grande otimismo, “mas enfrentamos resolutamente sofrimentos inesperados e muitas vezes injustos, dominamos todos os obstáculos e no final emergimos vitoriosos.

Na construção do imaginário da criança, os contos têm uma forte influência na formação da personalidade infantil, através da fantasia, elas aprendem a lidar com os seus medos, com a dificuldade de ser criança no mundo dos adultos, algumas crianças tendem a imitar atitudes de personagens de contos infantis, isso porque segundo Khéde (1986, p. 09) com a construção do personagem herói... a criança/jovem desenvolvem o processo de identificação e rejeição das características dominantes dos personagens.

Nas entrelinhas dos contos de fadas, as crianças conseguem se identificar sem ter uma opinião formada sobre o que ver ou ouve, ela começa a perceber conflitos, realidades, traços de sua história e tentando dar um desfecho ela cria internamente capacidade de vencer seus próprios desafios. Daí a importância do conto não ser adocicado. Tudo nos contos tem uma função, um significado, retirando alguma expressão, irá limitá-los quanto ao seu papel na vida da criança.

É notável que durante o progresso histórico dos contos, foram retiradas várias expressões importantíssimas na composição da obra. Com o objetivo de suavizar a linguagem e dirigir-se exclusivamente a infância, foram construídas e desconstruídas ideias, omitidos sentidos como receio de chocá-los com a realidade. O surgimento de diversas versões possibilitou que os pais escolhessem as que melhor se adequavam a criação do filho sem levar em conta o desenvolvimento social que ele teria estando ligado aos fatos que ocorrem ao seu redor.

Fanny Abramovich (1997) chama atenção em relação a tais mudanças, os contos de fadas que já passaram nas produções da Walt Disney perderam muito de sua simbologia. Na visão dela, a criança que ler ou assiste as adaptações adocicadas de hoje não tem mais contato com os conflitos das versões originais, elas não são mais incentivadas a pensar no desfecho.

Quando os contos começaram a ser registrados foi surgindo várias versões podendo se diferenciar de acordo com as regiões, sendo possível encontrar versões semelhantes entre uma região e outra e diferenças na forma de escrever, até mesmo na produção das coletâneas de contos de fadas se nota distinções no repasse dos valores burgueses entre autores como Perrault (século XVII) e os Grimm e Andersen (século XIX). De acordo com Khéde (1997), as produções dos irmãos Grimm possuíam um perfil literário que se preocupava em escrever a partir de relatos de camponeses e surgiram na primeira metade do século XIX, em plena vigência da estética romântica e da consolidação dos valores burgueses. Um dos contos mais antigos e com mais números de versões é o da *Cinderela* sendo assim um dos mais conhecidos, possui registros datados no século IX d. C na China (ABRAMOVICH, 1997 p. 120).

No cinema, precisamente nas produções da Walt Disney, em forma de desenho, os contos de fadas começaram a ser adaptados. De acordo com *The Walt Disney Company*,¹⁰ em 1937, o primeiro longa-metragem foi lançado, *Snow White and the seven dwarfs*¹¹ e com o sucesso desse vários outros: *Pinocchio*¹² (1940),

¹⁰ Disponível em: <http://pt.wikibooks.org/wiki/The_Walt_Disney_Company/Hist%C3%B3ria> Acesso em: 05 maio 2015.

¹¹ A Branca de Neve e os sete anões.

¹² Pinóquio.

*Cinderella*¹³(1950) e em 1959 a primeira versão de *Sleeping beauty*¹⁴. Recentemente, surgiram outras versões dessa vez voltada ao público adulto.

¹³ Cinderela.

¹⁴ A bela adormecida.

4. AS BELAS ADORMECIDAS: ANÁLISE COMPARATIVA DOS TRÊS DISCURSOS

4.1. Nos primórdios do conto: *Sol, Lua e Tália*

Nascidos numa cultura de tradição oral, os contos eram passados de geração em geração através da oralidade, com a cultivação desse costume mais tarde começaram a ser registrados e publicados. O primeiro conto em análise tem seu primeiro registro em 1636, foi extraído da obra *Pentamerone* e nomeado de *Sol, Lua e Tália*, por Giambattista Basile. De acordo com o site da *Encyclopaedia Britânica*¹⁵, Giambattista Basile foi um escritor italiano nascido em 1575, Nápoles/Itália e falecido em 23 de fevereiro de 1632, Giugliano/Itália, poeta e contista responsável por uma das primeiras coleções baseadas em contos populares que serviriam de fonte para escritores futuros. Os 50 contos reunidos compuseram a obra italiana que ficou reconhecida de *Lo Cunto de li cunti* e também chamada de *Pentamerone*.

A narrativa de *Sol, Lua e Tália* é feita em discurso indireto livre¹⁶. Sem qualquer sentido de entretenimento, os contos eram carregados de significados para sociedade da época, a qual de acordo com o ano de publicação está datada em meados do século XVII.

A versão de Basile traduzida por Karin Volobuef narra a história de Tália, uma princesa tão esperada que ao nascer sábios e adivinhos do reino são convocados para prever seu destino, através de várias consultas eles descobrem que o contato

¹⁴ Disponível em: <<http://global.britannica.com/EBchecked/topic/55102/Giambattista-Basile>> Acesso em: 19 maio 2015.

¹⁶ Celso Cunha in Nova gramática do português contemporâneo – 4. Ed. – Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital. 2007. Estilo resultante da conciliação do DISCURSO DIRETO (apresenta a personagem em sua voz própria) e DISCURSO INDIRETO (informa objetivamente o leitor sobre o que a personagem deveria ter dito). Caracteriza-se pela possibilidade de aproximar narrador e personagem, dando-nos a impressão de que passam a falar em uníssono. No plano formal pressupõe a absoluta liberdade sintática do escritor (fator gramatical) e a sua completa adesão à vida do personagem (fator estético). O discurso indireto conserva as interrogações, as exclamações, as palavras e as frases do personagem na forma por que teriam sido realmente proferidas. No plano expressivo permite uma narrativa mais fluente, de ritmo e tom mais artisticamente elaborado.

com a farpa de linho seria um perigo à vida da menina; como um meio de evitar, tal rei proíbe em sua casa linho ou pano similar.

Mesmo com todas as precauções tomadas, Tália vê pela janela uma velha fiando e traída pela curiosidade manda-a chamar, encantada com a roca propõe-se a fiar, mas ao tentar, uma farpa entra na unha e ela cai morta. Diante disso, a velha foge e o pai sofre pelo o infortúnio causado a filha, desanimado ele a acomoda numa poltrona de veludo, fecha a porta do palácio e a abandona com intuito de esquecer a tragédia. O palácio que ficava no meio de um bosque, agora tinha sido abandonado. Um tempo depois, caça pelos arredores desse castelo, um rei cujo falcão desaparece janela adentro, a procura do pássaro ele encontra uma moça como encantada, chama-a, mas ela não acorda e como a beleza tinha o excitado ele a leva para um leito e colhe dela “os frutos do amor” (BASILE, 2015 p.01), deixando-a em seguida.

Mais tarde em uma de suas novas caçadas, esse mesmo rei lembra-se do ocorrido e retorna a entrar no castelo, dessa vez foi surpreendido por Tália acordada na companhia de duas crianças, Sol e Lua, que acabaram por serem os responsáveis pelo desencantamento da mãe, quando com auxílio de duas fadas e na tentativa de mamar retira a farpa de linho de sua unha.

Com o reencontro, conhecimento do nascimento dos filhos e visitas frequentes, nasce um afeto entre Tália e o rei, este afeto crescente expõe ela e os filhos ao ciúme e maldade de uma rainha que se incomoda com o visível contentamento do marido que vive falando de Tália e os dois filhos.

Diante dessa situação, “o coração de Medéia”, como foi chamada no conto, com pretensões de matar e servir no jantar manda buscar Sol e Lua para ver o pai, mas a interferência sigilosa do cozinheiro os salva da morte. Pensando no sucesso de seu primeiro plano, a rainha não satisfeita manda buscar Tália e após maltratá-la verbalmente sem que esta pudesse se defender ordena que a joguem numa fogueira já preparada no pátio do palácio.

O rei, chegando na hora, a impede e descobre os atos de crueldade contra os filhos e indignado condena a esposa à fogueira, “Pois bem, você recolheu a lenha, e não mandarei essa face de tirano ao Coliseu para penitência!”. (p. 03). Tália torna-se a nova rainha e vive com os filhos nesse reino.

A história de Basile inicia como a maioria dos contos, sem datar o tempo, “Era uma vez...”, ela caminha entre dois reinos expondo um espaço natural (bosque), marcando o tempo com construções medievais (castelos) e recriando uma vasta problemática existencial: de morte no adormecimento da princesa, de valores sociais no estupro, da inocência no desentendimento da princesa ao ver os filhos, de relações rivais no ciúme da rainha ao mesmo tempo em que aborda a maldade e o canibalismo nas pretensões dela, do autoritarismo nas ordens reais em condenar sem a presença de um júri.

Esse conto é um exemplo de como é importante que a história seja lida na íntegra sem perdas dos sentidos como bem frisou Fanny Abramovich (1997, p.121):

Cada elemento dos contos de fadas tem um papel significativo, importantíssimo e, se for retirado, suprimido ou atenuado, vai impedir que a criança compreenda integralmente o conto... [...] Ao adocicá-los, pasteurizá-los, ao retirar-lhes os conflitos essenciais, tirou também toda sua densidade, significado e revelação.

O contato com essa obra provocará na criança curiosidade diante de um conflito que faz parte do seu mundo real, a tensão prenderá sua atenção ao mesmo tempo em que a incentivará buscar um desfecho. Leituras fáceis não são conhecidas por estimular a busca do conhecimento, elas se tornam muitas vezes bobas e sem utilidade na formação do imaginário infantil ou adulto, como defende Júlio Cortázar (2006, p. 161):

O leitor, por mais simples que seja, distinguirá instintivamente entre um conto mais difícil e complexo, mas que o obrigará a sair por um momento do seu pequeno mundo circundante e lhe mostrará outra coisa, seja o que for, mas outra coisa, algo diferente.

Com toda essa problemática percebe-se um forte reflexo no contexto social e para transcrever isso, ele utiliza elementos de dicotomia, bem versus mal, amor e ódio. As características mencionadas vão situar a história em um conto de fadas com fortes marcas no conflito e desfecho trazendo uma lição para a personagem, “aquele que tem sorte, o bem mesmo dormindo, obtém. (p.04)”.

4.2. O romantismo em *A Bela Adormecida*

O segundo conto em análise, *A Bela Adormecida* é escrito por Jacob Grimm (04/01/1785 - 1863) e Wilhelm Grimm (24/02/1786 - 1859) ambos destaques da história alemã, foi considerado uma versão menor de dois contos que o antecederam, *Sol, Lua e Tália* de Giambatista Basile (1636), e *A Bela Adormecida no bosque*, de Charles Perrault (1697).

Os irmãos Grimm escreviam seus contos a partir dos relatos dos camponeses e como surgiram na vigência da estética romântica e consolidação dos valores burgueses, a linguagem utilizada não é tão direta e realista quanto às versões de Basile e Perrault. A narrativa é feita em discurso indireto livre e o enredo começa a ter novos públicos, dessa forma a linguagem é mais leve, figurada e romântica.

Os contos dos Grimm estão situados no século XIX, quando a Alemanha é impactada pelo domínio da França. Napoleão Bonaparte assume o poder e impõe mudanças no território impedindo qualquer progresso na estruturação de uma “identidade nacional” alemã de acordo com Sérgio da Mata (2006, p. 02). Dessa forma, “há confluência, na figura do próprio Jacob, entre a tradição romântica e a tradição historicista alemã (p.04)”.

Ainda na visão de Sérgio da Mata, os estudos de Jacob se classificariam como contribuição de primeira ordem, pois abrangia desde as formas simples populares até as práticas jurídicas, ao historicizar a língua. Sendo assim, nota-se a grande possibilidade de que na produção de *Contos para infância e domésticos* (1812) (*Kinder- und Hausmärchen*), ele explorou também sua tradição historicista.

O conto *A Bela Adormecida* está inserido na primeira edição da obra *Contos para infância e domésticos* (1812), obra esta que segundo Sérgio da Mata (2006, P.07) havia inicialmente 85 narrativas e teve um grande reconhecimento alemão, é tanto que “Ainda hoje se costuma dizer, entre os alemães, que em toda casa há pelo menos dois livros: uma Bíblia e uma edição dos ‘contos dos Grimm’ p.(9)”.

O conto *A Bela Adormecida*, publicado pelos Grimm é feito a partir de uma perspectiva do bem, a fala do narrador adulto predomina na narrativa encaixando-a na literatura infanto-juvenil, que segundo Sônia Khéde (1986, p.19) sugere “um

modelo fechado de narrativa que, por sua vez, reproduz uma realidade sociocultural também fechada.” Assim como outros contos de fadas, a narrativa apresenta o confronto entre dominadores e dominados.

Quando se fala dos personagens, percebemos que são lineares, isto é, a forma de comportamento coincide com o modelo da narrativa neste caso, um modelo fechado que não proporcionará surpresa, alguns são caracterizados como personagens maravilhosos onde a fada má/bruxa fica a serviço do mal e as fadas representam o bem mudando o destino dos personagens.

Em *A Bela Adormecida*, o tempo de ação da personagem principal é ainda mais curto, a maldição lançada pela fada má acontece como e no tempo previsto, o palácio fica impenetrável e ninguém consegue se aproximar exceto no tempo de término da profecia da 12ª fada. A sonolência é coletiva e seu tempo não impede que a história seja conhecida fora do reino. De acordo com a tradução de Maria Luíza X. de A. Borges, *A Bela Adormecida* conta a história de uma menina, filha de um rei e uma rainha que desejava grandemente ter filhos e não conseguiam até que finalmente se alegram com o anúncio de uma profecia.

Com o nascimento da criança, o rei anuncia uma festa e convida parentes e amigos para comemorar, devido a quantidade de pratos de ouro que possuía, o rei escolhe 12 de 13 feiticeiras do reino e as convidam para que ofereçam presentes virtuosos a pequena princesa. Com a exclusão da 13ª feiticeira, a vingança chega ao reino e a partir daí surge o conflito do conto. Percebemos aqui o primeiro diálogo existente entre esse conto e *Sol, Lua e Tália*. A presença da magia é muito clara interferindo no destino da personagem principal, mesmo que esta surja em gêneros distintos “sábios” e “adivinhos” (SLT¹⁷), “feiticeiras” (ABA¹⁸) e formas diferentes, o dom é usado para prever no primeiro, enquanto no segundo é usado para doar virtudes (as convidadas), anunciar maldição (a excluída) e amenizar (a 12ª).

Irritada com o convite não feito, a 13ª feiticeira apavora a todos no final do banquete, quando a última dádiva estava sendo doada, ela se impõe aos convidados e a família real de acordo com a fala abaixo:

¹⁷ *Sol, Lua e Tália*.

¹⁸ *A Bela Adormecida*

Sem olhar para ninguém ou dizer uma palavra a quem quer que fosse, gritou bem alto: “Quando a filha do rei fizer 15 anos, espetará o dedo num fuso e cairá morta.” E, sem mais uma palavra, virou as costas a todos e deixou o salão (TATAR, 2004, p. 122).

Por sorte, a feiticeira que não tinha realizado seu desejo, amenizou transformando a morte em um sono de cem anos já que não podia suspender o feitiço. Para garantir que isso não acontecesse o rei manda destruir qualquer fuso do reino, mas aos quinze anos o feitiço se mostra inevitável, quando pela curiosidade, a menina é atraída pela imagem de uma velha que está a fiar numa sala dentro do castelo. Num ambiente fechado, a curiosidade da menina ao ver aquilo que lhe estava predestinado, a estranha presença de um corvo empoleirado na cadeira observando o que sucedia o momento vinha a compor a visão de Gustave Doré¹⁹ (1861), como pode ser vista na imagem abaixo:



IMAGEM 1

¹⁹ Paul Gustave Doré (Estrasburgo, 6 de janeiro de 1832 — Paris, 23 de janeiro de 1883) pintor, escultor, desenhista e o mais produtivo e bem-sucedido ilustrador francês de livros de meados do século XIX. Ganhou fama com as ilustrações do livro *A Divina Comédia* de Dante publicado em 1968 com recursos próprios. Também ilustrou obras como *Gargantua* de Rabelais, *Contos* de Balzac, *Dom Quixote* de Cervantes, *Paraíso Perdido* de Milton, *O Corvo* de Edgar Allan Poe e a Bíblia. In: <http://ensaiododesenho.blogspot.com.br/2010/08/as-ilustracoes-dramaticas-de-gustave.html>. Acesso em: 03 maio 2015.

A imagem acima mostra que o fato aconteceu dentro do castelo, o que nos faz ressaltar uma questão bastante intrigante no desenvolvimento do conto, o rei havia ordenado que reduzisse todos os fusos do reino a cinza, mas dentro do próprio castelo uma velha ainda exercia sua responsabilidade de fiar²⁰. A propósito, o fuso é o carretel em que se enrola o fio quando se tece²¹ enquanto a roca²⁰ se trata de um pequeno bastão com uma ponta arredondada, em que se coloca o material para fiar - o fio que sai da roca é enrolado no fuso.

Destacando aqui outros possíveis diálogos entre os contos em análise, notamos que no conto *Sol, Lua e Tália* a personagem observa a velha fiandeira de longe através de uma janela enquanto que no conto *A Bela Adormecida*, elas dividem o mesmo espaço (castelo), a propósito no primeiro conto citado a velha é chamada e não encontrada a fiar. Em relação ao adormecimento um se dá a partir da farpa de linho ao entrar na unha (Sol, Lua e Tália) e no outro a princesa dorme ao espetar o dedo no fuso.

Em ambos os contos a personagem dorme, Tália adormece e é abandonada sozinha, já a “Rosa de Urzes” cai morta e todos do castelo ficam entorpecidos, nisso o castelo é protegido por uma cerca e fica totalmente inacessível durante 100 anos. A fama da Bela adormecida corre por todo o reino, mas só quando o tempo de encantamento termina é que a cerca se desfaz. A Rosa de Urzes é encontrada por um príncipe, o qual fica encantado e a beija, acordando ela e toda a corte. O desfecho da história é um casamento com o tão famoso “... e viveram felizes para sempre”, se enquadrando assim no perfil comum dos contos de fadas.

Sobre o heroísmo presente nesse conto, é importante ressaltar que se trata de um herói que não luta para tirar a princesa de apuros como heróis de outras narrativas, aqui até mesmo a coragem que lhe é atribuída é questionável já que diferente dos primeiros a tentar, chega ao fim dos cem anos quando as Urzes tem

²⁰Notas de Maria Tatar In: Contos de fadas. O fuso, como a roca, está associado às Parcas, que “fiam” ou medem a extensão da vida. Fiar era também uma atividade que favorecia a narrativa de histórias entre mulheres, e a fiação do linho muitas vezes passava do contexto em que se contavam histórias para as próprias histórias. O termo alemão para fiar tem um significado secundário associado à fantasia e à construção de castelos no ar. O fuso, como a roca, está como símbolos padrão da domesticidade feminina, o fuso e a roca eram às vezes carregados diante da noiva nos cortejos de casamento de um tempo mais antigo. *A Mitologia alemã* dos Grimm assinala os fortes vínculos existentes entre fusos e a domesticidade.

²¹ Geraldo Mattos In: Dicionário Júnior da língua portuguesa.

cumprindo seu papel de proteção ao palácio. E o beijo tão conhecido que acaba acordando a Bela Adormecida, seria mesmo o ponto crucial do desencantamento? “mau o príncipe lhe roçara os lábios, a Rosa da Urze despertou, abriu os olhos e sorriu docemente para ele.” (107) ou algum feito que retire o veneno do corpo? Nessa versão o que é perceptível é a amplitude do resultado do desencantamento, ele pode simplesmente ser dado através do 12º feitiço, já se passara os cem anos, ela deveria acordar de qualquer forma. Ainda em diálogo, a personalidade das adormecidas nos dois contos mostram uma princesa curiosa e inocente de seu destino, no primeiro essa ingenuidade é carregada do início ao fim, já as personagens masculinas que são anunciadas no desfecho das histórias possuem personalidades diferentes tanto em posição social (rei e príncipe) como em caráter, mas ambos se encantam com a beleza da adormecida.

Com o dualismo existente no enredo, percebe-se a luta entre as forças da natureza, o equilíbrio, o desequilíbrio, o confronto com a morte, a intervenção da última fada garantindo o “... e viveram felizes para sempre.”, ou seja, nota-se a presença de temas complexos e humanos. Essas duas versões é um das muitas dos contos de fadas, estes por sua vez derivados de contos populares e por terem suas origens nesse tipo de conto sua marca é de uma produção social coletiva, cada contista fará suas alterações, cada versão trará a visão, a linguagem de quem conta ou escreve. Por isso a tão conhecida expressão “Quem conta um conto, aumenta um ponto”. Sobre a oralidade,

As marcas da oralidade num conto escrito faz com que os contos tenham comunicação direta, cultura oral não tem como fixar um discurso, quer dizer, cultura oral é uma coisa que é feita na hora, cara a cara, face a face, tem uma doação, o contador de histórias é uma pessoa que faz uma doação (AZEVEDO, 2006)²².

Com o desenvolvimento de várias versões foram aparecendo também várias traduções que tornavam os contos cada vez mais conhecidos, mais acessíveis ao se direcionar a vários tipos de público. De início, as adaptações dos contos dirigiam-se mais ao público infantil, alguns deles foram muito explorados e traduzidos para o

²²Transcrição de fala exibida no programa Salto para o futuro exibido pela TVescola em. 24 abril 2006.

cinema através de animações. Hoje, esse trabalho se estendeu também ao público mais adulto ou que atenda aos dois. Um dos últimos trabalhos cinematográficos nesse sentido foi *Malévola*, o filme em análise nessa pesquisa.

4.3. A Bela Aurora em Malévola

No que se refere a importância da princesa nos contos *Sol, Lua e Tália* e *A Bela Adormecida*, em *Malévola*, a bela Aurora desempenha um papel mais secundário. A maldição proferida, a busca por livrá-la do inevitável, o infortúnio de seu adormecimento, acontece em um plano consequencial mais acentuado que nas outras narrativas. Isso porque o destaque maior da produção é a antagonista dos contos: a fada “má”. Já nos contos supracitados, o papel da Bela é consagrado pela tradição e dessa forma contada de acordo com ponto de vista da realeza, como uma doce jovem inocente de seu destino, no filme a personagem sofre uma alteração de personalidade e se mostra mais ativa, não ocupa o papel central, mas é a figura mais importante para a desconstrução da maldade intrínseca nos contos.

O ambiente em que Aurora vive é rural, mais natural e amplo, dando oportunidades para suas descobertas. Em vez de retirar do palácio e destruir as rocas que poderiam lhe causar o mal, ela é a escolhida para viver fora do seu reino. É retirado dela o convívio dos pais, uma vida luxuosa aos cuidados de pessoas mais adequadas do que as que ela foi confiada.

As figuras de seu convívio se limitaram a três tias “fadas protetoras”, um corvo que a sondava e divertia, a sonhada fada madrinha a quem no começo não via mas sentia sua presença e as criaturas mágicas do reino dos Mors quando passou a ter contato com aquela que havia lhe amaldiçoado. Aurora possuía mais independência e era dona de suas escolhas, exceto quando, como forma de encantamento, ela encontrou o seu destino dentro do palácio mesmo não morando lá.

5. A MALDADE E A FADA (MA)DRINHA

Diante do que já foi discutido nesse estudo e entendendo que os sistemas semióticos e seus elementos específicos pelos quais será possível realizar a análise comparativa, veremos que a obra cinematográfica *Malévola* como tradução do conto *A Bela Adormecida* nos permite perceber intertextos e singularidades entre eles, incluindo também o conto *Sol, Lua e Tália*.

No decorrer deste capítulo, nos aprofundaremos nos diálogos entre as obras, refletindo os meios e os motivos pelos quais as mudanças foram feitas. Para isso lembraremos que os contos originais foram publicados em outro idioma chegando a nós a partir de traduções. Nesse processo vemos a tradução como mediadora entre culturas, destacando o papel das traduções interlingual, intralingual²³ e intersemiótica, dando a cada uma assim sua importância.

Sabemos que os contos de fadas permearam e atravessaram os séculos utilizando-se de sistemas de leituras²⁴ diferentes, surgido na oralidade, marcados pela escrita, chegaram ao cinema despertando novos interesses e atingindo vários outros leitores. A produção de *Malévola* foi baseada no conto dos irmãos Grimm *A Bela Adormecida*, assim como a primeira obra cinematográfica *A Bela Adormecida* em desenho lançada em 1959.

Malévola foi lançado nos EUA em 2014²⁵, dirigido por Robert Stromberg, a partir do roteiro escrito por Linda Woolverton. A obra proporcionou uma nova visão e conquistou um novo público, teve a atuação principal de Angelina Jolie (*Malévola*) e Ellen Fanning (*Aurora* – a adormecida dos contos de Basile e Grimm).

Mesmo com roteiros inovadores, os temas sociais que marcam os contos de fadas, o bem e o mal, o amor e o ódio, traição, vingança, ambição continuam essenciais na construção narrativa que harmoniza e conflitua. E por tais temas

²³ No sentido que o contato com os contos de fadas aconteceram quando a maioria de nós ainda éramos crianças e necessitávamos de uma linguagem mais compatível com o nosso vocabulário.

²⁴ Entendemos a leitura em todas as modalidades, a partir de um narrador (oralidade), do texto literário (escrita), do visual (pinturas, esculturas) e do audiovisual (cinema).

²⁵ 55 anos depois do lançamento do clássico da Disney que leva o mesmo nome do conto *A Bela Adormecida*, o qual foi um elemento norteador para a produção de *Malévola*.

serem opostos e de igual relevância, o enredo é trabalhado separando um espaço para cada um deles.

Por meio de várias leituras do mundo mágico dos contos, onde o destino da humanidade sofre interferências tanto benéficas quanto maléficas, os seres que estão a esses serviços são em sua maioria mulheres, cada uma usa seu poder para um fim e a esse fim as ligam a certas classificações, seres do bem ou do mal, fada madrinha, madrastas, bruxas.

Precisamos, pois perceber que a dualidade temática irá mostrar que no mundo mágico de onde surge a boa fada madrinha de Cinderela, irá surgir a maldosa madrasta de Branca de Neve.

Baseando-se no tema mais relevante dessa análise, ressaltaremos a maldade apresentada nas personalidades dos contos e do filme, a fim de mostrar e discutir sobre a bondade de Malévola desconstruindo assim a maldade que encontramos nos contos em questão.

No filme, assim como no conto *A Bela Adormecida*, a malevolência da personagem é o referencial temático que desenvolve todo o enredo/roteiro, mas especificamente no filme, esse referencial nos aproxima da ideia de uma história contada a partir de uma perspectiva diferente, da antagonista dos contos.

A história contada a partir da visão de um (a) antagonista quebra o padrão de narrativa da maioria dos contos. Seguindo essa quebra teremos *Uma Chapeuzinho Vermelho* de Marjolaine Leray, *A verdadeira história de Chapeuzinho Vermelho* de Agnese Baruzzi, e *Chapeuzinho Mal e lobo Vermelho* de Jessier Quirino.

Percebemos que um fato em comum nessas releituras, é a desconstrução da maldade. Sob essas recriações, podemos refletir seus objetivos e ver que a novidade apresentada nestas é relevante, porque possibilita uma releitura do velho no novo trazendo assim acréscimos.

Para aprofundar o tema principal, desconstrução da maldade, partiremos de seu conceito. Sendo **des-**um prefixo de negação entendemos que a **desconstrução** se opõe a algo construído. Logo, **desfaz**, **desmonta** algo concreto ou abstrato, neste estudo de caso desconstruiremos a ideia criada a partir interpretação que um texto literário possibilitou.

Segundo um artigo jornalístico “*Cientistas estudam o lado bom da maldade*” do *The New York Times*²⁶, baseado em estudos sobre a maldade, David K. Marcus, psicólogo da Universidade Estadual de Washington observa que esse assunto por mais que faça parte da experiência humana possui poucas menções na literatura psicológica.

Sabendo disso, partiremos de uma definição simples trazida pelo dicionário Júnior da língua portuguesa (2010, p. 471), onde a maldade é vista como a “1. Qualidade de quem pratica atos que prejudicam uma pessoa ou um animal: ruindade”.

Seguindo outras visões, Natalie Angier, autora do artigo publicado no *The New York Times*, a malevolência diz-se de um “impulso de punir, ferir, humilhar ou molestar alguém mesmo quando isso não provoca nenhum ganho óbvio.” (2014). Quanto a essa definição, o efeito da maldade, presente na maioria das histórias seria correspondente.

Com o objetivo de mostrar a maldade por um viés psicanalítico, com base em Gusmão²⁷ (1998 p. 02), Sigmund Freud, o psicanalista, entende que “o homem é possuidor de um permanente conflito entre forças antagônicas existentes em seu interior”. Ele explica que qualquer ação humana parte do psicológico intermediando-se entre o id, ego e superego²⁸.

Para Gusmão (1998, p. 02):

Quando apreciamos a obra freudiana, observamos que toda ela é marcada por um certo ceticismo em relação ao homem. Sendo a natureza humana, na sua visão, determinada, sobretudo, pelas pulsões e forças irracionais, oriundas do inconsciente; pela busca de

²⁶ In: <<http://delas.ig.com.br/comportamento/2014-04-08/cientistas-estudam-o-lado-bom-da-maldade.html>>. Acesso em Maio 2015.

²⁷ Professora e supervisora de estágio na Universidade Federal da Paraíba, Fundadora do Núcleo de Estudos da ACP-PB, especialista em Psicologia Clínica, Psicodrama Triádico, e Gestalt-terapia de Grupo.

²⁸O id totalmente inconsciente, não obstante, nem bom nem mal, abstém-se de qualquer lógica ou racionalidade e faz tudo o que lhe é possível fazer para atingir seus objetivos, ou seja: livrar-se da pressão de energias, das quais ele é o próprio reservatório. O ego, por sua vez, gerado que foi pelo id, no sentido de facilitar-lhe a obtenção do prazer, tenta a todo custo servir de mediador entre as exigências dele e as exigências da realidade externa, reduzindo ou adiando o seu prazer, em prol de uma racionalidade aceitável. [...] superego, o aliado da cultura, na perpetuação das normas e dos valores sociais. Agora, o ego, além de mediador entre as exigências do id, do superego e da realidade externa, precisa se fortalecer para dominar o mais possível o conteúdo inconsciente e escrever a sua própria história. GUSMÃO (1998 p. 02).

um equilíbrio homeostático; e pelas experiências vividas na primeira infância.

Sendo assim, o termo “maldade” por Freud é analisado dentro do social se conceitua:

A maldade é a vingança do homem contra a sociedade, pelas restrições que ela impõe. As mais desagradáveis características do homem são geradas por esse ajustamento precário a uma civilização complicada. É o resultado do conflito entre nossos instintos e nossa cultura (FREUD apud SALGADO²⁹).

Logo, entendemos que a maldade e a bondade no homem partem da ideia de um conflito psicológico e que nos contos de fadas, esse conflito desempenha seu papel igualmente relevante.

Partindo dos contos e do filme em análise, a maldade parte de situações e olhares diferentes. Em *Sol, Lua e Tália*, o mal destinado a Tália de início não está concretizado especificamente numa única personagem. Sobre a maldição, vemos que não veio a partir de alguém como nas histórias posteriores, o mal de fato a acompanha antes, durante e depois de acordar do sono de cem anos. Analisando a maldade no antes (presságio do sono), no durante (o estupro implícito no conto) e no depois (a tentativa de assassinato) do conto, percebemos que a maldade partiu de lugares diferentes e pessoas comuns de caráter distintos.

Em *A Bela Adormecida* o mal se concretiza numa personagem de caráter fantástico, a bruxa. A maldade desta partia de uma vingança por motivos que podem ser considerados fúteis, lendo-se de passagem a intensidade do mal que essa maldição causou a uma família e seus servos³⁰. A presença do mal desaparece com a bruxa, que não retorna a narrativa.

Já no texto fílmico analisado, o nome do filme e da personagem principal em si já nos prepara para um roteiro marcado por essa visão do mal, *Malévola* diferente dos contos traz uma nova versão, dessa vez a partir da antagonista. A maldade presente nessa obra está inserida durante todo tempo e em duas personalidades, sendo uma comum e outra fantástica. Nota-se que nos três discursos, as

²⁹ Trecho retirado de entrevista concedida a George Sylvester Viereck em 1926. In:<<http://manifestopsicanalitico.com/tag/sigmund-freud/>>. Acesso em Jun 2015.

³⁰Neste conto todos adormecem quando cai sobre a criança o sono.

personagens que interferem maleficamente atuam de forma diferente, e nem todas possuem magia e não possuem um nome de fato, com a exceção de Malévola. Apesar destes pontos relevantes, há um ponto que não mudará tanto: todas as três personagens reagem porque se sentem ou foram traídas. A partir disso, mostraremos de forma crítica, a história do filme desconstruindo a maldade da personagem.

Partiremos do ponto introdutório do filme. Assim como nos contos, a linguagem é direcionada no discurso indireto livre, mas a personagem responsável pela narração é Aurora, personagem que se refere a figuras principais dos contos. Sabemos que o papel da narração nesse tipo de discurso é de intermediar a fala dos personagens, interferindo sempre que necessário. A narrativa do filme complementada por um fundo musical suave, pode ser vista como uma fala introdutória, enquanto prepara o espectador para uma história já conhecida procura despertar nele curiosidades em relação a acontecimentos inovadores. Como pode se notar no discurso abaixo:

Esta é uma velha história de um jeito novo, veremos o quanto dela você conhece. Era uma vez... dois reinos que tinha um péssimo convívio, a discórdia entre eles era tanta que diziam que só um grande herói ou um terrível vilão podia uni-los. Em um deles, viviam pessoas comuns, mas um rei vaidoso e ganancioso. Estavam sempre descontentes e invejavam a riqueza e beleza de seus vizinhos. Já no outro reino, o dos Mors, vivia todo tipo de criaturas estranhas e maravilhosas, não precisavam de reis e rainhas, pois confiava um nos outros³¹.

A partir dos conceitos sobre imagem dispostos aqui nesse trabalho, iremos analisar a obra em questão através de algumas imagens e textos do filme que nos mostram a desconstrução da maldade. A análise das imagens serão feitas mediante as cores em destaque, as expressões faciais e as ações da personagem principal. Antes do contato com os humanos, as criaturas que viviam no reino dos Mors tinham entre si uma boa convivência, uma dessas criaturas era Malévola, fada que tinha destaque entre as outras personalidades tanto em aparência como em atributos, era forte e desde pequena se preocupava com os Mors.

³¹ Transcrição de fala exibida no filme Malévola produzido pela Walter Disney em Maio de 2014.

Na imagem abaixo veremos Malévola deitada em uma árvore no topo de uma montanha, onde a mesma pode observar tudo que acontece a sua volta, brincando com sua magia. A imagem deixa transparecer os cuidados que ela dedica a tudo que a rodeia, a bondade e pureza nos olhos da menina estão interligadas com as cores peculiares que ela costuma se mostrar, combinando a cor da magia que ela usa para o bem com as asas e roupas que durante a infância dela permanecem mais claras do que no conflito do filme.



IMAGEM 2

Com o contato entre Malévola e um humano, Stefan, criança órfã que sonhava em ascender na vida, nasce um afeto de amizade e amor entre os dois, mas devido à ambição do garoto eles tomam caminhos diferentes, assim Malévola volta a se dedicar a proteção de seu reino. Nota-se que o caráter do menino e a inocência de Malévola se evidenciam desde o primeiro contato.

Com a ambição pela riqueza e ascendência do reino mágico, o rei dos humanos oferece uma recompensa generosa para quem conseguisse matar Malévola, a fada protetora dos Mors. Com isso Stefan decide se reaproximar e dessa reaproximação surgirá a escuridão no reino dos Mors. Observemos a imagem a seguir:



IMAGEM 3

A dor e o desespero causados pela traição de Stefan afetam Malévola de tal forma que é visível na imagem apresentada acima. A expressão facial da personagem nos mostra a angústia num olhar que procura entender o que realmente tinha acontecido, mas o vazio que lhe ficara deixava-a incapaz de compreender. Observando o ambiente nublado e a névoa caindo podemos perceber que estão estritamente relacionados ao estado emocional da personagem, o sentimento de perda que sentiu ao ficar sem suas asas limita a visão de independência e liberdade que ela teria a partir de agora. A solidão e a infelicidade que recai sobre Malévola construirá dentro dela um templo de escuridão, onde o ódio, a vingança reinará quando ela finalmente descobrir os motivos reais do traidor.

A semiótica como disciplina que está na base de todos os sistemas cognitivos biológicos, humanos e não humanos, engloba e promove um Marco epistemológico adequado para todas as demais perspectivas. Se considerarmos cor como signo, estamos incluindo todos os aspectos. A cor pode funcionar como signo para um fenômeno físico, para um mecanismo fisiológico ou para uma associação psicológica” (Brandão, 2003, p. 105).

Diante disso podemos ressaltar a função que a cor azul impregnada na imagem tem quando entendemos que ela é carregada de significados, o sentimento

de tristeza está completamente mergulhado no azul modificando todo pensamento e visão que tornava Malévola boa. De toda cor que o reino tinha foi a cor azul que se destacou na imagem nos levando a perceber o que a personagem sentia. Sobre o significado do azul:

aplicada a um objeto, a cor azul suaviza as formas, abrindo-as e desfazendo-as. Uma superfície repassada de azul já não é mais uma superfície, um muro azul deixa de ser um muro. Os movimentos e os sons, assim como as formas, desaparecem no azul, afogam-se nele e somem, como um pássaro no céu. Imaterial em si mesmo, o azul desmaterializa tudo aquilo que dele se impregna (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2007, p. 107). [grifo nosso]

A traição de Stefan nos relembra uma traição relatada na história de Sansão e Dalila³², história bíblica onde Dalila incentivada também pela ambição de possuir riquezas, se aproxima, descobre o segredo da sua força e age silenciosamente quando “o fez dormir sobre os seus joelhos, e chamou a um homem, e rapou-lhe as sete tranças do cabelo de sua cabeça [...] e retirou-se dele a sua força” (Juízes 16:19). Sansão assim como Malévola, era destaque no meio de seu povo e representava a força, pois defendia-os dos filisteus, o povo que antes os oprimiam³³. Da mesma forma, Malévola foi traída, em sono profundo sob os cuidados de Stefan.

A partir da traição, tudo muda em Malévola, ela se exclui e cede aos pensamentos da maldade, suas ações para com seu próprio povo se tornam questionáveis, ela traz aos Mors a escuridão como mostraremos a seguir:

³² Juízes 16: 1 -22. **Sansão é traído por Dalila**. In: A Bíblia Sagrada. Harpa Cristã. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, Rio de Janeiro: Casa Publicadora das Assembleias de Deus. Ed. 4ª.Trad. João Ferreira de Almeida, p. 312

³³ Juízes 13:1. **Servidão dos Israelitas sob os filisteus e o nascimento de Sansão**. In: A Bíblia Sagrada. Harpa Cristã. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, Rio de Janeiro: Casa Publicadora das Assembleias de Deus. Ed. 4ª.Trad. João Ferreira de Almeida, p. 308



IMAGEM 4

Ao observarmos a imagem 4, visualizamos a criação de um governo, antes desnecessário, Malévola no centro da imagem e num plano mais alto que as demais personagens implica na ideia de nobreza que ela tomou para si. A cor preta que marca a imagem é carregada de significado, é comum ligar essa cor as forças do mal, ao que é ruim. Neste caso a cor promove a ideia de pensamento obscuro da personagem evidenciando a maldade que se sobressaiu em Malévola. É notória a mudança de Malévola, a imposição de seu poder sobre as outras criaturas é refletida na medida em que ela cria para si um trono, o qual não possui cores que o ligasse a um mundo dos Mors, marcado pelo brilho, alegria e confiança de seu povo. A presença dos guardas em posição de escolta é mais um elemento que revela a superioridade imposta.

É importante ressaltar, que ao perder as asas, ela perde de certa forma a segurança em si, o equilíbrio, então escolhe esconder toda sua fragilidade no poder que ainda lhe resta. O corvo que agora a acompanha é seus olhos e asas no seu plano de vingança, desempenhando um papel de observador assim como no

*Dilúvio*³⁴, quando Noé o solta com o objetivo de saber o nível da água. Mas esse não é o sentido único que o corvo representa, geralmente ele é visto como, “a ave do mau agouro” (POE, 1999, P.04), o que combinava com o momento sombrio de Malévola.

Sobre o sentimento e a importância das asas para fada veremos que a falta delas lhe causava grande tristeza como fica claro na fala abaixo:

Eu já tive asas, mas foram roubadas de mim, é só o que eu tenho a dizer sobre isso. [...] Tão grandes que quando caminhava arrastava no chão, era muito fortes, podiam me levar muito além das nuvens através dos ventos, elas nunca falharam, nem sequer uma vez, podia confiar³⁵.

Na imagem 5 perceberemos a personagem no ápice de sua maldade. A imagem é configurada num ângulo em que é focada exclusivamente a personagem em ação, toda escuridão que a rodeia se torna comum nos lugares que ela chega. A mudança na cor e intensidade de sua magia nos é evidente assim como a roupa e os acessórios do corpo e cabelo, os quais se apresentam em tamanho exagerado e cores fortes.

Em oposição à imagem 2, a próxima imagem mostra que os olhos juntamente com as expressões faciais da personagem não são mais as mesmas que caracterizavam a doçura da Malévola enquanto criança. A cor verde representa o poder de regeneração, na imagem, Malévola se regenera da tristeza e é dessa regeneração que se solidifica a maldade. Sobre a cor marcante da imagem:

A cor esmeralda faz relação com a pedra preciosa de mesmo nome e sendo assim podemos dizer que “verde e translúcida, a esmeralda é a pedra da luz verde, **o que lhe confere a um só tempo, uma significação esotérica e um poder regenerador** (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2007, p. 108).

³⁴ Gênesis 8:7. **Noé solta um corvo e depois uma pomba.** In: A Bíblia Sagrada. Harpa Cristã. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, Rio de Janeiro: Casa Publicadora das Assembleias de Deus. Ed. 4ª. Trad. João Ferreira de Almeida, p. 10

³⁵ Transcrição de fala exibida no filme Malévola produzido pela Walter Disney em Maio de 2014.

É importante destacar que, na imagem 5, percebe-se também mudança no exterior da personagem, as roupas e acessórios que ela usa agora são marcados pela cor preta, como veremos a seguir:



IMAGEM 5

Partindo disso, é importante destacar que o amor, a bondade, a inocência de Malévola antes da traição constituía sua personalidade e tendo construído o caminho que a levou a maldade, focaremos na desconstrução dessa no decorrer das próximas imagens.

Logo a seguir, veremos o corvo, companhia fiel de Malévola alimentando a bebê. O encontro de cores na imagem nos mostra o encontro do bem e do mal, a cor verde na mão da menina implica que a partir dela é que vai renascer a bondade em Malévola. A partir da observação do pássaro e do olhar de satisfação da criança, notaremos a primeira interferência benéfica da presença de Malévola, quando compreendemos o papel de servo que o corvo desempenhava na vida da fada.



IMAGEM 6

É importante destacar que com a mudança de Aurora para a floresta, Malévola se dedica a tarefa de observar a menina, mesmo que seus motivos iniciais não eram nem de longe nobres. Com o passar dos anos, a maldosa Malévola vai finalmente cedendo à inocência da pequena Aurora como representaremos na imagem abaixo.



IMAGEM 7

Na imagem 7, já podemos perceber mudanças no comportamento de Malévola, os raios de claridade presente no lugar reflete o nascimento da bondade,

principalmente quando focamos no verde que a rodeia, a roupa já apresenta em pequena quantidade cores mais claras nos detalhes. Nota-se que a natureza em si já recebe de volta a atenção que lhes era dada, agora Malévola torna a se preocupar com os outros além dela, podemos ver o início de um novo tempo na terra dos Mors.

A primeira aproximação física entre ela e Aurora sem precisar do corvo, estreita os próximos contatos mesmo que um pouco distante como representa a imagem 8.



IMAGEM 8

Logo veremos que assim como na imagem anterior, a imagem 8, continua enfatizando Malévola num plano mais escuro, o ambiente marcado pela mudança de estação mostra que Malévola acompanhava a menina evidenciando assim os cuidados com Aurora. Isso pode ser observado no diálogo abaixo entre as duas personagens:

- Eu sei quem você é./ - Sabe?/ - ...é minha fada madrinha./ - Como?!/ - Minha fada madrinha, você tem cuidado de mim minha vida inteira, senti sua presença todo tempo./ - Como?/ - Sua sombra... sei que desde pequena me acompanhou não importa aonde eu estivesse sua sombra sempre está junto a mim.³⁶

Reafirmando isso, Diaval, o corvo: “Olá Aurora, eu te conheço desde pequenininha”.

³⁶Transcrição de fala exibida no filme Malévola produzido pela Walter Disney em Maio de 2014.

A seguir, teremos a primeira tentativa de Malévola em consertar a situação, a revogação do feitiço. A imagem abaixo mostra Malévola no quarto de Aurora, percebe-se uma ligeira referência as flores de Urzes do conto *A Bela adormecida* dentro do quarto como ornamentação acima da cama, atrás de Malévola a escuridão mostra a ausência de uma segunda pessoa e em segredo Malévola tenta reverter a maldição, isso é perceptível na cena a partir do efeito entre cores (amarelo e verde) que as magias do bem e do mal proporcionam, esse efeito mostra a luta entre a maldade e a bondade da personagem, o arrependimento como causa do amor que agora ela sentia por Aurora.



IMAGEM 9

As palavras proferidas por Malévola na ação representada na figura 9, mostra seu amor por Aurora e com isso se nota o retorno de sua humanidade no ato gerado pelo o arrependimento: “Lanço o bem e não o mal!³⁷”. A bondade de Malévola se prova ainda mais quando Aurora decide morar com os Mors, devido a isso entende que pode livrá-la da maldição, já que no reino dos Mors não há roca.

Dentre as palavras proferidas na maldição, é perceptível a lembrança que ela tinha do primeiro beijo entre ela e Stefan “o beijo de amor”, colocado como condição para o desencantamento da princesa ela deixa claro sua descrença no amor. A

³⁷ Transcrição de fala exibida no filme *Malévola* produzido pela Walter Disney em Maio de 2014.

maior prova de amor será representada pelo beijo que acordou Aurora, o beijo de Malévola concretiza toda a ideia de bondade renascida. Na imagem a baixo, teremos a maior prova da mudança que a companhia de Aurora causou a Malévola a ponto da mesma se arriscar, enfrentar sua fraqueza, a prata ao entrar no castelo do rei Stefan. A imagem nos mostra Malévola em um quarto nobre, tentando pela última vez reverter o feitiço. Notamos aqui que as cores usadas por Malévola quando ainda era boa estão impregnados no leito de sono profundo de Aurora, a inclinação da fada ao beijar desfaz a superioridade que ela tinha quando a maldade lhe governava, a forte luz entrando pela janela e centralizada na imagem nos levará a conclusão do renascimento emocional da fada madrinha.



IMAGEM 10

Partindo das imagens mostradas, utilizando-se das cores presentes tanto na vestimenta da personagem quanto no ambiente, a expressão facial e as ações que ela foi tendo durante o decorrer do filme, foi possível ter uma nova perspectiva diante da história trazida nos contos *Sol, Lua e Tália* e *A Bela Adormecida* e assim (des)construir a maldade de Malévola estabelecida nos contos.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através das discussões feitas ao longo deste trabalho, percebemos que há um dialogismo entre os contos *Sol, Lua e Tália* de Basile, *A Bela Adormecida* dos Grimm e o roteiro de Linda Wooverton no filme dirigido por Robert Stromberg, *Malévola*. Esse diálogo nos permitiu constatar olhares sob uma obra desde sua origem até sua finalização. As teorias usadas na análise: comparação, intertextualidade e tradução, trouxeram leituras que se misturam e complementam-se.

Ressaltamos o histórico do conto, gênero no qual estão inseridos dois objetos de estudo desta pesquisa e notamos o enriquecimento do termo, mudanças na composição de suas narrativas (KHÉDE, 1986) e peculiaridades na caracterização dos contos de fadas. Diante disso, destacamos que os intertextos presentes e as singularidades observadas em cada obra nos levaram a ter novas visões diante das mudanças de abordagens feitas em cada uma.

Partimos então do primeiro conto, publicado em 1636 o qual trazia uma linguagem direta e direcionada aos adultos, portanto traz uma realidade transparente daquela época, percebemos uma vasta problemática existencial de morte, estupro, rivalidade, ciúmes e maldade contínua, a história é contada a partir da visão da protagonista, Tália. De contrapartida o conto publicado em 1812, baseou-se no texto anterior, mas visando outro público por isso tem um enredo trabalhado numa linguagem mais leve e romântica, escrito na perspectiva do bem, *A Bela Adormecida*, se tornou mais conhecido, o enredo desta obra apresenta também problemáticas do cotidiano e a maldade nele presente forma a personalidade de uma bruxa, assim chamada por ser responsável pelo lado mal da narrativa.

Já a última obra que se correlaciona com os dois contos supracitados, o filme "*Malévola*", nos possibilitou uma nova leitura, ao contrário dos contos, o filme atende tanto o público adulto quanto o público infanto-juvenil, sem perder o foco nas problemáticas, usa uma linguagem acessível e mostra a história contada de um jeito novo, uma perspectiva a partir da antagonista. *Malévola* quebra os padrões, possibilitando um novo olhar diante de contos já conhecidos, destacando assim a ideia que uma obra complementa a outra.

Diante dos objetos de estudo, a tradução intersemiótica nos possibilitou uma análise sob uma perspectiva diferente, quando se permite usar diversos aspectos de uma ciência que propõe a leitura de elementos não-verbais, foi a partir disso que podemos dialogar com os textos presentes em diferentes linguagens, os quais nascidos numa cultura oral, possuem várias interpretações. As imagens nos propiciaram meios de (des)construir a ideia de amor presente nos contos de fadas, o príncipe como o amor libertador e o casamento como um meio de garantir o “...e *viveram felizes para sempre*”.

Através dessa releitura desconstruímos a ideia de maldade como traço único de uma personagem, utilizando para isso a psicanálise freudiana. Com as observações feitas sob a personagem Malévola, vimos que o bem e o mal não necessariamente existem separados, mas coexistem e ambos estão sujeitos a fatos que os façam sobressair-se.

Sendo assim, construímos a bondade e desconstruímos a maldade de Malévola com base nas imagens do filme, as quais foram de extrema importância para efetivação de nossa ideia possibilitando atingir nosso objetivo.

7. REFERÊNCIAS

ABRAMOVICH, Fanny. **Literatura Infantil: gostosuras e bobices**. São Paulo: Scipione, 1997.

ANGIER, Natalie. **Cientistas estudam o lado bom da maldade**. In: <<http://delas.ig.com.br/comportamento/2014-04-08/cientistas-estudam-o-lado-bom-da-maldade.html>>. Por The New York Times. Acesso em: Mai 2015.

BAKHTIN, Mikhail. In: CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**. São Paulo: Ática, 2004.

BASILE, Giambattista. **Sol, Lua e Tália**. In: Il Pentamerone ossia La fiaba dele fiabe (1634). Trad. Karin Volobuef. Disponível em: http://volobuef.tripod.com/op_basile_sol_lua_talia_kvobuef.pdf. Acesso em: maio 2015.

BRANDÃO, L.M.B. **Epistemologia de la comunicaci3n: um an3lisis semi3tico de la informaci3n atraves de la imagen de la industria**. Leon: Universidade de Leon, 2003.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicion3rio de s3mbolos**. Tradu33o Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2007.

CORT3ZAR, J3lio. **Alguns aspectos do conto**. In: Valise de Cron3pio. Trad. Davi Arrigucci Jr. E Jo3o Alexandre Barbosa. S3o Paulo: Perspectiva, 2006.

DIAS, Claudia Rodrigues. **An3lise intersemi3tica: Cinema e Literatura**. Academos - Revista Eletr3nica da FIA. Vol III n. 3 Jul - Dez / 2007.

DINIZ, Tha3s Flores Nogueira. **A tradu33o intersemi3tica e o conceito de equival3ncia**. (1994). In: <<http://www.thaisflores.pro.br/artigos/PDF/ATraducaoIntersemioticaConceito.pdf>>. Acesso em: Jun 2015

FERNANDES, M3nica Luiza Socio. **Entre o estrangeiro e o leitor: Quintana e a tradu33o**. Revista Investiga33es – Vol. 25, n31, Janeiro, 2012.

GERALDO, Mattos. **Dicion3rio J3nior da l3ngua portuguesa**. S3o Paulo: FTD, 2010.

GOMES, Michele. **O g3nero conto: A organiza33o textual-discursiva em narrativas eletr3nicas**. Universidade Federal de Pernambuco: 43 Simp3sio Hipertexto e Tecnologias na Educa33o, 2012.

GUSM3O, S3nia Maria Lima de. **A natureza humana segundo Freud e Rogers**. Revista UNIP3 Cadernos, s3rie psi, n3 1, Jo3o Pessoa, 1998.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação** Trad. IzidoroBlikstein e José Paulo Paes. Ed. 24. São Paulo: Editora Cultrix. 2007.

KHÉDE, Sonia Salomão. **Personagens da literatura infanto-juvenil**. São Paulo: Ática, 1986.

KRISTEVA, Julia. In: CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**. São Paulo: Ática, 2004.

MALÉVOLA. Direção: Robert Stromberg, Produção: Walter Disney Pictures, 2014. 1 DVD.

MELO NETO, J. C. de. **Tecendo a Manhã**. In: A educação pela pedra. Rio de Janeiro: Alfabeta, 1996.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária: prosa I**. 20. Ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

MOTTA, Andrea. **O que são os contos de fadas?** Disponível em: <<http://conversadeportugues.com.br/2012/02/contosdefada/>> Acesso em: 05 maio 2015.

NUNES, Iara. **Você sabe mesmo o que é um conto?** Disponível em: <<http://www.cartapotiguar.com.br/2012/03/14/voce-sabe-mesmo-o-que-e-um-conto/>>. Acesso em 05 maio 2015.

PAZ, Octavio. **Tradução, Literatura e Literariedade**. Tradução de Doralice Alves de Queiroz. Edição bilíngue. Belo Horizonte: FALÉ/UFMG, 2009.

POE, Edgar Allan. **Poemas e Ensaios**. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. 3ª ed. revista. São Paulo: Globo, 1999.

SALATINI, Rafael. **Debate contemporâneo sobre o cosmopolitismo: Novas perspectivas para a compreensão da cooperação internacional**. In: <http://www.anpocs.org/portal/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=9054&Itemid=456>. Acesso em: Jun 2015.

SALGADO, Melanie. **O homem e a maldade – Freud**. In: <<http://manifestopsicanalitico.com/tag/sigmund-freud/>>. Acesso em Jun 2015.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. 1ª ed. São Paulo: Editora brasiliense, 1993.

SANTOS, Eveline Alvarez dos. **A representação do negro em Quase dois irmãos**. Guarabira: UEPB, 2011.

Secretaria de Educação a Distância. **Conto e reconto: Literatura e (re)criação – Parte I**. In: Salto para o futuro. Vol. II CD 49. 2006.

SIERAKOWSKI, Ana Paula de Castro. **Literatura de massa e formação do leitor: o letramento de receptores da saga crepúsculo do papel às telas**. Universidade Estadual de Maringá: 2012.

TATAR, Maria. **Introdução e notas**. In: Contos de fadas: edição comentada e ilustrada. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2004.

The Editors of Enciclopaedia Britannica. **Giambattista Basile**. Disponível em: <<http://global.britannica.com/EBchecked/topic/55102/Giambattista-Basile>>. Acesso em 19 maio 2015.

The Walt Disney Company. **The Walt Disney Company/História**. Em: <http://pt.wikibooks.org/wiki/The_Walt_Disney_Company/Hist%C3%B3ria>. Acesso em: 05 maio 2015.