



UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE HUMANIDADES
UNIDADE ACADÊMICA DE LETRAS

**A CONSTITUIÇÃO DO SUJEITO MULHER NA ORDEM DOS
CONTOS DE FADAS: IDENTIDADE, DISCURSO E
MEMÓRIA**

Ilonita Patricia Sena de Souza

CAMPINA GRANDE - PB
2016

ILONITA PATRICIA SENA DE SOUZA

**A CONSTITUIÇÃO DO SUJEITO MULHER NA ORDEM DOS
CONTOS DE FADAS: IDENTIDADE, DISCURSO E
MEMÓRIA**

Monografia de conclusão de curso apresentada
ao curso de Letras- Língua portuguesa, da
Universidade Federal de Campina Grande,
como requisito parcial à conclusão de curso.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Angélica de
Oliveira

CAMPINA GRANDE - PB

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL DA UFCG

S729c Souza, Ilonita Patricia Sena de.
A constituição do sujeito mulher na ordem dos contos de fadas: identidade, discurso e memória / Ilonita Patricia Sena de Souza. – Campina Grande, 2016.
52 f. : il. color

Monografia (Licenciatura em Letras – Língua Portuguesa) –
Universidade Federal de Campina Grande, Centro de Humanidades, 2016.
"Orientação: Profª. Dra. Maria Angélica de Oliveira".
Referências.

1. Tradução Literária. 2. Tradição – Sujeito Mulher. 3. Leitura Discursiva. 4. Reatualização – Cinema. I. Oliveira, Maria Angélica de. II. Título.

CDU 81'255.4(043)

Ilonita Patricia Sena de Souza

**A CONSTITUIÇÃO DO SUJEITO MULHER NA ORDEM DOS CONTOS DE
FADAS: IDENTIDADE, DISCURSO E MEMÓRIA**

Monografia de conclusão de curso apresentada ao curso de Letras – Língua Portuguesa da Universidade Federal de Campina Grande, como requisito parcial à conclusão do curso.

Aprovada em ___ de _____ de _____

Banca Examinadora:

Prof.^a Dra. Maria Angélica de Oliveira (UFCG)
(orientadora)

Prof.^a Dra. Márcia Tavares Silva (UFCG)
(examinadora interna)

Prof. Me. Nyeberth Emanuel Pereira dos Santos (UFCG)
(examinador interno)

CAMPINA GRANDE - PB

2016

Às mulheres guerreiras e batalhadoras que com bravura e determinação lutam para superar as dificuldades e preconceitos.

Às mulheres da minha família que sempre foram exemplo de fibra e coragem.

À minha mãe-heróina, meu grande referencial e fonte de inspiração.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, por ter me dado sabedoria, forças para lutar e seguir em frente para realizar este sonho.

A você mãe, minha heroína, meu exemplo de vida. Todas as vezes que eu me abati e pensei em desistir com serenidade e sabedoria acalmou meu coração.

A minha amada irmã Ramara, pela força e incentivo.

A minha orientadora, Maria Angélica, sua paixão pela docência me inspira. Agradeço por todo apoio, paciência e incentivo. Minha admiração, respeito e gratidão são imensuráveis.

Aos amigos que durante a trajetória acadêmica me incentivaram a seguir, com palavras de conforto, em momentos difíceis não me permitiram desistir. Em especial a minha querida, Adilza, com quem ao longo desses anos compartilhei momentos de alegria, tristeza e inúmeros desabafos. Sua amizade, apoio incondicional e parceria me fortaleceram enquanto ser humano e profissional. As minhas queridas Nathalia Niely, Jéssica Pereira e Deborah Miranda, por tudo que fizeram e representam, as levarei para sempre no meu coração. Além de todos aqueles que fazem parte da turma de Letras-Português de 2012.1.

Aos mestres da linguística e da literatura que tive a honra de conhecer ao longo da graduação, e que me fizeram amar ainda mais as letras.

“A sabedoria somada à coragem é suficiente para derrotar lobos maus de toda sorte e desmoralizá-los.” (TATAR, 2004, p.207).

RESUMO

Os contos maravilhosos são narrativas milenares que encantam os leitores das mais diferentes idades. Tendo sua origem, possivelmente, com os camponeses que as narravam oralmente ao pé da lareira como forma de entretenimento da época, foram adaptadas para o público infantil por autores como os Irmãos Grimm, Hans Christian Andersen e Charles Perrault a partir do século XVII, na França. Desde então, a cada geração, são redescobertos e voltam a encantar, encontrando atualmente no cinema uma nova forma de se propagarem. Através da tradução intersemiótica de natureza dialógica e intertextual, essas narrativas fantásticas foram reatualizadas para as telas dos cinemas. Essas reatualizações são resultados da leitura que os sujeitos autores fizeram dos contos, estando sujeitas às mentalidades do nosso tempo, por isso revelam vontades de verdades presentes em nossa época. Sob uma perspectiva discursiva de leitura e dos estudos da tradução, este trabalho investiga os regimes de verdade acerca do sujeito mulher da tradição e do contemporâneo por meio da construção da personagem bruxa má nos contos de fadas da tradição: *Branca de Neve* (1812) e *A Bela Adormecida* (1812), dos Irmãos Grimm e em suas reatualizações filmicas *Malévola* (2014) e *Branca de Neve e o Caçador* (2012), produções dos estúdios Disney e Universal Pictures, respectivamente. Utilizamos como aporte teórico os estudos da Análise do Discurso de linha francesa, ancorando-nos, principalmente nos estudos de Foucault (1999); (2011), Veyne (2011), Courtine (2010), dentre outros; e os Estudos da Tradução, aqui representados por Oustinoff (2011) e Bernardet (2012). A partir da leitura discursiva, é possível perceber que o contexto social e histórico fundamenta como um mecanismo determinante para constituição da identidade do sujeito mulher da tradição e da tradução. As vontades de verdades da contemporaneidade sobre a mulher estão presentes na “nova” representação da bruxa má da tradução, pois elas representam: força, independência e liderança. Além disso, evidencia-se, na tradução, a vontade de verdade da nossa época de que é necessário existir uma razão para o mal, já que existe uma tentativa de justificar os atos das personagens más.

PALAVRAS-CHAVE: Tradução. Tradição. Leitura discursiva. Reatualização

RESUMEN

Los cuentos maravillosos son historias antiguas que encantan a los lectores de las más diferentes edades. Teniendo su origen posiblemente con los campesinos que narraban oralmente frente a la chimenea como una forma de entretenimiento en la época, fueron adaptadas para el público infantil por autores como los hermanos Grimm, Hans Christian Andersen y Charles Perrault a partir del siglo XVII, en Francia. Desde entonces, a cada generación, son redescubiertos y vuelven a encantar, encontrando actualmente en el cine una nueva manera de propagarse. A través de la traducción intersemiótica de naturaleza dialógica e intertextual, esas historias fantásticas fueron reactualizadas para las telas de los cines. Esas reactualizaciones son resueltos de la lectura que los sujetos autores hicieron de los cuentos, estando sujetas a las mentalidades de nuestro tiempo, por eso revelan voluntades de verdades presentes en nuestro tiempo. Desde una perspectiva discursiva de lectura y de los estudios de la traducción este trabajo investiga los regímenes de verdad acerca de lo sujeto mujer de la tradición y contemporáneo a través de la construcción de la personaje bruja mala en dos cuentos de hadas de la tradición: *Blancanieves* (1812) y *La Bella Durmiente* (1812), de los hermanos Grimm y sus reactualizaciones filmicas *Maléfica* (2014) y *Blancanieves y el cazador* (2012), respectivamente, producciones de la Disney. Utilicé como aporte teórico los estudios teóricos del análisis del discurso, de línea francesa, recogíendome, principalmente, en los estudios de Foucault (1999); (2011), Veyne (2011), Courtine (2010), entre otros; y los estudios de la traducción, acá representados por Oustinoff (2011) y Bernardet (2012). A partir de la lectura discursiva es posible percibir que el contexto social e histórico funciona como un mecanismo determinante para la constitución de la identidad del sujeto mujer de la tradición y de la traducción. Las voluntades de verdades de lo contemporáneo acerca de las mujeres están presentes en la "nueva" representación de la bruja mala de la traducción, pues ellas representan: fuerza, independencia y el liderazgo. Además de eso, es evidente en la traducción, la voluntad de verdad de nuestro tiempo de que tiene que haber una razón para el mal, ya que hay un intento de justificar los actos de las personajes malas.

PALABRAS-CLAVE: Traducción. Tradición. Lectura discursiva. Reactualización

LISTA DE IMAGENS

FIGURA 1: Charles Perrault - Contos da Mamãe Gansa, 1695.....	23
FIGURA 2: Ludwig Richter - Contos de fadas, 1857.....	24
FIGURA 3: Seymour Joseph Guy - A história de Cachinhos Dourados, 1870.	24
FIGURA 4: Warwick Goble - O príncipe prestes a despertar A Bela Adormecida, 1923.	30
FIGURA 5: Branca de Neve e o Caçador (2012) - A princesa após ser envenenada.....	37
FIGURA 6: Branca de Neve e o Caçador (2012) - Ravenna indaga sobre ser a mais bela	37
FIGURA 7: Malévola (2014) - A princesa prestes a espetar o dedo no fuso.....	37
FIGURA 8: Malévola (2014) - Malévola amaldiçoa a princesa	37
FIGURA 9: Malévola (2014) - Malévola e o seu exército.....	39
FIGURA 10: Branca de Neve e o Caçador (2012) - Ravenna em seu lugar de autoridade	39
FIGURA 11: Malévola (2014) - Malévola enquanto criança.....	41
FIGURA 12: Malévola (2014) - Malévola cria amizade com Stefan.....	41
FIGURA 13: Malévola (2014) - Malévola e Stefan se apaixonam.	42
FIGURA 14: Malévola (2014) - Stefan trai Malévola cortando suas asas.....	42
FIGURA 15: Malévola (2014) - O reino dos Moors antes da transformação de Malévola.	43
FIGURA 16: Malévola (2014) - Malévola se transforma	43
FIGURA 17: Malévola (2014) - A princesa é salva.	44
FIGURA 18: Malévola (2014) - O príncipe beija a princesa.	44
FIGURA 19: Branca de Neve e o Caçador (2012) - Ravenna mata o pai de Branca de Neve.	44
FIGURA 20: Arthur Rackham - A Rainha e o espelho mágico, 1909.	46
FIGURA 21: Branca de Neve e o Caçador (2012) - Ravenna e o espelho mágico.....	46
FIGURA 22: Branca de Neve e o Caçador - Ravenna e o espelho mágico.	47

SUMÁRIO

1- INTRODUÇÃO.....	12
2- DA TRADIÇÃO À TRADUÇÃO.....	15
2.1- Uma teoria de interpretação: AD	16
2.2- Era uma vez a tradução e o cinema	18
2.3- Narrando sobre os contos de fadas	22
3- METODOLOGIA.....	25
4- DO REAL AO FICCIONAL: A BRUXA	32
5- CONSIDERAÇÕES FINAIS	48
6- REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	50

1- INTRODUÇÃO

A minha infância foi marcada pelo deleite, em ouvir e ler, os contos de fadas maravilhosos. Guardo com muita satisfação o dia em que ganhei a minha primeira coleção, *Clássicos de Ouro*, e o sentimento de fascinação e de deslumbramento presente em cada uma das dezenas de vezes que a li. Ainda hoje a guardo, com muito desvelo e carinho em minha estante de livros, e por vezes, me deixo ser levada por esse universo de princesas, príncipes e bruxas. Esta última, para mim, sempre representou a figura de um ser que tudo fazia para prejudicar e atrapalhar o outrem (a princesa e o príncipe) de conquistarem a felicidade, por isso, sempre torci para que o plano dela fracassasse e o final feliz fosse conquistado.

Em um panorama geral, nessas narrativas temos a luta entre o bem e o mal, como algo natural da natureza humana, possuímos a tendência de torcer para que o bem triunfe. A cada leitura realizada, torci para que o príncipe e a princesa conseguissem derrotar os obstáculos postos pela bruxa má e pudessem ser felizes. Neste quadro, as cores parecem estar bem separadas e opostas. Aqueles que praticam o bem merecem ter o seu final feliz, mas aquele que se mostra força opositora, como a bruxa, merece o castigo. Sem perdão, sem piedade. Nessa perspectiva dicotômica, essas maravilhosas narrativas foram tecidas.

Somente a partir das pesquisas realizadas através do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC), onde analisamos e investigamos, sob o olhar discursivo, reatualizações filmicas dos contos do cânone clássico como: *A menina da Capa Vermelha (2012)*, *Cinderela (2015)*, *João e Maria: Os caçadores de bruxas (2013)* percebemos que as bruxas, em sua maioria, apresentam-nos uma “nova” perspectiva. Esta resignificação se dá a partir dos regimes de verdade tecidos acerca do sujeito mulher contemporâneo: sujeito diligente que é dona de seu próprio destino. As imagens do sujeito bruxa se resignificam na verdade de nosso tempo, e as reatualizações dos contos de fadas denunciam e disseminam essas novas verdades acerca desse sujeito.

Nas reatualizações, as cores não aparecem de forma monocromática, na verdade é uma tela policromática, pois a construção de cada personagem, das princesas às bruxas, está alicerçada e apresenta na vontade de verdade de nossa época de que a natureza humana não é dividida entre bons e maus, as duas forças podem constituir um mesmo ser. A partir dessas reatualizações, vemos que há sempre uma razão para a maldade da bruxa, podendo ser fruto

do meio social ou de um conjunto de circunstâncias que provocam a transformação de bons em maus e maus em bons. Malévola, por exemplo, perpassa por momentos de bondade e maldade. Essa constatação leva-nos a indagar sobre a imagem da bruxa projetada no percurso histórico-social, e os discursos que são promulgados acerca do sujeito mulher. Em muito, a imagem negativa que foi e é atribuída à bruxa má parece ter sido fundamentada em função de radicalismos advindos da ânsia de dominação do poder falocêntrico.

Segundo Levack (1988), a perseguição de forma mais árdua aconteceu às mulheres que eram parteiras, às que possuíam algum tipo de conhecimento sobre o uso medicinal de ervas, ou àquelas que eram maltratadas pelos maridos e às que, de alguma forma, mostravam um comportamento julgado estranho. O que reforça a ideia de que o medo do domínio e da força feminina induziram o sujeito homem a conjurar contra a liberdade feminina. Por causa dessa força repressora, o lugar imposto ao sujeito mulher passou a ser o casamento e com ele os domínios do lar: cuidar da casa, do marido e dos filhos, pensamento defendido e promulgado pelas instituições religiosas dominantes.

Segundo Fiamoncini (2004), “o texto bíblico foi um instrumento constante na argumentação contra as mulheres “hereges”. O *Malleus Maleficarum*¹ (O martelo das feiticeiras), de 1487, foi um manual que serviu de orientação no processo de caça às bruxas. Durante a Idade Média e início da modernidade o medo não residia apenas na acusação de heresia, mas principalmente pela forma que elas surgiam, pois eram validadas sem nenhuma prova, e o resultado foi à condenação de milhares de mulheres à fogueira.

Realizando uma leitura discursiva percebemos que o sujeito mulher, desde a origem das civilizações, sempre foi colocada em uma posição de submissão, dependência e opressão perante o sujeito homem. Antes do casamento, subalterna ao seu pai e ao casar-se, ao marido. No entanto, à medida que ela vai adquirindo independência, após muitas lutas e reivindicações, concomitantemente há mudanças significativas na estrutura familiar (ela passa a ser a chefe do lar), acontece por parte dela a aquisição da consciência e do reconhecimento de sua força e potencialidade. Aos poucos, o sujeito mulher sai do lugar de espera e dependência, para vencer suas inseguranças e ocupar espaços que não tinha acesso. Entretanto, essa mudança caminha lenta e de forma parcial, pois a opressão, ainda que inconsciente, persiste, basta acompanhar nos noticiários da TV a quantidade de mulheres que

¹ Obra dos autores dominicanos Heinrich Kramer e Jakob Sprenger.

sofrem diariamente atos maldosos e cruéis advindos de homens contra elas, sem mencionar receber salário menor que eles, ainda que ocupem o mesmo cargo e tenham a mesma formação. Na história, a bruxa sempre representou, de um modo ou de outro, emancipação e resistência a essa opressão, hoje alia-se à concepção de sujeito mulher contemporâneo. Essa pode ser uma das explicações delas se fortalecerem e ocuparem o lugar de destaque em algumas reatualizações filmicas.

Cada época possui seu regime de verdade, de acordo com Foucault (1979, p.12): “a verdade é deste mundo; ela é nele produzida graças a múltiplas coerções. Nele detém efeitos reguladores de poder. Cada sociedade tem seu regime de verdade, sua política geral da verdade”. Assim sendo, este trabalho tem por objetivo geral investigar os regimes de verdade acerca do sujeito mulher da tradição e contemporâneo por meio da construção da personagem bruxa má, nos contos de fadas da tradição: *Branca de Neve* (1812) e *A Bela Adormecida* (1812), dos Irmãos Grimm e em suas reatualizações filmicas *Malévola* (2014) e *Branca de Neve e o Caçador* (2012), respectivamente, a primeira produção dos estúdios Disney e a segunda da Universal Pictures. As bruxas e as princesas das narrativas tradicionais figurativizam² uma imagem do feminino “filha de seu tempo”, assim como nas reatualizações.

Nosso trabalho alicerça-se nos pressupostos teóricos dos Estudos Discursivos e da Tradução, dessa forma as questões de pesquisa que o nortearam: Como a bruxa má é construída nas reatualizações e nos contos da tradição? Existe uma influência do discurso real sobre sujeito mulher moderna na construção da “nova” bruxa má? A partir disso, qual é a construção do sujeito mulher nas reatualizações e nos contos clássicos? Para fundamentar a análise e desenvolver os objetivos propostos, faremos uma revisão teórica discutindo alguns conceitos chave, tais como: leitura, sujeito, discurso, vontades de verdade e reatualização. Dentre os aportes teóricos utilizados, destacamos: Orlandi (1988); Veyne (2011); Tatar (2004), Pêcheux (2009); Foucault (2010); Courtine (2010); Bakhtin (2011); Chartier (2012); Indursky (2011), dentre outros.

Sendo assim, esse trabalho se divide em dois momentos fundamentais: O primeiro de cunho teórico, dividido em três capítulos. No primeiro capítulo, apresentaremos a AD, como

² Os termos tematizar e figurativizar são aqui tomados conforme o sentido dado por Fiorin (1999). Segundo esse autor: “Figura é o termo que remete a algo do mundo natural: árvore, vagalume, sol, correr, brincar vermelho, quente etc. Tema é um investimento semântico, de natureza puramente conceptual, que não remete ao mundo natural. Temas são categorias que organizam, categorizam, ordenam os elementos do mundo natural: elegância, vergonha, coragem, orgulhoso, calculista, etc”. (FIORIN, 1999, p.65)

essa teoria de interpretação toma o texto. No segundo, falaremos sobre a tradução, principalmente acerca da tradução intersemiótica, além de explicar sobre o cinema, apoiando-me especialmente em Bernardet (2012). No terceiro capítulo, apresentaremos um breve histórico dos contos clássicos, discutimos um pouco sobre a origem dos contos de fadas e sobre sua estrutura. O segundo momento refere-se a análise do *corpus*, procederemos a análise dos contos escolhidos e suas respectivas reatualizações através de uma leitura discursiva, aplicando os conceitos apresentados nos capítulos teóricos. Para a realização da análise, destacamos recortes discursivos (RD) das narrativas clássicas e reatualizações filmicas. A partir deles é possível observar as vontades de verdades de cada uma das épocas em que foram produzidas.

2- DA TRADIÇÃO À TRADUÇÃO

Neste trabalho, o termo “tradição” refere-se aos contos de fadas ou maravilhoso tradicional, os chamados “clássicos”, que denunciam uma formação social onde os comportamentos prescrevem obediência e submissão ao sujeito homem, seja na figura paterna, marido e até mesmo, irmão. Para serem consideradas sujeitos moral³, as mulheres deveriam mostrar obediência ao homem. A esses deveriam ser completamente subjugadas, figurativizando uma imagem do feminino “filha de seu tempo”.

A “tradução” concerne as reatualizações, na qual destacamos a bruxa má, já que além de fazer oposição a princesa, representa a mulher que diz: “Não!”, ou seja, desafia os dogmas e regras instituídos pelo poder falocêntrico. Considerando que nosso tempo concebe o sujeito mulher como diligente e dona do seu próprio destino, as imagens do sujeito bruxa se (re)significam na verdade de nosso tempo, e as reatualizações dos contos de fadas denunciam e disseminam essas “novas” verdades acerca desse sujeito. De acordo com Oustinoff (2011), para falar em tradução é necessário que se entenda que existe uma multiplicidade de formas de se traduzir e uma delas, por sua vez, é a tradução intersemiótica, em que “[...] não se trata mais de passar de uma língua para outra, mas de um sistema de signos para outro”. (OUSTINOFF, 2011, p.9). Isso significa dizer que é possível que entre as artes haja uma transposição de um “sistema de signos para outro, por exemplo, da arte da linguagem para música, a dança, o cinema ou a pintura” (JAKOBSON *apud* OUSTINOFF, 2011, p.114).

³ Segundo Foucault (2004, p.211), a “moral” dos códigos de comportamentos diz respeito “a conjunto de valores e de regras de conduta que são propostas aos indivíduos (...) por meio de diversos aparelhos prescritivos, como podem ser a família, as instituições educativas, as igrejas”.

Desta maneira, é possível realizar a tradução e a reatualização dos contos maravilhosos para as telas do cinema. Sobre isso, Foucault (2001, p.284) compreende a reatualização como “a reinserção de um discurso em um domínio de generalização, de aplicação ou de transformação que é novo para ele”. Para os contos narrados ao pé da lareira, o discurso cinematográfico lhe é “novo”. Tomados por esse “novo” discurso, as reatualizações dizem outras verdades, a elas são inclusos discursos de nosso tempo.

2.1- Uma teoria de interpretação: AD

Para os estudos discursivos, o texto não é considerado um objeto acabado, pronto, sobre o qual estão inscritas inúmeras possibilidades de leitura. O texto é materialidade linguístico-histórica, materialidade significante suporte de uma unidade teórica: o discurso, objeto central da AD. Como unidade fundamental do discurso, o texto é produzido num dado tempo e espaço, nas palavras de Fiorin (1997):

O texto é produzido por um sujeito num dado tempo e num determinado espaço. Esse sujeito, por pertencer a um grupo social num tempo e espaço, expõe em seus textos as ideias, os anseios, os temores, as expectativas de seu tempo e de seu grupo social. **Todo texto tem um caráter histórico, não no sentido de que narra fatos históricos, mas no de que revela os ideais e as concepções de um grupo social numa determinada época.** Cada período histórico coloca para os homens certos problemas e os textos pronunciam-se sobre eles. (FIORIN, 1997, p.17) [grifo meu]

O discurso é exterior a língua, mas é por meio dela que ele se materializa através dos textos, estes são materialidades discursivas que deixam entrever, como pontua Fiorin (1997), as ideias e concepções pertencentes a um determinado momento da história, por meio deles são reveladas determinadas vontades de verdade de uma determinada época. De acordo com Foucault (2005), algo que está presente em todas as sociedades é o fato de que a produção do discurso não é espontânea, e isso significa dizer que ela é regulada, selecionada e organizada. Sobre isso, Foucault nos diz que:

[...] em todas as sociedades a produção do discurso é ao mesmo tempo **controlada, selecionada, organizada e redistribuída** por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e terrível materialidade. (FOUCAULT, 2005, p. 9). [grifo meu]

O autor pontua que existem diversos mecanismos de controles do discurso, dentre eles os chamados *mecanismos externos*, que consiste na *interdição*, a qual limita a enunciação do

discurso, ou seja, não podemos dizer tudo que queremos, em qualquer circunstância que quisermos, pois existem tabus para o discurso. Segundo Foucault, política e sexualidade são exemplos de assuntos que suscitam restrição na sociedade. Além disso, os discursos são marcados pela luta do controle daquilo que é enunciado, nas palavras dele "por mais que o discurso seja aparentemente bem pouca coisa, as interdições que o atingem revelam logo, rapidamente, sua ligação com o desejo e com o poder". (FOUCAULT, 2005, p.10). O segundo mecanismo é a *exclusão e a rejeição* que são explicadas por Foucault através do discurso do louco, pois a sociedade não o compreende, dessa forma ele é anulado, já que não atende as exigências sociais. Como consequência, temos o desmembramento social da loucura, pois a sociedade não o admite como verdadeiro nem possui interesse em ouvi-lo.

A partir dessas reflexões, chegamos à compreensão de que os discursos sofrem influências de preceitos sociais e institucionais, que possuem o poder de decidir se o discurso é verdadeiro, por isso Foucault (1996, p.10-20) assinala que "o discurso verdadeiro, que a necessidade de sua forma liberta do desejo e libera do poder, não pode reconhecer a vontade de verdade, essa que se impõe a nós há bastante tempo, é tal que a verdade que ela quer não pode deixar de mascará-la".

Em meio à diversidade de procedimentos dos quais o discurso é "coagido", temos a *vontade de verdade*, a qual é a concepção utilizada neste trabalho. Foucault (1996) apresenta a vontade de verdade como sendo uma ferramenta de exclusão do discurso, já que ela exerce sobre os discursos um poder de coersão que, como já dito, delimita o que pode e/ou deve ser dito. Práticas que são exteriores ao sujeito, mas que o afetam. Elas são disseminadas pelos *jogos de verdade*, que estão alicerçados nas relações de poder e são responsáveis pela constituição dos indivíduos em sujeitos. Esses jogos de verdade que, numa sociedade, determinam o modo "verdadeiro" de ser sujeito, associam-se às histórias das moralidades cuja função é chamar o indivíduo a se constituir sujeito moral. Segundo Foucault (2004), a moral, no sentido amplo, comporta dois aspectos: o dos códigos do comportamento e o código das formas de subjetivação. O primeiro aspecto da moral como as regras, os comportamentos, as "leis" que devem ser aprendidas, é o código moral imposto numa comunidade. As instâncias de autoridade que defendem esse código impõem sua aprendizagem, sua obediência. Essas instâncias são responsáveis por ratificarem as infrações. As mulheres que foram acusadas e condenadas à fogueira por bruxaria são exemplos disso. Elas sofreram tal "castigo" por desobedecerem ao código moral da época, validado pela sociedade como verdadeiro. O segundo aspecto da "moral", o das formas de subjetivação, diz respeito à consciência de si, à

relação consigo próprio, à decifração de si por si, ao exame de si, para as transformações que buscam operar em si mesmo. Esses dois aspectos são indissociáveis na constituição do sujeito moral, pois a ação moral relaciona-se ao código, às regras, ao que está exterior ao indivíduo, ao próprio indivíduo em sua relação consigo mesmo, ao conhecimento de si.

Além das concepções apresentadas, é primordial entender que quando falamos em *sujeito*, no caso desse trabalho o *sujeito mulher*, não se refere ao indivíduo, ao sujeito empírico que domina o que diz e o que quer dizer, pois para os estudos discursivos, de acordo com Indursky (2007):

[...] o sujeito é descentrado, ou seja, este sujeito não está na origem de suas decisões e estratégias, pois, na constituição desse sujeito, ideologia e inconsciente encontram-se inextricavelmente entrelaçados. A Análise de Discurso afasta-se, pois, da noção de sujeito empírico que sabe e domina o que diz e o que quer dizer e encaminha-se para um sujeito que pensa que domina o que diz mas, que, de fato é determinado, sem se dar conta, a dizer o que seu lugar na formação social impõe que seja dito. (INDURSKY 2007, p.11)

A identidade desse sujeito não é definida biologicamente, e sim historicamente. Ela também não é unívoca, mas fraturada, sobre isso Hall (2011, p.13) nos diz que: "O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um "eu" coerente." Se pensarmos, por exemplo, no sujeito mulher contemporâneo, temos um sujeito diligente que é dona de seu próprio destino. O sujeito bruxa se ressignifica na verdade de nosso tempo, e as reatualizações dos contos de fadas, nas telas do cinema, denunciam e disseminam essas novas verdades acerca desse sujeito. No próximo capítulo apresentaremos um breve histórico sobre o cinema e como os contos maravilhosos são reatualizados em suas telas.

2.2- Era uma vez a tradução e o cinema

Partindo da premissa de que o texto é uma materialidade discursiva, na qual é possível perceber concepções de um determinado momento histórico, pois cada época produz seus regimes de verdade, trataremos nesse capítulo um pouco da gênese das reatualizações *corpus* da pesquisa, sua tradução para o cinema. Para tanto, apresentamos um panorama da tradução e uma explanação sobre os primórdios do cinema. Essas considerações foram baseadas nos estudos de Oustinoff (2011) e Bernardet (2012).

Segundo Oustinoff (2011) falar sobre a gênese da tradução significa falar em textos bíblicos, pois não se pode deixar de lado aqueles que foram e são os mais traduzidos na história da humanidade. A Bíblia foi traduzida para inúmeros idiomas e esse fato comprova a possibilidade de tradução entre línguas diferentes. Oustinoff (2011) nos diz que “a primeira função da tradução é, então, de ordem prática: sem ela, a comunicação fica comprometida ou se torna impossível” (OUSTINOFF, 2011, p.12). É através da tradução que, por exemplo, autoridades governamentais de diferentes nações são capazes de reunirem em um mesmo ambiente para debater assuntos de interesse comum.

É somente a partir dos estudos de Jakobson que a tradução ganha uma valoração até então despercebida, é ele quem subdivide a tradução, entre elas (JAKOBSON, 1959 *apud* OUSTINOFF, 2011, p.23): a) a “tradução intralingual” ou “reformulação”, de uma para outra língua, ou “tradução propriamente dita”; b) “tradução interlingual” e c) a “tradução intersemiótica”, que “consiste na interpretação dos signos linguísticos por meio de signos não linguísticos.” Esta última consiste em permitir que um sistema de signos seja traduzido para outro sistema, por exemplo, passar os contos de fadas para as telas dos cinemas. Essa “transposição” é totalmente possível no campo das artes, pois os significantes são polivalentes e isso quer dizer que “as palavras escritas em uma página são significantes visuais, mas podem ser traduzidos como significantes auditivos pela fala, em gestos na linguagem dos sinais, em significantes táteis no alfabeto braile.” (OUSTINOFF, 2011, p. 115). Existe uma multiplicidade de traduções proporcionadas pela natureza polivalente do significante, e se apresentam de forma tão natural que não costumamos nos dar conta no nosso cotidiano. Trata-se de algo automático, para usar o termo de Oustinoff 2011, p. 115 “faculdade de autotradução dos signos”.

Sobre o processo da transposição, Azerêdo (2012, p.134) nos diz que: “a transposição de um texto (literatura) para outro contexto semiótico (cinema) carrega consigo novos recursos de significação, interferindo em significados pré-existentes, seja para adensá-los, seja para subvertê-los”. Essa transposição não deve ser percebida apenas como diálogos entre textos, mas também com contextos históricos e culturais diferentes. Por exemplo, segundo Coelho (2012), durante a Idade Média as raízes greco-romanas dos contos foram descobertas e fundidas ao longo desse período, essas narrativas revelavam um pouco do contexto social e aspectos pertencentes à sociedade feudal da época. Nas palavras da autora:

Nos contos populares medievais, o mundo feudal está representado em toda sua crueza: o marido que brutaliza a esposa (*Grisélidis*); o pai que deseja a

própria filha (*Pele de Asno*); as grandes fomes que levavam os pais a abandonarem seus filhos na floresta (*João e Maria*), a antropofagia de certos povos, que se transforma no gigante comedor de crianças (*João e o Pé de Feijão*); entre outros. (COELHO, 2011, p. 44 -45)

No entanto, essas narrativas passaram a ter as crianças como principal público de leitura, por isso muito da violência e crueldade foram suavizadas. Perrault, por exemplo, buscou na tradição oral do povo o seu material, mas para atender a parte da sociedade francesa que frequentava os círculos elegantes de Paris ele “[...] retocou tudo, para atender ao gosto dos sofisticados frequentadores dos salões, *précieuses* e cortesãos aos quais ele endereçou a primeira versão publicada de Mamãe Ganso, seu *Contes de ma mère l’oye*, de 1697.” (DARNTON, 1986, p.24).

A história literária registra que a primeira coletânea de contos infantis foi publicada no século XVII, na França. Segundo Coelho (2012, p.27-28), “[...] a França dessa época (séc. XVII) vivia um esplêndido momento de progresso e transformações político-culturais [...]” O contexto sócio histórico e cultural influenciou e influencia na construção dessas histórias, por isso, não é diferente com as reatualizações dessas histórias, já que vivemos em uma sociedade onde o sujeito mulher ocupa um lugar de autonomia e emancipação, ao menos, esse é o discurso que é disseminado socialmente, graças às sucessivas e incansáveis batalhas sociais.

Essas narrativas maravilhosas são transpostas para as telas do cinema, este, por sua vez, tem a capacidade de despertar as mais diferentes sensações e percepções. O cinema é responsável por inaugurar, no começo do século XX, uma era da predominância das imagens, tendo sua primeira exibição pública em 28 de dezembro, em Paris. Os irmãos Louis e Auguste Lumière, um dos inventores, não acreditavam no potencial do aparelho construído, *Cinématographe*, que só serviria para pesquisas e logo o público cansaria. A grande exibição no *Grand Café* apresentou filmes curtos. Segundo Bernardet (2012):

Uns filmes curtinhos, filmados com a câmara parada, em preto e branco e sem som. Um em especial emocionou o público: a vista de um trem chegando na estação, filmada de tal forma que a locomotiva vinha vindo de longe e enchia a tela, como se fosse projetar-se sobre a plateia. O público levou um susto, de tão real que a locomotiva parecia. Todas essas pessoas já tinham com certeza viajado ou visto um trem, a novidade não consistia em ver um trem em movimento. Só podia ser uma ilusão. (BERNARDET, 2012, p.5)

Essa impressão de ver o trem como se fosse verdadeiro, leia-se: impressão da realidade é uma das prováveis explicações para o grande sucesso do cinema. Ver imagens em movimento, enquadradas em uma tela, propicia a impressão de que nossa própria vida está

projetada lá, provocando ao espectador uma experiência única, uma forma diferente de olhar para o mundo e para si próprio, mesmo sabendo que no final aquilo não é verdadeiro. De acordo com Bernardet (2012), “a imagem cinematográfica permite-nos assistir a essas fantasias como se fossem verdadeiras; ela confere realidade a estas fantasias”. (BERNARDET, 2012, p.6)

O contexto no fim do século XIX se desenhava em que quase todos os países europeus e nos Estados Unidos as pesquisas para a produção de imagens em movimento estavam se acentuando. É o grande momento da burguesia e em consequência “ela está transformando a produção, as relações de trabalho, a sociedade, com a Revolução Industrial; ela está impondo seu domínio sobre o mundo ocidental, colonizando uma imensa parte do mundo que posteriormente viria a chamar-se Terceiro Mundo”. (BERNARDET, 2012, p.6). Ela cria o cinema.

Um dos fatores que torna a sétima arte⁴ dominante consiste: na possibilidade se poder tirar cópias, ou seja, isso permite que seja apresentado de forma simultânea para uma quantidade ilimitada de público. No trecho que segue, Bernardet (2012) explica o porquê de o cinema ter se tornado uma indústria tão lucrativa, movimentando o mercado financeiro:

Quando assistimos a um *show*, uma peça de teatro, conferência, aula, cantor, atores, conferencista ou professor têm necessariamente de estar presentes e sempre que estiverem ausentes não haverá *show* ou aula. A necessidade desta presença faz com que cantor, autores ou professor só possam entrar em contato com seu público num único lugar por vez, e sempre com uma quantidade de público limitada pelas dimensões da sala. Com o cinema, é diferente. A película que se bota na máquina e sobre a qual se imprime a imagem é um negativo que, após a filmagem, será revelado e montado para se chegar a uma *matriz*, da qual se poderá tirar uma quantidade em princípio ilimitada de *cópias*. Esse fenômeno permite que o mesmo produto - o filme - seja apresentado simultaneamente numa quantidade em princípio ilimitada de lugares para um público ilimitado. O que amplia as possibilidades de divulgação e de dominação ideológica e tem profundas repercussões sobre o mercado. No teatro, uma quantidade de espectadores limitada pela lotação da sala (se a peça tiver sucesso) paga o ingresso; e o investimento financeiro feito numa peça de teatro é ressarcido lentamente e os lucros demoram a aparecer. A quantidade virtualmente ilimitada de espectadores que podem assistir simultaneamente a um mesmo filme possibilita um breve ressarcimento do investimento e um lucro mais rápido. (BERNARDET, 2012, p.5)

Desde sua invenção até os dias atuais, o cinema passou por várias transformações. A linguagem cinematográfica desenvolveu-se para que fosse possível tornar-se o grande

⁴ O termo "sétima arte", usado para designar o cinema, foi estabelecido por Ricciotto Canudo no "Manifesto das Sete Artes", em 1912 (publicado apenas em 1923).

contador de histórias da primeira metade do século XX. A projeção de espectadores acontece em grande escala, para que seja possível que o filme gere lucros, ou seja, consiga um bom rendimento financeiro não se pode desprezar nenhum potencial espectador, por isso, deve ser produzido e pensado para um público heterogêneo. De acordo com Bernardet (2014), “um filme deverá, portanto apresentar-se com determinadas qualidades que motivem o espectador potencial a ir ao cinema, a escolher este filme em detrimento de outros, isto sem conhecê-lo. (BERNARDET, 2012, p.30). Pensando que os contos são narrativas secularmente apreciadas, passando assim por diversas gerações de leitores, é compreensível o interesse em criar produções baseadas neles.

2.4- Narrando sobre os contos de fadas

Como já dito no início desse trabalho, essas milenares narrativas marcaram a minha infância, as viagens proporcionadas por essas narrativas fazem parte da minha memória e história, pois me proporcionaram uma experiência singular, já que foram elas que me abriram as portas para o universo fantástico. Sobre esse tipo de experiência, Tatar (2004) nos diz que: “Muitas vezes destroçados de tão lidos, esses livros nos transportavam de descoberta em descoberta, levando-nos a mundos inéditos e secretos que dão nova dimensão aos desejos infantis e contemplam os grandes mistérios existenciais.” (TATAR, 2004, p.8)

Essas histórias fantásticas possuem uma origem difícil de demarcar cronologicamente, o que sabemos é que elas possuem origens muito antigas e eram contadas oralmente ao redor da lareira, principalmente, nos dias frios, como uma forma de distrair e entreter os camponeses, após um longo dia de trabalho. Segundo Merege (2010), “Nesse período, os relatos do cotidiano se confundiriam com os mitos e os rituais, principalmente, os de iniciação no mundo adulto, por meio do cumprimento de provas e/ou de algum tipo de sacrifício” (MEREGE, 2010, p.). Dessa forma, os contos, em sua essência, não se tratavam de histórias infantis, como acontece hoje.

Os contos maravilhosos eram narrativas criadas por adultos e para eles. As primeiras histórias pouco lembram as que conhecemos hoje. Os enredos em algumas narrativas eram assustadores, contendo cenas de canibalismo e mortes muitas vezes trágicas. Por exemplo, em uma das versões de Branca de Neve, escrita pelos Grimm, a rainha má ordena ao caçador que “volte com os pulmões e o fígado da moça, na intenção de comê-los cozidos na salmoura.” (TATAR, 2004, p. 84). Ou ainda, a versão escrita na Espanha a rainha “pede uma garrafa de

sangue cuja rolha seja o dedão da menina.” (TATAR, 2004, p. 84). Somente a partir do século XVI, período que marca mudanças referentes às concepções de criança e infância, é que se começa a pensar em uma literatura destinada a elas. Os primeiros livros destinados ao universo infantil foram produzidos somente no final do século XVII, com a publicação do livro intitulado “Contes de *Ma Mère l’ Oye*” (Os Contos da Mamãe Gansa) por Charles Perrault na França em 1697. Segundo Coelho (2012), como gênero, a Literatura Infantil nasceu com Charles Perrault:

Mas somente cem anos depois, na Alemanha do século XVIII, e a partir das pesquisas linguísticas realizadas pelos Irmãos Grimm (Jacob e Wilhelm), ela [a literatura infantil] seria definitivamente constituída e teria início sua expansão pela Europa e pelas Américas. (COELHO, 2012, p.29)

A leitura desses contos era realizada pelas amas, governantas e/ou pelas cuidadoras das crianças. Segundo Meregé (2010), várias ilustrações retratam esse momento de imaginação e fantasia dos pequenos: “Ilustrações desse tipo são uma constante quando se trata de representar narradores, seja nas capas ou páginas de rosto dos livros de contos – como a primeira publicação da *Ma Mère l’ Oye*, de Perrault, em 1697 [...]” (MEREGE, 2010, p.16). A seguir algumas imagens dos contadores de histórias trazidas por Tatar (2004):



“O frontispício da primeira edição impressa dos contos de fadas de Perrault nos leva para junto da lareira. Como ponto mais aquecido da casa, era o lugar perfeito para se praticar prendas domésticas (neste caso, a fiação) e contar histórias. O gato, a porta com a fechadura, a roca – tudo prenuncia o que virá no volume. *O Gato de Botas*, *Barba Azul* e *A Bela Adormecida*. As três crianças parecem ser de uma classe social mais alta que a dessa Mamãe Gansa, que é ao mesmo tempo fiandeira e contadora de histórias”. (TATAR, 2004, p. 18)

Figura 1: Charles Perrault - Contos da Mamãe Gansa, 1695. (TATAR, 2004, p. 18).



“Uma gentil vovó conta histórias ao ar livre. O viés sentimental é revelado pelos floreios decorativos no cenário natural idealizado, que sugere que os contos de fadas representam a poesia na natureza.”
(TATAR, 2004, p. 23)

Figura 2 Ludwig Richter –
Contos de fadas, 1857. (TATAR, 2004, p.25)



“Enfiadas na cama, essas crianças apavoradas acabaram de ouvir a narração da chegada dos ursos em casa.”
(TATAR, 2004, p. 25)

Figura 3 Seymour Joseph Guy –
A história de Cachinhos Dourados, 1870. (TATAR, 2004, p.25)

As histórias contadas por cada uma das personagens representadas nas imagens diferenciam-se de outras narrativas, principalmente por serem constituídas por elementos que os tornam singulares, como o uso de magia e encantamentos (sobrenatural). O herói e/ou a heroína buscam sua realização pessoal, que para consegui-la precisam enfrentar e ultrapassar os obstáculos (o mal) que aparecem em seu caminho, e que normalmente é representado pela bruxa/madrasta má, para no desfecho conseguir triunfar sobre o mal e conseguir o final feliz. Relacionando as vontades de verdade de nossa formação social com o ficcional, irradia um discurso de que aqueles que são sujeitos morais, neste caso, príncipe e princesa, devem ser compensados e os maus sujeitos, como a bruxa má, devem ser punidos.

Cashdan (2000) afirma que os contos de fadas possuem quatro etapas: a) a travessia, a viagem ao mundo mágico; b) o encontro com o personagem do mal ou o obstáculo a ser vencido; c) a dificuldade a ser superada; d) a conquista (destruição do mal); a celebração da recompensa. Essas narrativas são permeadas por magias e encantamentos, animais falantes, fadas madrinhas, reis e rainhas, ogros, lobos e bruxas, tapetes que voam, galinhas põem ovos

de ouro, pés de feijão que crescem até o céu. Aspectos que caracterizam o que Todorov (1992) chama de literatura maravilhosa, que é a existência de elementos que permanecem sem explicação, não racionalizados, levando-nos a identificar a existência do sobrenatural. Nessas histórias não são fáceis de delimitar o que seria o *fantástico* e o *maravilhoso*, de acordo com Todorov (1992), a linha que os divide será sempre tênue. Ele nos diz que: “O limite entre os dois será então incerto; entretanto, a presença ou a ausência de certos detalhes permitirá sempre decidir.” (TODOROV, 1992, p.58). Apesar dessa dificuldade de demarcar um e outro, existem alguns aspectos que diferenciam os contos de fadas, caracterizando-os como umas das variedades do *maravilhoso*, e que os elementos sobrenaturais, diferentemente do fantástico, não provocam nenhuma surpresa. Para esse autor, “O que distingue o conto de fadas é certa escritura, não o estatuto do sobrenatural” (TODOROV, 1992, p.60). Sendo assim, o sobrenatural é um elemento constituinte dessas narrativas, no entanto, não é o que as diferencia, isso será conseguido através de particularidades da sua escrita.

Todorov (1992) propôs vários tipos de contos maravilhosos, são eles: o *maravilhoso hiperbólico*, os fenômenos pertencem à dimensão superior a conhecida; o *maravilhoso exótico*, o caráter sobrenatural é devido aos ambientes desconhecidos em que ocorre; o *maravilhoso instrumental*, pois utiliza elementos impossíveis: tapetes voadores, lâmpadas mágicas etc; e por último o *maravilhoso científico* ou *ficção científica*, a explicação racional advém a partir de leis que a ciência contemporânea das obras desconhece. No próximo tópico, apresentaremos o caráter metodológico da pesquisa, além de explanar mais detalhadamente o nosso objeto de análise: os contos Branca de Neve (1812) e A Bela Adormecida (1812), dos Irmãos Grimm e as reatualizações Branca de Neve e o Caçador (2012) e Malévola (2014), respectivamente.

3- METODOLOGIA

Este trabalho caracteriza-se como uma pesquisa descritiva de natureza interpretativa. Segundo André (1995, p. 17), a pesquisa descritiva interpretativa busca:

“a interpretação em lugar da mensuração, a descoberta em lugar da constatação, a valoração e a indução em lugar da dedução, assume que fator e valores estão intimamente relacionados, tornando-se inaceitável uma postura neutra do pesquisador”.

Procuramos analisar o objeto na linha da descrição e interpretação, ou seja, a valoração assume um papel importante, tornando improvável uma postura neutra do pesquisador. Tal procedimento metodológico como assevera Pêcheux (1982, p. 55): “não se constitui em duas fases sucessivas, mas de uma alternância, de um batimento, não implicando que a descrição e a interpretação sejam condenadas a se ‘entremisturar’ no indiscernível”. A nossa pesquisa apoia-se nos pressupostos teóricos da Análise do Discurso de linha francesa, juntamente com o olhar dos Estudos da Tradução.

Partindo do princípio de que a Análise de Discurso “é uma disciplina não-positivista” (INDURSKY, 2011, p.329), o procedimento de análise parte do funcionamento linguístico para se chegar ao funcionamento discursivo. De acordo com Indursky (2011, p. 329), “nesse momento, a analista teoriza. Como se vê, trata-se de uma teoria que trabalha com movimentos pendulares que vão da teoria para a prática e, dessa, de volta à teoria”. Partindo da análise do material linguístico e imagético ao funcionamento discursivo buscando evidenciar os discursos presentes, escolhemos recortes discursivos (doravante RD) das adaptações filmicas e dos contos de fadas clássicos para análise dos discursos que atravessam essas materialidades significantes, acentuando as relações na construção desse ato de reinterpretação e também da narrativa clássica para que se possa observar as convergências e divergências entre as duas materialidades discursivas a construção do sujeito-mulher. As reatualizações filmicas escolhidas para a análise são: *Branca de Neve e o caçador* (2012) e *Malévola* (2014) e os seus respectivos contos: *Branca de Neve* (1812) e *A Bela Adormecida* dos Irmãos Grimm.

O primeiro conto escolhido: *Branca de Neve*, apesar de existirem variações da narrativa, a primeira versão é publicada pelos irmãos alemães Jacob Grimm e Wilhelm Grimm (Irmãos Grimm), entre os anos de 1812 e 1822, num livro com vários outros contos, intitulado "Kinder-und Hausmaärchen" ("Contos de Fada para Crianças e Adultos") no qual Branca de Neve é intitulado como “Schneewittchen” ou Branquinha de Neve. A história se inicia quando Branca de Neve perde sua mãe e seu pai casa-se novamente. A madrasta era uma bela dama, porém orgulhosa e arrogante. Um belo dia, ao consultar seu espelho Mágico, enfurece-se ao descobrir que a beleza da jovem princesa, Branca de Neve, é superior a sua. Tomada pela vaidade e pela inveja, chamou um caçador e disse: “Leve a criança para floresta. Nunca mais quero ver a cara dela. Traga-me seus pulmões e seu fígado como prova de que a matou.” (TATAR, 2004 p. 88).

O caçador obedeceu e levou a menina para a mata, mas no momento exato em que estava puxando sua faca de caça e prestes a mirar seu coração inocente, ela começou a chorar e a suplicar: “Misericórdia, meu bom caçador, poupe minha vida. Prometo correr para dentro da mata e nunca mais voltar.” Branca de Neve era tão bonita que o caçador teve pena dela e disse: “Então vá, fuja, pobre criança!” (TATAR, 2004 p. 88). Para salvar sua vida, é obrigada a fugir e se esconder na floresta abrigoando-se em uma casinha no coração da floresta, mudando a vida de sete anões que trabalhavam em uma mina de diamantes.

No conto dos Irmãos Grimm, os anões não possuíam nomes nem personalidades específicas, porém no desenho animado produzido pela Disney, seus nomes foram escolhidos de acordo com suas características. Entretanto, nem toda devoção de seus novos amiguinhos pode salvar Branca de Neve dos efeitos do feitiço da rainha, que impregnou de veneno uma maçã oferecida à jovem. No conto dos Grimm, o príncipe pede aos anões para que levem o caixão da princesa para seu castelo. No caminho, os serviçais que carregam o ataúde tropeçam em uma pedra e, com o impacto, a maçã envenenada é arremessada para fora da garganta da princesa. Nessa versão, o sujeito-homem-príncipe não é o responsável direto pelo salvamento da princesa, mas um acontecimento desastroso e imprevisível. Na versão em desenho animado da Disney, o príncipe a salva com um beijo de amor.

A reatualização intitulada *Branca de Neve e o Caçador*, produzida pela *Universal pictures*, em 2012, apresenta convergências e divergências em comparação ao conto descrito acima. A primeira mudança que devemos observar encontra-se presente no próprio título. Em nenhuma das versões citadas anteriormente *o caçador* é um personagem que recebe foco, sua participação, apesar de importante (levar Branca de Neve para floresta para que ela possa assim encontrar os anões), é pequena.



(Branca de Neve e o Caçador, Universal Pictures, 2012)

Partindo do título, através da inferência, mesmo sem assistir, subtende-se que essa personagem, o caçador, desempenhará um papel importante na história, o que de fato é comprovado ao longo da trama, pois, além de tornar-se protetor, acaba sendo o amor verdadeiro de Branca de Neve. A história começa quando um rei viúvo, que perdera sua esposa logo após o nascimento de sua filha, Branca de Neve, apaixona-se por Ravenna e casa-se com ela, sem ter consciência dos planos de conquista de sua amada, que acaba sendo morto por ela, ficando o reino sob o seu domínio.

A filha do rei, Branca de Neve, ainda criança, é colocada em uma masmorra, ficando lá até se tornar jovem. Obcecada pela beleza e pela juventude, a Rainha pergunta constantemente ao seu oráculo/espelho se existe alguém mais bela do que ela, até o dia em que a resposta não a agradou, pois a Rainha deixará de ser a mais bela dando lugar à princesa. Branca de Neve consegue fugir da prisão e sair do castelo. No entanto, a Rainha má não desiste de perseguir a princesa. Além da ajuda do irmão, um fiel escudeiro, ela contrata Eric, o caçador, que acabara de perder sua esposa, para que ele a ajude, Ravenna promete trazê-la de volta, fazendo assim o caçador aceitar ir atrás da princesa. O caçador não vai atrás de Branca de Neve para conseguir bens materiais, ele é motivado pelo amor a sua esposa. No entanto, ele descobre que a Rainha está mentindo, pois ela não tem o poder de ressuscitar sua amada. Por isso, ele acaba ajudando Branca de Neve na luta contra Ravenna, que após uma árdua batalha, consegue tirar o reino dos domínios de Ravenna.

O segundo conto escolhido: *A Bela Adormecida* ou '*Dornröschen*' é um dos clássicos dos contos de fadas, sendo a versão mais conhecida, aquela publicada pelos Irmãos Grimm, em 1812. A narrativa dos Grimm se inicia com o desejo do rei e da rainha em terem um filho, no entanto isso não acontecia. Até que um dia enquanto a rainha se banhava uma rã saiu da água e afirmou que seu desejo se realizaria, então:

A previsão da rã se realizou, e a rainha deu à luz uma menina tão bonita que o rei ficou fora de si de contentamento e preparou um grande banquete. Convidou parentes, amigos e conhecidos, e mandou chamar também as feiticeiras do reino, pois esperava que viessem a ser bondosas e generosas para com sua filha. Havia treze feiticeiras ao todo, mas como o rei só tinha doze pratos de ouro para servir o jantar, uma das mulheres teve de ficar em casa. (TATAR, 2004, p.102)

No reino havia treze feiticeiras, mas o rei só possuía doze pratos de ouro para servir o jantar, por isso uma delas não recebeu o convite para festa. O banquete foi celebrado e cada uma das feiticeiras lhe presenteou com alguma característica boa, até que antes que a última

pudesse entregar o seu presente, a que não fora convidada, gritou alto amaldiçoando a princesa. Na sequência, a décima segunda se levantou, pois:

[...] ainda restava um desejo a conceder para a menina, e, embora a feiticeira não pudesse suspender o feitiço maligno, podia abrandá-lo. Assim, ela disse: “A filha do rei não morrerá, cairá num sono profundo que durará cem anos.” O rei, que queria fazer o possível e o impossível para preservar a filha da desgraça, ordenou que todos os fusos do reino inteiro fossem reduzidos a cinzas. [...] (TATAR, 2004, p.103)

A princesa cresceu com as virtudes que lhe foram proferidas. No entanto, ao completar quinze anos, a princesa por curiosidade espetou o dedo no fuso:

Depois de subir uma estreita escada em caracol dentro da torre, viu-se diante de uma portinha com uma chave velha e enferrujada na fechadura. Quando rodou a chave, a porta girou e revelou um quartinho minúsculo. Nele estava uma velha com seu fuso, muito ocupada em fiar linho. “Boa tarde, vovó”, disse a princesa. “Que está fazendo aqui?” “Estou fiando linho”, respondeu a velha, cumprimentando a menina com a cabeça. “O que é isso bamboleando assim tão esquisito?” a menina perguntou. E pôs a mão no fuso, pois também queria fiar. O feitiço começou a fazer efeito imediatamente, pois espetara o dedo no fuso. Assim que tocou a ponta do fuso, a menina caiu prostrada numa cama que havia ali perto e caiu num sono profundo. Seu torpor espalhou-se por todo o castelo. O rei e a rainha, que acabavam de voltar para casa e estavam entrando no grande salão, adormeceram, e com eles toda a corte. (TATAR, 2004, p.104)

Passado muitos anos, um príncipe apareceu no reino e apesar dos avisos de perigo, ele foi até o reino, e o prazo de cem anos acabara de se esgotar, e chegara o dia em que a Rosa da Urze iria acordar. Até que:

Finalmente chegou à torre e abriu a porta do quartinho em que a Rosa da Urze dormia. Lá estava a princesa deitada, tão bonita que ele não conseguia tirar os olhos dela. Então, curvou-se e beijou-a. Mal o príncipe lhe roçara os lábios, a Rosa da Urze despertou, abriu os olhos e sorriu docemente para ele. Desceram juntos a escada. O rei, a rainha e toda a corte haviam despertado e olhavam uns para os outros com grande espanto. Os cavalos no pátio se levantaram e se sacudiram. (TATAR, 2004, p.107)

Após o despertar de todo o reino, os dois se casaram e conquistaram o “feliz para sempre”. Na imagem abaixo temos a representação desse momento:



A Bela Adormecida em esplendor, com drapejamentos atrás de si, encimada por um dossel e coberta por uma manta ricamente bordada. O príncipe está prestes a despertá-la, observado por um cachorrinho. (TATAR, 2004, p.108)

Figura 4 Warwick Goble - O príncipe prestes a despertar A Bela Adormecida, 1923. (TATAR, 2004, p.108)

A narrativa é considerada uma versão da história de Giambattista Basile, *Sol, Lua e Tália* (1636), e também de *A Bela Adormecida no bosque* (1697), de Charles Perrault. Na narrativa de Basile, segundo Tatar (2004, p. 103):

Tália (cujo nome deriva da palavra grega *thaleia*, ou “a florescente”) enfia por acidente sob a unha uma farpa presa ao linho e cai morta. O rei que descobre Tália num castelo abandonado já é casado, mas fica tão arrebatado de desejo que “colhe dela os frutos do amor” enquanto ela ainda dorme. Tália é despertada de seu profundo sono quando uma das duas crianças que deu à luz, exatamente nove meses depois da visita do rei, suga a lasquinha de seu dedo. Quando a mulher do rei fica sabendo da existência de Tália e seus dois filhos, Sol e Lua, ordena suas mortes, mas ela mesma perece no fogo que prepara para Tália, enquanto os outros vivem felizes para sempre.

Já na história de Perrault, segundo Tatar (2004, p. 103):

A Bela Adormecida de Perrault é despertada quando um príncipe se ajoelha aos seus pés, e os dois se envolvem num caso de amor que produz uma filha chamada Aurora e um filho chamado Dia. Embora se case com a Bela Adormecida, o príncipe é logo convocado para a guerra e confia a mulher e os filhos aos cuidados da mãe, que é descendente de uma “raça de bichos-papões”. As inclinações canibalescas da rainha a dominam, mas uma camareira bondosa poupa a vida da mãe e dos filhos, substituindo-os por animais. No fim, a rainha, surpreendida pelo filho no ato de tentar assassinar sua família, se atira de cabeça num tanque cheio de “sapos, víboras, cobras e serpentes”.

A reatualização do conto intitulada *Malévola* (2014), produzida pela Disney, conta a história de Malévola, a feiticeira que amaldiçoa a princesa. A motivação da reatualização não é mais a história da princesa, mas a da bruxa má, como podemos perceber já a partir do pôster de divulgação, onde Malévola sozinha e em primeiro plano.



(Malévola, Disney, 2014)

A narrativa fílmica inicia, pois, quando Malévola, a bruxa má da tradição, ainda é criança e conhece a Stefan. Os dois se tornam amigos, apesar de serem de reinos diferentes, crescem juntos e acabam se apaixonando. Eles pertencem a reinos diferentes, ele dos humanos e ela dos Moors, universo de seres mágicos que protegia com ajuda das suas asas, mantendo a paz entre os dois reinos. Stefan torna-se ambicioso e deseja alcançar ainda mais poder, por isso se utiliza da confiança que Malévola destina a ele, e acaba a traindo e cortando suas asas, para ganhar importância, poderio e domínio entre os seus, os humanos. Pois, ao derrotar a grande guerreira dos Moors, Malévola, acaba convencendo os seus de ser bravo e corajoso líder.

Ao perceber que fora traída pelo seu amado e que perderá o seu bem precioso, ela acaba dando início a um ciclo de vingança e amargura. Essa amargura e traição fazem com que Malévola, antes uma fada boa, torne-se má, malévola. Em sua vingança, decide amaldiçoar a filha de Stefan, Aurora. Mas, ao longo da produção fílmica, ela constrói uma relação com Aurora, que pode ser considerada uma relação maternal, pois apesar de proferir adjetivos como “praga” para se referir a menina, ela insiste em acompanhar o seu crescimento, enquanto esta sobrevive às trapalhadas das três fadas encarregadas de protegê-la. Essa ligação será o grande trunfo para que ela retorne ao seu estado inicial de bondade, amor e generosidade. Nessa reatualização existe uma transição de papéis, pois a bruxa não é má, torna-se, mas acaba assumindo a condição de heroína e protagonista, pois suas ações estão no centro, tudo gira em torno dela. No próximo capítulo, apresentaremos a análise dos contos clássicos e das reatualizações, focando na construção da personagem bruxa má e sua fusão com a concepção de sujeito mulher da tradição e da contemporaneidade.

4- DO REAL AO FICCIONAL: A BRUXA

Ao realizar a leitura dessas narrativas sempre tive a ideia de que a maldade praticada pela bruxa deveria ser compensada com o final feliz alcançado pelos heróis. A derrota e o castigo daquela que produziu todos os males, nesse contexto parece justificável. Pensar na punição dos maus, bruxas, e na recompensa dos bons, príncipes e princesas, significa perceber que existem aqueles que são inteiramente bons e os que são naturalmente ruins, além de não existir nenhuma justificativa para o mau ser mal, configurando assim uma visão maniqueísta⁵ da natureza humana. Para exemplificar, podemos citar a atitude da rainha má, em Branca de Neve, que ao ouvir que já não é a mais bela, designa ao caçador a tarefa de matar a princesa. Como é possível constatar a partir da seguinte citação: “Um dia chamou um caçador e disse: Leve a criança para floresta. Nunca mais quero ver a cara dela. Traga-me seus pulmões e seu fígado como prova de que a matou.” (TATAR, 2004, p. 88).

Nas reatualizações, busca-se justificar as más atitudes da bruxa, existe uma raiz e um porquê. Aquele momento de maldade é fruto de uma história de traição, de humilhação e sujeição que antecedem os momentos de maldade. Malévola, em *Malévola* (2014), por exemplo, transita em momentos de bondade e maldade, mas sua essência é caracterizada na generosidade e benignidade. O que acontece a ela, a maldade inicial, advém daquele que ela ama e confia, Stefan. Isso mostra que ela se configura de forma diferente do conto clássico, denunciando uma nova vontade de verdade de nossa época. No discurso da reatualização, na tradução do conto clássico, a natureza humana é representada como bilateral, ou seja, o bem e o mal coexistem e atuam simultaneamente em um mesmo ser. O quadro que pinta essa natureza humana é policromático, como explicamos no início do trabalho. A partir das vontades de verdade de nosso tempo, o bem e o mal coexistem, somos seres descentrados, e não unos.

Nas narrativas da tradição, existe uma espécie de campo onde os valores da bruxa má duelam com os princípios dos heróis (príncipe e princesa), o resultado é sempre favorável a

⁵ Doutrina fundada por Mani em 230, o maniqueísmo teve uma grande expansão durante a Antiguidade chegando a Pérsia, Índia, China, Turquestão, Síria, Sibéria, Egito, Cartago e Roma. O maniqueísmo, assim como outros gnosticismos, buscava explicar a origem do mal no mundo. Para tanto, pensava no mundo de forma dualista sendo gerido por dois princípios, um bom e outro mal, que estavam em luta. Tudo era explicado pela oposição entre os princípios, desde a criação do mundo (cosmogonia), a criação do homem, a moral e o juízo final.

Disponível:

<http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1371264028_ARQUIVO_ArtigoAnpuhNatal.pdf>

este último, pois, na conjuntura geral, os heróis são fundamentados em princípios inquestionáveis e imutáveis, o oposto ocorre com a bruxa, pois as razões apresentadas são frívolas, configurando-se como voláteis e impalpáveis.

Veyne (2011) pontua que o sujeito é “engendrado pelo dispositivo de sua época, o sujeito não é soberano, mas filho de seu tempo” (VEYNE, 2011, p. 179). Ele se constitui sócio historicamente, o tempo e a sociedade atuam como mecanismos de direção para fomentar o modo “verdadeiro” de ser sujeito. Partindo dessa premissa, é importante perceber como a bruxa é constituída historicamente, as razões sociais para as imagens projetadas.

A ideia de que a bruxa é um ser maldoso e por isso indigna de receber finais felizes, fundamenta-se especialmente na Idade Média. O cenário se configurava desfavorável às mulheres consideradas “bruxas”, pois as diretivas da Igreja juntamente com o patriarcalismo social constituíram uma máquina de repressão a qualquer atividade considerada pagã. Muitas mulheres sofreram com perseguições e foram vítimas de radicalismos. O sujeito mulher foi colocado no lugar da submissão, da subserviência. Eram consideradas bruxas as que tinham algum conhecimento medicinal, por exemplo. A citação de Cunha (1994) relata um pouco da vida dessas mulheres:

Na Idade Média, as camponesas pobres não tinham como cuidar da saúde a não ser com outras mulheres tão camponesas e tão pobres como elas. Cultivadoras de ervas curativas eram as que melhor conheciam o corpo e a alma femininos. Eram parteiras que viajavam de aldeia em aldeia, de casa em casa; enfim, médicas populares para todas as doenças. Tornaram-se, entretanto, com seu prestígio, uma ameaça, a partir do momento em que enfrentaram o poder médico, formado por filhos de proprietários, egressos das universidades recém-criadas. Depois elas passaram, para se defender, a formar associações ou guildas, dentro das quais intercambiavam os segredos da cura do corpo físico e parece que também do social. Não poucas parteiras mais tarde vieram a liderar revoltas camponesas que contestavam o sistema feudal de distribuição da terra. O trajeto delas para a fogueira, portanto, foi tão previsível como curto e lógico. (CUNHA, 1994, p. 31-32)

As cozinheiras, curandeiras e parteiras eram os grandes alvos de acusação de bruxaria, principalmente as primeiras, já que se acreditava que elas podiam transformar ervas em poções “mágicas” e unguentos. Alicerçado no pensamento cristão de que essa magia era adquirida por meio de pacto com o diabo, milhares tiveram sua vida e individualidade invadidas, deturpadas, de forma simbólica e física. Podemos verificar a confirmação dessa crença defendida por Santo Agostinho: “A crença de que um ser humano podia fazer um pacto com o Diabo encontra-se nas obras de Santo Agostinho, mas só se disseminou pela

Europa a partir do século XI, quando várias lendas sobre tais pactos foram traduzidas para o latim”. (LEVACK, 1988, p. 33)

A Igreja, juntamente com a força civil, conseguiu repreender com hostilidade e brutalidade a figura feminina que praticava atos considerados hereges⁶. O decreto papal proferido pelo Papa Lúcio III no ano 1184, em que ficou estabelecido o primeiro procedimento inquisitorial, abriu caminhos para o início da Santa Inquisição, que configura em nossa história como uma espécie de tribunal religioso, que condenou todos aqueles que de alguma forma desafiava e desobedecia aos dogmas pregados pela Igreja Católica, instituição dominante na época. O caráter radical da perseguição sofrida por essas mulheres é destacado nas palavras de Irvin (2004):

A visão de uma sociedade cristã unificada e ordenada era um ideal para os líderes da Igreja. A cristandade era concebida como um todo integrado e hierárquico. Qualquer pessoa ou grupo que levasse uma vida religiosa fora da estrutura eclesiástica estabelecida era por definição um herege e sujeito à disciplina punitiva das autoridades seculares à qual a Igreja recorria. Falhas morais ou indiscrições pessoais não eram consideradas como problemas religiosos de vulto dentro dessa estrutura. A Igreja tinha um oportuno sistema de absolvição, que era capaz de cuidar desses assuntos por parte do clero e do laicato igualmente. O que era repreensível era a vida religiosa praticada fora das ordens e da disciplina da Igreja. (IRVIN, 2004, p.506)

Como essa se fundamentava como a verdade da época, as pessoas assumiam esse pensamento. Os próprios vizinhos e parentes tornaram-se opositores, pois denunciavam às autoridades eclesiásticas aquilo que consideravam passível de punição e para não pagarem pelos atos, já que acobertar tais práticas também era motivo de condenação. Sobre isso, Rose Marie Muraro (2000, p.34) na apresentação da obra de Kramer e Sprenger nos diz que: “Este ódio à mulher misturou-se na Inquisição e no Malleus à atração mórbida por ela devido à sexualidade culturalmente reprimida e à sua desvalorização na Igreja”. Apoiado a esse pensamento, o sexo passa a ser tabu e alvo de condenação, por ter sido a causa do pecado original.

Muitos homens também foram acusados de bruxaria, no entanto, o extremismo e radicalismo recaíram sobre a figura feminina, atribuindo a elas poderes destruidores e maiores que os do próprio demônio. Esse pensamento está alicerçado na verdade de que o sujeito

⁶ A palavra heresia é de origem grega e significa “escolha” ou “opção”, no entanto com a Inquisição o termo passou a ser utilizado como uma conotação negativa para marcar as doutrinas consideradas falsas e contrárias pela Igreja.

mulher é moralmente inferior ao sujeito homem e tem a tendência de ser seduzida as tentações diabólicas. Kramer e Sprenger discutem e enfatizam esse pensamento:

Mas a razão natural está em que a mulher é mais carnal do que o homem, o que se evidencia pelas suas muitas abominações carnis. E convém observar que houve uma falha na formação da primeira mulher, por ter sido ela criada a partir de uma costela recurva, ou seja, uma costela do peito, cuja curvatura é, por assim dizer, contrária à retidão do homem. E como, em virtude dessa falha, a mulher é um animal imperfeito, sempre decepiona e mente. (2000, p.116)

No que diz respeito ao alicerce religioso sobre a conduta e ao corpo das mulheres emanam, em parte, em consequência da desobediência de Eva, que segundo os textos bíblicos, quem primeiro experimenta o fruto proibido por Deus: “e viu a mulher que aquela árvore era boa para se comer, e agradável aos olhos, e árvore desejável para dar entendimento; tomou do seu fruto, e comeu, e deu também o seu marido, e ele comeu com ela”. (Gênesis 3: 6). Embora ambos tenham praticado o pecado, a maior parte da culpa recai sobre Eva. O ato culmina na passagem um estado paradisíaco de nudez sem vergonha para um de nudez consciente e pecaminosa.

A humanidade perdeu o direito da vida infundável depois daquele momento. Surgindo para os judeus, mulçumanos e cristãos a concepção de pecado herdado, ou seja, a tendência inerente a todos de pecar. É daí também que surgem as ligações entre pecado, corpo e mulher. Esta se apresenta como manipuladora da beleza e do charme para enganar o homem. A ameaça sedutora, durante a Idade Média, é acusada de compactuar com atos demoníacos, representando um instrumento do Mal. Alicerçado ao pensamento de que o sujeito é mais carnal, portanto mais pecadora, utilizando as palavras de Kramer e Sprenger (2000, p.116) “a mulher é um animal imperfeito, sempre decepiona e mente”.

Na verdade, reside(ia)⁷ um temor por parte do poder falocêntrico, pois a bruxa representa um sujeito mulher que se opõe e reage ao pensamento de superioridade desse sujeito homem. Segundo Germán Machado, em “As bruxas queimadas gozam de boa saúde”:

A bruxa encarna o mal. De que mal se trata? Sabemos que a bruxa foi (é) a oposição ao poder patriarcal. A bruxa é símbolo da comunidade de mulheres que se organiza à margem da lei e da religião dominantes, aquela que resiste às imposições do poder feudal e católico, aquela que faz do corpo e do desejo um valor acima da ordem falocêntrica, aquela que tem o poder de humilhar a virilidade masculina. A bruxa é a mulher que faz duvidar o poder do homem. (MACHADO, 2015)

⁷ Este temor que se perpetua na contemporaneidade, na verdade nunca deixou de existir, daí a grafia reside(ia).

A construção da ideia de que as bruxas representam algo ruim e por isso ser necessário exterminar, parece ter sido instigada pela ânsia do poder falocêntrico. Segundo Mendes (2000), “se as francesas do século XVII eram as primeiras reivindicantes da emancipação das mulheres, as bruxas e as fadas eram representantes do poder feminino que, presente nas sociedades primitivas, foi combatido e derrotado pela cultura judaico-cristã.” (MENDES, 2000, p. 16). Coube à mulher a tarefa de preservar os modelos estabelecidos pelo poderio masculino. Geração após geração, a propagação desses valores foram protegidos.

É notável hoje, após tantos séculos de silêncio e sujeição, o sujeito mulher ter adquirido independência, ao passo que reconhece toda sua força e potencialidade. Se antes ela vivia oprimida e escondida nas sombras do sujeito homem, hoje ela luta para vencer suas inseguranças e ocupar espaços inimagináveis tempos atrás, por exemplo, na área política, chefes de família e etc. As bruxas presentes nas reatualizações *corpus* dessa pesquisa trazem essa nova mentalidade, como veremos adiante. No entanto, é importante dizer que o processo de mudança é contínuo, ou seja, a balança entre dos gêneros se encontra mais equilibrada (após muitas lutas e reivindicações), mas não igualitária, já que resistências são encontradas diariamente.

Esse “novo” discurso é possível porque o texto, nesse caso, a reatualização filmica, não é concebido como uma unidade fechada em si mesmo, à vista disto, uma de suas características é a *incompletude*, ou seja, pensando que ele se constitui na interação, Orlandi (1988) afirma que “(...) o sentido do texto não se aloja em cada um dos interlocutores separadamente, mas está no espaço discursivo criado pelo (nos) dois interlocutores.” (ORLANDI, 1988 p.22). Inerente à natureza do texto, a incompletude permite pensar a leitura, como uma multiplicidade de sentidos possíveis, não podendo assim existir uma leitura plena, já que o sujeito-leitor não poderá alcançar uma “plenitude” dos sentidos de um texto, pois, ele percebido como uma materialidade discursiva é lacunar, relativa, heterogênea. Sendo assim, sempre haverá a possibilidade de novas leituras, de novos dizeres, novos gestos de interpretação.

Novos dizeres aparecem, mas nem todos os aspectos da tradição desaparecem, alguns são mantidos. Para exemplificar seguem os recortes discursivos (doravante RD):

RD1:



Figura 5: Branca de Neve e o Caçador (2012) - A princesa após ser envenenada.

RD2:



Figura 6: Branca de Neve e o Caçador (2012) - Ravenna indaga sobre ser a mais bela

RD3:



Figura 7: Malévola (2014) - A princesa prestes a espetar o dedo no fuso.

RD4:



Figura 8: Malévola (2014) - Malévola amaldiçoa a princesa.

Em *Branca de Neve e o Caçador* (2012) a princesa morde a maçã envenenada pela Rainha má (RD1), como acontece no conto clássico:

“Estou proibida de aceitar qualquer coisa.” “Está com medo de que esteja envenenada?” perguntou a mulher. “Veja, vou partir a maçã ao meio. Você come a parte vermelha, eu como a branca.” A maçã fora feita com tanta perícia que só a parte vermelha tinha veneno. Branca de Neve sentiu um ardente desejo pela linda maçã e, quando viu a camponesa dar uma mordida,

não pôde resistir mais. Enfiou a mão pela janela e pegou a metade envenenada. Assim que mordeu, caiu morta no chão. A rainha contemplou-a com olhos furiosos e explodiu numa gargalhada: “Branca como a neve, vermelha como o sangue, negra como o ébano! Desta vez os anões não conseguirão trazê-la de volta à vida!” (TATAR, 2004, p.95-96)

Ravenna (RD2) mantém o desejo de se manter sempre jovem e bonita: “Espelho, espelho meu, existe outra mulher mais bela do que eu?” E o espelho sempre respondia: “Não, minha Rainha, sois de todas a mais bela.” (TATAR, 2004, p. 86)

Já em Malévola (2014) o feitiço lançado sobre Aurora (RD3) e a concretização dele permanecem: “Quando a filha do rei fizer quinze 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. 103) A realização (RD4) é descrita no conto que o fuso pertencia a uma senhora que trabalhava, e por causa da curiosidade a menina acaba espetando o dedo “O que é isso bamboleando assim tão esquisito?” a menina perguntou. E pôs a mão no fuso, pois também queria fiar. “O feitiço começou a fazer efeito imediatamente, pois espetara o dedo no fuso.” (TATAR, 2004, p.104)

Partindo para os novos discursos presentes nessas reatualizações é percebido que eles revelam as vontades de verdade de nossa época como, por exemplo: a constituição de sujeito mulher e a busca por explicar o mal. A ressignificação da bruxa má leva a perceber que a imagem da bruxa está substancial e intimamente relacionada à construção da identidade do sujeito mulher, isso significa que as figuras da bruxa e da mulher confluem em um mesmo eixo ideológico.

Sobre a identidade, Hall (2011, p.13) nos diz que: "O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um "eu" coerente." Ou seja, a identidade desse sujeito não é definida biologicamente, e sim historicamente. Não sendo unívoca, mas fracturada. A imagem da bruxa é construída historicamente, por isso essa “nova” bruxa que vemos nas reatualizações apresenta discursos de nossa época.

Pensar na construção do sujeito mulher na contemporaneidade é saber que ela está fundamentada nas vontades de verdades que circulam sobre ela na sociedade. A força e a valentia para conseguir o que deseja, ser líder de si e do espaço familiar, a capacidade de ser multitarefas, são alguns exemplos que parecem esculpir o ser mulher, identificar o sujeito

mulher. Malévola e Ravenna ratificam ao longo das reatualizações essa concepção. Para exemplificar, segue os RD escolhidos:

RD5:



Figura 9: Malévola (2014) - Malévola e o seu exército.

RD6:



Figura 10: Branca de Neve e o Caçador (2012) - Ravenna em seu lugar de autoridade.

Malévola (RD5) e Ravenna (RD6) aparecem como “autoridades políticas” já que elas governam o reino e lideram um exército sem ajuda de um homem. Percebe-se então um reflexo das vontades de verdade presentes em nossa época, pois, sendo um sujeito independente, o sujeito mulher é capaz de cuidar de si e de ser líder: chefe na política, no trabalho, na família e de si.

Em comparação, o sujeito mulher apresentado no conto clássico espera que o sujeito homem-príncipe a venha salvar: “Mal o príncipe lhe roçara os lábios, a Rosa da Urze despertou, abriu os olhos e sorriu docemente para ele.” (Tatar, 2004, p.107). A felicidade provém desse sujeito homem “O casamento da Rosa da Urze e do príncipe foi celebrado com grande esplendor, e os dois viveram felizes para sempre.” (Tatar, 2004, p.108). As vontades de verdades promulgadas colocam o sujeito mulher no papel de preservar os modelos

estabelecidos pelo domínio masculino, isso a coloca em um lugar de subserviência e submissão.

Além de projetar o sujeito mulher a esse lugar de dependência, as narrativas clássicas na maioria das vezes, evidenciam o maniqueísmo, o pensamento que o mundo é dividido em dois polos: o do Bem e o do Mal. A simplificação da natureza humana reduz os fenômenos e as relações humanas em causa e efeito, certo e errado. A concepção maniqueísta projeta os seres em uma estrutura dualista, provocando pares antagônicos irreconciliáveis, por exemplo: corpo/mente e individualismo/coletivismo e etc. Em relação aos contos de fadas, é percebido na dualidade entre vilões (bruxa má, lobos maus) e heróis (príncipes e princesas). É inequívoco reconhecer à existência de ambas as forças, bem e mal, mas o pensamento maniqueísta enquanto doutrina religiosa instaura que um lado deve destruir o outro, não podem coexistir. Por esse viés, promulgando essa vontade de verdade da época, bruxa má sempre é aniquilada, pois como só há espaço para uma força, o bem deve sobreviver. Além disso, ou é bom ou é mal, aniquila a busca por razões. Na narrativa clássica, *A Bela Adormecida*, por exemplo, a feiticeira má decide amaldiçoar a filha do rei como uma maneira de se vingar por não ter sido convidada para a festa de celebração do nascimento da princesa, após o ato, ela deixa o castelo:

No exato momento em que a décima primeira mulher estava concedendo sua dádiva, a décima terceira do grupo surgiu. Não fora convidada e agora desejava se vingar. Sem olhar para ninguém ou dizer uma palavra a quem quer que fosse, gritou bem alto: “Quando a filha do rei fizer quinze 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. 103)

Partindo para a Rainha má em *Branca de Neve*, por não suportar que alguém fosse mais bonita que ela, em um ato de vaidade decide mandar matar a princesa: Um dia chamou um caçador e disse: “Leve a criança para floresta. Nunca mais quero ver a cara dela. Traga-me seus pulmões e seu fígado como prova de que a matou.” (TATAR, 2004, p.88)

O discurso literário possui um fio conector com a história, a relação estabelecida entre ambos vai além de reflexo ou imitação. De acordo com Magalhães (2011):

A arte parte do cotidiano e volta a ele, só que sempre questionando a relação entre a individualidade e o gênero humano. Na vinculação da arte com o cotidiano está o fundamento da concepção de que o reflexo artístico não é uma capacidade apriorística do homem, mas que, ao contrário, é uma construção do ir-sendo da humanidade. (MAGALHÃES, 2011, p. 60).

Ou seja, existe uma relação dialética, e por meio dela é possível perceber as vontades de verdade promulgadas em determinado contexto histórico. Por isso, assim como os contos clássicos projetam o pensamento maniqueísta vigente na época percebe-se que nas reatualizações o duelo entre bem e mal não se configura de forma tão equilibrada, maniqueísta, como nos contos clássicos. Isso porque as ideologias defendidas pela bruxa são apresentadas sob uma nova perspectiva, que se justifica a partir da relação entre o ficcional e o real. Segundo Baccega (2013), uma das distinções entre o ficcional e o real é que “o ficcional está no âmbito da consciência estética e a “realidade”, a História, no âmbito da consciência social” (p.129). De acordo com essa autora, ambos, ficcional e real, não são antagônicos, muito menos indiferentes, ambos, ficcional e real, Literatura e História, interpenetram-se permanentemente. Baccega (2013: p.133) afirma que: “O discurso literário contém não os acontecimentos *efetivamente* vividos, mas o *campo das possibilidades humanas*, com base em uma dada realidade histórica” (grifos da autora). O discurso ficcional reflete vontades de verdades das formações sociais de nosso tempo. É necessário buscar uma razão para o mal, pois a natureza humana é conflituosa, podendo bem e mal existir em um mesmo ser, e existirem explicações para cada uma das faces. É o que acontece com ambas, Malévola e Ravenna.

A reatualização, Malévola (2014) nos apresenta uma história que antecede o momento da maldição sobre a princesa, temos a gênese de Malévola. Para exemplificar temos os RD abaixo:

RD7:



Figura 11 Malévola (2014) - Malévola enquanto criança.

RD8:



Figura 12: Malévola (2014) - Malévola cria amizade com Stefan.

RD9:



Figura 13 Malévola (2014) - Malévola e Stefan se apaixonam.

RD10:



Figura 14: Malévola (2014) - Stefan trai Malévola cortando suas asas.

Malévola possui características como: bondade, generosidade e inocência, pois além de ainda ser uma criança, sendo essas características atribuídas por nós a essa fase, ela também desenvolve um laço de amizade com alguém do reino inimigo, Stefan acentuando um tom angelical a Malévola. Ainda crianças, Malévola e Stefan criam esse laço de amizade e companheirismo (RD8), que ao se perpetuar na fase adulta acabam se apaixonando e transformando em amor. No RD9, percebemos que o aspecto romântico é enfatizado pela forma que a cena se constrói: o pôr do sol como plano de fundo, a proximidade entre os dois (segurando as mãos), a utilização das cores: o azul do céu, os raios solares e as nuvens brancas, nos ajudam a perceber que Malévola ainda era conduzida pela bondade.

O momento catalisador de sua transformação acontece quando Stefan, até então representante do bem e passível de sua confiança, corrompido e ansiando poder, corta as suas asas. O sujeito homem deixa de ser o salvador e protetor e passa ser aquele que imputa a dor e o sofrimento (RD10). Esta é a explicação da maldição que ela profere contra a princesa, caracterizando uma forma de retaliação e vingança, na tentativa de fazê-lo sentir a dor de perder o seu bem mais precioso como ele a fez sentir ao cortar suas asas. Para caracterizar a transformação de Malévola o cenário é transformado, assim como as suas roupas:

RD11:



Figura 15 Malévola (2014) - O reino dos Moors antes da transformação de Malévola.

RD12:



Figura 16 Malévola (2014) - Malévola se transforma .

No RD11 as árvores e a cachoeira são enaltecidas pelos os raios de sol, caracterizando um lugar paradisíaco. A combinação de cores: o verde das árvores, as flores coloridas e o céu azul corroboram com a bondade, inocência e passividade de Malévola. Após o momento de sua transformação, as nuvens escuras tomaram conta do céu azul, perdendo a diversidade de cores e dando lugar a um cenário monocromático que também é percebido pelas roupas que são essencialmente escuras. Em nossa formação social, os tons escuros estão associados à ideia de morte, luto e por vezes de terror. Além disso, transmite introspecção, melancolia, tristeza, perdas e medo. De certa forma, todos esses aspectos são encontrados em Malévola. Ela se fecha para o mundo e busca afastamento de todos ao seu redor. Isso só irá se reverter quando aquilo que foi o seu maior ato de maldade, será também onde ela encontra o caminho de volta a passividade e consegue se abrir novamente, se permitir amar novamente, através dos laços maternos construídos com Aurora. É justamente isso que a leva a outro momento catalisador e determinante, pois é a própria Malévola que salva a princesa, após a tentativa falha do príncipe (RD13) e (RD14):

RD13:



Figura 17 Malévola (2014) - A princesa é salva.

RD14:



Figura 18 Malévola (2014) - O príncipe beija a princesa.

Em Branca de Neve e o Caçador (2012), Ravenna responsabiliza o sujeito homem pela sua busca descontrolada em permanecer jovem e bela, discurso que converge com Malévola, embora diferente desta ela não destina sua raiva a alguém em específico. No entanto, ambas colocam o sujeito homem como o causador de dor, sofrimento e perdas.

RD15:

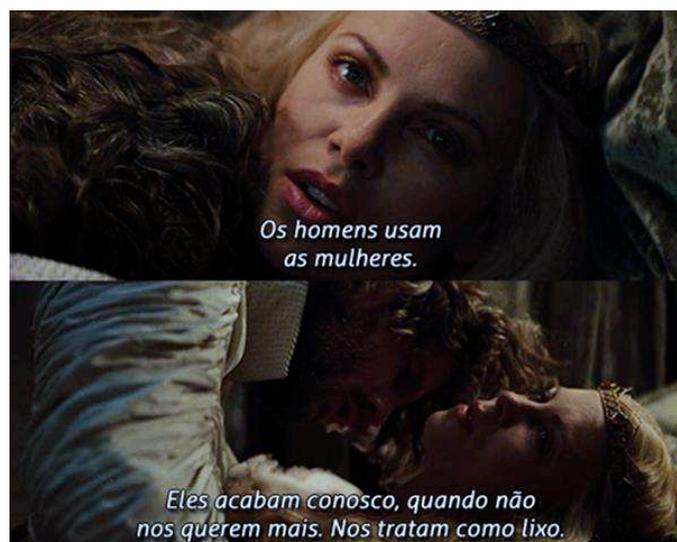


Figura 19 Branca de Neve e o Caçador (2012) - Ravenna mata o pai de Branca de Neve.

Na RD15 Ravenna profere palavras que deixam transparecer todo o seu ódio e desprezo por aquele que é o seu algoz, o homem. Em meio ao seu desabafo ela tenta justificar

o ato afirmando que os homens usam e tratam as mulheres como “lixo”. Ela deixa transparecer sua revolta para com aqueles que tratam as mulheres como objeto e para evitar que ela se torne um nas mãos do rei, mesmo que ele tenha se mostrado bondoso (a resgatou em meio a uma batalha), como um ato de prevenção e defesa, ela o mata. Ravenna busca se manter jovem e bonita pois segundo ela:

RD16:

Quando uma mulher consegue ficar jovem e bonita para sempre, o mundo é dela.

Socialmente a velhice está associada a decadência e inutilidade, Simões (1994) diz que envelhecer:

pode significar perda, deterioração, fracasso, inutilidade, fragilidade, decadência, antigo, que tem muito tempo de existência, gasto pelo uso, que há muito tempo possui certa qualidade ou exerce certa profissão, obsoleto e não adequado a vida, dando a impressão de que velho vive improdutivamente e está ultrapassado pela sociedade. (SIMÕES, 1994, p.14)

Ravenna suscita a discussão sobre o envelhecer feminino, que ao que parece difere do homem, isso porque a valoração da mulher está ligada também a sua beleza exterior. Ravenna encontra uma forma de retardar esse processo: “sugando” a juventude de outras jovens, e a “cura” definitiva encontra-se em Branca de Neve, o antídoto, o jamais envelhecer. O seu desejo acaba sendo sua ruína e destruição, já que não consegue matar a princesa.

A relação de Ravenna com a juventude e a beleza é perceptível através dos diálogos com seu espelho, objeto que também aparece no conto, já que sempre que a Rainha Má tinha dúvidas acerca de sua beleza, recorria a seu espelho mágico, perguntando: “Espelho, espelho meu, Existe outra mulher mais bela do que eu?” E o espelho sempre respondia: “Não, minha Rainha, sois de todas a mais bela. ” (TATAR, p.86).

Nas imagens abaixo, temos o momento que a Rainha de Branca de Neve dialoga com o espelho mágico para saber sobre sua beleza, se ainda permanece a mais bela. Simbolicamente, o espelho pode assumir diversos significados, no entanto em sua maioria representa a verdade, a sinceridade e autorreflexão, está ligado à vaidade, ou seja, o julgo da própria imagem. Ambas narrativas apresentam o objeto como aquele que diz a verdade, com o intuito de enaltecer a vaidade da Rainha, no entanto, em Branca de Neve e o Caçador Ravenna não busca apenas ser a bela, ela quer ser eternamente jovem, segundo Debert (2012) “[...] a partir da segunda metade do século XIX, a velhice é tratada como uma etapa da vida

caracterizada pela decadência física e ausência de papéis sociais.” (DEBERT, 2012, p.14). Relacionando esse fato ao discurso real, historicamente sempre foi imposto uma cobrança exacerbada sobre o sujeito mulher para se manter jovem, pois vontades de verdade, da nossa época alicerçam o discurso de que o envelhecer para o sujeito mulher significa a perda de seu valor, nascendo o sentimento de insignificância e inutilidade, fazendo com que a velhice seja uma etapa de preocupação.

RD17:



Figura 20 Arthur Rackham - A Rainha e o espelho mágico, 1909.

Emoldurada pela fumaça que sobe das velas, a orgulhosa rainha olha para o espelho, apoiado num suporte antropomorfizado. Chama a atenção a harmonia dos traços desta ilustração. (TATAR, 2004 p.87).



RD18:

Figura 21 Branca de Neve e o Caçador (2012) - Ravenna e o espelho mágico.

Desde a Antiguidade, a desigualdade entre gêneros vêm sendo edificada como algo natural, validando as diferenças entre homens e mulheres, alicerçando um sujeito com uma identidade estabelecida, sobrepondo sobre verdades sobre ele através das relações de poder. Esses discursos disseminaram-se socialmente e passaram a regulamentar a vida das mulheres. Segundo Tedeschi (2012):

[...] a história do corpo feminino é contada pelo olhar masculino, estabelecendo, através dos discursos, uma “natureza feminina”, voltada unicamente para a maternidade e a reprodução. Abordar a construção dessas representações é revelar o imaginário masculino presente, impregnado, refletido na cultura. Tradicionalmente se empregam argumentos extraídos da natureza, da religião, do político para legitimar a subordinação feminina. (TEDESCHI, 2012, p.15)

Diante do exposto, podemos dizer que o espelho mágico figurativizaria o olhar do sujeito homem sobre sujeito mulher, marcando esse lugar de subordinação e assujeitamento,

pois a sua imagem é julgada e mensurada por ele, são os seus princípios e conceitos que determinam quem é a mais bela. A figura do espelho mágico se mostra como um elemento de confirmação da inquietação e apreensão trazidas por essa etapa, ou seja, é necessário ser aceita, passar pela avaliação do sujeito homem.

RD19:

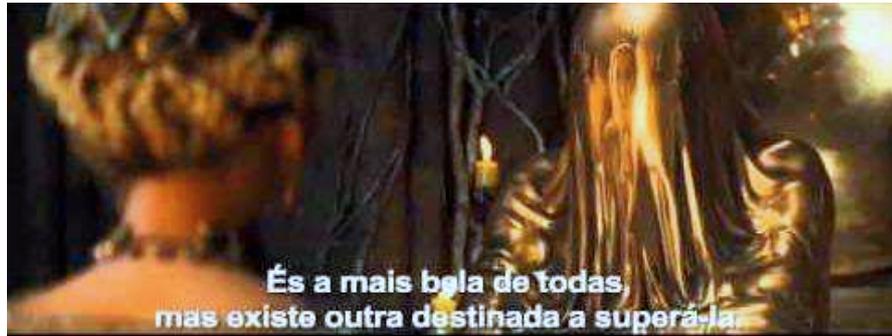


Figura 22 Branca de Neve e o Caçador - Ravenna e o espelho mágico.

Outro aspecto a se notar é que ao transpor a cena (RD19) em que o espelho diz para Rainha que ela não será a mais bela para tela, a descrição do ambiente não é mais necessária, como acontece no conto “Ao ouvir estas palavras a rainha pôs-se a tremer, e seu rosto ficou verde de inveja. Desse momento em diante, odiou Branca de Neve”. (TATAR, 2004, p.87) as imagens não só corroboram com os diálogos como exprimem, denotam e acentuam aspectos da personalidade das personagens. No caso da imagem acima, o espelho ganha cor e movimento. A cor escolhida para o objeto, o ouro, é culturalmente considerado o metal perfeito e o mais precioso. Além disso, simboliza a perfeição, a nobreza, a realeza e a imortalidade. Essas características são ansiadas por Ravenna, pois todos os seus atos são arquitetados para a consumação do seu desejo em ter uma beleza que beira a perfeição e a juventude eterna, com isso podemos dizer que o espelho simboliza o seu reflexo interior, corroborando inclusive com as roupas e os acessórios usados por ela, já que grande parte deles é de ouro.

Ao realizar a transposição, novos aspectos podem ser explorados, como se trata também do visual, elementos como cores, expressões, objetos simbólicos como espelho, etc. são utilizados para que se construam as narrativas fílmicas. A descrição necessária e indispensável no texto escrito divide espaço com as imagens, movimentos e cores, este revelando por vários momentos muito mais que os diálogos.

5- CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para finalizar a discussão aqui promovida, destaca-se inicialmente a partir da análise dos contos e suas reatualizações que o contexto histórico e social que cada um se encontra fundamenta e direciona a construção de cada sujeito personagem analisado, pois como nos diz Paul Veyne (2011), “engendrado pelo dispositivo de sua época, o sujeito não é soberano, mas filho de seu tempo; não é possível tornar-se qualquer sujeito em qualquer época” (p.179). Assim sendo, o sujeito-mulher representado pela bruxa má não poderiam ser apresentadas de outra forma. Afinal, elas são “filhas de seu tempo”. A literatura, sendo um espaço simbólico, nos permite perceber como os discursos são construídos e as vontades de verdades que residem em cada época. Segundo Baccega (2013), uma das distinções entre o ficcional e o real é que “o ficcional está no âmbito da consciência estética e a “realidade”, a História, no âmbito da consciência social” (p.129). De acordo com essa autora, ambos, ficcional e real, não são antagônicos, muito menos indiferentes, ambos, ficcional e real, Literatura e História, se interpenetram permanentemente. Baccega (2013, p.133) afirma que: “O discurso literário contém não os acontecimentos *efetivamente* vividos, mas o *campo das possibilidades humanas*, com base em uma dada realidade histórica” (grifos da autora). A partir dessa premissa, temos de concreto na história a Inquisição, que ocorreu na era Moderna Europeia, onde embora o objetivo fosse controlar os hereges, homens e mulheres, o fato é que, as acusações de bruxaria foram mais enfáticas as mulheres, sob a explicação de que elas eram mais fracas e se deixavam seduzir mais facilmente pelo mal, em consequência desse pensamento milhares de mulheres foram condenadas e queimadas nas fogueiras. O sujeito mulher foi colocado no lugar da submissão, da subserviência.

No entanto, se pensar nas reatualizações e no sujeito-mulher representado por Malévola e Ravenna, é percebido que são transportados para as reatualizações vontades de verdade de nossa formação social, onde o sujeito-mulher possui certa independência do sujeito-homem, sendo ela a principal responsável em conseguir o seu final feliz. O sujeito homem não é aquele que salva, mas é o motivo da dor e sofrimento, tornando-se o vilão no final das contas. O que nesse sentido consiste em uma linha tênue a se trilhar, pois se corre o risco de propagar um radicalismo inverso onde o homem é sempre o algoz. Diante disso, faz-se necessário fortalecer e firmar vontades de verdades que disseminem a igualdade entre homens e mulheres em suas diferenças, que promulguem e respeitem a necessidade de cada

um, para que assim haja a construção de uma sociedade verdadeiramente mais justa e igualitária.

De fato, as mulheres conseguiram conquistar espaços sociais até então impensáveis, está na política e governar nações, é um deles. Só que não devemos pensar que nossa sociedade está livre de pensamentos que excluem e reprimem, ainda há muitas práticas e discursos que promulgam a diferença: desigualdade de salários e a cobrança exacerbada sobre a educação dos filhos são exemplos. Essa disparidade entre gêneros acaba causando a mulher moderna uma carga excessiva, pois em muitos casos além de precisar trabalhar fora de casa é preciso dá conta do papel de mãe e esposa. O momento que vivemos é de incerteza e constante transformação, por isso não enxergamos com clareza o seu lugar e a posição a ocupar.

Para finalizar, é importante salientar que não existe uma verdade absoluta que dissemine o certo, mas sim vontades de verdades que estão fundamentadas em cada contexto histórico. Nas palavras de Veyne (2011):

A cada época, os contemporâneos estão, portanto, tão encerrados em discursos como em aquários falsamente transparentes, e ignoram que aquários são esses e até mesmo o fato de que há um. As falsas generalidades e os discursos variam ao longo do tempo; mas a cada época eles passam por verdadeiros. De modo que a verdade se reduz a um *dizer verdadeiro*, a falar de maneira conforme ao que se admite ser verdadeiro e que fará sorrir um século mais tarde. (VEYNE, 2011, p. 25, grifos do autor)

Vemos assim que a verdade é construída historicamente, por isso cada uma das materialidades analisadas apresenta suas verdades que dizem sobre um determinado tempo e contexto. Por essa razão, as verdades encontradas nos contos clássicos podem causar estranhamento e nos parecer inverdades, mas para época aquelas eram as verdades, assim como hoje as reatualizações apresentam muitas das verdades do nosso tempo, e estas promulgadas hoje poderão ser consideradas mentiras e inverdades em algum momento. Estamos em constante transformação.

6- REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRÉ, Marli Eliza Dalmazo Afonso. **Etnografia da prática escolar**. Campinas: Papirus, 1995

AZEREDO, Genilda. Alguns pressupostos teórico-críticos do fenômeno da adaptação filmica. In: GOUVEIA, Arturo e AZERÊDO, Genilda (orgs.). **Estudos comparados: análise de narrativas literárias e filmica**. João Pessoa, Editora Universitária da UFPB, 2012.

BACCEGA, Maria Aparecida. A construção do “real” e do “ficcional”. In: FIGARO, Roseli (Org.). **Comunicação e Análise de Discurso**. São Paulo: Cortez, 2013.

BERNARDET, Jean Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

CASHDAN, Sheldon. **Os sete pecados capitais nos contos de fadas**: como os contos podem influenciar nossas vidas. Rio de Janeiro : Campos, 2000.

COELHO, Nelly Novaes. **O conto de fadas** : Símbolos, Mitos, Arquétipos. São Paulo : Paulinas Editora, 2012.

COURTINE, J. J. Discurso, história e arqueologia entrevista com Jean-Jacques Courtine. Entrevistador: Cleudemar Alves Fernandes. In: **A (des) ordem do discurso**. São Paulo: Contexto, 2010

CUNHA, F. **Deusas, bruxas e parteiras**. Porto Alegre: Solivros, 1994.

DARNTON, Robert. **O grande massacre de gatos e outros episódios da história francesa**. – Rio de Janeiro: Graal, 1986

DEBERT, G. G. **A reinvenção da velhice**: socialização e processos de reprivatização do envelhecimento. São Paulo: EDUSP, 1999

FIORIN, José Luiz. **Linguagem e ideologia**. São Paulo: Editora Ática, 1997.

_____. **Linguagem e ideologia**. 5 ed. São Paulo: Ática, 1999.

FOUCAULT, Michel. 24 ed. **A ordem do discurso**. São Paulo, Loyola, 2014.

_____. **A arqueologia do saber**. (tradução de Luiz Felipe de Baeta Neves). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

_____. **Microfísica do poder**. 9. ed. Tradução e Organização Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979

_____. **Os anormais**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **A verdade e as formas jurídicas**. Trad. Roberto Cabral de Melo Machado e Eduardo Jardim Morais. Rio de Janeiro: Nau/PUC, 1996.

_____. **A ordem do discurso**. 14 ed. São Paulo: Loyola, 2005.

_____. O que é um autor. In.: **Estética e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. Coleção Ditos e Escritos vol. III.

_____. In: BARBOSA, Pedro-Navarro; SARGENTINI, Vanice. **Foucault e os domínios da linguagem: discurso, poder subjetividade**. São Carlos: Claraluz, 2004.

INDURSKY, Freda. A memória na cena do discurso. In.: INDURSKY, Freda et. al. (orgs.). **Memória e história na/da Análise do Discurso**. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2011.

_____. Discurso, língua e ensino: especificidades e interfaces. In.: TFOUNI, Leda Verdiani et al. (orgs.). **A análise do discurso e suas interfaces**. São Carlos: Pedro e João, 2011.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

IRVIN, Dale T., SUNQUIST, Scott W. **História do movimento cristão mundial**. Trad. José Raimundo Vidigal. São Paulo: Paulus, 2004. Vol I. p. 506

KRAMER, Heinrich e SPRENGER James. **O martelo das feiticeiras**. Trad. Paulo Fróes. Rio de Janeiro, RJ: Record: Rosa dos Tempos, 2000.

LEVACK, Brian P. **A caça às bruxas: na Europa Moderna**. Trad. Ivo Korytowski. Rio de Janeiro, RJ: Campus, 1988.

MACHADO, Germán. **João e Maria: as bruxas queimadas gozam de boa saúde**, 2015. Disponível em: <<http://www.revistaemilia.com.br/mostra.php?id=462>> acesso em: 26 de fev. 2015.

MAGALHÃES, B. **Discurso, arquivo e literatura**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

MENDES, Mariza. B. T. **Em busca dos contos perdidos: os significados das funções femininas nos contos de Perrault**. São Paulo: UNESP, 2000.

MEREGE, Ana Lúcia. **Os contos de fadas: origens, história e permanência no mundo moderno**. São Paulo: Claridade, 2010.

MURARO, Rose Marie. Breve introdução histórica à obra o martelo das feiticeiras. In: KRAMER, Heinrich. **O martelo das feiticeiras**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1991.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. **Análise do discurso; princípios e procedimentos**. São Paulo: Pontes, 1999.

_____. **Discurso e leitura**. São Paulo: Cortez Unicamp, 1988.

ORLANDI, Eni. **Discurso e texto: formulação e circulação dos sentidos**. Campinas, SP: Pontes, 2005.

OLIVEIRA, M. A. **Na imortalidade da fábula: o mesmo e o novo como jogos de verdade**, João Pessoa: Tese de Doutorado, UFPB/PB, 2005.

OUSTINOFF, Michel. **Tradução**: história, teorias e métodos. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

POSSENTI, Sírio. Sobre a leitura: o que diz a Análise do Discurso? In.: MARINHO, Marildes (org.). **Ler e navegar; espaços e percursos da leitura**. São Paulo: Mercado das Letras, 2001.

_____. **Análise de discurso**; princípios e procedimentos. 3 ed. Campinas, SP: Pontes, 2005.

PÊCHEUX, O **discurso**; estrutura ou acontecimento. 5 ed. São Paulo: Pontes, 2009.

_____. **Semântica e discurso**; uma crítica à afirmação do óbvio. 4 ed. Campinas: UNICAMP, 2009.

_____. **O discurso**: estrutura ou acontecimento. 3. ed. Campinas, SP: Pontes, 2008.

SILVA, Francisco Paulo da . Articulações entre poder e discurso em Michel Foucault. In: BARBOSA, Pedro-Navarro; SARGENTINI, Vanice. **Foucault e os domínios da linguagem: discurso, poder subjetividade**. São Carlos: Claraluz, 2004.

SIMÕES, R. **Corporeidade e terceira idade**. Piracicaba: UNIMEP, 1994.

TATAR, Maria. (ed.) **Contos de fada**: edição comentada e ilustrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

TEDESCHI, Antônio Losandro. **As mulheres e a história**: uma introdução teórico metodológica. Dissertação - Dourados, MS: Ed. UFGD, 2012.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

VEYNE, Paul. **Foucault**: seu pensamento, sua pessoa. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

FILMOGRAFIA

BRANCA DE NEVE e o caçador. Direção: Rupert Sanders, Produção: Roth Films. EUA: Universal Pictures, 2012, DVD 1, 127 min. Son. Color.

MALEVOLA. Direção: Robert Stromberg, Produção: Walt Disney Pictures & Roth Films. EUA: Walt Disney Studios & Motion Pictures, DVD 1, 2014, 97 min. Son. Color.