

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ - UESPI  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS - CCHL  
COORDENAÇÃO DO MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS**

**CLÁUDIA SUELLEN DE CARVALHO BORGES**

**A JORNADA DA HEROÍNA: UM ESTUDO MITOCRÍTICO EM  
*A NOIVA-CADÁVER*, DE TIM BURTON**

**TERESINA – PI**

**2022**

CLÁUDIA SUELLEN DE CARVALHO BORGES

**A JORNADA DA HEROÍNA: UM ESTUDO MITOCRÍTICO EM A NOIVA-CADÁVER,  
DE TIM BURTON**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Piauí, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura, Memória e Cultura. Linha de pesquisa: Literatura e Outros Sistemas Semióticos.

Orientador: Prof. Dr. José Wanderson Lima Torres.

**TERESINA – PI**

**2022**

B732j

Borges, Cláudia Suellen de Carvalho.

A jornada da heroína: um estudo mitocrítico em *A Noiva-Cadáver*, de Tim Burton / Cláudia Suellen de Carvalho Borges. – 2022.

124 f . il.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual do Piauí – UESPI, Programa de Mestrado Acadêmico em Letras, *Campus* Poeta Torquato Neto, Teresina-PI, 2022.

“Orientador Prof. Dr. José Wanderson Lima Torres.” “Área de concentração: Literatura, Memória e Cultura.”

1. Tim Burton.    2. *A noiva-cadáver*.                    3. Mitocrítica.  
4. Jornada do herói            5. Jornada da heroína.            I. Título.

CDD: 469.02

Ficha elaborada pelo Serviço de Catalogação da Biblioteca Central da UESPI  
Nayla Kedma de Carvalho Santos (Bibliotecária) CRB-3ª/1188



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
COORDENAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS



**TERMO DE APROVAÇÃO**

**A JORNADA DA HEROÍNA: UM ESTUDO MITOCRÍTICO EM A NOIVA CADÁVER, DE  
TIM BURTON**

**CLÁUDIA SUELLEN DE CARVALHO BORGES**

Esta dissertação foi defendida às 14h30, do dia 25 de maio de 2022, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras pela Universidade Estadual do Piauí. A candidata apresentou o trabalho para a Banca Examinadora composta pelos professores abaixo assinados. Após a deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalho APROVADO.

Professor Dr. José Wanderson Lima Torres – UESPI Orientador

Professor Dr. Marcelo Gil Ikeda – UFC Membro externo

Professor Dr. Feliciano José Bezerra Filho – UESPI Membro interno

Professor Dr. Douglas Rodrigues de Sousa – UEMA Suplente

Visto da Coordenação:

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras da UESPI

Aos meus pais, pela paciência, incentivo e companheirismo durante  
essa jornada.

## AGRADECIMENTOS

Durante o período de escrita deste trabalho, eu fiz a descida para a Deusa incansáveis vezes e todas às vezes experimentei o sabor doce amargo de trazer comigo uma parte de minha natureza feminina perdida e uma nova perspectiva. Certamente, não seria possível a sua realização sem o auxílio de tantas pessoas que atuaram como meus aliados nesse processo.

Primeiramente, agradeço imensamente ao meu orientador, José Wanderson Lima Torres, por acreditar no potencial deste trabalho. Como mentor dessa aventura, obrigada pelo efetivo auxílio na construção desta pesquisa, além de todo o cuidado dedicado ao trabalho através de suas sugestões e apontamentos. Seu carisma é simplesmente admirável, professor.

Aproveito também para agradecer aos professores: Feliciano José Bezerra Filho, Marcelo Gil Ikeda e Douglas Rodrigues de Sousa por sua leitura atenta e gentis sugestões durante os ritos de passagem de qualificação e defesa desta pesquisa. Saibam suas considerações foram muito apreciadas.

Aos meus pais, Cleide e Sebastião, por todo o amor e sacrifícios feitos para que eu poder estar nesse momento encerrando esse ciclo na minha vida. Agradeço ao meu irmão caçula, Rodrigo, pelo companheirismo e por toda a ajuda durante o processo de revisão de parte desse trabalho. Sou grata também ao meu companheiro e melhor amigo, Nikolas, que nos dias mais sombrios enxugou minhas lágrimas e me mostrou que existir esperança.

Aos meus colegas da Décima Turma do Mestrado em Letras da UESPI, uma turma surpreendentemente pequena em número de alunos, mas gigante em potencial. Ainda que nosso contato pessoalmente tenha sido breve apenas durante a primeira semana de aula, os laços de amizade estabelecidos certamente são admiráveis.

Não posso deixar de agradecer também meus colegas de trabalho, familiares e amigos, que sempre estiveram torcendo por mim e colaboraram direta ou indiretamente para o sucesso deste trabalho.

## RESUMO

No presente trabalho investigou-se a presença dos ritos de passagem na obra de Tim Burton, *A noiva cadáver*, através de um estudo de abordagem mitocrítica. Na sociedade ocidental atual, a substância outrora garantida pelos mitos, ritos, contos e outras formas de troca de experiência que fazem parte da cultura foi incorporada por diferentes meios de expressão do imaginário. Dessa maneira, chamou-se atenção para a manifestação de elementos da estrutura narrativa, convergentes aos mitos e ritos, em obras que são produtos do cinema de animação em *stop-motion* como caminho para manter acesa a carga simbólica transmitida pela tradição de contar-se histórias. Neste sentido, investigou-se a interação do cinema de animação em *stop-motion* e conceitos do imaginário, como uma forma de resgatar energias vitais que atuam no inconsciente coletivo por meio da leitura do herói de Tim Burton na perspectiva da Jornada do Herói. Na sequência, analisou-se como ocorre a representação da morte ritual feminina retratada por meios artísticos diversos. Por fim, confrontaram-se os estágios da jornada do herói e quais são convergentes à jornada da heroína na obra investigada. Dessa forma, para a realização da análise do *corpus*, foi recorrido às teorias de Campbell (2007) e Murdock (2022) em diálogo com a teoria mitocrítica, como Gilbert Durand (2001); os estudos sobre o imaginário, como Carl Jung (2000); e dos estudos de gênero, como Beauvoir (2009), entre outros. Portanto, tomando por base a mitocrítica e confrontando a jornada do herói de Campbell com a jornada da heroína de Murdock foi possível estabelecermos efetiva correspondência entre algumas etapas presentes em ambas as narrativas, mas reconhece-se que a jornada da heroína manifesta algumas especificidades que fazem parte do caminho de vida das mulheres.

**PALAVRAS-CHAVE:** Tim Burton. *A noiva-cadáver*. Mitocrítica. Jornada do Herói. Jornada da Heroína.

## ABSTRACT

The present study sought to investigate the presence of the rites of passage in Tim Burton's work, *Corpse Bride*, through a mythic critical approach. In today's Western society, the substance once guaranteed by myths, rites, fairy tales, and other forms of experience exchange, which are part of culture, was incorporated by different means of the expression of imagination. Thus, attention was drawn to the manifestation of elements of the narrative structure, converging with myths and rites, in works that are products of stop-motion animation cinema to keep the symbolic charge transmitted by the tradition of storytelling. In this sense, it was proposed to investigate the interaction of stop-motion animation cinema and concepts of the imaginary, to rescue vital energies that act in the collective unconscious through the reading of Tim Burton's hero over the Hero's Journey perspective. In the following, it was analyzed how the representation of the female ritual death takes place as it is portrayed in different artistic media. Finally, the confrontation of the stages of the hero's journey was held in order to see which of them converge with the heroine's journey in the investigated movie. Thus, to carry out the analysis of the *corpus*, the theories of Campbell (2007) and Murdock (2002) were used along with the myth critical theory, such as Gilbert Durand (2001); studies on the imaginary, such as Carl Jung (2000); and gender studies, such as Beauvoir (2009), among others. Therefore, based on the myth criticism and the comparison between Campbell's hero's journey and Murdock's heroine's journey, it was possible to establish a correspondence between some stages in both narratives, but it comes to light that the heroine's journey manifests some aspects that are part specially of women's lives.

**KEYWORDS:** Tim Burton. *Corpse Bride*. Myth criticism. Hero's Journey. Heroine's Journey.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>IMAGEM 1:</b> O casamento em A noiva cadáver (0h 11m 13s) .....	53
<b>IMAGEM 2:</b> A separação do feminino em A noiva cadáver (0h 0m 56s) .....	74
<b>IMAGEM 3:</b> O despertar de aridez em A noiva cadáver (0h 38m 17s) .....	92
<b>IMAGEM 4:</b> A descida para a deusa em A noiva cadáver (0h 42m 58s) .....	95
<b>IMAGEM 5:</b> A iniciação em A noiva cadáver (0h 23m 15s) .....	98
<b>IMAGEM 6:</b> Os aliados em A noiva cadáver (0h 40m 28s) .....	96
<b>IMAGEM 7:</b> A reconexão com o feminino em A noiva cadáver (1h 7m 40s) .....	103
<b>IMAGEM 8:</b> Integração do masculino e feminino em A noiva cadáver (1h 12m 58s) .....	114

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>1 O CINEMA COMO EXPRESSÃO CULTURAL DO IMAGINÁRIO.....</b>	<b>13</b>
1.1 O RETORNO DA EXPERIÊNCIA COMUNICÁVEL.....	13
1.2 O CINEMA DE ANIMAÇÃO.....	20
1.3 A ANIMAÇÃO EM STOP-MOTION.....	24
1.4 O CINEMA DE TIM BURTON.....	25
<b>1.4.1 A Noiva Cadáver.....</b>	<b>27</b>
<b>2 A ESTRUTURA HERÓICA DO IMAGINÁRIO .....</b>	<b>30</b>
2.1 DA IMAGEM AO IMAGINÁRIO: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES .....	30
<b>2.1.1 Schemes, arquétipos, símbolos e mitos: introdução ao pensamento de Gilbert Durand.....</b>	<b>30</b>
2.2 RITOS DE PASSAGEM: A RESSURREIÇÃO DO INDIVÍDUO.....	36
2.3 A JORNADA DO HERÓI.....	40
<b>2.3.1 O chamado da aventura.....</b>	<b>40</b>
<b>2.3.2 A recusa do chamado .....</b>	<b>40</b>
<b>2.3.3 O auxílio sobrenatural .....</b>	<b>41</b>
<b>2.3.4 A passagem pelo primeiro limiar.....</b>	<b>41</b>
<b>2.3.5 O ventre da baleia.....</b>	<b>42</b>
<b>2.3.6 O caminho de provas.....</b>	<b>42</b>
<b>2.3.7 O encontro com a deusa.....</b>	<b>43</b>
<b>2.3.8 A mulher como tentação.....</b>	<b>43</b>
<b>2.3.9 A sintonia com pai.....</b>	<b>44</b>
<b>2.3.10 A apoteose.....</b>	<b>44</b>
<b>2.3.11 A benção última.....</b>	<b>45</b>
<b>2.3.12 A recusa do retorno.....</b>	<b>45</b>
<b>2.3.13 A fuga mágica.....</b>	<b>46</b>
<b>2.3.14 O resgate com auxílio externo.....</b>	<b>46</b>
<b>2.3.15 A passagem pelo limiar do retorno.....</b>	<b>46</b>
<b>2.3.16 Senhor dos dois mundos.....</b>	<b>47</b>
<b>2.3.17 Liberdade para viver.....</b>	<b>47</b>

<b>3. O GÊNERO NA ESTRUTURAL RITUAL: ALGUMAS REVISÕES.....</b>	<b>48</b>
3.1 A MULHER E O CASAMENTO.....	50
3.2 A MORTE E A MULHER: O CORPO FEMININO COMO ESPAÇO TRÁGICO .....	53
3.3 O PROCESSO DE INDIVIDUAÇÃO FEMININA .....	59
3.4. AS PRIMEIRAS FASES DA AUTOCONSCIÊNCIA EM A NOIVA CADÁVER.....	60
<b>3.4.1 O mito de Eros e Psique: o renascimento da alma.....</b>	<b>60</b>
<b>3.4.2 A lenda da mulher esqueleto: a vida-morte-vida.....</b>	<b>64</b>
<b>4 A MULHER QUE NÃO PRECISA SER SALVA: A JORNADA DA HEROÍNA.....</b>	<b>69</b>
4.1 SEPARAÇÃO DO FEMININO.....	72
4.2 IDENTIFICAÇÃO COM O MASCULINO E REUNIÃO DE ALIADOS.....	79
4.3 ESTRADA DE PROVAÇÕES: CONHECENDO OGROS E DRAGÕES.....	84
4.4 A FALSA ILUSÃO DE SUCESSO.....	87
4.5 DESPERTAR DE SENTIMENTOS DE ARIDEZ ESPIRITUAL: MORTE.....	92
4.6 INICIAÇÃO E DESCIDA PARA A DEUSA.....	96
4.7 URGENTE DE RECONEXÃO COM O FEMININO .....	102
4.8 CURANDO O CONFLITO ENTRE MÃE E FILHA .....	107
4.9 ENCONTRANDO O MASCULINO BOM.....	109
4.10 INTEGRAÇÃO DO MASCULINO COM O FEMININO.....	112
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>115</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>120</b>

## INTRODUÇÃO

O ato de contar histórias atua como um bálsamo medicinal regido por energias arquetípicas que nos modificam. Os ritos de passagem permeiam a vida dos seres humanos, como forma de execução da narrativa sagrada mítica ao atuar como catalisadores da coesão social. O monomito – ou Jornada do Herói – observado e organizado por Joseph Campbell (1949 [2007]), manifesta uma forma de estruturação genérica que compõe as narrativas infiltradas na psique humana por histórias de caráter sagrado como mitos, contos de fadas contos populares, etc.

Entretanto, as mudanças históricas, bem como as constantes alterações na organização social e nas estruturas de poder, induzem homens e mulheres a reagirem de diferentes maneiras aos emergentes conflitos devidos às experiências particulares dos sexos. Nesse sentido, a jornada arquetípica do homem, que está em busca da transformação individual em benefício do bem coletivo, difere-se da jornada feminina. Para a mulher, além da busca pela consciência individual proporcionada pela execução dos ritos, ela deve enfrentar os sistemas estabelecidos através da dominação masculina existente no meio social e em sua própria psique.

Desta forma, o presente trabalho investiga as jornadas dos personagens centrais do filme de animação em *stop-motion*, *A noiva-cadáver* (2005), Emily e Victor, através de manifestações simbólicas que possibilitem a análise a partir de premissas da abordagem mitocrítica presentes na narrativa fílmica. O principal referencial teórico é oferecido por meio das considerações feitas por Campbell (2007), com a Jornada do Herói e Murdock (2022), com a Jornada da Heroína. Contudo, também contou com o embasamento oferecido pelos teóricos: Gilbert Durand (2001) e Carl Jung (2000) no que condiz aos estudos do imaginário; Eliade (1975), Turner (1974) e Rivière (1996) acerca dos ritos de passagem; assim como os teóricos Lucena (2002) e Nogueira (2010) que pesquisam sobre o cinema de animação; Beauvoir (2009) e Butler (2003) acerca das questões de gênero e identidade, entre outros.

O trabalho envolve a pesquisa bibliográfica e documental, sendo a parte bibliográfica referente a leitura e análise dos livros citados no referencial bibliográfico e a documental referente a análise da obra audiovisual do diretor Tim Burton que compõem o *corpus* da pesquisa. No primeiro capítulo, investiga-se a interação entre a trajetória da história do cinema e conceitos pertinentes aos estudos do imaginário. A partir desse diálogo, explora-se no segundo capítulo como essas concepções podem contribuir sendo representada nas construções de narrativas fílmicas do cineasta Tim Burton. A proposta deste estudo busca

compreender como um filme dirigido por Burton expressa em sua estrutura narrativa elementos que compõem o imaginário por meio do simbolismo apresentado na obra que compõe o *corpus* do trabalho.

No terceiro capítulo, enfatiza-se como o gênero é apresentado na estrutura ritual por meio dos ritos do casamento e da morte, tal como a sua colaboração para o desenvolvimento humano e cultural. No quarto capítulo, os estágios da jornada do herói apresentados no primeiro capítulo foram confrontados pela jornada da heroína, onde se fez a análise de quais estágios puderam ser aplicados à jornada feminina ou não.

Durante o curso do trabalho, destaca-se a relevância das contribuições do estilo de Tim Burton, que combina o humor e o sensível a uma atmosfera sombria, gótica e macabra, elementos característicos das obras do cineasta. Sendo assim, o interesse pelo referido tema adveio da observação que, embora a maioria de seus filmes sejam direcionados ao público infanto-juvenil, seus trabalhos transcendem as expectativas básicas de um filme ao configurarem-se em contos de fadas contemporâneos que não se restringem a um único público.

O trabalho é relevante por explorar o modo que a aplicação da jornada universal do herói masculino, torna-se inconsistente ao examinar a experiência de uma personagem feminina, considerando-se a pertinência levantada por discussões que problematizam a construção da identidade e gênero (BUTLER, 2003), assim como, das estruturas de poder na esfera social (BOURDIEU, 2019) através de padrões arquetípicos. Portanto, é válido empreender estudos que mostrem como a organização da história – em relação aos temas, conflitos e sequência de eventos, que permitem ao público acompanhar o comportamento narrativo ao instigar a compreensão do quão complexo é desenvolver uma estrutura narrativa fílmica que se conecte com os indivíduos em um nível pessoal como catalisadores do crescimento humano.

# 1 O CINEMA COMO EXPRESSÃO CULTURAL DO IMAGINÁRIO

## 1.1 O RETORNO DA EXPERIÊNCIA COMUNICÁVEL

As crises trazem consigo as transformações econômicas, sociais, políticas e culturais. As guerras, a era de ouro do capitalismo, a internet ou a eclosão de pandemias são exemplos de conflitos que induzem o ser humano a tirar da manga suas habilidades escondidas e a desenvolver novas competências. Historicamente, é a partir da adaptação do ser humano, em detrimento de sua sobrevivência, que se nota significativas alterações físicas e mentais no desenvolvimento da humanidade.

Neste capítulo, tem-se como foco aproximar o valor cultural do cinema de animação em *stop-motion* a conceitos relacionados aos estudos da mitocrítica. Então, vale-se referir brevemente como se correferre o uso de imagens, fotografias e filmes de animação em *stop-motion* como constituintes da criatividade humana. Dessa forma, tem-se também como objetivo inter-relacionar a representação simbólica presente nas produções do cinema de animação em *stop-motion* de Tim Burton como um possível resgate de mitos por meio da fantasia.

Em sua obra, *O cinema ou o homem imaginário*<sup>1</sup>, Edgar Morin (1970) percebe o cinema como um fenômeno complexo capaz de estimular a autenticidade da imaginação e da natureza humana a partir de uma abordagem antropológica e filosófica. Considera-se que a imagem tem assumido gradativamente uma ressignificação, este processo faz parte das transformações que surgem no âmbito coletivo histórico-social, e a arte parece atualizar-se ao refletir também resinificar-se.

Na concepção de Morin, o cinematógrafo queria apenas refletir este mundo na intenção de melhor analisá-lo (MORIN, 1970), mas, na verdade, este foi o precursor do cinema devido à subjetividade que passou a ter, adentrando também no mundo onírico<sup>2</sup> e fantasia. Os primeiros registros fílmicos produzidos pelos irmãos Lumière limitavam-se ao registro de um minuto ao serem gravados por uma câmera fixada por um tripé, geralmente, direcionada para uma cena cotidiana como a saída de trabalhadores da fábrica ou um trem que chegava à estação. Como Almeida (2020) descreve, George Méliès, no que lhe concerne, adquiriu um exemplar do animatógrafo - aparelho semelhante ao cinematógrafo, desenvolvido por Robert Paul - para realizar seus filmes que incorporaram elementos do ilusionismo e

<sup>1</sup> Obra publicada pela primeira vez em 1996 originalmente em francês.

<sup>2</sup> Em *Sobre os sonhos*, publicado pela primeira vez em 1900, Sigmund Freud aborda o tema dos sonhos além da concepção de fruto da mente do indivíduo que sonha delineando o mundo onírico e utiliza-se do processo de formação do sonho como método de interpretação da psique humana.

truques (ALMEIDA, 2020). Morin (1970) também atribui a mudança da cinematografia ao cinema as contribuições de Méliès ao escrever que:

Mas, por sua própria natureza e desde sua primeira aparição, o cinematógrafo era essencialmente espetáculo: mostrava o que filmava para espectadores, para espectadores, e assim implicava a teatralidade que desenvolveria posteriormente com a mise-en-scene. [...] Os efeitos especiais e o fantástico são às duas faces da revolução que Méliès provoca. (MORIN, 1970, p.26).

Essa qualidade do duplo pode ser projetada em todas as coisas. Sendo projetada não somente em imagens mentais, mas também sob formas materiais. A projeção é uma das primeiras formas de manifestação da humanidade através dos desenhos, gravuras, pinturas e esculturas. Morin (1970) argumenta que as manifestações arcaicas comumente chamadas arte pré-histórica tiveram a sua contribuição em rituais de fertilidade e de caça com o papel de mediar os duplos que permitiam a ação sobre os originais. A tentativa de captar a realidade assim é o que efetiva o sonho duplo, dado que a imagem subjetiva-objetiva mental é materializada pelo trabalho manual na intenção de evocar a presença.

Desde as primeiras experiências do cinema com os Lumière e Méliès, percebe-se a presença de dois modelos no registro de imagens: o ficcional e o documental. Ao primeiro atribui-se a noção de narrativas planejadas, roteirizadas e encenadas antes da filmagem, podendo ser real ou inventada. Enquanto o segundo assume a principal característica de reportar acontecimentos reais. (ALMEIDA, 2002).

Se em 1895 com os irmãos Lumière, a vida prosaica começa a ganhar projeção nas produções do cinema de modo que alcancem o público de maneira primordial. Em contrapartida, a cinematografia dos irmãos Lumière, que retratavam o realismo, Méliès emerge com sua falta de realismo, assim posto, Morin (1970) assume que o cinema é resultado da fusão da cinematografia dos Lumière e das produções de Méliès.

Porém, a dualidade entre o que era considerado como ciência/real e o que era visto como não ciência/ irreal também faz parte da história do cinema. No passado, o positivismo científico acelerou o processo de mudança da imaginação em detrimento da imagem técnica, em um esforço de distanciamento da fantasia para garantir que a representação realista se sobressaísse embora nos anos 1920 as declarações sobre a criação da vida surrealista por meio do cinema já fossem famosas.

Morin (1970) é categórico ao afirmar que o cinema é parte da realidade, mas não se prende somente as normas do que podemos entender como real. O cinema tem também algo mais, pois o seu produto é concreto e ele também funciona como um gerador de sonhos e emoções. O pensador chega mesmo a questionar o seu leitor: “não é o próprio inventor

possuído por sua imaginação antes aclamado como um grande cientista? [...] grandes invenções nascem do mundo das obsessões e passatempos" (MORIN, 2005, p. 9). Esta colocação abre espaço para repensarmos o princípio de que a ciência é produto exclusivo de fatores racionais e reais porque, na verdade, é nada menos do que parte do processo de imaginação de seus estudiosos, pois como o autor coloca a seguir:

O nascimento do cinematógrafo poderia facilmente nos levar a considerar os problemas comparativos da sociologia das invenções, mas aqui queremos deixar claro que: inventores, artesãos, sonhadores são da mesma família e navegam nas mesmas águas onde seu gênio tem sua fonte. (MORIN, 1970, p. 9).

Segundo Morin (1970), esse dinamismo desenlaça a convicção que o técnico e o sonho indubitavelmente se opõem. Além disso, é inocente o pensamento que se deve considerar que a cinematografia, seja de sua criação ou desenvolvimento, é um campo apenas do sonho ou da ciência, embora o seu entrelace contíguo por vezes induz-nos ao equívoco de associar suas produções a um campo ou outro. O pensador disserta também sobre a incerteza da afirmação cronológica acerca da origem do cinema, pois entre os antecessores dos irmãos pode-se citar o homem primitivo e seus desenhos, os gregos e seus desempenhos em rituais que visitam a fantasmagoria, a religião, a mágica e a arte, todos podem ser compreendidos como meios de registro de atividades cotidianas e de expressão do inconsciente.

Por exemplo, o pensador Walter Benjamin (1987) prenunciou, em *O narrador*, que a arte de narrar histórias, como meio comum da transmissão de experiências entre pessoas, foi extinta muito antes ao associar este episódio ao surgimento do romance. Em vista disso, Benjamin (1987) parece expressar a mesma inquietação, em *Experiência e pobreza* ao retratar os soldados que ao voltarem da Primeira Guerra Mundial estavam mais pobres em experiências comunicáveis, e então, sobrecarregados com os traumas da Guerra, a tradição oral sofria uma mudança no seu trajeto, mas agora associado também à questão da memória, pois em suas palavras “os livros de guerra que inundaram o mercado literário nos dez anos seguintes não continham experiências transmissíveis de boca em boca” (BENJAMIN, 1987, p. 115).

Portanto, era necessária uma nova forma de comunicação com a qual as pessoas pudessem, mais uma vez, se conectar com suas memórias e emoções. Foi a busca incessante por novos meios de (re)criar experiências que abriu caminhos para que hoje possamos desfrutar do cinema e de filmes. Hoje, como Thiago Lucena (2014) ilustra em convergência com os pensamentos de Morin (1970), o cinema oferece a capacidade de entrelaçar a

complexa relação entre realidade e imaginação dado que opera um movimento de reinvenção de uma estética do viver improvável.

Deve-se ressaltar também que se por um lado, após a Segunda Guerra Mundial a arte sofreu um processo de regressão frente às exigências estéticas da nova organização social pós-capitalista. (LUCENA, 2002, p. 27); por outro lado, acompanhando as inovações do período, o cinema, agora associado à computação, começa a traçar um novo ciclo em seu desenvolvimento e a fotografia, no que lhe concerne, permite pesquisas com sequências fotográficas para a análise do movimento humano.

No ensaio, *Pequena história da fotografia*, publicado pela primeira vez em 1931, Benjamin (1987) reflete acerca da compreensão histórica e social do registro de imagens e suas transformações diante da necessidade de novas formas de registrar o mundo cada vez mais acelerado. O pensador destaca três momentos singulares na história da fotografia: o mistério envolto durante a captura de fotografias antigas com olhares perdidos; a massificação da fotografia; e o resgate potencial da fotografia.

Evidencia-se em um primeiro momento, a presença do fenômeno da aura nas fotografias produzidas com o daguerreótipo, devido à técnica que revelava o inconsciente ótico que fabricava uma peça exclusiva, como Benjamin (1987) expressa em seu comentário sobre a captura feita por Hill de uma vendedora de peixes anônima:

Mas na fotografia surge algo de estranho e de novo: na vendedora de peixes de New Haven, olhando o chão com um recato tão displicente e tão sedutor, preserva-se algo que não se reduz ao gênio artístico do fotógrafo Hill, algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquele que viveu ali, que também na foto é real, e que não quer extinguir-se na 'arte'. (BENJAMIN, 1987, p. 93).

Contudo, a inserção da fotografia na vida cotidiana traz à luz o problema resultante das marcas deixadas pela industrialização: a massificação da reprodutibilidade da fotografia. Segundo Benjamin (1987), os homens de negócios tornaram-se fotógrafos profissionais e o ato de fotografar converte-se em hábito, e esta generalização ocasiona a sua decadência (BENJAMIN, 1987), conseqüentemente a perda de sua aura natural. Na tentativa de resgatar o valor substancial exercido pela aura, passa-se a ser utilizados artifícios que recriam artificialmente o mistério da aura, “viam como sua tarefa criar a ilusão da aura através de todos os artifícios do retoque, pelo especialmente chamado *offset*; essa mesma aura expulsa da imagem”. (BENJAMIN, 1987, p. 99).

Para Rogério de Almeida (2020), o cinematógrafo dos Lumière, pois fim a corrida tecnológica a que diversos inventores haviam se lançado para a criação de um dispositivo

capaz de gravar e reproduzir imagens em movimento. Morin (1970) também escreve sobre este fenômeno:

Com o cinematógrafo, poderíamos acreditar que a presença dos personagens vem da vida do movimento que lhes é dado. Na fotografia, é obviamente a presença que dá vida. A qualidade primária e peculiar da fotografia é a presença da pessoa ou da coisa que, no entanto, está ausente. Para ter certeza, essa presença não precisa da subjetividade mediadora de um artista. (MORIN, 1970, p.17).

O pensador ressalta a autonomia de transmitir emoções às pessoas e como sua originalidade incorpora a fotografia, para ele cada filme é como se fosse uma bateria de presença que se enche com rostos amados, eventos intensos e objetos que admiramos, apenas os funerais ainda são vistos com tabu que parece inviolável. Além disso, Morin (1970) também chama atenção para o curioso fato de a fotografia estar atrelada a atividades ocultistas tão logo quando de seu nascimento.

Curandeiros, feiticeiros e videntes, que até então trabalhavam com estatuetas ou representações mentais, passaram a utilizar a fotografia. Eles tratam e curam por fotografias, localizam um filho ou um cônjuge que desapareceu através de fotografias, lançam um feitiço. Ou um encanto; feitiços malignos de enfeitiçamento são realizados em fotografias e estes ainda são (e ainda mais e mais frequentemente) praticados, talvez graças à própria fotografia. (MORIN, 1970, p. 20)

Esta associação reforça a ideia de que as fotografias capturam uma presença real das pessoas nela representadas como se a partir da fotografia pudesse-se ter acesso à alma, ler-se a mente, verificar possíveis doenças e o futuro de um indivíduo. Desse modo, a função da fotografia segundo a perspectiva de Morin (1970) começa com sua presença moral e vai além da presença espiritual. Dessa forma, a fotografia traz aspectos que resultam do confronto da presença da técnica e manifestações tradicionais da aura, possibilitando o desenvolvimento de uma nova forma de representação da imagem, a animação.

O cinema na totalidade é a propagação de uma linguagem, e esta, procura criar histórias em ângulos, cores, luzes e sons. Foi a projeção da fotografia que garantiu ao cinema a possibilidade de usufruir de uma linguagem própria e produzir em massa. Em 1930, John Seitz, presidente da *American Society of Cinematographers*, justifica o que foi discutido até agora quando argumenta que:

The motion picture today is the greatest medium of expression the world has ever known. Its possibilities are as limitless as the written word. But few there are who even faintly realizes its destiny; the power it will exert in influencing mankind

before it will be supplanted (if ever) by a more expressive medium. (SEITZ, 1930, p. 13).<sup>3</sup>

A transição da imagem fixa (fotografia) para a imagem em movimento (animação) põe em xeque a questão filosófica referente a reorganização social exigida pela consolidação da modernidade, pois “o cinematógrafo é herdeiro da fotogenia e, ao mesmo tempo a transforma. A projeção oferece uma imagem que pode se expandir para as dimensões de uma sala, enquanto a foto foi capaz de se reduzir ao tamanho de um bolso individual. (MORIN, 1970).

Dessa forma, compreende-se que a fotografia estaria diretamente relacionada ao uso e registro da imagem no âmbito pessoal e privado enquanto o cinematógrafo está associado ao espetáculo coletivo. Enquanto a fotografia não pode dissociar-se do mundo físico, visto que sua imagem deve ser impressa no papel, o cinema oferece imagens projetadas na tela desmaterializadas.

A animação, apesar de estar inserida na produção e comunicação do cinema, vai além da arte cinematográfica por contar com elementos que fazem parte do aspecto estético do desenhista, modelador, e animador gráfico pronto para aplicar a sua técnica no desenvolvimento de dar movimento e, conseqüentemente, vida ao desenho.

Todos os poderes afetivos e mágicos latentes estão, portanto, tão presentes na cinematografia quanto na fotografia. Mas a imagem fotográfica foi adaptada às particularidades individuais. Ao contrário do viciado em foto, o viciado em cinema não pode se considerar o dono da imagem. O cinematógrafo é assim purificado, em relação à fotografia, de inúmeras fixações decorrentes da apropriação privada. (MORIN, 1970, p. 36).

Benjamin (1987) ressalta também a característica de coletividade dos filmes, baseando-se em seus critérios de difusão obrigatórios, dado que o consumidor não pode pagar pela produção de um filme como outrora pudera pagar pela produção de outra forma de arte, tornando a propagação cinematográfica a assumir a reprodução em massa. (BENJAMIN, 1987). Apesar de acentuar uma crise devido às fronteiras linguísticas, o cinema falado estimulou o interesse de produção nacional elevando o cinema internacional a uma escala ainda maior.

Para Morin (1970), a animação traz à luz o fenômeno que era pouco conhecido na fotografia, a visão do cinematógrafo é mais rica que a autocontemplação da fotografia, pois “o cinematógrafo enaltece o real, transfigura-o sem transformá-lo, por seu próprio poder

---

<sup>3</sup> O cinema hoje é o maior meio de expressão que o mundo já conheceu. Suas possibilidades são tão ilimitadas quanto a palavra escrita. Mas poucos são os que ainda vagamente se dão conta de seu destino; o poder que exercerá de influenciar a humanidade antes de ser suplantado (se nunca) por um meio mais expressivo. (SEITZ, 1930, p. 13. Tradução nossa).

automático, que alguns chamam fotogenia, como se poderia ter falado no passado do poder soporífero do ópio (MORIN, 1970, p. 44)”. Dessa forma, a cinematografia é a verdadeira imagem da antropologia no sentido da reflexão de sombras e revive a originalidade do duplo.

A concepção do sonho duplo refere-se à conotação da imagem como duplo como um reflexo no espelho. Isso é viável porque, segundo Morin, a imagem pode apresentar todas as características da realidade até mesmo sua objetividade (MORIN, 1970).

Um mesmo movimento aumenta correlativamente o valor subjetivo e a verdade objetiva da imagem, ao ponto de uma extrema "objetividade-subjetividade", ou alucinação. Esse movimento valoriza a imagem, que pode parecer animada com uma vida mais intensa ou mais profunda que a realidade, e até mesmo, à beira da alucinação, de posse de uma vida sobrenatural. (MORIN, 1970, p. 24).

Esse processo ao passo que valoriza a imagem também dá-lhe autonomia que nas palavras de Morin (1970) isso envolve um aspecto particular do processo humano, sendo a projeção ou alienação. O sonho duplo é tão antigo quanto a humanidade, compreendido por Morin como o possível grande mito universal da humanidade, pois cada pessoa convive com seu próprio duplo.

Nessa imagem fundamental de si mesmo, o homem projetou todos os seus desejos e medos, assim como sua maldade e bondade, seu "superego" e seu "ego". Quando, com a evolução, surge e se desenvolve o dualismo moral do bem e do mal, o duplo (ou o que dele resta no folclore ou nas alucinações) é o portador, ora do bem (o anjo da guarda) ou, mais frequentemente, de todos os poderes do mal (o fantasma). (MORIN, 1970, p. 26).

Como Almeida (2020) escreve “o sonho duplo já povoava a mente de nossos ancestrais habitantes pré-históricos das cavernas, em cujas paredes pintavam não meras imagens, mas narrativas, organizadas temporalmente como sucessão de acontecimentos (ALMEIDA, 2020, p. 90). O reconhecimento das produções cinematográficas como meio de transmissão de mensagens induz a compreensão dessa forma audiovisual como manifestação do retorno da narrativa como expressão de experiências humanas, mas em âmbito de massa. Prontamente, o cinema apresenta características que o elencam como valioso para a análise dos imaginários contemporâneos.

Gradualmente a cinematografia dialogou com o mundo da ficção. Contudo, as estruturas do cinema não estão necessariamente, e somente, amarradas à ficção, como podemos ver em produções de documentários, por exemplo. Mas foi por meio da ficção que o cinema ganhou ainda mais abrangência, tornando-se sinônimo do outro por muito tempo. A imagem seria o reflexo da realidade e sua objetividade contraria a extravagância do imaginário de acordo com Morin (1970), mas, ao mesmo tempo, esse reflexo é o duplo como visto a seguir:

Nessa imagem fundamental de si mesmo, o homem projetou todos os seus desejos e medos, assim como sua maldade e bondade, seu "superego" e seu "ego". Quando, com a evolução, surge e se desenvolve o dualismo moral do bem e do mal, o duplo (ou o que dele resta no folclore ou nas alucinações) é o portador, ora do bem (o anjo da guarda) ou, mais frequentemente, de todos os poderes do mal (o fantasma). (MORIN, 1970, p. 26).

Ainda que o cinematógrafo apresentasse o real e o irreal como partes de uma unidade, com Méliès a originalidade do cinema ressalta a oposição entre real e irreal, onde o fantástico se opunha ao documentário e o universo mágico em contradição com o mundo objetivo (MORIN, 1970). Por meio da análise do filme de ficção, Morin (1970) exemplifica acerca do sincretismo dialético entre real e irreal que caracteriza o cinema, porque “num pólo desse sincretismo estão as formas objetivas. Exceto em relação à animação, que por isso é claramente fantástica, o cinema até agora permaneceu intransigente em respeitar as aparências ‘reais’” (MORIN, 1970, p. 158).

Existem diversas categorias de ficção e diferentes graus de realidade ou irrealidade que podem ser explorados no cinema. Segundo Morin:

Cada categoria de ficção pode ser definido conforme a liberdade e a virulência da projeção imaginária - identificações em relação à realidade, segundo a resistência ou a intransigência do real em relação ao imaginário - ou seja, em última análise, de acordo com seu complexo sistema de credibilidade e participação. (MORIN, 1970, p. 163).

Em outras palavras, as tendências dominantes da ficção são moldadas com as forças da cultura, sociedade, etc. Quando o cinema começou a diferenciar-se da cinematografia ao abranger o sonho e consciência deu margem para um campo de mutações onde rostos tornam-se paisagens e objetos ganham vida. Evidencia-se essa relação em Costa (2011), devido a sua “potencialidade para compor representações que permitem materializar de modo mais delimitado e coerente o conteúdo difuso de outras manifestações imaginárias como o sonho, o delírio e a imaginação” (COSTA, 2011, p. 47), pois assim como a literatura, o cinema possibilita a criação de mundos e realidades infinitas, com o adicional de recorrer a imagens, movimentos e sons projetados na experiência da vivência.

## 1.2 O CINEMA DE ANIMAÇÃO

A indústria cinematográfica é construída para alcançar os mais amplos desejos humanos através de histórias. Cineastas e roteiristas fazem parte dessa remodelação da narrativa porque a energia emanada dos filmes clássicos ou contemporâneos está mais próxima da narrativa do que qualquer outra categoria de mídia narrativa; combina

entendimentos dramáticos e narrativos, proporcionando uma experiência múltipla para o público. Mas um questionamento crucial para o desenrolar deste trabalho é: afinal, o que é animação?

Encontram-se formulações deveras simplistas e abrangentes, contudo, adota-se aqui a definição estabelecida por Nogueira (2010), em que se entende animação como uma sequência de imagens, que devido à resistência da imagem na retina, cria a ilusão de movimento (NOGUEIRA, 2010, p.59). Historicamente, a pré-animação está vinculada às figuras representadas na arte rupestre com a tentativa de sobreposição de mais de quatro pernas que parecem evidenciar a simulação e captação do movimento, assim como acontece com as demais formas de expressão visual. Outras formas de manifestação antropológica da animação são os *flip-books*, as sombras chinesas e as lanternas mágicas.

A distinção entre o cinema em *live-action* e o de animação se dá a partir do contínuo registro de imagens no primeiro e fotograma a fotograma no segundo, um detalhe do ponto de vista técnico que influencia o campo estético, que ocasiona pequenas variações entre as imagens, permitindo a animação do movimento desenhado.

Por dispensar os princípios realistas da fotografia, a animação se aproxima da ideia de gerar produtos totalmente fictícios, remetendo-a a magia, alquimia e animismo. Nogueira (2010) defende que na animação tudo pode ganhar vida e uma personalidade, sejam objetos, desenhos ou fantoches, “o inorgânico torna-se orgânico, o material torna-se espiritual” (NOGUEIRA, 2010, p. 60), os meios utilizados revelam-se capazes de expressar sentimentos, agir e reagir assumindo a presença mais alusiva e simbólica.

Não obstante, sua contribuição para mecanismos primitivos do cinema, a animação se constituiu no século XX como referência cultural associada às produções dos estúdios Disney. O fenômeno Disney permitiu que esta arte ascendesse ao estado de produto da cultura de massa. Contudo, isto fez o cinema de animação ser compreendido como coisa de criança ao ser visto como sinônimo de desenhos animados.

A animação possui a facultativa liberdade criativa o que a aproxima frequentemente dos sonhos e das fantasias, que muitas vezes o afasta do que se tem como noção da realidade. Segundo Nogueira (2010), a animação convive com a impressão da irrealidade, pois tende a desafiar as leis e convenções reais, ao contrário do cinema convencional onde a impressão da realidade é fundamental (NOGUEIRA, 2010). Ainda sobre as diferenças entre o cinema de *live action* e o de animação, apesar de ainda serem acaloradas as discussões sobre a perda da aura da obra de arte com a introdução da fotografia no mundo moderno, não se pode negar as suas contribuições para a produção do cinema de *live action*, mas é dispensável no cinema de

animação, como é comprovado em obras que utilizam a técnica de *flip-book* ou animação direta.

O momento histórico em que o homem primitivo alcançou certo grau de conhecimento, após um determinado período da evolução de seu cérebro ocasionou o amadurecimento de sua consciência, e foi a partir de então que o homem pré-histórico esboçou a mais antiga de todas as artes, a contação de histórias. De acordo com Boyd (2017), um dos primeiros vestígios sobre o desenvolvimento da narrativa está nas expressões de consciência dos homens primitivos escritas nas paredes de suas cavernas. Os códigos de transmissão de histórias permitiriam aos homens manter vivos os contos e mitos de sua tribo que surgiram por cerimônias, rituais, danças e pinturas.

Na modernidade, o mundo da animação é uma arte que depende da tecnologia. O advento do uso do computador nas produções de animação contribuiu para que muitos críticos anunciassem o fim da animação em *stop-motion*. Segundo Tassara (2002), o cinema em simbiose com o avanço tecnológico revisita os temores do inconsciente coletivo (TASSARA, 2002). A partir do final da década de 1980, observou-se a retomada no aumento nas produções de animação utilizando esta técnica. Diretores como Karel Zeman, Tim Burton, Henry Selick, recorrem à técnica presentes na animação 2-D combinados com técnicas de computação gráfica para fortalecer o universo tridimensional do *stop-motion* em diálogo com outros segmentos, como a fotografia, a modelagem e a iluminação.

A arte se revela no âmbito da expressão por símbolos que se materializam intermediados pela técnica. Ao propor um mapeamento do universo técnico e artístico da animação, elucida-se que o ser humano se impõe sobre a natureza através da técnica e suas transformações externas, enquanto atua em seu equilíbrio interno pela arte “recriando o mundo como uma forma de compensação aos rigores da experiência no ambiente real” (LUCENA, 2002, p. 17) operando como uma linguagem.

A linguagem permite a elaboração de símbolos e partir deles impulsos e valores do inconsciente são manifestos. O poder expressivo do desenho e da pintura provém de meios (lápis, pincel, tinta...) que dão acesso a elementos e estratégias da comunicação visual, algo ainda inacessível à fotografia, que não tem autonomia nem liberdade de controle sobre os elementos da linguagem visual. Para Lucena (2002), a essência dos filmes de animação está na produção dos movimentos, e esta, é dependente da técnica e estética empregadas para a sua realização. Nesse sentido, compreende-se que “técnica e estética vivem em simbiose. Nutrem-se intimamente uma da outra, permitindo uma evolução constante dessa forma dos

procedimentos para a elaboração plástica” (LUCENA, 2002, p. 28), sendo assim, para a produção de artes visuais essa relação, apesar de nem sempre harmoniosa, é vital.

O processo estético pode ser compreendido como as implicações criativas, fundamentadas nas vivências do autor, visto que “por meio da arte, atuamos em nosso próprio equilíbrio interno, pois precisamos recriar o mundo como uma forma de compensação dos rigores da experiência no ambiente real (...) que permite a elaboração de símbolos” (LUCENA, 2002, p. 17), conforme o desenrolar do processo técnico como a exteriorização das transformações criativas, pois “através da técnica nos impomos sobre a natureza, controlamos suas forças, opondo-as por um processo organizado” (LUCENA, 2002, p. 17).

Os princípios fundamentais da animação surgem para Lucena (2002) como uma série de regras artísticas próprias baseadas na observação dos movimentos capazes de convencer o público acerca das encenações criadas no papel. A computação gráfica eliminou o desafio de criar-se cada desenho individualmente, automatizando as tarefas, ao passo que mantenha o controle dos elementos sintáticos visuais sem perder a energia antes obtida exclusivamente pela pintura e desenho. A relação entre técnica e estética na produção artística visual é imprescindível, vivendo em simbiose.

Na visão de Nogueira (2010), os princípios da animação se sustentam em pressupostos técnico-estilísticos que não implicam em obrigatoriedade, mas são importantes para que o produto da animação assuma o tom mais caricatural, realista, cômica, suave ou abrupta, etc., consoante a intenção e expectativas de cada animador. Os princípios da animação são: *timing*, *slow in/ slow out*, *follow through*, *overlapping*, *squash & stretch*, o exagero, *straight ahead*, *pose to pose*, a antecipação, *staging*, o desenho sólido, o apelo.

Em outras palavras, a animação é um gênero cinematográfico nutrido por processos estruturantes suscitados com uma surpreendente diversidade de técnicas. Diferentes técnicas que se combinam em uma dança elaborada. A seguir, enunciam-se algumas técnicas dentre as mais recorrentes e as mais singulares. Iniciamos com a animação tradicional, que além de ser a matriz dos desenhos animados, organiza-se em outras modalidades de animação tradicionais: o *stop-motion*, a pixilação, a rotoscopia. Dentre as outras técnicas podem-se caracterizar a plasticina, a animação de recortes, a animação de silhuetas, a animação de modelos e objetos, a animação de fantoches, com vidro e areia, e a técnica do *pinscreen*.

Nogueira (2010) argumenta que “mais importantes do que as técnicas utilizadas – mas condicionadas por elas – são as consequências estéticas que estas originam” (NOGUEIRA, 2010, p. 79). Nessa perspectiva, as técnicas são fatores determinantes na criação de obras deste cinema, contudo, a subjetividade de cada animador é imprescindível,

pois, as estéticas formam um campo infindável, entre elas encontram-se processos da plástica, estilos, cinética, a mímica, a trilha sonora. A partir do exposto até agora, propõe-se uma breve, porém vital, discussão acerca da energia simbólica que emana de produções que empregam a técnica de *stop-motion*, por tratar-se do objeto de estudo proposto para a pesquisa a partir da análise do filme *A Noiva Cadáver*.

### 1.3 A ANIMAÇÃO EM *STOP-MOTION*

O *stop-motion* pode ser descrito como uma técnica de filmagem que abre caminho na ilusão de que uma marionete está se movendo. Quando esse método surgiu, a ideia era formar uma sequência de atos em *stop-motion* que resultaria em um curta-metragem de movimentos em ação (RIBEIRO, 2009). Contudo, o processo de produção da animação *stop-motion* é longo e complexo, pois as cenas são gravadas a partir de fotos dos bonecos ou objetos estáticos.

Primeiramente, alguém deve tirar uma foto de um boneco ou objeto, então, move-se um pouco o objeto e tira-se outra foto. Este método é repetido incessantemente, podendo ser estendido por um longo período, até que as imagens sejam reproduzidas juntas formando uma sequência ilusória de movimento. Entretanto, esse processo resulta na gratificante combinação de técnica e estética.

Infere-se que a arte da animação em *stop-motion*, a partir da combinação de elementos tradicionais de desenho e tecnológicos, torna-se um moderno recurso para a contação de histórias, pois como colocado por Assmann (2011), em *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*, a energia que emana das histórias contadas através das gerações consegue nos remeter à infância, época em que brinquedos e objetos inanimados ganham vida, princípio vital da animação em *stop-motion*.

A memória viva, em Aleida Assmann (2011), está intimamente ligada ao processo de recordação, que pode ser individual ou coletivo. A memória cultural é fundamentada e protegida por Mídias externas (do pergaminho a fotografia, cinema, e o computador), não é restringido apenas ao caráter linguístico, mas também imagens, vozes e sons (ASSMAN, 2011). Desse modo, entende-se que o resgate da memória cultural pode adotar mais de um caminho para a sua manifestação em sociedades modernas, seja por recordações individuais, como também ao fazer-se releituras de mitos, lendas e contos que são ricas fontes da carga simbólica que atua sobre a consciência humana.

Dito isto, considera-se que o tempo constitui um papel crucial para o desenvolvimento da sociedade, assim como também da tradição oral, da fotografia e da animação. Percebe-se que a aplicação das técnicas para a transmissão de memórias adapta-se segundo o momento em que se encontra, desde contar histórias, passando pelo registro de imagens de pessoas imóveis, seguida pela transição da imagem fixa para a imagem em movimento. Esses eventos indicam que a técnica aplicada se modifica em concordância com o próprio processo de experiência humana. Portanto, se a arte é um espelho da pobreza de experiência, como descrito por Benjamin (1987), ao retratar sua crise, ela também busca novas formas para confrontar o esquecimento cultural, reconfigurando-se constantemente.

Ao trabalhar-se com animação é fundamental uma compreensão sobre o funcionamento do movimento e sobre como criar emoção, não importa qual meio seja utilizado como técnica. Purves (2008) argumenta, em *Stop-motion: passion, process and performance*, que o termo *stop-motion* poderia, na verdade, ser aplicado para descrever qualquer categoria de animação, dado que o processo é basicamente o mesmo: captar os movimentos e sequenciá-los conforme a história que está sendo contada, entretanto, a sua produção dá-se de maneira diferente. Purves (2008) também ressalta que o uso da palavra *stop-motion* é problemático, pois apesar de os animadores não estarem produzindo movimentos tangíveis, eles não estão de fato parando o movimento também. Nesse sentido, o que eles criam é a ilusão do movimento e a partir de repetidas paradas de *frame*, recriando assim a vida.

Como colocado anteriormente, o processo de produção de um filme em *stop-motion* apesar de satisfatório, é bastante trabalhoso. Purves (2008) o divide em três grandes seções: paixão, processo e desempenho, que elucidam detalhes sobre a produção em *stop-motion*. Enquanto isso, Susannah Shaw (2004), em *Stop Motion Craft skills for model animation*, traz a luz também alguns dos passos fundamentais para uma produção que se utiliza desta técnica, como o planejamento prévio da história; a escolha dos objetos e da câmera; técnicas para manejar os bonecos; as diferentes categorias de tempo; e até mesmo, dicas sobre a edição do vídeo posteriores a gravação. Desse modo, é notável a existência de uma série de etapas que possibilitam o desenvolvimento da animação em *stop-motion*, e ainda mais, parecem concordar que o ponto inicial é o planejamento.

Portanto, infere-se que a arte da animação em *stop-motion*, a partir da combinação de elementos tradicionais de desenho e tecnológicos, torna-se um moderno recurso para a contação de histórias que pode nos remeter à infância, época em que brinquedos e objetos inanimados ganham vida por meio da imaginação.

#### 1.4 O CINEMA DE TIM BURTON

Há diferentes críticas teóricas que podem ser aplicadas consoante a perspectiva de análise empregada. Enquanto algumas se direcionam a problemas sociais, outras embasam-se na vida do diretor ou no período em que a obra foi produzida. A teoria crítica que trabalha com foco em como a vida do diretor afeta o filme é chamada crítica biográfica, mas existem outras como a feminista, a histórica, a amadora, a ideológica, etc. Nesta sessão, intenciona-se compreender como a experiência pessoal do diretor Tim Burton influencia as conjunturas artísticas de suas obras.

Reconhecido devido a uma estética singular que marca seus trabalhos, Tim Burton é considerado um dos cineastas mais geniais da contemporaneidade. Parte de seu sucesso vem de estratégias das quais se utiliza recheadas do simbolismo operante no imaginário para aproximar-se do público. Silva (2018) aponta que Burton inspirou-se nos trabalhos do ilustrador Toon Hertz para criar a suas produções que trazem marcas peculiares, com um toque de interpretação pessoal do bizarro, do terror e é claro, do poético, e garantem a fácil associação ao seu nome.

Na infância, Burton já demonstrava interesse pelo não convencional. Gostava de ler as histórias de Allan Poe e ver filmes de terror dos anos 1930 e 1940. Na juventude, trabalhou para os estúdios Disney, iniciando seu trabalho como animador. Seu primeiro curta-metragem de animação foi Vincent, em que homenageia Vincent Price.

O segundo curta-metragem, Frankenweenie, mostra a história de um garoto que quer trazer seu cachorro de volta à vida. Mas foi com *Os fantasmas se divertem* (1988) que Burton ganhou maior visibilidade no mundo do cinema, emplacando em superproduções como *Batman* (1989). Ao longo de sua carreira, o diretor possui uma extensa lista de filmes, dentre *live actions*, animações em *stop-motion* e aqueles que combinam ambas as técnicas, aclamados pela crítica e pelo público. Em sua filmografia estão obras como *Batman* (1989), *Edward Mãos de Tesoura* (1990), *Alice No País das Maravilhas* (2010), entre outros, que exploram ingredientes do maravilhoso e do terror.

De acordo com Page (2007), na obra *Gothic Fantasy: the films of Tim Burton*, ao criar narrativas que se comunicam pontualmente com o inconsciente, Burton emprega elementos do expressionismo e impressionismo combinados à elementos do fantástico, grotesco, sombrio e alienação, não para tentar recriar a realidade, mas para transmitir a complexidade das emoções humanas (PAGE, 2007), fato que permite considerar-se o estilo de Tim Burton como um gênero, o burtoniano.

A admiração de Burton pelo *stop-motion* reflete-se no desenvolvimento de suas obras feitas com o uso desta técnica como em *O Estranho Mundo de Jack* (1993) e *A Noiva Cadáver* (2005), e a influência da mesma nos efeitos do filme *Os Fantemas se Divertem* (1988). Para ele, com a animação o indivíduo pode comunicar-se através dos desenhos, maneira que ele era feliz em fazê-lo (PAGE, 2007).

Apesar de iniciar a sua carreira junto aos estúdios Disney, as marcas da sua estética emergem subitamente, como o estilo de horror cômico, o seu fascínio pela cor preto e a escuridão, bem como a justaposição de dois mundos. Para Weinstock (2013), em *The Works of Tim Burton: margins to mainstream*, o uso dessa marca sugere a repreensão à timidez e o inequívoco, pois “*to look at his drawings and watercolors, thickly stained with a substantial pen dipped in darkest ink, ink the color of Hades, is to be confronted, possibly lured, by a substantiality of line and contrast, a boldness of assertion, a stiff punctiliousness* (WEINSTOCK, 2013)<sup>4</sup>.

Muitos críticos acreditam que existe um toque de afirmação autobiográfica em seus personagens: o perturbado Ichabod Crane, de *Sleepy Hollow*; o excêntrico Vincent Malloy, em *Vincent*; o inocente Edward, em *Edward, mãos de tesoura*; e o desajeitado Victor, de *A noiva cadáver*. Esses personagens podem ser vistos como uma imagem onírica do cineasta: um homem inadequado com resquícios de monstruosidade com a alma e o coração de uma criança. Além disso, fisicamente, todos são representados como um jovem magro e alto, com cabelos negros e um tanto bagunçados, pele alva, rosto angular e olhos grandes. Seria isto apenas uma coincidência? Ou seria uma pista, que, na verdade, todos são pequenos fragmentos de um todo?

Ao serem examinadas, nas tramas de Tim Burton percebe-se também a existência de temáticas norteadoras consistentes nos trabalhos de Burton. Envolto pela névoa do fantástico, os cenários, os personagens e as tramas carregam forte simbolismo que causam estranheza e excitação no público. Outro caminho para manter acesa a carga simbólica transmitida pela tradição de contar histórias, arte a qual Burton domina genialmente.

#### 1.4.1 A Noiva Cadáver

A trama do filme *A noiva cadáver* tem a morte e o casamento como temas centrais. Lançado em 2005, o filme em *stop-motion*, que teoricamente tinha crianças como público-

---

<sup>4</sup> Olhar seus desenhos e aquarelas, fortemente manchadas com uma caneta substancial mergulhada na mais escura tinta, tinta da cor de Hades, deve ser confrontada, possivelmente atraída, por uma substancialidade de linha e contraste, uma ousadia de afirmação, um rigoroso rigor (WEINSTOCK, 2013. Tradução nossa).

alvo, mostra também que temáticas tabus como a morte, a traição, o sacrifício e o amor podem ser exploradas de maneira sutil e tocar o coração de crianças, jovens e adultos.

O ambiente ficcional é situado em dois diferentes espaços: o mundo dos vivos em um ponto desconhecido da Inglaterra Vitoriana, descrito no roteiro como uma cidade com ruas de pedras, arquitetura fria e acentuada, e o mundo dos mortos, descrito como uma espécie de bar com chamas verde na lareira, ossos brilhando como parte da decoração e música cigana. No mundo dos vivos, apresenta-se Victor Van Dort, o personagem principal, que curiosamente tem o mesmo nome do personagem principal de Frankenweenie. O jovem é forçado a casar-se por conveniência, pois sua noiva, Victoria Everglot, é filha de aristocratas falidos e seu sobrenome traria o prestígio social que a família do rapaz busca.

Ambos Victor e Victoria estão alienados com a ideia do compromisso matrimonial, fato que o leva a errar todas as falas durante o ensaio de casamento e sair andando de noite a fora. Porém, enquanto praticava seus votos de casamento, Victor é surpreendido por Emily, a noiva cadáver, que ressurge na floresta após despropositadamente Victor pôr em seu dedo a aliança ao confundir a mão de Emily com um galho de árvore.

He takes the ring out of his pocket. Tangled with it is  
the jasmine from the music room. Victor stares at it for  
a moment, and gathers strength for the grand finale.  
With a dramatic flourish, he kneels.

VICTOR

With this ring ...

He slips the ring on a small twisted root that extends  
from the ground.

VICTOR  
(triumphantly)

I ask you to be mine! <sup>5</sup> (THOMPSON; PETTLER; AUGUST, 2004, p. 16-17)<sup>6</sup>

A peripécia leva Victor diretamente ao mundo dos mortos, lar de sua nova esposa que tenta ansiosamente conquistar o amado. Contudo, Victor não demonstra interesse em permanecer lá, e prontamente, explica que a situação não passa de um infortúnio e tenta maneiras para retornar ao mundo dos vivos. Mas isso é preciso que ele esteja morto para que

<sup>5</sup> Faz-se necessário esclarecer que ao longo do trabalho referenciamos em alguns momentos falas citadas diretamente do filme e em outros utilizam-se citações do roteiro do filme.

<sup>6</sup> Victor começa a recuperar sua confiança. /Ele tira o anel do bolso. Emaranhado com isso é o jasmim da sala de música. Victor olha-lhe por um momento, e ganha força para o grande final. /Com um floreio dramático, ele se ajoelha. /VICTOR/Com Este anel... /Ele desliza o anel em uma pequena raiz torcida que se estende/a partir do solo. /VICTOR (triumfante)/Eu peço que você seja minha! (THOMPSON; PETTLER; AUGUST, 2004, p.16-17. Tradução nossa)

o casamento seja válido, e após saber que Victoria se casará na manhã seguinte, ele decide voltar para a superfície com Emily e Victor para casarem-se novamente, após ele morrer.

O mundo dos vivos é, então, invadido pelos mortos que durante esta noite caminham novamente sobre à terra como anunciado pelo arauto em clima de festa: “*whip pan back down the street, Where a noisy, jubilant carnival is marching this way. It’s the dead Wedding party, just arrived*” (THOMPSON; PETTLER; AUGUST, 2004, p. 65)<sup>7</sup>. Ao chegarem na igreja, Emily reconhece o seu assassino como o noivo prestes a se casar com Victoria. Uma luta é empreendida entre Victor e Lord Barkis, que usa Victoria como escudo para tentar escapar. No final, o vilão morre ao tomar o vinho envenenado. Mesmo sendo um dos personagens centrais, Victor não é um herói convencional e durante a luta ele precisa ser salvo por Emily.

O filme *A noiva cadáver* (2005) manifesta em sua narrativa o esquema utilizado pela atual indústria cinematográfica mundial, uma estrutura operada para desenvolver roteiros, cujos padrões remontam ao início da linguagem falada, com base na arte universal de contar histórias. Atendendo a este conhecimento, a jornada mitológica do herói, ou *monomito*, é a teoria a qual Joseph Campbell (2007) observou que mitos de diferentes culturas, períodos do tempo e regiões do mundo seguem em maior ou menor grau uma estrutura narrativa genérica, compondo então, uma jornada cíclica para o desenvolvimento psíquico do indivíduo.

Enquanto Campbell (2007) faz um estudo de mitologia comparada, Christopher Vogler, analista de histórias americano de Hollywood, adapta a noção de monomito para o cinema e afirma que “a jornada do herói nada mais é do que um manual para a vida, um manual de instruções completo na arte de ser humano” (VOGLER, 2007, p. 6). Como Vogler (2007), outros cineastas ainda mais notórios, como Steven Spielberg, George Lucas e Francis Ford Coppola, reconhecem sua dívida com Campbell (2007) e sua influência em seus trabalhos.

A organização da história, em relação aos temas, conflitos, sequência de eventos que permitem ao público acompanhar o comportamento narrativo e do personagem, instigou-nos a entender o quão difícil é desenvolver a estrutura narrativa nos filmes. Entre os filmes contemporâneos, *A Noiva Cadáver* (2005) é um filme de *stop-motion* de fantasia sombria para crianças, que expressa em sua estrutura narrativa a influência da forma definida por Campbell (2007) constituído a partir do rito de passagem do casamento e da morte de seus dois protagonistas.

---

<sup>7</sup> De volta à rua, onde um carnaval barulhento e jubiloso está marchando nesta direção. É a festa de casamento dos mortos que acabou de chegar. (THOMPSON; PETTLER; AUGUST, 2004, p. 65. Tradução nossa).

Portanto, diante das discussões levantadas neste primeiro momento, reconhece-se o valor do desenvolvimento da imagem temporalmente como provisão do cinema de animação e conseqüentemente do cinema em *stop-motion*. É perceptível a atuação da Jornada do Herói nas produções de Tim Burton, ainda que os heróis de Burton não figurem a concepção tradicional que permeia o imaginário coletivo atualmente, como o indivíduo mais forte ou alguma categoria de superpoder. No que condiz aos ritos de passagem, infere-se a possibilidade de leitura destes por meio da observação do simbolismo disposto na narrativa fílmica de *A noiva cadáver* (2005), em especial da morte e do casamento.

Contudo, para melhor explorarmos essas temáticas nas seções a seguir apresentaremos uma breve discussão como fio condutor que leva ao entendimento do que será aqui abordado acerca de significativas expressões para a compreensão de como o imaginário se estrutura, tal como *scheme*, arquétipo, símbolo e mito, por alguns destes serem termos familiares a mais de uma área de humanidades, como a antropologia, a teoria da literatura, a sociologia, a psicanálise, a semiótica, entre outras. Em seguida, serão feitas considerações acerca da noção de herói universal de Campbell (2007) em conjuntura com os ritos de passagem, sobretudo os ritos de passagem da morte e do casamento.

## **2 A ESTRUTURA HEROICA DO IMAGINÁRIO**

### **2.1 DA IMAGEM AO IMAGINÁRIO: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES**

#### **2.1.1 *Schemes*, arquétipos, símbolos e mitos: introdução ao pensamento de Gilbert Durand**

O desejo de alcançar a racionalização em detrimento do positivismo científico induziu a crítica à imaginação ocidental a reduzir negativamente esse campo de estudo as suas relações com dimensões oníricas, lúdicas, poéticas e fantasiosas. Apesar das adversidades, o mundo das imagens explodiu novamente no século XIX com o surgimento da fotografia, do cinema, da televisão e, atualmente, com as mídias digitais e o streaming.

Dessa forma, salienta-se que a psicanálise freudiana também tem um papel fundamental para a inflação da imagem, pois revaloriza o mito associado a interpretações oníricas dos símbolos e das imagens presentes nos sonhos dos pacientes. Na modernidade considera-se o filósofo francês Gaston Bachelard como figura importante para o estudo sistemático sobre o símbolo com a *Société de Symbolisme* em Genebra, salvo a importância também do Círculo de Eranos na Suíça. Desde então, o resgate do interesse por estudos sobre

o imaginário tem se multiplicado incessantemente. No Brasil, por exemplo, Danielle Rocha Pitta (2017) consolidou-se como uma das fundadoras dos estudos sobre o imaginário.

Ademais, a proposta de um novo olhar sobre a antropologia do imaginário organizado em dois regimes (diurno/noturno), e três estruturas (a heroica/ a sintética/ a mística) são o alicerce dos métodos sincréticos mitocrítica e mitanálise, os quais serão aprofundados na discussão a “posteriori”, porque primeiramente considera-se ser necessário definir os principais termos utilizados na construção teórica, tal e qual será feito a seguir, considerando-se que neste capítulo, atenta-se às considerações empregadas por Gilbert Durand (1993; 2001; 2004), discípulo de Bachelard, pois o seu posicionamento é aquele que melhor embasa este diálogo dado que sua obra converge com outras vertentes teorias dispostas por pensadores como Carl Jung (2000), Lévi-Strauss (1970) e Paul Ricoeur (2000).

Inicialmente, faz-se necessário uma breve explanação acerca de conceitos fundamentais para a consolidação dessa pesquisa. Postula-se que a noção de *scheme*<sup>8</sup> tem origem a partir da ideia de ação, e é anterior a de imagem, sendo a junção de gestos inconscientes e suas representações. Por exemplo, segundo Pitta (2017), o gesto da deglutição corresponde a dois *schemes*: a descida e o aconchego equivalentes aos verbos (ações): descer e aconchegar. Então, compreende-se que o arquétipo é a representação dos *schemes*.

Na psicologia analítica, de Carl Jung (2000), por exemplo, a concepção de arquétipo parelha-se à ideia de inconsciente coletivo no que diz respeito à expansão da compreensão do mundo. O inconsciente coletivo considera que cada indivíduo atua sob as forças emanadas de um todo, enquanto o arquétipo evoca a existência de imagens primordiais de caráter coletivo e inato. Estas orientações conduzem a que o *scheme* do aconchego seria, então, representado pela imagem universal (arquétipo) da mãe, do alimento, do colo, entre outros.

O conceito de símbolo, no que lhe concerne, é utilizado nas mais diferentes áreas do conhecimento, apresentando leituras diversas conforme as teorias que o norteiam. Entretanto, em *As estruturas antropológicas do imaginário*, Durand (2001) indica que o símbolo é, na verdade a manifestação de um significado oculto, que transborda as barreiras da conotação comumente adotada pela dimensão do código linguístico.

Esta função, como defende o antropólogo, implica um significado adicional para o termo símbolo, indicado por meio da narrativa onde este é empregado e os elementos com os quais ele se integra, pois "não basta ter a compreensão do sentido de um signo tão-somente

---

<sup>8</sup> Assim como Pitta, adota-se ao longo do texto a ortografia *scheme*, pois segundo a autora a tradução do francês schème por esquema está equivocada, visto que a tradução literal para esquema não atende o significado da palavra em sua totalidade.

dentro de um código linguístico: deve se observar seu movimento, adaptação e valorização em cada contexto” (DURAND, 1993, p. 11).

O filósofo Paul Ricoeur (2000) refere-se a similar fenômeno como “excesso de significação”, onde se entende que o sentido ultrapassa a imagem visualizável de um símbolo. Entretanto, Durand (2001) reforça a universalidade dos arquétipos, o que contrasta com os símbolos que apresentam diferenças dependendo do meio. Pense nas imagens simbólicas como raízes secundárias e terciárias que brotam a partir da raiz principal, o arquétipo. Isto é, na passagem da imagem primordial (o arquétipo) ao símbolo ocorre a multiplicação de derivações arquetípicas ocasionado pela interação e adequação às dimensões históricas, culturais e sociais. O arquétipo da Grande Mãe, por exemplo, é traduzido para a cultura cristã pelo símbolo da Virgem Maria e para a cultura afro-brasileira pelo símbolo de Iemanjá.

Dessa forma, o autor sugere que “o trajeto antropológico” é aquela incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social (DURAND, 2001). Sob a teoria do imaginário, as constelações simbólicas seriam os conjuntos que interligam os símbolos organizados a partir de núcleos desenvolvidos de uma energia arquetípica comum que geram imagens presentes em culturas distintas agindo em simbiose com as pulsões provenientes das narrativas míticas, enquanto a imaginação simbólica se manifesta “quando o significado não é de modo algum apresentável e o signo só pode referir-se a um sentido e não a uma coisa sensível” (DURAND, 2001, p. 10).

Ressalta-se que Durand (2001) organiza o seu estudo da imagem em duas polarizações, as quais ele chama regime diurno e regime noturno. Esse regime perpassa-se a partir da estrutura antitética. O estudo do regime diurno sintetiza a busca transcendental da morte e da passagem do tempo. O medo de mudanças e da morte são temas impulsionados pelo simbolismo de ascensão, heroísmo, masculinidade, agressividade, entre outros, que marcam a constelação do regime diurno. Esse assunto aparece em contos e mitos americanos, europeus, e africanos, demonstrando o terror da união de um humano com uma criatura sobrenatural, sendo geralmente representada por animais, que variam desde a imagem de pássaros, répteis, lobos, leões, touros, cavalos, ogros entre outros e devem ser destruídas por homens valentes. O regime diurno é caracterizado como as estruturas de início, separação e purificação.

O antropólogo ressalta que a luz não pode existir sem escuridão. Em contos populares, o cair da noite e a meia-noite são períodos do tempo que causam muita apreensão, pois trazem sempre consigo os terrores de animais perigosos e criaturas malignas (DURAND, 2001). A

intenção seria matar o monstro terrível por símbolos. Essa configuração reflete a postura em direção ao alto, como a verticalização da coluna, o voo, a montanha, a escadaria, a flecha, etc. Durand (2001) argumenta que “o cetro e a espada são símbolos culturais da dupla operação pela qual a psique primitiva estende o poder e a virilidade” (DURAND, 2001, p. 121.). No exemplo anterior, ambos os objetos são considerados como símbolos centrais da ideia de poder masculino.

O regime noturno é dividido em duas estruturas: a mística e a sintética para configurar a dialética do retorno. A primeira constelação da imagem subdivide-se em símbolos de inversão e de intimidade. Os símbolos de inversão referem-se aos que subjagam a morte, como visto em Jesus Cristo, que morre e ressuscita emplacando a noção de descida, transformação, e até mesmo, o eterno feminino. Os símbolos de intimidade giram em torno do tema do retorno à mãe, um eufemismo para a morte. A segunda constelação busca a harmonia entre as imagens dos regimes diurno e noturno, que se constitui por um "domínio cíclico" que transmite conhecimento e existência humana pelas narrativas míticas. Compreende-se, assim, que os símbolos se organizam em constelações, pois convergem entre si, desenvolvidos do mesmo tema arquetípico.

Por outro lado, mesmo conformando-se com as influências cósmico-sociais – sendo históricas e localizáveis – o símbolo também forma essas influências, interferindo na cultura ao passo que lança suas redes rumo aos outros símbolos que lhe são próximos. A um conjunto de símbolos interligados, assim, que movimentam a imaginação de um lado para o outro, apresentando significados e permitindo o devaneio das imagens, chamamos constelação simbólica ou imaginária. (DURAND, 2001, p. 15).

Portanto, o imaginário, segundo Durand (2001), pode ser compreendido como a capacidade individual de perceber e significar o mundo, e o símbolo a maneira de expressar o imaginário. Isto é, o universo mitológico auxilia na compreensão do mundo em que o indivíduo está inserido a partir da sua comunicação com as imagens arquetípicas e simbólicas, bem como o seu desenvolvimento psico-espiritual e nas suas relações sociais.

Mas essa não é a única e exclusiva função do universo mitológico. Além de guiarem as pessoas ao proverem explicações sobre a origem das coisas por uma linguagem simbólica, os mitos também assumem a finalidade organizadora ao legitimar permissões ou condenar proibições e a compensatória, porque oferecem uma visão estabilizada de eventos caóticos do passado e suas consequências. É no mito que *schemes*, arquetipos e símbolos convergem sistematicamente e tendem a criar uma narrativa.

No mundo moderno, o mito é um instrumento que pode contribuir para a compreensão, não somente da literatura, mas do funcionamento da cultura e da sociedade em

um modo geral. Denota-se a partir de uma multiplicidade de sentidos, entre eles, o pensamento que desqualifica e inferioriza o mito ao associá-lo à oposição da verdade. Mas em contraposição, em outra possibilidade de conceituação, entende-se também que mito é a essência de narrativas fundadoras de caráter sagrado pelo qual se ordenam as ações humanas. Por isso, ao examinar a carga simbólica da Virgem Maria e Iemanjá verifica-se em uma leitura sincrética, a divergência comportamental entre elas devido ao condicionamento do meio em que são cultuadas, cultura cristã e a ioruba, ainda assim, ambas são representações da imagem arquetípica da Grande Mãe.

O mito é ainda investigado por Lévi-Strauss, em *Antropologia Estrutural* (1970), a partir das estruturas que a narrativa mítica assume. Sintaticamente, o autor evidenciou a ideia de mitema – a menor unidade sintática constituinte do mito – repetições que auxiliam na compreensão da narrativa na totalidade. No que lhe concerne, Durand (2001) adota e amplia esse conceito ao acentuar que o mitema seria de fato a menor unidade de significação integrado ao conhecimento de multiplicidade simbólica e o uso para formular aquilo que ele denominou por mitodologia, subdividida em mitocrítica e mitanálise.

É a partir das reflexões sobre o primado do mito que se deduziu um método de análise do ‘texto’ mítico (narração, representação ritual, icônica, etc.) de que Lévi-Strauss – retomando as ideias de Campbell sobre a ‘sincronicidade’ do mito do herói – foi o investigador em França e a cujos aperfeiçoamentos chamei ‘mitocrítica’. (DURAND, 1993, p. 36).

Com base nisso, Durand (2004) estabeleceu a metodologia nomeada como mitocrítica, que associada aos estudos literários e culturais, permite-nos ler um autor e/ou uma obra indo além das fronteiras da dimensão literária. A partir dessa perspectiva é possível evidenciar-se em manifestações artísticas seus mitos norteadores bem como as transformações sofridas para que se adequem às condições inseridas em um determinado contexto histórico-social.

Inserida na tradição da Nova Crítica, a mitocrítica realça o papel e atuação do mito na narrativa, seja a escrita ou a oral. Araújo e Almeida (2018) apontam os objetivos mais importantes da mitocrítica como:

- 1) Decifrar, na semântica profunda do texto, os diversos estratos de sentido na linguagem metafórica e simbólica
- 2) Interpretar um texto pela redundância de um mitema, que surge sempre num complexo gramatical, num texto graças à simpatia, intuição, inteligência, compreensão e graça do leitor.
- 3) Assinalar os mitos e as suas metamorfoses mais significativas que caracterizam a obra individual de um autor, de uma dada época ou de determinado ambiente psico-sociocultural. (ARAÚJO; ALMEIDA, 2018, p. 23).

Ao partir-se do pressuposto que a mitocrítica é um método crítico literário, segundo Durand (2001), ela pretende examinar o uso excessivo de temas ou metáforas em produtos de expressão cultural de forma geral na busca de identificar seus mitos diretores em ação. Portanto, é inicialmente feito uma tentativa de catalogação das imagens simbólicas em um determinado produto cultural (livros, pinturas, música, dança, etc.).

Em seguida, é necessário ser feita a identificação das constelações simbólicas das imagens previamente catalogadas e, então, busca-se nessas imagens resquícios daqueles que são seus prováveis mitos diretores. É importante ressaltar que essa prerrogativa indica, por exemplo, que símbolos como a água e cavernas convergem com a feminilidade, enquanto a espada constela com a masculinidade.

Nesse sentido, os mitos ajudam a entender as singularidades das diferentes culturas a partir de seus processos mentais. Mitos como os de Prometeu, Dionísio, Hermes, por exemplo, circulam e revigoram as sociedades, sendo que o clímax de um mito entra em declínio para que outro possa substituí-lo. As imagens arquetípicas que inicialmente eram fortes transformam-se porque perdem alguns de seus aspectos de simbolização, ganham exacerbado reforço em alguns pontos, ou chegam a sofrer substituições tão grandes que pouco resta do mito original.

Não obstante, vale reforçar que o mito é executado em concordância com as constelações simbólicas do meio que o origina, caracterizado essencialmente como um discurso simbólico, pelo qual se procura, qual o mito aproximadamente explícito (ou latente) está sendo expresso. Como uma extensão da mitocrítica, a mitanálise busca verificar os mitos diretores dos momentos históricos de uma determinada sociedade a partir das criações artístico-culturais, pois estes são resultados da interação da história, processos psicológicos, movimentos sociais, entre outros.

A mitanálise pode assim proceder de dois modos: ou ela prolonga naturalmente a mitocrítica, e esta via é preferencialmente seguida pelos literatos formados na análise dos textos, ou —é a via filosófica —ela parte de sequências e de mitemas de um mito bem estabelecido para ler as ressonâncias de dada sociedade ou de dado momento histórico. Sem nunca perder de vista, todavia, que toda a sociedade é modelada por uma tópica sistêmica e que a alma de um grupo (povo, etnia, nação, ou tribo...) é sempre mais ou menos ‘malhada’. (DURAND, 2001, p. 224-225).

Nesse sentido, o cinema ajuda o indivíduo a vislumbrar os condicionantes que determinam a nossa existência enquanto garante um espaço de liberdade, dado que o imaginário abrange campos de criação mítica e estética ao manifestar-se como um reservatório de representações ativadas e cristalizadas em cada momento histórico.

## 2.2 RITOS DE PASSAGEM: A RESSURREIÇÃO DO INDIVÍDUO

Como já mencionado, a estrutura heroica não se restringe aos mitos. Assim como a mitologia, os ritos também fornecem símbolos que levam o espírito humano a avançar. Rivière (1996), em *Os ritos profanos*, considera-os como uma série de condutas individuais ou coletivas codificadas com considerável carga simbólica para aqueles envolvidos em sua prática, de modo que se elucida como a ordem da sociedade e da cultura, ou ordem do grupo o qual ele está inserido.

Em uma abordagem diferente, René Girard (1998), na obra *A Violência e o Sagrado*, explica o rito através da figura do aquele que leva a culpa no lugar de outro, em que os problemas coletivos são transferidos para um único indivíduo como forma de controle e prevenção da violência. A morte real ou simbólica sacraliza o bode expiatório de modo que uma ação tida como profana passa a ser vista como sagrada. Isto é, a violência exercida durante o ritual sacrificial sacraliza a própria violência, como um ato purificador. (GIRARD, 1998).

Na perspectiva religiosa, em *O rito: antropologia e fenomenologia da ritualidade*, conforme o antropólogo Terrin (2004), o rito garantiria a ordem universal estabelecida pelos deuses, como a seguir:

O rito coloca ordem, classifica, estabelece as prioridades, dá sentido do que é importante e do que é secundário. O rito nos permite viver num mundo organizado e não caótico, permite-nos sentir em casa, num mundo que, do contrário, apresentaria a nós como hostil, violento, impossível. (TERRIN, 2004, p. 19).

Para Terrin (2004), o rito abrange inúmeras áreas de estudo como a teologia, a antropologia, a linguística, a psicologia, a sociologia, a etnologia, a biologia entre outros e permite interpretações em cada um desses âmbitos com dimensão semelhante à cultura. Dito isto, considera-se a prática do rito de passagem como uma forma de romper com vínculos e padrões anteriores do indivíduo (infância, puberdade ou vida) mediante as práticas formais de seu meio social que proporcionam o afastamento da mente do estágio deixado para trás. Caracteriza-se como um período de incerteza e crise, fornecendo então o preparo mental necessário para a nova fase do indivíduo (seja a vida adulta, cônjuge ou a morte). Funciona como uma negociação de um novo estatuto e dentro dessa dinâmica, a sociedade aparece como o sistema que estrutura e hierarquiza as posições e os indivíduos compartilham os mesmos princípios. (Rivière, 1996).

Por ser um dos pioneiros dos estudos sobre os ritos, Van Gennep (2011) tornou-se influência para uma gama de pesquisadores, entre eles o antropólogo Victor Turner. Este

estudioso no que lhe concerne, analisa os rituais enquanto “drama social”, ou seja, como energias fundamentais concebidas para diminuir a rivalidade e solucionar problemas por sua estrutura e antiestrutura. Turner (1974), em *O Processo Ritual: estrutura e anti-estrutura*, parece concordar com Gennep (2011) ao dizer que:

O sujeito ritual, seja ele individual ou coletivo, permanece num estado relativamente estável mais uma vez, e em virtude disto tem direitos e obrigações perante os outros de tipo claramente definido e "estrutural", esperando-se que se comporte de acordo com certas normas costumeiras e padrões éticos, que vinculam os incumbidos de urna posição social, num sistema de tais posições. (TURNER, 1974, p. 117)

Dada à importância das passagens, Turner (1974) explora o conceito de liminaridade ao observar a estrutura simbólica dos rituais da tribo ndembo (Zâmbia) como a passagem entre a posição e o estado cultural definidos e articulados relacionados com as crises na vida social das aldeias. Pelo fato dos estudos de Turner (1974) concentrarem-se à tribo ndembo, matrilinear, esses são favoráveis guias para a compreensão da organização em oposições binárias e o papel feminino na atividade ritual.

Roberto da Matta (2011) comenta que a grande descoberta de Van Gennep é os ritos serem compostos por invariantes que mudam dependendo das transações realizadas. Isto é, quando é realizado um rito através do casamento, evidencia-se a agregação do indivíduo ao novo grupo social, caso seja um funeral, evidencia-se a simbologia da separação e em ritos marginais, evidencia-se às margens ou liminaridade do indivíduo.

Os ritos podem ser religiosos, profanos, tradicionais ou informais, contudo, interessa-nos aqui discorrer sobre o rito de iniciação como indicador do renascimento, ou ressurreição, do indivíduo por meio da representação da morte. De acordo com Estés (2018), na obra *Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem*, a morte recebe uma atenção sensacionalista em muitos folclores ao ser descrita como uma mulher que carrega uma grande foice, e que beija suas vítimas e as deixa espalhada por onde passa (ESTÉS, 2018, p.159). Do ponto de vista do ritual a morte não é necessariamente a ausência da vida, mas o início de uma nova condição. Uma fase de indeterminação social que pode gerar riscos, pois o indivíduo está no intermédio do que era e do que esta pode ser, Turner (1974) chama este momento de liminaridade.

O tema da morte é recorrente nas obras de Tim Burton. De modo geral, a ideia de morte e ressurreição é explorada pelo diretor por meio da representação de dois mundos. Em *A noiva cadáver*, por exemplo, a presença dos dois mundos marca a divisão entre o mundo dos vivos e mundo dos mortos. Contraditoriamente, o mundo dos vivos é cinzento e triste,

enquanto o mundo dos mortos é colorido e cheio de alegria. Rosa afirma que dessa forma, procura-se mostrar a visão que talvez a morte não seja nada ruim.

Cada morte é seguida por um renascimento nessa nova condição, por exemplo, o bebê não é considerado como um ser vivo até o nascimento e um defunto não é considerado morto até o funeral. O componente da natureza da vida-morte-vida é recorrente em mitologias e no folclore do mundo. Para Van Gennep (2011), os ritos são constituídos por ritos de separação, de margem e de agregação, dado que, explica que para os grupos, assim como para os indivíduos, viver é continuamente desagregar-se e reconstituir-se, mudar de estado e de forma, morrer e renascer” (GENNEP, 2011, p. 157).

No que se relaciona a representação simbólica encontrada nos ritos referente a esse processo de morte e renascimento, Turner (1974) aponta que a liminaridade é comparada à morte, ao estar no útero, à invisibilidade, à escuridão, à bissexualidade, as regiões selvagens e a um eclipse do sol ou da lua” (TURNER, 1974, p. 117). O ambiente ritual, nesse contexto, interpreta-se como uma sepultura e um útero devido à relevante propagação de símbolos limiars. Em concordância com o exposto, Estés (2018) traz à luz o fato do símbolo da Mulher-esqueleto como um resquício de tempos antigos quando a morte era sabida como uma transformação espiritual e era bem-vinda.

Além do herói inesperado, outras marcas importantes recorrentes nas obras de Burton são a alienação e a dualidade dos personagens centrais. Como Page ressalta em Batman, que sofre com a dualidade de ser Bruce Wayne e Batman. A divisão espacial em dois mundos paralelos não é o único artifício por ele utilizado, Burton também se apossa de símbolos de castelos na montanha em alusão aos contos de fadas. (PAGE, 2007).

A título de exemplo, da narrativa do filme *A noiva cadáver* (2005) emergem representações da carga simbólica presente em diferentes narrativas provenientes da tradição oral, possibilitando o acesso a essas energias psíquicas primordiais presentes no inconsciente e que atuam na formação do indivíduo tanto no âmbito articular como no coletivo. A proposta levantada ao ler o herói de Tim Burton na perspectiva do monomito é relacionar a função do personagem/ herói como norteador de narrativas.

O mitólogo Joseph Campbell (2007) disse em seu livro, *O herói de mil faces*, que antes de tudo é preciso aprender a gramática dos símbolos, dado que se aprende a linguagem simbólica basta apenas o talento de um organizador de ontologias para permitir que o seu ensinamento seja ouvido (CAMPBELL, 2007). Os símbolos não podem ser simplesmente inventados, eles são produções que a psique emana espontaneamente. Desse modo, compreende-se que Burton é um desses organizadores de ontologias que emana sua sabedoria

por seus filmes, cria personagens e narrativas excepcionais que dialogam com a criança interior, a Grande Mãe, o mentor, e o herói dentro de cada indivíduo.

Atendendo a este conhecimento, ainda que dialogue com outras imagens arquetípicas, esta discussão concentra-se em explorar como a imagem do herói promulga-se em ritos de passagem e se expande para o cinema. Visto que as ideias sobre a definição da palavra “herói” mudaram ao longo da história e, hoje em dia, a compreensão ocidental moderna das características heroicas engloba os conceitos homéricos e clássicos, com outras influências históricas. Por exemplo, vários dos ideais contemporâneos de qualidades nobres, como bravura, força e sabedoria, se originaram no princípio cristão de sacrificar-se pelo bem de outras pessoas.

Na jornada mitológica do herói, ou monomito, teoria em que Campbell (2007) observou que mitos de diferentes culturas, períodos do tempo e regiões do mundo seguem em maior ou menor grau uma estrutura narrativa genérica, compondo então, uma jornada cíclica para o desenvolvimento psicoespiritual do indivíduo envolvido. Esta concepção caminha com a contemplação acerca dos arquétipos, onde Jung (2000) discorre que:

O inconsciente coletivo é uma figuração do mundo, representando a um só tempo a sedimentação multimilenar da experiência. Com o correr do tempo, foram-se definindo certos traços nessa figuração. São os denominados arquétipos ou dominantes — os dominadores, ou deuses, isto é, configurações das leis dominantes e dos princípios que se repetem com regularidade à medida que se sucedem às figurações, as quais são continuamente revividas pela alma. (JUNG, 2000, p. 86).

A jornada do herói arquetípico tem como primordial fundamento a busca pela transformação individual, restabelecimento da ordem e equilíbrio do indivíduo e a sociedade onde a história se instala. Segundo Campbell (2007) o núcleo da jornada universal do herói é representado pela fórmula: partida — iniciação — retorno, que será abordada com maiores detalhes a seguir.

## 2.3 A JORNADA DO HERÓI

### 2.3.1 O chamado da aventura

A aventura pode começar com um erro, um acaso que revela um mundo o qual ele não compreende totalmente, o despertar do eu. Nesse estágio, é comum a presença do arauto que anuncia o início da jornada. Este pode ser um animal ou um ser misterioso e desconhecido. Nesta fase, o herói está vivendo em seu mundo ideal, quando um evento inusitado ocorre e acaba com a normalidade, pois “o erro pode equivaler ao ato inicial de um destino”

(CAMPBELL, 2007, p. 60). Nesta conjuntura, há a transição entre mundos: o mundo comum e o novo mundo mágico.

Tipicamente, o chamado ocorre em lugares como uma floresta, “a fonte murmurante e a repugnante e subestimada aparência do portador da força do destino” (CAMPBELL, 2007, p.61). O arauto da aventura ou agente anunciador da aventura pode ser um animal, ou um ser misterioso, representando o instinto reprimido existente no indivíduo. Seja no mito, no sonho ou em filmes, há um fascínio em torno do ser que aparece subitamente como guia.

Essa ferramenta funciona como apresentações das histórias para o público, proporcionando um primeiro contato com os personagens, o cenário, o conflito da história e assim por diante. Segundo Vogler (2007), a abertura de uma história, seja um mito, um roteiro, um conto, quadrinho ou romance, tem alguns fardos especiais a carregar, pois, deve prender o público e ditar o tom da história.

O mundo comum trará as questões dramáticas da história. Antes mesmo da história começar, Vogler (2007) argumenta que um contador de histórias encara algumas escolhas diante a sua criação, como: qual será a primeira experiência da audiência? O título? Em qual ponto da vida do personagem a história de fato começará? A primeira imagem?. (VOGLER, 2007). Essas questões têm a ver com as habilidades do herói e a aventura que ele enfrentará, com suas emoções e personalidade. Essas perguntas produzem o canal que conectará o público à paixão vivida pelos personagens.

Contadores de histórias orais, por exemplo, começam suas histórias com frases ritualísticas como "era uma vez" e empreendem em uma dança de linguagem corporal para chamar a atenção da audiência. Esses elementos levam o público a alegria, tristeza ou ironia da história que eles estão prestes a ouvir.

### **2.3.2 A recusa do chamado**

Relata-se que, periodicamente, há casos os quais os chamados não são atendidos. Campbell (2007) ressalta que “a recusa à convocação converte a aventura em sua contraparte negativa. Aprisionado pelo tédio, pelo trabalho duro ou pela cultura, o sujeito perde o poder da ação afirmativa” (CAMPBELL, 2007, p. 66). Esta parte da aventura se refere ao momento em que o herói hesita após o chamado para a aventura e antes das provações, às vezes, relutante em aceitar sua jornada e deve decidir se recusa ou aceita a experiência, bem como o realizaram muitos heróis épicos, como Perseu, Aquiles, o Rei Arthur.

Os mitos e contos de fadas de todo mundo deixam claro que a recusa é essencialmente uma recusa a renunciar aquilo que a pessoa considera interesse próprio. O futuro não é encarado como uma série incessante de mortes e nascimentos, e sim em termos da obtenção e proteção do atual sistema de ideias, virtudes, objetivos e vantagens. (CAMPBELL, 2007, p.67).

O herói épico grego, Teseu, por exemplo, teve duas escolhas quando chegou à cidade de seu pai, Atenas, e ouviu a horrível história do Minotauro: ele poderia não se importar com o fato de pessoas inocentes morrerem ou ir para Creta lutar contra o monstro. Nesta etapa da Jornada, o herói enfrentará seus maiores medos. Ele ainda não está totalmente comprometido com a jornada e pode estar pensando em retroceder.

A recusa ao chamado leva a aventura a sua vertente negativa. Vogler (2007) afirma que até mesmo nos filmes mais heroicos o herói poderá hesitar, expressar relutância ou recusar o chamado. (VOGLER, 2007). O herói pode recusar ao chamado criando uma lista de desculpas, contudo, a insistente recusa ao chamado pode levar a uma tragédia devido à demora em tomar a ação. Além disso, o herói perde poder de ação ao ser aprisionado pelo tédio, pelo trabalho ou pela cultura. O seu mundo antes florescido, torna-se um deserto árido e a falta de sentido toma conta de sua vida. Abdicar do mundo conhecido é uma tarefa que exige muita coragem. A palavra-chave nesta fase é medo. O medo do desconhecido.

### **2.3.3 O auxílio sobrenatural**

Esta seção se refere ao encontro com a pessoa que fornece ao herói os amuletos, que serão usados contra as forças do mal pelas quais eles estão prestes a passar. Esse personagem é geralmente definido como o mentor, e pode ser descrito como um homem ou mulher idosa e sábia, ou mesmo como um animal. Segundo Campbell, “essa figura representa o poder benigno e protetor do destino” (CAMPBELL, 2007, p. 76), o herói precisa somente confiar e seus guardiões surgirão, porque tendo respondido ao chamado e prosseguido enfrentando as consequências, o herói encontra as forças do inconsciente ao seu favor.

O pesquisador admite que “quando a ação do herói coincide com a ação para a qual a sociedade está pronta, ele parece seguir o grande ritmo do processo histórico” (CAMPBELL, 2007, p. 76). A própria Mãe Natureza força corriqueiramente associada ao feminino, por vezes, atua em benefício do herói.

A função do Mentor é preparar o herói para enfrentar as provações desconhecidas durante a jornada e fornecer a orientação e sabedoria necessárias para ajudar o herói a sobreviver. O relacionamento entre o herói e o mentor é um dos temas mais comuns da mitologia e é rica em valor simbólico. Desde Merlim guiando o rei Arthur a Fada madrinha

ajudando a Cinderela, todos os mentores compartilham a responsabilidade de ensinar ou treinar heróis.

#### **2.3.4 A passagem pelo primeiro limiar**

No quarto estágio da aventura, acontece o momento em que o herói se compromete inteiramente com a aventura depois que uma força dominante mudou o curso da história. Nesse ponto, “o herói segue em sua aventura até chegar ao guardião do limiar, na porta que leva à área da força ampliada. Esses defensores guardam o mundo nas quatro direções, marcando os limites da esfera ou horizonte de vida presente do herói” (CAMPBELL, 2007, p. 82). O herói irá ignorar todos os avisos e entrar no mundo especial a qualquer custo, porque, ainda que não saiba a passagem do limiar é o primeiro passo em direção a fonte universal.

O herói encontrará os guardiões do limiar bloqueando o caminho e testando-o. Esses guardiões fazem parte do treinamento de heróis, que devem aprender a derrotar os monstros quando eles expressam alguma ameaça. Contudo, às vezes, essas criaturas não oferecem perigo real para os heróis; eles só precisam ser reconhecidos.

Na estrutura de filmes, refere-se ao "ponto de viragem", quando eventos externos ou internos (e até mesmo a combinação de ambos) são acionados, e conduzem a chamada para a aventura para ser aprovada e levar o herói ao primeiro limiar. Por exemplo, o herói ainda reluta em aceitar a jornada ou ainda tem dúvidas sobre o que deve ser feito. Uma ameaça a alguém próximo ao herói eliminará todas as hesitações anteriores.

#### **2.3.5 O ventre da baleia**

A passagem pelo primeiro limiar conduz o herói a uma morte simbólica. Um renascimento, pois para ir “além dos limites do mundo visível, o herói vai para dentro, para nascer de novo” (CAMPBELL, 2007, p. 92). Desse modo, a metáfora do ventre da baleia indica esse encontro com o interior, a metamorfose com um mundo ainda desconhecido. O herói é jogado no desconhecido o que lhe dá a impressão de morte, “esse motivo popular enfatiza a lição de que a passagem do limiar constitui uma forma de auto aniquilação” (CAMPBELL, 2007, p. 92).

Para Campbell (2007), o herói, cujo apego ao ego, desapareceu consegue ir e voltar pelos horizontes do mundo. Entrando e saindo da barriga do monstro e “é assim que os homens cuja função tem sido tornar visível na terra o mistério criador de vida, proveniente da

morte do dragão, realizaram sobre os próprios corpos o grande ato simbólico, fragmentando a carne, tal como o corpo de Osíris, pela renovação do mundo” (CAMPBELL, 2007, p. 93). O ventre da baleia seria, na verdade, uma metáfora ao templo, onde o seu desaparecimento corresponde a entrada de um fiel no templo, lugar onde ele será revivificado.

### **2.3.6 O caminho de provas**

Nesta fase, o herói está explorando um novo mundo especial. A primeira coisa que ele observa é o contraste real entre o mundo comum e o outro mundo. O outro mundo é único. Como descrito por Campbell (2007) “tendo cruzado o limiar, o herói caminha por uma paisagem onírica povoada por formas curiosamente fluidas e ambíguas, onde deve sobreviver a uma sucessão de provas” (CAMPBELL, 2007, p. 102). Tem um ritmo diferente, cores, formas e regras diferentes.

No entanto, esse mundo costuma ser habitado e dominado por um vilão, o que implica que armadilhas cercam essa figura universal que, portanto, representam um perigo significativo para o herói. A viagem também pode ocorrer no nível emocional. O herói não está se movendo fisicamente e as mudanças esperadas prevalecerão no reino psicológico.

Trata-se do processo de dissolução, transcendência ou transmutação das imagens infantis do nosso passado pessoal. Em nossos sonhos, os perigos, gárgulas, provações, auxiliares secretos e guias ainda são encontrados a noite; e podemos ver refletidos, em suas formas, não apenas todo o quadro da nossa presente situação, como também a indicação daquilo que devemos fazer para ser salvos. (CAMPBELL, 2007, p. 105).

Enquanto o herói está experimentando esse território desconhecido, o objetivo principal é empurrá-lo para as provações. Os testes neste ponto da jornada não são eventos de vida ou morte, apenas obstáculos desafiadores que prepararão o herói para enfrentar o desafio final.

### **2.3.7 O encontro com a deusa.**

Nesta etapa a mulher atua como uma categoria de recompensa ao herói após a conclusão de suas tarefas, por meio do casamento. Segundo Campbell (2007), “a mulher representa, na linguagem pictórica da mitologia, a totalidade do que pode ser conhecido. À medida que ele progride, na lenta iniciação que é a vida, a forma da deusa passa, aos seus olhos, por uma série de transfigurações: ela jamais pode ser maior que ele, embora sempre consiga prometer mais do que ele já consegue compreender” (CAMPBELL, 2007, p. 117). A

Deusa está encarnada em todas as mulheres como aquela que guia o herói para a aventura sensual.

Existe a figura da Mãe Universal que desponta atributos femininos de proteção e nutrição. Segundo Campbell, nem todas as imagens representadas pela mulher são de conotação positiva. Por exemplo, existe a imagem da mãe má que pode ser: ausente, opressora, descomedida e proibida. A mulher má encontra-se na interpretação de deusas inalcançáveis, bruxas e madrastas.

O encontro com a Deusa é o teste final para que o herói obtenha a bênção do amor sendo vista como guia da aventura sexual. De acordo com Campbell, caso seja uma mulher que se encontre nesse contexto, ela mostra-se digna para tornar-se consorte de um imortal por suas qualidades, beleza e desejo.

### **2.3.8 A mulher como tentação.**

Nesta etapa, o herói passa por alguma forma de provação relacionada ao desejo sexual. Campbell diz que “o casamento místico com a rainha-deusa do mundo representa o domínio total da vida por parte do herói, seu conhecedor e mestre” (CAMPBELL, 2007, p.121). Todos os testes e provações foram parte da expansão da consciência do herói, mas ao longo da jornada, nada pode proteger o herói contra a presença da mulher.

Campbell (2007) escreve que “nem mesmo os muros monásticos ou as remotas paragens do deserto podem proteger contra a presença da mulher” (CAMPBELL, 2007, p. 125). A mulher é vista como uma tentação que permeia a mente masculina sendo até mesmo considerada um dos monstros que permeia o deserto o qual o herói deve atravessar para completar a sua missão.

### **2.3.9 A sintonia com pai**

Veremos mais adiante, que o pai também representa uma figura significativa no desenvolvimento psicológico feminino e em sua aventura. Na jornada do herói, o indivíduo confronta uma figura de poder em sua vida. Em muitas narrativas, essa figura é apresentada como o pai ou imagem paterna. Como descrito a seguir:

O problema do herói que vai ao encontro do pai consiste em abrir sua alma além do terror, num grau que o torne pronto a compreender de que forma as repugnantes e insanas tragédias desse vasto e implacável cosmo são completamente validadas na majestade do Ser. O herói transcende a vida, com sua mancha negra peculiar e, por

um momento, ascende a um vislumbre da fonte. Ele contempla a face do pai e compreende. E, assim, os dois entram em sintonia. (CAMPBELL, 2007, p. 142)

Essa figura é tipicamente revelada como o aspecto do ogro pai, que caracteriza um reflexo do próprio ego do indivíduo. O aspecto deriva da lembrança protetora materna que apesar de deixada para trás ainda projeta uma percepção de rivalidade com o pai. Em ritos de passagem de meninos, esse confronto fica ainda mais evidente quando são retirados de perto da proteção materna e levados pelos homens para dar início ao seu processo de transformação.

Entretanto, espera-se que o herói supere essa concepção por intermédio da provação a partir da qual o herói infere esperança da figura masculina do auxiliar, do qual recebe proteção durante as experiências da iniciação. (CAMPBELL, 2007). Entretanto, ressalta-se que a indulgência paterna resultará em caos quando a pessoa é iniciada de maneira imprópria.

### **2.3.10 A apoteose**

Agora o herói enfrentará o pior inimigo e o desafio mais significativo. Nesse momento o herói passa por situações de vida ou morte, para poderem morrer figurativamente e renascer novamente. O estágio de apoteose consiste em elevar o herói ao estatuto de divindade devido aos seus feitos excepcionais. Como Campbell (2007) descreve que “tal como o próprio Buda, esse ser divino é um padrão da condição divina que o herói humano atinge quando ultrapassa os últimos terrores da ignorância” (CAMPBELL, 2007, p. 145).

O alcance da jornada nos leva, como espectadores, a acompanhar a transformação do herói. A viagem, funciona como um ritual de passagem. Nele, o herói deve provar que está bem qualificado para sobreviver a todas as provações resolvidas durante a jornada. Ele também deve convencer que se tornou uma figura mais sábia, pois demonstra que entrar no outro mundo e derrotar o monstro, de certa forma, embutiu uma lição no herói. Portanto, o estágio atual ocorre no centro ou logo após o meio da história; com efeito, tudo na aventura conduziu a este momento.

### **2.3.11 A bênção última**

Após o último confronto, o herói recebe a última bênção. São comuns as histórias pela busca da imortalidade, pela busca da indestrutibilidade e poderes eternos. Essas bênçãos são comumente concedidas por deuses e deusas, após a ultrapassagem das limitações físicas e o crescimento espiritual, pois para Campbell (2007):

A arte, a literatura, o mito, o culto, a filosofia e as disciplinas ascéticas são instrumentos destinados a auxiliar o indivíduo a ultrapassar os horizontes que o

limitam e a alcançar esferas de percepção em permanente crescimento. Enquanto ele cruza limiar após limiar, e conquista dragão após dragão, aumenta a estatura da divindade que ele convoca, em seu desejo mais exaltado, até subsumir todo o cosmos. (CAMPBELL, 2007, p. 178).

O duplo espiritual é um exemplo de última bênção, quando a alma não é aflita pelas dores e ferimentos do corpo. Dessa forma, para Campbell (2007) alcança-se a percepção transcendental de todas as experiências da forma, simbolismos e divindades. Portanto, a jornada ajudou na purificação e transformação do herói e a última bênção surge como o elixir da vida, algo que indica que agora o herói tornou-se um ser indestrutível.

### **2.3.12 A recusa do retorno.**

Este estágio representa a decisão dividida do herói de ficar no outro mundo ou voltar ao mundo comum, para finalmente colocar em ação as lições aprendidas durante a aventura. Campbell (2007) afirma que “o círculo completo, a norma do monomito, requer que o herói inicie agora o trabalho de trazer os símbolos da sabedoria, o velocino de ouro, ou a princesa adormecida, de volta ao reino humano, onde a bênção alcançada pode servir a renovação da comunidade” (CAMPBELL, 2007, p. 195).

É o momento de completar o círculo, a norma do monomito, que requer que o herói inicie o trabalho de levar os símbolos da sabedoria. No entanto, há frequente recusa diante desse retorno e muitos são os heróis que optam por fixar residência eterna na terra que um dia foi para ele desconhecida. O caminho de volta é mais um limiar que deve ser cruzado pelo herói, e provoca de alguma forma uma mudança no objetivo da história e apresentando um vislumbre da nova e última crise desencadeada na narrativa.

### **2.3.13 A fuga mágica.**

Os perigos contra o herói devem aumentar novamente neste estágio, pois “se o desejo do herói de retornar para o mundo não tiver agradado aos deuses ou demônios, o último estágio do ciclo mitológico será uma viva, e com frequência cômica, perseguição” (CAMPBELL, 2007, p. 198), geralmente é o monstro que volta mais forte do que nunca em um movimento de retaliação. Uma variedade da fuga mágica bastante popular acontece quando objetos são deixados pelo caminho retardando a sua perseguição.

Na literatura, na arte, na mitologia e na produção cinematográfica, as cenas de perseguição criam efeitos significativos com a função de manter o conflito ou a ação na história. As visões baseadas no motivo da luta mágica representam uma espécie de sacrifício onde o herói precisa desistir de algo que é valioso para escapar ou atrasar a perseguição.

### **2.3.14 O resgate com auxílio externo.**

Durante a fuga, o herói pode receber ajuda externa. Portanto, segundo Campbell (2007) “seja resgatado com ajuda externa, orientado por forças internas ou carinhosamente conduzido pelas divindades orientadoras, o herói tem que penetrar outra vez, trazendo a bênção obtida, na atmosfera há muito esquecida onde os homens, que não passam de frações, imaginam ser completos (CAMPBELL, 2007). Assim como durante a sua saída do mundo comum, pode existir o auxílio de um guia no caminho de volta, mas ao trazer consigo a última bênção deve enfrentar a sociedade.

### **2.3.15 A passagem pelo limiar do retorno.**

É difícil para o herói retornar ao mundo cotidiano e enfrentar novamente todas as banalidades que nele existem. É comum que o herói demonstre resistência em retornar para o mundo do qual veio, pois de acordo com Campbell (2007), “os valores e distinções que parecem importantes na vida normal desaparecem com a terrificante assimilação do eu naquilo que antes não passava de alteridade” (CAMPBELL, 2007, p. 213). Portanto, o herói que retorna deve estar preparado para sobreviver ao impacto equilibrando a consciência normal com a sabedoria trazida das profundezas da jornada.

### **2.3.16 Senhor dos dois mundos.**

As cenas referentes a este estágio têm funções essenciais para o público, que pode desfrutar da impressionante conquista do herói e, por fim, respirar fundo de alívio. É hora de comemorar porque o herói sobreviveu ao evento de crise. Esse estágio é comumente representado em histórias por meio da liberdade de ir e vir pela linha que divide os mundos, de passar da perspectiva da aparição no tempo para a perspectiva do profundo casual e vice-versa” (CAMPBELL, 2007, p. 225). Os personagens também nos darão a oportunidade de revisitar a história e suas conquistas, relembrar memórias do início da aventura e refletir sobre o que mudou até então.

O público estabelece uma conexão mais estreita com o herói, pois tem uma perspectiva mais precisa sobre o complexo que evocou a aventura. Os sentimentos do herói no início da história e o que ele aprendeu com o confronto mortal com o vilão também fazem parte desse elo com o público do filme. Diante desse fato, outro aspecto importante dessa etapa é o herói se apoderar do que buscava, principalmente porque o herói quase sacrificou sua vida e deveria receber algo em troca. Essa recompensa às vezes surge frequentemente

representada por um interesse amoroso ou um tesouro esperando por ele quando ele retorna para casa em segurança.

### **2.3.17 Liberdade para viver.**

Supondo que a crise tenha passado, naturalmente, há um instante de paz e conforto na história. No entanto, isso pode ser difícil de fazer corretamente, porque, no mundo comum, ninguém pode acreditar na fuga mágica do herói da morte.

Esse novo momento de morte e renascimento se dá como etapa da ressurreição na jornada do herói, pois “o campo de batalha simboliza o campo da vida, onde toda criatura vive da morte de outra” (CAMPBELL, 2007, p. 232). É justamente chamada “ressurreição” devido aos personagens da história, que devem demonstrar que foram transformados pela jornada, mostrando uma combinação que refletirá o melhor de velhos hábitos com a incorporação das lições aprendidas ao longo da jornada.

Outra função característica desta etapa é limpar os heróis das energias impuras, adquiridas ao enfrentar a morte, que podem permanecer com ele. As cenas que representam a limpeza funcionam como rituais de purificação. A ressurreição marcaria o clímax do drama, no universo narrativo, foi o acontecimento explosivo, perigoso ou dramático, que exigirá maior concentração de energia. Deve fornecer a sensação de catarse, uma palavra derivada da forma grega antiga, *catarse*, que significa "limpeza, purificação ou purificação", mas no contexto da narrativa, significou "o avanço emocional". Este estágio é a última chance para o herói tentar uma diferença significativa em atitude ou comportamento.

Esta fase implica a implementação de mudanças na vida diária do herói e usa as lições da jornada para curar a ferida causada pela aventura. Embora, seja hora de o herói começar uma nova vida. Entretanto, sua nova vida será vivida de uma perspectiva diferente considerando o longo caminho percorrido.

## **3. O GÊNERO NA ESTRUTURAL RITUAL: ALGUMAS REVISÕES**

As forças constituintes da psique feminina, por vezes, são negligenciadas devido aos moldes nos quais a ordem social dominante das sociedades modernas comumente se estrutura. Desse modo, faz-se necessário pensar meios de restauração da natureza instintiva feminina, pois é através dela que a vida criativa da mulher floresce; assim como, seus relacionamentos, seus ciclos de sexualidade, trabalho e saúde são também ressignificados.

Por um lado, o debate sobre as relações entre os sexos tem ganhado gradativo destaque na academia e fora dela. O discurso feminista revela as intersecções existentes entre as relações interpessoais e políticas ao expor o caráter emocional e subjetivo da opressão (ALVES; PINTANGUY, 1991). Os estudos feministas marcam o passo dessa mobilização que é política, ideológica, identitária e que possibilitou que mulheres em um ato de resistência agissem coletivamente opondo-se às visões biológicas e psicanalíticas que reforçam a diferença entre os sexos.

Por outro lado, a divisão entre os sexos parece ser a ordem das coisas. A visão antropocêntrica impõe-se como legítima, com divisão do trabalho, do espaço, no lar e ciclos da vida. Na linguagem e na percepção social, observa-se o gênero masculino como neutro, em oposição ao feminino, sendo explicitamente determinado. Isto está relacionado ao fato de a história ter sido escrita por homens.

De Aristóteles a Freud, o homem é definido como ser humano e a mulher apenas como fêmea, pois sempre que ela se autoafirma como ser humano é relacionada apenas a uma tentativa de imitação do macho. Quando a menina sobe a uma árvore não se imagina que o ato de subir numa árvore a agrade, mas que ela o faz para igualar-se aos meninos. Quando a escritora usa a caneta e escreve um romance, não significa que ela deseja expressar o seu poder criativo no papel, pelo contrário, como em Freud, esta é uma forma de compensação da falta do falo, uma mera tentativa de tentar igualar-se ao homem.

O sociólogo francês Pierre Bourdieu (1989), em *O poder simbólico*, utiliza-se da tradição neo-kantiana como suporte para argumentação acerca dos sistemas simbólicos.

Os sistemas simbólicos, como instrumentos de conhecimento e de comunicação, só podem exercer um poder estruturante porque são estruturados. O poder simbólico é um poder de construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem gnoseológica: o sentido imediato do mundo (e, em particular, do mundo social) supõe aquilo a que Durkheim chama o conformismo lógico, quer dizer, uma concepção homogênea do tempo, do espaço, do número, da causa, que torna possível a concordância entre as inteligências. (BOURDIEU, 1989, p.9).

Segundo o princípio da razão mítica, em Bourdieu (2019), as mulheres estão supostamente conectadas ao que elas são por natureza: destinadas a tudo o que é pequeno, invisível, degradante. Em contraposição a esta lógica, como tentativa de subverter a relação de dominação, as mulheres lançam mão de estratégias simbólicas contra aqueles que as dominam.

Ainda em Bourdieu (2019), essas estratégias são insuficientes, pois “o conjunto de símbolos e agentes míticos que elas põem em ação, ou os fins que elas buscam (como o

amor, ou a impotência, do homem amado ou odiado), tem seu princípio em uma visão antropocêntrica em nome da qual elas são dominadas” (BOURDIEU, 2019, p. 59). Reconhece-se que o poder simbólico se configura na relação entre os que exercem o poder e os que lhe estão sujeitos. Isso implica uma série de ocasiões de transgressão frente às proibições. Como visto a seguir, Bourdieu (2019) argumenta que:

A violência simbólica se institui por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante (portanto, à dominação) quando ele não dispõe, para pensá-la e para se pensar, ou melhor, para pensar sua relação como ele, de mais que instrumentos de conhecimento que ambos têm em comum e que, não sendo mais que a forma incorporada da relação de dominação, fazem esta relação ser vista como natural”. (BOURDIEU, 2019, p.64).

Desse modo, adere-se a convicção presente em *O martelo das feiticeiras*, de Kramer e Sprenger (2004), que a mulher possui o poder biológico e o homem desenvolveu o poder cultural (KRAMER; SPRENGER, 2004). O fundamento da violência simbólica reside nas estruturas de dominação que projetam modelos que só podem ser superados com a ruptura da relação de cumplicidade que as vítimas da dominação simbólica têm com os dominantes. Isso gera uma transformação radical das condições sociais que levam os próprios dominados a adotarem atitudes submissas, mudando seus pensamentos sobre os dominantes, sobre si mesmos e o ponto de vista dos dominantes também.

No sistema mítico-ritual, o princípio da inferioridade e exclusão da mulher é produto da dissimetria do sujeito e *Outro*, instaurada entre homem e mulher no mundo das trocas simbólicas. Portanto, o presente capítulo almeja analisar a dinâmica de gênero na estrutura mítica-ritual que representa a vida-morte-vida no processo de individuação da mulher, posteriormente analisado na obra fílmica *A noiva cadáver* (2005) de Tim Burton, na forma de jornada da heroína.

### 3.1 A MULHER E O CASAMENTO

O casamento é o destino que a sociedade tradicionalmente propõe à mulher. A historiadora Michelle Perrot (2007), em *Minha História das Mulheres*, o chama "ápice do estado de mulher” (PERROT, 2007, p.46). Contudo, a gradativa evolução econômica mundial também modifica a dinâmica da instituição do casamento, e desde então, este tornou-se uma união consentida por duas individualidades.

Pouco a pouco, a mulher deixa o seu local de confinamento no papel de reprodutora com certa visibilidade social ao poder decidir quem é o parceiro e em qual estágio da vida entrará nesta empreitada. Entretanto, vivemos ainda em período de transição do ponto de

vista dos estudos de gênero, as antigas estruturas e valores sobrevivem, e o casamento moderno só é compreensível quando se depreende o passado por ele perpetuado.

O casamento além de apresentar-se como uma forma ritual, é também um aspecto da dominação patriarcal, pois se ostenta de maneiras diferentes para o homem e para a mulher. As estruturas de dominação nele empregadas são históricas e produtos de uma reprodução infundável de agentes sociais sob a forma de violência, física e simbólica.

Em uma visão mínima da trajetória da mulher no desenvolvimento da história humana, nas primeiras sociedades a caminhar pela terra não havia a necessidade do uso de força física para a sobrevivência, pois se alimentavam da caça de pequenos animais e coleta. Nesse período, a mulher tinha papel central visto que a atribuição do homem na procriação ainda era desconhecida.

Em *O martelo das feiticeiras*, de Krammer e Sprenger (2004), essa falta de informação é descrita como “a inveja do útero” que os homens possuíam em relação às mulheres, já que se acreditava então que as mulheres detinham poder completo sobre o ato de gerar uma nova vida. Essa atividade daria origem a dois ritos universais encontrados em sociedades de caça: a couvade, onde a mulher volta às suas atividades regulares apenas dois dias após o parto, que na sociedade moderna equivale-se ao puerpério; e a iniciação masculina, uma forma de suprir os sinais exteriores naturais da mulher que marcam o começo da vida adulta. (KRAMER; SPRENGER, 2004).

Nas sociedades matricêntricas, a mulher detinha poder, que não era centralizado, mas cooperativo para garantir a sobrevivência. Considera-se que as mulheres eram bastante robustas e resistentes e que possivelmente carregam os fardos, antes do surgimento da agricultura. Misticamente considera-se que à terra pertence às mulheres “a natureza na sua totalidade apresenta-se a ele como uma mãe; à terra é mulher, e a mulher é habitada pelas mesmas forças obscuras que habitam à terra” (BEAUVOIR, 2009, p. 88). Em Heródoto, as Amazonas eram descritas como guerreiras que mutilavam os seios e recusaram a maternidade, e as mulheres não guerreiras destinava-se a gravidez e o parto, atividades que aumentavam seus períodos de impotência, porque necessitavam da proteção dos guerreiros.

A supremacia masculina começa a ser instaurada com as primeiras sociedades de caça. Os grupos precisam competir pelo alimento cada vez mais escasso. Com as guerras e a valorização dos guerreiros, as narrativas são mitificadas. Durante esse estágio do desenvolvimento humano, o homem ainda não conhece o seu papel na reprodução por isso crê que as mulheres engravidam por intermediação divina. Na Grécia antiga, heróis nasciam

dessa relação entre mortais e os deuses do Olimpo, e como semideuses empreendiam em jornadas que alteravam o mundo em que habitavam.

Nas sociedades seguintes, o homem adquire o saber sobre a sua função biológica e começa a controlar a mulher e a sexualidade feminina. Surgem, então, as primeiras sociedades patriarcais. Embora o homem deter o privilégio em face à vida, pois era graças ao homem que o ciclo de fertilização se completava, muitos povos primitivos ignoravam a função reprodutora do pai na procriação dos filhos, sendo a mãe o agente principal do nascimento do filho. Por vezes, os filhos pertencem ao clã da mãe. Infere-se, dessa maneira, que a mulher possui o poder biológico e o homem desenvolveu o seu poder cultural (KRAMER; SPRENGER, 2004).

Com o passar do tempo, a condição da mulher adentra em uma zona sombria, que basicamente era uma forma contratual com o surgimento da herança e do dote, sendo uma atividade de interesse entre as famílias e não entre marido e mulher. O casamento torna-se também uma justificativa social da existência da mulher, lhe sendo imposto ainda a condição de mãe, e seus direitos são nada menos do que deveres ditados pelos homens, ou seja, a mulher é uma mercadoria e o casamento o mercado simbólico.

O mercado matrimonial tem como base toda a ordem social: as mulheres são vistas como objetos, símbolos que contribuem para o aumento do capital simbólico do poder dos homens. Uma família sem descendentes do sexo masculino, por exemplo, tem como o único recurso tomar para a sua filha um homem, pois é na construção social das relações de parentesco e do casamento que se determina as mulheres seu estatuto social de objeto de troca, definidos a partir dos interesses masculinos.

O corpo feminino é literalmente tratado como um objeto avaliado entre os homens como se fosse uma moeda. A partir da lógica mítico-ritual, privilegia-se a intervenção masculina na vida da mulher por meio do casamento, com ritos públicos e coletivos, como se os anseios femininos não pudessem ser supridos sem a iminente assistência masculina. Os princípios da visão sexualizante são inscritos no corpo enquanto categoria biológica, construído com base na diferença entre os sexos biológicos e incorporado aos princípios de uma visão mítica do mundo da relação arbitrária de dominação dos homens sobre as mulheres. A diferença anatômica entre os órgãos sexuais é comumente usada como justificativa desta diferença que, na verdade, foi socialmente construída entre os sexos.

Em *O segundo sexo*, Beauvoir (2009) declara que foi somente no século XIX que se inventou a noção de amor conjugal — posteriormente amplamente disseminando na literatura com escritoras como Jane Austen — onde a burguesia tentava veemente manter o

casamento por conveniência. No âmbito simbólico, o casamento marca a passagem dos jovens para o deleite total da vida adulta. Como Beauvoir (2009) argumenta, “o casamento expõe sua significação universal e abstrata: um homem e uma mulher unem-se de acordo com ritos simbólicos sob os olhares de todos; mas no segredo do leito são indivíduos concretos e singulares que se enfrentam e todos os olhares se desviam de seus amplos” (BEAUVOIR, 2009, p.184). A conquista do casamento por amor indica um caminho que começa a ser trilhado em direção à individuação feminina. Não está em jogo apenas a possível vantagem financeira, mas a atração física, a beleza, e o desejo.

Para Beauvoir (2009), “se a mulher se enxerga como o essencial que nunca retorna ao essencial é porque não opera, ela própria, esse retorno” (BEAUVOIR, 2009, p.13.). Essa divisão dos sexos é feita com base em dados biológicos. O senhor e o escravo estão unidos por uma necessidade econômica que não liberta o escravo, mas ora, a mulher sempre foi escrava do homem. Homens e mulheres nunca partilharam o mundo igualmente e mesmo que sua condição esteja evoluindo a mulher arca ainda com um fardo muito pesado.

Na sociedade ocidental, a virgindade é muito cobiçada devido à exacerbada valorização religiosa. Os pintores medievais da Anunciação constantemente representavam em seus quadros a virgem. A violação também é parte dos ritos de passagem masculinos, sinônimo de virilidade. Para a mulher, ser deflorada antes do casamento pode receber diferentes conotações conforme as regras de organização social. Algumas comunidades africanas prezam pelo casamento somente quando a menina se torna uma mulher verdadeiramente após a primeira relação sexual, enquanto o não cumprimento do celibato instituído pelo cristianismo, em outras sociedades do mundo, é visto como uma desonra.

Legalmente poucos países no mundo asseguram os mesmos direitos para homens e mulheres. Economicamente, mantém-se a superioridade masculina. As religiões, que também foram forjadas por homens, buscam argumentos nas lendas de Eva, de Pandora, Maria Madalena para projetar mecanismos de dominação. Juridicamente, a mulher perde o seu sobrenome. Sexualmente, deve cumprir com seus deveres de esposa e gerar filhos.

**FIGURA 1:** O casamento em *A noiva cadáver* (0h 11m 13s)



**FONTE:** Filme *A noiva cadáver* (2005).

Em *A noiva cadáver* (2005), através das cenas do ensaio de casamento de Victor e Victória, como observado na figura 1 acima, analisamos que o valor expresso é o da opinião coletiva como súpero e deve exceder as necessidades individuais. As famílias e o padre são símbolos da tradição coletiva, que sustenta a ideia de que o casamento não deve acontecer por amor. O casamento por conveniência deve ser obedecido sem questionamentos onde os indivíduos não devem questionar, devem aceitar tudo, ainda que não gostem, não seja do tamanho certo.

### 3.2 A MORTE E A MULHER: O CORPO FEMININO COMO ESPAÇO TRÁGICO

A morte é um tabu. Em uma ínfima tentativa de racionalizar este evento inevitável, a humanidade produziu teorias científicas, religiosas, conspiratórias, entre outras para suportar a sua chegada. Compreendida, seja pelas religiões ou pela ciência, representa um símbolo da fragilidade e instabilidade da vida. O latente simbolismo que permeia a morte não é imutável. As civilizações possuem suas individualidades ao tratar da morte, assim como cada sociedade tem um consistente corpo de tradições míticas, cada uma tem também a sua própria maneira de lidar com este assunto, ocasionando a diversidade. Por exemplo, no México a morte é celebrada com música, comida, bebidas e danças.

Segundo Villaseñor e Concone (2012), a tradição mexicana advém de culturas indígenas pré-hispânicas centro-americanas e no dia dos mortos a cultura popular festeja e ironiza a morte em uma mistura de sagrado e profano. Os deuses da morte nas religiões Maias

e Astecas presentes naquela região eram representados por caveiras. O túmulo egípcio é voltado para o interior, o grego para o exterior, onde o espaço que ilustra a casa dos mortos pode-se distinguir da casa dos deuses, os templos. Na cultura cristã, o amor pelos mortos vai além e junta-se à arte com iconografias tumulares fascinantes.

Aponta-se que os artifícios tumulares se referem a uma projeção de resistência ao esquecimento provocado pela morte. Conforme Debray (1993), a necessidade humana de construir imagens advém da morte, pois desde as mais remotas formas de representação da imagem os seres humanos intencionam perdurar o seu conhecimento sobre o mundo simbolicamente.

O nascimento da imagem está envolvido com a morte. Mas se a imagem arcaica jorra dos túmulos é por recusar o nada e para prolongar a vida. As artes plásticas representam um terror domesticado. Por conseguinte, quanto mais apagada da vida social estiver a morte, menos viva será a imagem é menos vital nossa necessidade de imagens. (DEBRAY, 1993, p.20).

A morte foi o primeiro mistério que o homem desvendou. A partir dela, tenta-se solucionar os demais mistérios e para isso o pensamento foi empurrado para o invisível, divino. Debray afirma que "a imagem - primeiramente esculpida, em seguida pintada - é, na origem e por função, mediadora entre os vivos e os mortos, os seres humanos e os deuses, a comunidade e a cosmologia; entre uma sociedade de sujeitos visíveis e a sociedade das forças invisíveis que os subjagam" (DEBRAY, 1993, p.33). As imagens levaram o homem a fazer parte de um sistema de correspondência simbólica, ordem social e ordem cósmica durante milênios.

Ainda que a morte não seja um infortúnio que recai apenas sobre as mulheres, percebe-se, nos meios artísticos, o silenciamento feminino através da morte para que o glorioso herói possa brilhar. Existe um desequilíbrio na linguagem e representação da morte de homens e mulheres. Ora, logo nas linguagens, que alimentam a base que sustenta tanto o mundo literário quanto o real, e têm em comum a predominância do homem como relator da história oficial.

É suscetível à confusão de casos que superam a ficção e chegam à realidade. Diariamente ao ligar a TV ou checarmos as principais notícias online, deparamo-nos com casos dignos do título de uma tragédia shakespeariana, sendo assim, difícil dizer o que primeiro se instaurou: a violência contra a mulher ou a sua representação artística. Portanto, faz-se necessário examinar as representações da morte como elemento estruturante do corpo feminino no âmbito estético.

Devido a esse desequilíbrio na linguagem, as mulheres demoraram a ganhar espaço no registro de suas histórias. Primeiramente, eram retratadas somente pela ótica do narrador masculino que estereotipa e difama a personagem feminina ao subjugar-las a “natureza feminina” que reduzia a mulher a papéis sociais de submissão ao homem: mãe, esposa e filha, ou pior, aqueles que além de garantirem a marca de subordinação eram marcados pela vergonha de cunho sexual como pecadoras e prostitutas.

Primeiramente, ressalta-se que ao levantar-se aqui a noção de “imagem de uma mulher”, não se intenta empregar a ideia de imagem universal da mulher, como imbricado em algumas leituras tradicionais, mas a partir do exercício dialético que preconiza a noção de mulher para desmontar preconceitos e pensamentos dominantes. A experiência da mulher negra difere-se da vivência da mulher branca ou da asiática.

A produção literária não tem como centro a mulher, nem a igualdade de gênero, mas sobre e para o homem. Caso surja a seguinte objeção, durante esta leitura: não estão os livros, os filmes e as pinturas cheias de mulheres? Sim, é verdade. A arte está repleta de mulheres. Imagens delas. Viúvas. Bruxas más. Donzelas. Serviços. Elas não são sujeitas em tramas em que aparecem, mas são definidas sempre em relação ao papel do homem, não passam de alegorias de papéis públicos esperados para elas. Por exemplo, a sedutora, a virgem vítima, a esposa fiel, a mãe amorosa. Nenhuma delas é uma pessoa. Segundo Russ (2015), quando a história é dita por mulheres ou sobre mulheres, se resume a um aviso para não quebrar as regras sociais ou sofrer punições como a pobreza, a morte ou o isolamento.

A morte é uma mulher. A imagem da mulher está estreitamente ligada às histórias de representações poéticas do ideal de beleza que liga a imagem feminina com a metáfora da morte. A submissão de imagens que remetem a essa associação da morte e da mulher é fruto do potencial político da história dos homens que constituem o mundo a partir de sua experiência que garante o seu papel no centro do mundo. Perrot (2007) postula que “a morte das mulheres é tão discreta quanto suas vidas” (PERROT, 2007, p. 49). É dada mais importância ao enterro dos homens, bem como os demais elementos mortuários como testamentos, que põe em evidência o sujeito masculino.

Na cronologia das mulheres, o infanticídio é uma prática antiga. O nascimento de uma menina é menos desejado e celebrado pelos pais e comunidade, porque as meninas perdiam o direito a usar seu sobrenome ao casarem-se. Desse modo, era importante que a família gerasse ao menos um bebê do sexo masculino para que o nome da família pudesse ser repassado para as futuras gerações. Perrot (2007) também exemplifica a desvalorização do nascimento

feminino, ao citar o menor tempo que os sinos das igrejas badalavam durante o batismo de meninas em comparação ao de meninos (PERROT, 2007).

Dessa forma, percebe-se que as questões de gênero também estão presentes na iconografia mortuária representada na arte. Postula-se aqui que a recorrência da morte de personagens femininas na literatura e nas artes visuais é novamente uma questão de poder associado à ideia de fragilidade da mulher em contraste com a virilidade masculina. Bourdieu (2017) trata a virilidade sob o seu aspecto ético relacionado à questão de honra, vir, como o princípio de conservação ou aumento da honra. Este, mantém-se indissociável da virilidade física, posta em prática por provas de potência sexual, como a defloração da virgem, ser um progenitor abundante, etc., fatos esperados de um homem.

Na pintura, por exemplo, em Gustav Klimt, *Morte e Vida* (1916), a morte é representada por um esqueleto que se opõe a um grupo de mulheres e a um homem. Em outro exemplo iconográfico, em *Sandman* (1988) de Neil Gaiman, a morte também é representada por uma mulher. Shakespeare também criou imagens de mulheres. Os escritores não criam suas histórias do nada. Existem ainda poucas histórias onde as mulheres podem brilhar e ser protagonistas. Debray defende a noção que a morte é uma imagem, uma ideia, e que as concepções que a associam ao renascimento, a viagem ou a passagem são tardias, pois antes predominava a doutrina da imortalidade na iconografia ocidental.

Comumente, nas tragédias gregas os homens morriam em guerras como bravos guerreiros, enquanto as mulheres morriam por sacrifícios ou do suicídio. Para o homem o suicídio é uma morte desviante, pois se espera que sua morte seja gloriosa com o gládio em sua mão. Em *Maneiras trágicas de matar uma mulher: imaginário da Grécia antiga*, Loraux (1988) postula que “o homem deve permanecer em seu lugar, enfrentar a sua morte frente a frente, como Ajax que, no trespassar, se reencontra com a terra a qual o prendeu sua espada, fixa no solo, cravada em seu corpo. Para as mulheres, a morte é uma saída.” (LORAUX, 1988, p.45-46).

Entretanto, para a mulher o suicídio é entendido como um modo de morrer pleno das mulheres. Em Sófocles, este modo de morrer segue uma fórmula estruturada para a mulher: a saída de cena silenciosa, um coro cantado, e o anúncio da morte por um mensageiro. Contudo, o cenário começa a mudar com a crescente ascensão dos movimentos feministas do século XIX, que clamam pela presença ativa da mulher na literatura e um provisionamento dos discursos perpetuados.

A morte, no cenário mítico-ritual, quase sempre implica a noção de ressurreição e renascimento. Segundo Eliade, o ápice do processo de iniciação “é representado por uma

cerimônia que representa a morte do noviço e o seu retorno para a sociedade dos vivos. Ele retorna para a vida um novo homem, assumindo um novo modo de ser” (ELIADE, 1975, p.XII). A morte iniciativa mencionada por Eliade é comumente representada por monstros, a escuridão, a cabana, etc., pois segundo o autor, estas imagens representam um estado de regressão anterior ao útero, a uma forma latente do ser (ELIADE, 1975).

A circuncisão, o enterro, a perda de consciência são temas comuns em ritos iniciatórios da puberdade, simulando a condição de um fantasma através do qual o iniciado pode aprender novas coisas após enfrentar o processo descrito a seguir: a consagração da morte, a tortura inicial, a morte (simbolizada pela segregação na mata ou ritos de nudez), imitação de ações fantasmagóricas, o renascimento, e o retorno a vila (ELIADE, 1975).

Mircea Eliade (1975) infere que os ritos de iniciação de meninas são bem menos estudados em comparação aos dos meninos devido a pouca documentação sobre as instruções religiosas, contudo, devemos considerar que houve significativas mudanças nesse cenário. Eliade (1975) chama atenção para três aspectos norteadores na tentativa de estruturar uma morfologia dos ritos de iniciação de meninas: 1) a puberdade feminina é menos difundida; 2) seus ritos são menos desenvolvidos; 3) a iniciação de meninas é individual. (ELIADE, 1975). Isto acontece porque a iniciação das meninas começa com a menstruação. Um fator fisiológico que é um símbolo da maturidade sexual da menina e em uma quebra onde a menina deve ser isolada da família e da comunidade.

Tanto para os homens como para as mulheres, a iniciação começa como uma ruptura. Contudo, há uma diferença: para as meninas essa separação começa logo após a primeira menstruação; enquanto isso, para os meninos, esta etapa é coletiva. Eliade (1975) argumenta que “*the girls are ritually prepared to assume her specific mode of being, that is, to become a creatress, and at the time is taught her responsibilities in society and in the cosmos, responsibilities which, among primitives, are always religious in nature.*”<sup>9</sup> (ELIADE, 1975, p. 42. Tradução nossa). Nos ritos femininos, um dos elementos fundamentais é a segregação, que também ocorre no dos homens, mas nós das mulheres ressalta-se a conexão da mulher com a lua.

Algumas sociedades, isolam as jovens em cabanas por três dias, onde são submetidas a cerimônias de purificação, às vezes são pintadas após essa etapa e levadas de volta ao centro da comunidade aclamadas por se tornarem mulheres. O mistério do sangue não estaria

---

<sup>9</sup> As meninas são ritualmente preparadas para assumir seu modo específico de ser, ou seja, para se tornarem criadoras, e na época são ensinadas suas responsabilidades na sociedade e no cosmos, responsabilidades que, entre os primitivos, são sempre de cunho religioso (ELIADE, 1975, p. 42. Tradução nossa).

relacionado apenas a menstruação, mas a primeira gravidez. Perrot (2007) coloca que “o que se vê é o silêncio do pudor, ou mesmo da vergonha, ligado ao sangue das mulheres: sangue impuro, sangue que ao escorrer é involuntariamente tido como ‘perda’ e sinal de morte.” (PERROT, 2007, p.44). Em contraposição ao sangue masculino, que ao ser derramado fertiliza à terra e a faz florescer. Postula-se a necessidade de as mulheres organizarem relações religiosas secretas, que se equivalem à morfologia das confraternizações masculinas.

Segundo Bourdieu (2019), os ritos de instituição são os principais excludentes do gênero feminino, em especial os ritos de passagem, que determinam aqueles já foram iniciados e aqueles que não, na maioria, as mulheres são excluídas. Para Bourdieu (2019), os ritos de passagem “se inscrevem na série de operações de diferenciação visando a destacar em cada agente, homem ou mulher, os signos exteriores mais imediatamente conformes à distinção social de sua diferenciação sexual, ou a estimular as práticas que convém a seu sexo, proibindo ou desencorajando as condutas impróprias, sobretudo na relação com o outro sexo” (BOURDIEU, 2019, p. 48).

A crítica literária Russ (2015) é categórica ao afirmar que “a cultura é masculina”. Isto é percebido por meio dos ritos de passagem de meninos os preparando para o mundo espiritual e cultural. Seu conhecimento é adquirido após o rito, e se expande a todas as áreas do saber da comunidade, enquanto o feminino, considerado natural, está ligado ao corpo, ao ciclo menstrual, à biologia feminina. A sociedade é patriarcal. Isso não significa que todos os homens são ruins, ou que todos os homens são mais sortudos do que as mulheres, mas que ambos os sexos concebem a cultura na visão patriarcal. Culturalmente as relações são organizadas a partir do ponto de vista masculino. Para Russ, existe uma cultura genuinamente feminina, mas que é secreta, não oficial e marginalizada (RUSS, 2015).

À mulher, resta o discurso marginalizado, o Outro, descrito pelo olhar do eu masculino em uma tentativa de enquadrar as personagens femininas a todo custo em seus padrões patriarcais. O pensamento centrado no falocentrismo é condicionante de vários desses discursos disseminados por escritores do cânone e constata-se que existe uma oposição entre os modos de morrer do masculino e do feminino. Desse modo, ser homem ou mulher supera as diferenças biológicas para integrar grupos construídos a partir de significações identitárias e imaginárias estruturadas ao longo da história.

### 3.3 O PROCESSO DE INDIVIDUAÇÃO FEMININA

Aprender sobre as diferenças, mesmo as mais sutis, entre a jornada do homem e da mulher é iluminador. Na Psicologia Analítica, os estudos referentes à psique feminina como

distinta da masculina são relativamente recentes, tal como a sua individuação. Para Neumann (2000), em *O medo do feminino: e outros ensaios sobre a psicologia feminina*, trouxe luz para a compreensão sobre o desenvolvimento da psicologia feminina com enfoque na perspectiva junguiana. Segundo Parisi (2009) para o autor, a psique feminina divide-se em quatro estágios: o Urobórico, Matriarcal, Patriarcal e a Alteridade.

O primeiro estágio refere-se à fase de nascimento da consciência e desenvolvimento tanto da psique quanto do ego. Na fase seguinte, acontece sob o arquétipo materno, implicando que não houve a separação da criança e da Grande Mãe. Ocorrendo a aproximação e identificação com as necessidades básicas de suporte psíquico. O estágio posterior condiz ao uroboro patriarcal, no qual se desenvolve a consciência social, moral, normativa, etc. O autor explica que para a mulher essa fase representa a experiência de ser dominada, impessoalmente. No mito, por exemplo, esse estágio é ilustrado pela virgem raptada ou fecundada por um deus transformado.

Entretanto, no próximo estágio, a alteridade opera conforme os arquétipos da anima e do *animus*, onde a consciência fortalece-se pela amplitude do *Outro*. Nesta fase o perigo é que ocorra a perda da *Self feminina*. Por meio das reflexões de Parisi (2009) aflora ainda mais essa concepção ao explicar que “a transição para o patriarcado leva uma identificação parcial da menina com o lado masculino, propiciando o desenvolvimento de uma pseudo masculinidade. Ela se perde no masculino, por assim dizer” (PARISI, 2009, p. 21). Para Neumann (1995), essa fase é representada pela integração do estágio Matriarcal e Patriarcal formando novas sintonias, geralmente de oposições binárias como o Sol e a Lua, o feminino e o masculino, etc.

Conduzidas essas considerações, retoma-se a atenção para os conceitos de *anima* e *animus*, fundamentais para a compreensão do processo de individuação feminina. Jung (2000) denominou as figuras arquetípicas *anima* para tratar de aspectos femininos da psique masculina e *animus* para os aspectos masculinos da psique feminina. Ambos os arquétipos se apresentam na forma positiva e negativa, projetados no(a) parceiro(a) transcendendo a psique pessoal. Para Parisi (2009) explica que estes arquétipos auxiliam no desligamento dos arquétipos parentais (Matriarcal e Patriarcal) para o homem e a mulher.

Em sua natureza positiva, o *animus* traz foco e racionalidade à mulher, mas em sua vertente negativa pode manifestar-se de inúmeras formas. Uma delas é quando a mulher tem a sua vitalidade feminina roubada pelo *animus*, assim como explicado por Parisi (2009): “o *animus* negativo costuma aparecer na psique de uma mulher como uma voz cheia de autoridade, cheia de ‘deverias’ e regras, de opiniões baseados no consenso, mas não naquilo

que é verdadeiro para ela” (PARISI, 2009, p. 28). Por esse motivo, parte do desenvolvimento psicológico acontece a partir da conscientização dessas projeções efetuadas com a finalidade de emersão da individualização sem a interferência das projeções inconscientes.

A individuação faz com que a personalidade pessoal seja desenvolvida por meio da ampliação da consciência. O pensador Carl Jung (1978) tem uma vasta obra que aborda acerca do processo de individualização e a evolução do *Self*. Nas palavras de Jung (1978), “podemos, pois, traduzir ‘individuação’ como ‘tornar-se si mesmo’” (JUNG, 1978, p. 49). Contudo, até pouco tempo as forças que agem nas profundezas da psique feminina estavam na maioria esquecidas. A seguir, faz-se um traçam-se condutores entre narrativas míticas que abordam o processo de morte e renascimento feminino, como em Perera (1985), o arquétipo da Mulher-esqueleto, em Estés (2018), o mito de Eros e Psique, em Neumann entre outros.

### 3.4. AS PRIMEIRAS FASES DA AUTOCONSCIÊNCIA EM A NOIVA CADÁVER

#### 3.4.1 O mito de Eros e Psique: o renascimento da alma

As imagens dos contos de fada e lendas são fundamentais por trazerem à superfície os símbolos das energias do inconsciente coletivo, assim indicando caminhos a serem tomados no processo de individuação. Portanto, seja na mitologia, na literatura, ou no cinema, o símbolo do amor romântico tem sido retratado com riqueza e beleza com as histórias revelando o poder psíquico desta expressão na vida dos seres humanos.

De acordo com Parisi (2009), a concepção de amor moderna tem sua origem no trovadorismo, resgatado pelo Romantismo no século XIX. (PARISI, 2009). Caracterizando um momento propenso para a construção da subjetividade moderna, onde o indivíduo é regido por seus sentimentos mais profundos.

Tal perspectiva, é incisiva para a análise a seguir sobre a obra fílmica, *A noiva cadáver* (2005), cuja representação do amor e da alma se interligam a fim propor a cura de cicatrizes profundas da psique feminina, pois acentuam marcas causadas pela ação exacerbada de condicionantes que privilegiam a atividade patriarcal, sob o prisma de uma leitura mitocrítica da narrativa.

Recorrendo às discussões realizadas previamente sobre o tema individuação, detecta-se para representação simbólica do processo de individuação das mulheres o mito de Eros e Psique, a bela donzela representada com asas de borboleta. Inicialmente, de acordo com Lexicon (1998), em *Dicionário dos símbolos*, a borboleta é o símbolo da mulher, contudo, seu significado no campo do imaginário simbólico baseia-se em sua metamorfose. (LEXICON,

1998). Desde a antiguidade, a borboleta é também associada a alma, que deriva do grego *psyché*, ideia também fundamentada nas transformações que ela sofre, como uma forma de renascimento e libertação. (LEXICON, 1998). Os estágios da vida de uma borboleta, como lagarta, depois como crisálida e por fim como borboleta significam, respectivamente, a vida, a morte e o renascimento da alma e do amor.

De acordo com Neumann (1995), o mito de Eros e Psique divide-se em oito partes. Primeiramente, Psique é apresentada como a filha do rei, sendo venerada como uma deusa devido a sua extrema beleza. Na sequência, os homens negligenciam o culto a Afrodite, que no que lhe concerne, exige a seu filho, Eros, que aniquile a jovem ao fazê-la apaixonar-se por um ser repugnante. Em seguida, os pais de Psiquê consultam o oráculo na tentativa de conseguir um marido para ela. Logo após, o oráculo recita a profecia que a jovem deve ser levada para o rochedo mais alto para ser tomada por seu marido, e os pais, apesar de infelizes, cumprem a ordem e entregam Psiquê as núpcias de morte com o monstro.

Entretanto, a moça não é morta, mas levada por Zéfiro para viver uma vida com o doce marido noturno, Eros. Em outro estágio, as irmãs mais velhas de Psiquê a instigam a contrariar o marido e o surpreendê-lo à noite com a intenção de sua face, assim feito, ela o fere com a cera quente da vela e o perde em seguida. Então, Psiquê empreende em uma jornada na busca de seu amante perdido, confronta a deusa, Afrodite, e cumpre às três das tarefas impostas pela deusa do amor, caindo em um sono profundo, semelhante à morte, durante a quarta tarefa. Na última fase, acontece a redenção de Psique e sua transformação como imortal esposa de Eros (NEUMANN, 1995).

Um dos primeiros indícios de exibição da alma e do *animus*<sup>10</sup>, em dinâmica com a unidade mitêmica do casamento, é expresso por meio dos personagens, Victor Van Dort, filho de novos-ricos que está sendo obrigado a casar-se com Victória Everglot. Primeiramente, causa curiosidade o fato de ambos terem nomes quase idênticos, exceto pela marcação dos gêneros feminino e masculino. Na verdade, isso não parece ser coincidência: eles são regidos pelas tendências negativas dos arquétipos da *anima* e do *animus*.

Segundo Parisi (2009), estes arquétipos são geralmente projetados nos relacionamentos, o homem projeta a sua alma na mulher e a mulher projeta o seu *animus* no

---

<sup>10</sup> Tanto a alma quanto o *animus* constituem aspectos autônomos do inconsciente em nós, dessa forma, não temos controle sob a sua influência em nossas ações. A alma caracteriza o aspecto feminino presente em todos os homens e pode atuar tanto como o princípio da sabedoria feminina auxiliando na compreensão sobre o funcionamento do mundo e da vida em sua configuração positiva, e como o princípio da mulher primitiva tomado pela selvageria em sua configuração negativa. O *animus*, no que lhe concerne, caracteriza o aspecto masculino na mulher, que pode atuar como o homem bondoso auxiliando-a espiritualmente em sua configuração positiva ou em seu aspecto negativo como o homem violento.

homem, podendo causar tanto atração e encantamento quanto dificuldades e conflitos. (PARISI, 2009). Victor carrega a aparência de tristeza e apatia, características da ação da alma negativa, e caso não consiga superar o aspecto negativo essa manifestação tem predisposição a associar-se com a figura da morte, ou seja, Emily.

No que condiz a Victória, a jovem nutre reflexões pessimistas com relação ao casamento, fruto da contemplação da relação fria de seus pais, levando-a a pensar que seu noivo não a amaria. Logo em sua primeira cena, Victória questiona “*I’m nervous. What if Victor and I don’t like each Other?*” (THOMPSON; PETTLER; AUGUST, 2004, p. 5)<sup>11</sup>. A ideia do casamento arranjado parece amedrontar os noivos. Ambos se preocupam com a possibilidade de, futuramente, não existir amor entre eles, e este torna-se um dos temas centrais do filme, o amor instintivo. Confrontar o sombrio do amor não é tarefa fácil, pois é mediado por ele que as projeções mais profundas da psique humana revisitam, impulsionando a busca pelo autoconhecimento e autonomia.

Nota-se que, o mitema da noiva consagrada a morte, ou a morte e a virgem, é adotado no mito e compreende-se como um fenômeno básico da composição da psicologia feminina, o momento de separação da moça do seio familiar em detrimento do casamento. A escritora Michelle Perrot (2007) é assertiva sobre essa histórica imposição ao feminino, explicando que “o casamento, ‘arranjado’ pelas famílias e atendendo a seus interesses, será aliança antes de ser amor — desejável, mas não indispensável.” (PERROT, 2007, p. 46). O casamento, tal como a maternidade, é visto culturalmente como parte da natureza da mulher. Em concordância, Neumann (1995) explica que:

Do ponto de vista do mundo matriarcal, todo casamento é um rapto de Core, a flor virginal, consumado por Hades, o lado simbólico masculino, terreno, do macho hostil e violador. Todo casamento é então, sob esse aspecto, “uma exposição o cume de um monte em total solidão e uma espera pelo monstro masculino a quem é entregue a noiva”. O velar-se da noiva é sempre o velar, o encobrir do mistério, e o casamento, como as núpcias da morte, é um arquétipo central dos mistérios femininos. (NEUMANN, 1995, p. 53).

Percebe-se que o rapto/casamento adquire a projeção da hostilidade expressa a intrínseca oposição entre o masculino e o feminino como ato de violação e posse. Dessa maneira, isso implica para o feminino o delineamento de um fim e um começo, saindo do estado de donzela e tornando-se mulher (NEUMANN, 1995). Na narrativa do filme, o feminino foi ameaçado pela distração provocada também pelo relacionamento, provocado por Eros.

---

<sup>11</sup> “Estou nervosa. E se Victor e eu não gostarmos um do outro?” (THOMPSON; PETTLER; AUGUST, 2004, p. 5. Tradução nossa).

Capta-se essa unidade tanto em Emily quanto em Victória, respectivamente, o casamento elimina a vida, quando a noiva é morta devido ao dinheiro, e tira a autonomia, quando a noiva é forçada a casar-se pelos pais. À vista disso, esta seria a manifestação do terceiro estágio de divisão da psique feminina, segundo Neumann (1995), isto é, aquele que atua condicionado pelo patriarcado.

Na concepção de Erich Neumann (1995), a deusa Afrodite, sob o arquétipo da Grande Mãe, influencia a nova fase na transformação do amor individual de Psique, após sentir-se ofendida ao perceber que a jovem era tida como mais bela do que a própria deusa do amor e beleza. De acordo com Parisi (2009), o ego da menina se desenvolve em concordância com seu inconsciente, tendo a mãe como sua Grande Mãe, porém, existe o potencial dessa identificação imatura com a mãe perdurar até a vida adulta da mulher (PARISI, 2009). É esperado que houvesse essa ruptura com a Mãe, segundo Murdock (2022), em análise que expandiremos no próximo capítulo, a jornada começa com a luta para separar-se tanto fisicamente quanto psicologicamente da própria mãe e do arquétipo da mãe (MURDOCK, 2022).

Nesse sentido, Emily surge como uma forma de regular o modo de Victor e Victória projetarem seus medos um no outro. Pode-se inferir que ela atua também sob o arquétipo da Grande Mãe, tal como Afrodite, que se denomina de ‘velha mãe da natureza e de todas as coisas’ (NEUMANN, 1995). Emily sente-se ferida em sua vaidade, de mulher ciumenta, constata-se isso quando ela flagra a aproximação de Victor e Victória após ele a ter enganado dizendo querer apresentá-la aos seus pais. A noiva cadáver fica imediatamente disposta a vingança e usa a palavra “amarelinha”, que os leva de volta ao mundo dos mortos.

Em vista disso, infere-se que nem Emily, e tampouco Victória, possuem autonomia sob sua relação com o amor. A heroína deve ter coragem para desmistificar seu companheiro e assumir o controle de sua vida. Ela deve tomar decisões difíceis e ganhar autossuficiência. Quando a mulher é liberta e liberta a si mesma da convicção que sua realização vem das mãos de um homem, esse é a oportunidade para encontrar um companheiro que a veja como igual e possa desfrutar do amor romântico (MURDOCK, 2022). A mulher precisa encontrar autonomia antes de atingir a sua plenitude.

Como Psique no mito, quando a mulher consegue encontrar a coragem para aceitar seus limites e perceber que ela é suficiente do jeito que ela é, logo, ela descobre a raridade que é atingir a individuação. A mulher que toma consciência da contínua influência do *animus* em sua vida pode assumir uma maior chance de lidar com a sua intervenção (MURDOCK, 2022). Apesar das adversidades, Psique, Emily e Victoria, empreendem em seus respectivos

processos de transformação, e assim, causando indiretamente uma dupla modificação, pois mudam também seus amantes, Eros e Victor, possibilitando o encontro do amor e da alma.

### 3.4.2 A lenda da mulher esqueleto: a vida-morte-vida

O amor é um tema essencial quando abordado pela Psicologia Analítica para o processo de individuação. Ao longo da história ocidental, a natureza da vida-morte-vida pode receber outras definições, como aspecto do *Self* ou espírito do amor. Assim como se fala da problemática do amor no mito de Eros e Psique, a história da Mulher-esqueleto torna-se fundamental para a discussão levantada sobre o processo de individuação. Estés (2018) narra a lenda sobre Mulher-esqueleto da seguinte forma:

Ela havia elaborado algo que seu pai não aprovara, embora ninguém mais se lembrasse do que havia sido. Seu pai, no entanto, a havia arrastado até os penhascos, atirando-a ao mar. Lá, os peixes devoraram sua carne e arrancaram seus olhos. Enquanto jazia no fundo do mar, seu esqueleto rolou muitas vezes com as correntes. Um dia um pescador veio pescar. Bem, na verdade, em outros tempos muitos costumavam vir a essa baía pescar. Esse pescador, porém, estava afastado da sua colônia e não sabia que os pescadores da região não trabalhavam ali sob a alegação de que a enseada era mal-assombrada. O anzol do pescador foi descendo pela água abaixo e se prendeu — logo em quê! — nos ossos das costelas da Mulher-esqueleto. (ESTÉS, 2018, p. 155).

A autora argumenta que a história pode ser compreendida como uma série de sete tarefas que ensinam uma alma a amar outra em um nível profundo (ESTÉS, 2018). As tarefas são: a descoberta acidental do tesouro espiritual; a caça e a tentativa de ocultação; desenredar e compreender os aspectos da vida-morte-vida do relacionamento e a compaixão desse ato; a confiança que gera relaxamento; a fusão do corpo e da alma.

A primeira tarefa descreve a captura da criatura do fundo do mar. O pescador não sabe que está prestes a trazer de volta à vida uma apavorante criatura. Esse personagem oferece um simbolismo arquetípico parecido ao do Caçador, no sentido que representam elementos dos seres humanos que procuram saber e lutam contra o próprio *Self* por meio do instinto. Segundo Estés (2018), tanto o caçador quanto o pescador iniciam suas jornadas com uma dentre três atitudes: o respeito sagrado, à perversidade ou a desajeitada.

A princípio o pescador não percebe o ser sobrenatural em sua rede, porém, assim que a avista ele empreendeu fuga, sendo por ela involuntariamente perseguido, uma vez ainda preso à rede de pesca. Para Estés (2018), no que condiz a energia arquetípica, “a natureza da vida-morte-vida é um componente básico da natureza instintiva” (ESTÉS, 2018, p. 159). A morte não é um pólo negativo, mas uma dádiva, uma nova chance. A presença da morte marca a sabedoria de reconhecer que um ciclo terminou e outro começa.

Na história de *A noiva cadáver*, observa-se que Victor, não é perverso como Lorde Barkis (culpado pelo assassinato da noiva anos antes), mas que ele é de fato inseguro e um pouco desajeitado. Em uma das cenas iniciais do filme, William Van Dort, o pai de Victor diz: “*Victoria Everglot is quite a catch. Isn’t she, Victor?*” (THOMPSON; PETTLER; AUGUST, 2004, p. 3)<sup>12</sup>, desta forma, assim como o pescador, Victor, demora a perceber o que fisgaria de fato.

Na lenda, o primeiro encontro do pescador com a Mulher-esqueleto gera a natural reação de fuga. O mesmo acontece quando Victor vislumbra a silhueta aterrorizante da nova esposa, Emily, um cadáver abandonado que jazia nas proximidades da cidade como veremos a seguir:

Suddenly the crows fall silent. A faint WIND RUSTLES through the trees.  
Victor looks up into the branches, where the crows silently stare down at him. The root TWITCHES, unnoticed. Still watching the crows, Victor reaches for his ring ...  
The root suddenly encircles his wrist.  
Horried, Victor tries pull free as the CROWS SCATTER with a cacophonous CAWING, wings FLAPPING. [...]  
A ROOT-COVERED FIGURE, wearing a tattered wedding gown, SPRINGS from the frozen earth to reveal the CORPSE BRIDE.  
The ring sparkles in the moonlight.

CORPSE BRIDE

You may kiss the bride! (THOMPSON; PETTLER; AUGUST, 2004, p. 17).<sup>13</sup>

A noiva sai do mundo dos mortos acreditando ter sido pedida em casamento após Victor recitar seus votos matrimoniais e pôr a aliança em seu dedo, que ele pensava ser um galho de árvore. Experimenta-se a natureza da morte no momento de amor intenso e o sabor é apavorante, pois é nesse estágio que revisita uma gama de pensamentos torturantes reflexo de inseguranças que cercam nosso inconsciente. A fuga empreendida é a tentativa de manter-se longe da mulher-esqueleto.

No início, quando estamos aprendendo a amar de verdade, não compreendemos bem muitas coisas. Pensamos que ela nos persegue, quando de fato nossa intenção de nos relacionarmos com outro ser humano de um modo especial é o que fisga a mulher-

<sup>12</sup> “Victoria Everglot é um bom partido. Ela não é, Victor?” (THOMPSON; PETTLER; AUGUST, 2004, p. 3. Tradução nossa).

<sup>13</sup> De repente, os corvos ficam em silêncio. UM FRACO DE VENTO FALHOU/através das árvores. /Victor olha para os galhos, onde os corvos/silenciosamente olhando para ele. A raiz treme, /despercebido. Ainda observando os corvos, Victor alcança/seu anel.../A raiz de repente envolve seu pulso. /Horrorizado, Victor tenta se soltar enquanto o CROWS SCATTER/com um cacofônico CAWING, BATER de asas. [...] /UMA FIGURA COBERTA DE RAÍZES, usando um vestido de noiva esfarrapado, /PRIMAVERA da terra congelada para revelar a NOIVA CORPSE. /O anel brilha ao luar. /NOIVA CADÁVER/Você pode beijar a noiva! (THOMPSON; PETTLER; AUGUST, 2004, p. 17).

esqueleto de tal forma que ela não consegue fugir de nós. Onde quer que o amor esteja nascendo, a força da vida-morte-vida sempre revisita. Sempre. (ESTÉS, 2018, p. 167).

Existe um paradoxo na fuga do pescador/ Victor, quanto mais tentam fugir, mas a Mulher-esqueleto/Emily ganha vida. De acordo com Estés (2018), é nessa fase que se racionalizará os medos do ciclo de amor da vida-morte-vida em benefício da não mudança em sua vida. Quando Victor é levado para o mundo dos mortos de onde quer escapar a todo custo, sem sucesso, representa a sua fracassada tentativa de se afastar da figura da morte/ amor.

Na lenda, ao decidir desamarrear a Mulher-esqueleto, o pescador mostra a inclinação à proximidade e intenção de tocar aquilo tido como monstruoso; mostra indícios da superação da psique profunda em relação ao do Self (ESTÉS, 2018). No filme, Victor resiste por mais tempo, mesmo quando conhece a história da jovem morta apresentada por outros seres do animado mundo dos mortos. O *Self* como regulador dos instintos manda manter-se distante do que é feio e pode ser perigoso, mas o ato de tocar e desamarrear do pescador reflete a compreensão deste erro e a tendência a corrigi-lo.

O esqueleto é uma excelente imagem para a natureza da vida-morte-vida. Como imagem psíquica, o esqueleto é composto de centenas de peças compridas e redondas, grandes e pequenas, de formato estranho, em permanente relação harmoniosa umas com as outras. Quando um osso gira, os restantes giram, mesmo que de modo imperceptível. Os ciclos da vida-morte-vida são exatamente assim. (ESTÉS, 2018, p. 173).

Victor demora mais para ouvir os sinais que seu inconsciente está enviando e compreender que não pode fugir do amor tampouco da morte. Isto é, morte e vida seguem inseparáveis, quando uma se movimenta a outra acompanha em ordem de manter-se a harmonia no mundo. Por este motivo, quando a natureza da vida-morte-vida é reprimida, toda a ordem é comprometida. Para aprender o verdadeiro significado da Morte “é preciso um coração disposto a morrer, renascer, morrer e renascer repetidamente” (ESTÉS, 2018, p. 174). Apaixonar-se pode ser aterrorizante. Ao apaixonar-se por Victória logo assim que a conheceu, o fez ser tomado por imenso terror, desencadeando a libertação de Emily.

Outra unidade mitêmica que foi resgatada é a lágrima. “A lágrima de quem sonha surge quando aquele que será um amante se permite sentir seus próprios ferimentos e curá-los, quando ele se permite ver a autodestruição provocada pela perda da sua fé na bondade do Self” (ESTÉS, 2018, p. 181). Emily canta após Victor dizer que nunca se casaria com ela e, que tudo não passou de um engano:

Quando toco a vela acesa falta seu calor  
Se me corto com a faca não há dor  
É verdade que ela vive e que a morte em mim está  
Mas não deixo de sofrer

Não demora vai se ver  
 No meu rosto alguma lágrima rolar  
 (A NOIVA CADÁVER, 2005, 41' 45").

O pescador deixa cair a lágrima que alimenta a Mulher-esqueleto durante o sono, Emily iniciou o processo de reconhecer que quer o amor, precisa dele, mas não qualquer amor. Seu coração começa finalmente a despedaçar-se, não no sentido de estar partindo-se em pedaços, mas se abrindo. Um amor que esteve sempre dentro de si, tão forte e puro, mas que não conseguia alcançá-lo antes.

Assim como no filme e na lenda, os homens que ainda tentam fugir da natureza vida-morte-vida têm medo de uma possível aliada da mulher-esqueleto. Nas histórias de fantasias femininas, o imaginário da mulher associado à morte é comumente interpretado através da simbologia de criadora de ciclos, a mãe, a virgem ceifadora e aquela que detém o destino. Na lenda, existem dois tipos distintos de transformação. Primeiramente, a transição do caçador, que acontece no âmbito do inconsciente, Estés (2018) explica este processo:

A princípio, ele é o caçador inconsciente. “Oi! Sou só eu. Estou pescando e cuidado da minha vida.” Depois, ele é o caçador assustado, em fuga. “o quê? Você me quer? Bem, penso que está na hora de eu ir andando.” Mais tarde ele reconsidera, começa a desenredar seus sentimentos e descobre um meio de se relacionar com ela. “Parece que minha alma é atraída por você. Quem é você, no fundo? Qual é a sua estrutura?” Em seguida, ele adormece. “Confiarei em você. Vou me permitir expor minha inocência.” Com isso, sua lagrima de sentimento profundo é revelada e alimenta a mulher-esqueleto. “Esperei muito tempo por você.” Seu coração é emprestado para criá-la por inteiro. “Pronto, tome meu coração e conquiste a vida na minha vida.” (ESTÉS, 2018, p. 190).

O processo descrito acima é a transformação de uma pessoa que está aprendendo a amar e entregar-se ao outro e, assim como Víctor, é recompensado com o amor. Porém, a jornada da Mulher-esqueleto segue um caminho um pouco diferente. Ela experimenta a rejeição e o exílio e por acaso é fisgada por uma pessoa que a teme. É interessante notar que ela volta a vida gradualmente alimentando-se e bebendo de quem a resgatou até o momento em que esta pessoa consegue encará-la e tocá-la, tornando-se um ser vivo completo. Podendo, então, amar e ser amada.

A lenda contém uma promessa: permita que a Mulher-esqueleto se torne mais palpável na sua vida, e ela em troca engrandecerá sua vida. Quando a libertamos do seu estado emaranhado e confuso e a percebemos como mestra e amante, ela é uma aliada e uma parceira (ESTÉS, 2018). Quando o *animus* assume o controle, uma mulher pode desenvolver o mito de nunca ser suficiente, não importa o que ela realize ou como ela seja. (MURDOCK, 2022). Assim como a mulher-esqueleto, Emily não é mais vítima, mas uma mulher que ama.

O ato voluntário de Emily ao final do filme, o seu amor, é tanto uma perda quanto um sacrifício. Sua feminilidade se transformou ao aceitar que perdeu o marido, assim sua consciência revisita, pois "a perda do amante é uma das mais profundas verdades [...]. Trata-se do momento trágico em que toda alma feminina assume o próprio destino" (NEUMANN, 1975, p.67). A moça gentil e ingênua assume seu destino como mulher, à medida que ela se torna consciente de si mesma, fala sobre os caminhos do desenvolvimento feminino vinculado ao desenvolvimento humano pelo encontro da alma e do amor.

Se a mulher pode aceitar a si mesma, se ela está em harmonia com o meio. Ela não tem por que produzir ou poluir para ser feliz (MURDOCK, 2022). Na cena final, constata-se isso, pois após eximir Victor de sua promessa, Emily transforma-se em borboletas, símbolos da mulher e da alma, que ascendem voo libertando mulher e espírito. Ela se cura enquanto reconhece sua verdadeira natureza, tornando-se senhora de dois mundos.

Tendo sido apresentadas as questões propostas ao longo deste texto em concordância com uma leitura psicológica que se aventura pela abordagem da mitocrítica, assinalaria um encontro do *animus* com a *anima* no processo de individuação pela tomada de consciência do *Self* dos personagens centrais da narrativa analisada. Essa separação do feminino e masculino tem sido reforçada ao longo da história. A incapacidade de encarar a mulher esqueleto é o que leva ao final de muitos relacionamentos, pois ao longo da vida, precisa-se estabelecer um vínculo com a natureza da vida-morte-vida.

A força da morte necessita do amor e vice-versa. Assim como na lenda da Mulher-esqueleto, Victor fugiu como o pescador, mas em certo momento pondera-lhe entregar-se, e como no mito de Eros e Psique, ambos são postos a prova, e Victória também, encaram seus medos mais obscuros, os transcendem e passam no teste. A partir desse momento, os três contemplam a beleza que emana do amor.

#### **4 A MULHER QUE NÃO PRECISA SER SALVA: A JORNADA DA HEROÍNA**

Ao observar mitos e ilustrar a jornada paralela à de Campbell (2007), Murdock (2022) tornou-se também referência para roteiristas e romancistas enobrecendo a literatura feminista contemporânea. É notável que os traços da estrutura narrativa designada por Murdock (2022) de personagens femininas da literatura e ficção não se enquadram na descrição feita por Campbell (2007) sobre o papel de outro da mulher na jornada do herói. Elas são personagens que não tem como principal objetivo ficar à espera do príncipe encantado que virá em seu resgate, mas sim tornarem-se mestres de seus próprios destinos.

A terapeuta Maureen Murdock sugere, em *A jornada da heroína: a busca da mulher para se conectar com o feminino* (2022)<sup>14</sup>, um novo posicionamento com relação à composição da jornada do herói como uma resposta ao modelo cíclico do monomito. Como se observa a seguir:

Meu desejo de compreender como a jornada da mulher se relacionava com a jornada do herói me levou primeiro a conversar com Joseph Campbell em 1981. Eu sabia que as etapas da jornada da heroína incorporaram aspectos da jornada do herói, porém sentia que o foco do desenvolvimento espiritual feminino era sanar a divisão interna entre a mulher e a natureza feminina. (MURDOCK, 2022, p. 22).

Dito isto, Murdock (2022) desenvolve um paradigma descrevendo a natureza cíclica da experiência feminina paralela à de Campbell (2007). Ela a representa em oito estágios com os dilemas e conflitos específicos da natureza feminina, tais como, os desafios singulares enfrentados por mulheres na sociedade patriarcal contemporânea representados através dos estágios: separação do feminino, a troca do feminino pelo masculino, a estrada das provações, a ilusão do sucesso, a recusa, a descida e encontro com a deusa, reconciliação com o feminino, (re) incorporação do masculino, e a união.

Contudo, é crucial ressaltar que embora as ideias apresentadas pela autora sejam cruciais para o desenvolvimento desta análise, reconhecemos que não concordamos inteiramente com alguns pensamentos pontuais por ela elaborados. Seja por não mais condizem com a disposição da sociedade ocidental atualmente, considerando-se que a obra foi publicada há mais de trinta anos, ou por sua genericidade o que a leva a desconsiderar a realidade de mulheres ponderando as diferentes etnias, classes sociais e orientação de gênero.

Visto que, como discutido por Hall (2006), em *A identidade cultural na pós-modernidade*, na medida que o conceito de identidade é estudado e explorado na atualidade, as identificações são continuamente deslocadas e transformadas, já que nos indivíduos há identidades contraditórias que a todo momento são empurradas em diferentes direções (HALL, 2006). Do ponto de vista do sujeito moderno, o impacto do feminismo, seja como crítica teórica ou movimento social, tem participação na descentração do sujeito. Segundo Hall (2006), podemos considerar que feminismo:

[...] Questionou a clássica distinção entre o “dentro” e o “fora”, o “privado” e o “público”.

[...] Ele também enfatizou, como uma questão política e social, o tema da forma como somos formados e produzidos como sujeitos generificados. Isto é, ele politizou a subjetividade, a identidade e o processo de identificação (como homens/mulheres, pais/mães, filhos/filhas).

<sup>14</sup> Obra publicada originalmente em 1990 em inglês.

Aquilo que começou como um movimento dirigido à contestação da *posição* social das mulheres expandiu-se para incluir a *formação* das identidades sexuais e de gênero (HALL, 2006, p. 45 – 46).

Entretanto, no estudo desenvolvido por Campbell (2007) as histórias sempre apresentam as mulheres como personagens periféricas: filhas, esposas e mães, tal como, vilãs ou troféus a serem conquistados. São retratadas com insuficiente poder político e social, além de cuidar da casa e da família, raramente heroínas do seu próprio destino. Em outras palavras, este modelo de jornada acabava refletindo, indiretamente, esses valores, não conseguindo expressar as constantes transformações da sociedade, e representação da mulher, bem como a construção de sua identidade, acordante com Woodward (2000), em *Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual*:

A representação compreendida como um processo cultural, estabelece identidades individuais e coletivas e os sistemas simbólicos nos quais ela se baseia fornecem possíveis respostas às questões: quem eu sou? O que poderia ser? Quem quero ser? Os discursos e os sistemas de representação constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar (WOODWARD, 2000, p. 17).

Ao examinarmos paralelamente os ritos de passagem e jornadas de Emily e Victor — e em alguns momentos fazer inferências acerca de Victoria — almeja-se realçar o peso psicológico neles contidos. Enquanto conjuntamente desvelamos a reconstrução da representação feminina que passa de ser o outro-vulnerável e torna-se o eu-sublime. Enquanto na jornada arquetípica do herói busca-se pela transformação da consciência individual em benefício do coletivo, para a mulher, as peripécias da aventura são mais árduas, envolvendo também a cura do ferimento feminino que existe nela e na cultura onde ela está inserida. Examina-se a seguir essa reflexão em Estés (2018):

A psicologia tradicional é muitas vezes lacônica ou totalmente omissa quanto às questões mais profundas importantes para mulheres: o aspecto arquetípico, o intuitivo, o sexual e o cíclico, as idades das mulheres, o jeito de ser mulher, a sabedoria da mulher, seu fogo criador. [...] As questões da alma feminina não podem ser tratadas tentando esculpi-la de uma forma adequada a uma cultura inconsciente, nem é possível dobrá-la até que tenha um formato intelectual mais aceitável para aqueles que alegam ser os únicos detentores do consciente (ESTÉS, 2018, p. 18).

Sendo assim, por tratar-se de um estudo acerca da estruturação do imaginário simbólico presente em narrativas, estabeleceremos conexões com a concepção sobre a vida-morte-vida, segundo Estés (2018) presente no processo de individualização feminina. Estés (2018) argumenta que a vitalidade esvaída das mulheres pode ser restaurada por meio das extensas escavações ‘psíquico-arqueológicas’ nas ruínas do mundo subterrâneo feminino.

Com esse método a mulher incorpora o arquétipo da Mulher Selvagem, recuperando a psique instintiva natural mais profunda da mulher (ESTES, 2018).

Salienta-se que, existe uma restrição linguística comum tanto ao pensamento que forma, bem como limita o termo “herói”. No contexto da linguagem profusamente caracterizada pelo falocentrismo “as mulheres constituem o irrepresentável”. Em outras palavras, como colocado por Butler, em *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, as mulheres representam o sexo que não pode ser pensado, uma ausência e opacidade linguísticas (BUTLER, 2003).

Analogamente, nos limites do termo, o herói aparece como uma esfera passiva sobre o qual significados culturais são inscritos e disseminados. Segundo Randazzo (1996), em *A criação e mitos na publicidade: como os publicitários usam o poder do mito e do simbolismo para criar marcas de sucesso*, a psique inconsciente, para Jung (2000), contém arquétipos que existem em ambos os sexos e representam aspectos tanto da masculinidade quanto da feminilidade. Entretanto, para Lopes (2015), em *Análise da evolução dos estereótipos das princesas Disney*, nas culturas ocidentais “alguns arquétipos podem ser determinados como feminino ou masculino” (LOPES, 2015, p.15) o que desvalidaria a aplicação da jornada universal do herói masculino para examinar a experiência de uma personagem feminina.

Portanto, percebe-se que homens e mulheres reagem de maneiras diferentes a esses conflitos devido a diferenças psicológicas entre os gêneros provocados pela cultura e sociedade, ocorrendo mudanças físicas e mentais. Em contraste com a aventura do herói, que simboliza a busca por si mesmo, a mulher não pode buscar por si mesma, ela não possui identidade própria definida para chamar de sua, a heroína é vítima da sociedade que a impede de descobrir, e ser, quem é de verdade.

Os estágios da jornada da heroína se divergem daqueles reservados ao herói, segundo Murdock (2022) eles estão dispostos da seguinte maneira: separação do feminino, identificação com o masculino, a estrada de provações, falsa ilusão de sucesso, o despertar do sentimento de aridez espiritual: morte, iniciação e decida à deusa, urgente reconexão com o feminino, curando o conflito entre mãe e filha, curando o masculino ferido, a integração do masculino com o feminino.

Após notar os estragos físicos e mentais empregados nas mulheres nessa jornada, supõe-se que elas estão experienciando tamanha dor é por suas escolhas para seguir um padrão que nega quem elas são. A jornada da heroína desenhada por Murdock (2022) incorpora aspectos da jornada do herói, mas como a autora ressalta após sua conversa com

Campbell, "a imagem que elas criam de como seria ao alcançar o topo não incluía o sacrifício do corpo e da alma" (MURDOCK, 2022, p.22). O motivo para a dor física e emocional feminina segundo a autora é proveniente do modelo seguido por elas, que não regenera quem elas são.

As mulheres definitivamente têm uma missão na cultura ocidental contemporânea: abraçar inteiramente a sua natureza feminina, aprender a dar valor a si próprias e curar este profundo machucado deixado pelo patriarcado. Biologicamente, os dois principais traços que caracterizam a mulher são o menor domínio sobre o mundo e a submissão a espécie, compreende-se que o homem teve vontade de dominar a mulher. Portanto, este capítulo, tem por finalidade analisar de maneira dinâmica os estágios da jornada do herói e jornada da heroína e buscar compreender na prática como os mitemas articulados nos capítulos anteriores manifestam-se na narrativa circular das jornadas.

#### 4.1 SEPARAÇÃO DO FEMININO

A sociedade ocidental contemporânea é androcêntrica, isto é, seu funcionamento pressupõe-se a partir da ótica de funcionamento masculina. Em *O herói de mil faces*, Campbell (2007), descreve o começo de uma jornada típica do herói como "o destino convocou o herói e transferiu-lhe o centro da gravidade do seio da sociedade para uma região desconhecida" (CAMPBELL, 2007, p. 66). Nesta seção, explora-se a noção de que a aventura do herói começa no mundo ordinário e ver em que sentido corrobora com o estágio inicial da aventura da heroína.

As pesquisadoras brasileiras Beatriz Del Picchia e Cristina Balieiro, em *O feminino e o sagrado: mulheres na jornada do herói* (2018), esclarecem ser o chamado porque é um forte apelo para o rompimento da estabilidade da vida cotidiana e de seu mundo conhecido e aventura porque condiz com a necessidade de adentrar em um caminho desconhecido (DEL PICCHIA E BALIEIRO, 2018). Essa experiência subjetiva traz a sensação de rompimento com o mundo cotidiano, não importa o que o compõe. Pode ser seu lar, a escola, a vila, a floresta, a praia, a caverna, o local de trabalho, etc.

Seguindo a linha de pensamento de Del Picchia e Baliero (2018), essa alteração de percepção pode acontecer de três modos distintos: 1) ampliação das possibilidades através de alternativas ainda não imaginadas, 2) reconhecimento que a visão antiga não mais se sustenta, 3) a vivência de fatos que mostram perspectivas diferentes. O mundo cotidiano do qual Campbell (2007) trata não é de fato uma etapa, mas literalmente o local de onde o herói sai e para o qual ele retorna.

No que concerne à obra audiovisual, *A noiva cadáver* (2005), podemos dizer referente a esse elemento inicial se trata de um vilarejo vitoriano onde seus moradores são geralmente pessoas com personalidades de personalidade fria como os mortos. Além disso, ainda nesse estágio seguindo a configuração apresentada na jornada do herói, Vogler (2007) assegura ser interessante quando há o contraste mais diferente possível entre o mundo ordinário e o mundo especial. Dessa forma, tanto o herói quanto a audiência experienciam a mudança dramática quando o herói finalmente cruza o limiar. Assim como acontece em outros filmes, como em *O mágico de Oz*, por exemplo, o mundo comum em *A noiva-cadáver* é apresentado nas cores preto, branco e tons de cinza, representando um contraste abundante com o multicolorido mundo especial da terra dos mortos.

Em sua cena inicial, Victor, ao deleitar-se com a visão de uma borboleta presa em uma pequena redoma de vidro enquanto ele a desenha, destacando em seus rabiscos as partes que compõem o outro ser. Tal feito é descrito no roteiro do filme como a seguir:

We GLIDE OVER beautiful, shimmering lakes of color.

PULLING OUT, we find the colors make up the patterns on a butterfly's wing, drawn in miraculous detail on a large sketch pad.

VICTOR, a handsome 19-year-old with a gentle, slightly dreaming quality, adds tiny finishing touches to the sketch. His Victorian-style room is filled with drawings and paintings of all sizes, mostly of butterflies. There is one prominent painting of Victor with a friendly -looking dog. The drawing done, Victor lifts a glass bell jar. A butterfly escapes, flits around the room and out of the open window. (THOMPSON; PETTLER; AUGUST, 2004, p.1)<sup>15</sup>.

Justifica-se que a leitura dessa cena converge com o que Campbell (2007) revela ao afirmar que o objetivo da jornada do herói é restabelecer a ordem perdida na comunidade (CAMPBELL, 2007). Em um nível cultural, a noção da ordem é uma imbricação dos valores patriarcais, em uma dança de poder e dominação onde os mais fortes prevalecem sobre os mais fracos.

---

<sup>15</sup> Deslizamos sobre lindos e cintilantes lagos de cores. /PUXANDO PARA FORA, encontramos as cores que compõem os padrões na asa de uma borboleta, desenhados /em detalhes milagrosos em um grande bloco de desenho. /VICTOR, um belo rapaz de 19 anos com uma qualidade gentil e levemente sonhadora, acrescenta pequenos / toques finais ao esboço. Seu quarto em estilo vitoriano está repleto de desenhos e pinturas de todos os / tamanhos, principalmente de borboletas. Há uma pintura proeminente de Victor com um cachorro de / aparência amigável. Feito o desenho, Victor levanta uma redoma de vidro. Uma borboleta escapa, voa pela /sala e sai pela janela aberta. (THOMPSON; PETTLER; AUGUST, 2004, p.1. Tradução nossa).

Na visão de Vogler (2007), entretanto, a abordagem mitológica de uma história leva ao uso de metáforas que auxiliam o público a acessar seus sentimentos sobre aspectos da vida. Vogler (2007) afirma que a imagem de abertura é uma ferramenta poderosa para estabelecer o humor da história e dar indícios de para onde a história irá (VOGLER, 2007). No que condiz a imagem de abertura de *A noiva-cadáver*, a borboleta sugere também o tema da história, alertando o público sobre alguns dos problemas que os personagens irão enfrentar.

Como anteriormente elucidado, a borboleta pode ser interpretada como um símbolo que representa a alma. A imagem de um jovem rapaz desenhando uma borboleta pode ser lida como uma metáfora ao enredo que seguirá: o herói deixará o seu lar e a jornada o levarão a uma terra onde enfrentará situações as quais o farão acessar sua alma e, também, a de outras pessoas. Sendo assim, destaca-se a sua gama de associações com a alma feminina.

Então, analogamente, o minguado momento em que o personagem masculino central a detém diante de si, enclausurada, sem possibilidade de reação e indefesa nos permite interpretar a referida cena como uma metáfora sobre o efeito causado pela sociedade patriarcal contemporânea. Contudo, percebe-se que nas sociedades contemporâneas que alguns de seus grupos de indivíduos buscam progressivamente superar esses paradigmas, como as ainda crescentes atividades de discussão sobre questões sociais.

**IMAGEM 2:** A separação do feminino em *A noiva cadáver* (0h 0m 56s)



**FONTE:** Filme *A noiva-cadáver* (2005).

Como observado no recorte acima, a redoma de vidro pode ser interpretada como uma representação dos limites avassaladores impostos às mulheres, vistas como seres

objetificados. Nessa cena, após alguns instantes, Victor ao decidir libertar a borboleta-azul, implica a ideia de um famigerado poder sob a mulher com direito de fazer com ela o que bem entender, mesmo que seja algo de conotação positiva como neste caso, será atribuída toda a glória ao herói enquanto a mulher recebe passiva a sua benevolência. O homem é o detentor do poder na tomada de decisões, domina o corpo e a alma da mulher.

De volta a história, temos uma vista da cidade e alguns de seus habitantes enquanto seguimos a borboleta em seu voo pela cidade cinzenta. A borboleta é, na verdade, a única coisa colorida a ser vista. À medida que a borboleta voa para longe, voltamos para frente da casa de Victor e quando a porta da frente se abre, temos a visão dos pais de Victor, William e Nell Van Dort. Eles começam a cantar acerca do evento especial que acontecerá em breve, o casamento de Victor e Victória:

According to plan  
Our son will be married  
According to plan  
Our family carried  
We'll go right into to the heights of society [...]  
We'll be there, we'll be seen, having tea with the queen  
We'll forget everything... that we've ever ever been. (THOMPSON; PETTLER;  
AUGUST, 2004, p. 3)<sup>16</sup>.

Os três entram na carruagem e se vão em direção a casa dos Everglot. Do outro lado da cidade, Maudeline Everglot e seu marido, Finis Everglot, observam próximo à janela a aproximação da carruagem dos Van Dort, quando ambos também começam a cantar nada felizes sobre o casamento:

It's a terrible day  
Now don't be that way  
It's a terrible day for a wedding  
It's a sad, sad state of affairs we're in  
That has led to this ominous wedding  
How could our family have come to this?  
To marry off our daughter to the nouveaux-rich (THOMPSON; PETTLER;  
AUGUST, 2004, p.4-5)<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> De acordo com o plano/Nosso filho vai se casar/De acordo com o plano/Nossa família carregava/Vamos direto para as alturas da sociedade [...] /Estaremos lá, seremos vistos, tomando chá com a rainha/Vamos esquecer tudo... que já fomos (THOMPSON; PETTLER; AUGUST, 2004, p.3. Tradução nossa).

Inferre-se que o ensaio de casamento de Victor e Victória marca o chamado para a aventura, porque é o momento que levou a ruptura da vida cotidiana que ambos os personagens, e Emily, levavam, bem como também afetando a vida das pessoas mais próximas a eles. Para Campbell (2007), para que a jornada do herói realmente se inicie, é preciso de alguma forma aceitar a convocação, podendo ser antecedida pela recusa.

Segundo Estés (2018), no simbolismo arquetípico, a carruagem é uma imagem literal como um veículo que transporta algo de um lugar para outro (ESTÉS, 2018, p.257). Pode ser compreendido como uma disposição geral da psique que transporta de um lado da psique para o outro, de uma ideia para outra, de uma ação para outra. Estés (2018) também articula que: “obedecer a um sistema de valores tão desprovido de vida provoca uma perda extrema de vínculo com a alma” (ESTÉS, 2018, p.260). Contudo, observa-se que Victor aceita os valores da sociedade ao entrar na carruagem com os pais, sua postura apática pressupõe sua ignorância.

Analogamente, Murdock (2022) no primeiro estágio da jornada da heroína reforça que a antiga ordem psicanalítica ainda prevalece, a qual baseia-se na noção defendida pela imagem de conflitos do indivíduo com a mãe. Se para o herói o primeiro desafio é dizer sim para o chamado da aventura, a primeira tarefa da heroína para alcançar a sua individuação é separar-se do feminino representado pela mãe e a jornada começa efetivamente com a busca da heroína por sua identidade.

Não há idade certa para ouvir esse chamado, por isso, ele pode ocorrer quando a jovem deixa seu lar devido ao trabalho, estudos, viagens ou relacionamentos. Contudo, pode acontecer também quando uma mulher se divorcia, volta a trabalhar ou a estudar, mudar de carreira, depara-se com o ninho vazio ou percebe que ela não tem um senso de *self*. O estágio de abertura da jornada da heroína inclui a rejeição do feminino definido como passivo, manipulador e improdutivo.

Comumente, as mulheres que buscam sucesso no mundo do trabalho orientado por homens tentam ao máximo se distanciar dessa imagem. Elas buscam provar serem inteligentes, independentes financeira e emocionalmente. As mulheres procuram modelos e mentores em figuras masculinas ou mulheres que provavelmente já passaram pelo processo de

---

<sup>17</sup> É um dia terrível/ Agora não seja assim/ É um dia terrível para um casamento/ É um triste, triste estado de coisas em que estamos/ Isso levou a este casamento sinistro/ Como nossa família pode ter chegado a isso? / Casar nossa filha com os novos-ricos (THOMPSON; PETTLER; AUGUST, 2004, p.4 – 5. Tradução nossa).

identificação com o masculino sendo validadas por seu senso de sucesso, segurança e ambição.

Segundo Murdock (2022) argumenta, as mulheres definem-se em termos de deficiências, isto é, o que elas não possuem ou não conseguiram conquistar, podendo ser: o trabalho dos sonhos, o reconhecimento profissional, a realização de tornar-se mãe, ter o casamento dos sonhos, etc. (MURDOCK, 2022, p. 29). A mulher passa a ver a si mesma como deficiente e incapaz devido às projeções sociais para ela direcionadas. Este fato é acentuado no filme *A noiva-cadáver* (2005) a partir da percepção de Victoria Everglot, como visto no verso cantado por seus pais: “*who'd have guessed that our daughter/ ugly as na otter,/ would be the Only valuable thing / we would have to offer*” (THOMPSON; PETTLER; AUGUST, 2004, p.5)<sup>18</sup>. Como Murdock (2022) postula a depreciação feminina começa com a mãe, visto que a imagem da mãe comumente disseminada representa a mulher que não é livre e reflete na filha os mesmos valores os quais ela teve que obedecer e adentra em outros aspectos relacionadas ao desenvolvimento psicológico feminino que é a visão da filha como uma competição.

Com o desejo de distanciar-se da associação negativa com o feminino, a heroína termina por criar um desequilíbrio dentro de si mesma, começando a consumi-la lentamente ao ponto de deixá-la com cicatrizes terríveis. Devido à identificação com o masculino, a mulher aprende a executar tarefas de maneira lógica e eficiente, mas, ao mesmo tempo, ela sacrifica os seus desejos, sua saúde e sua intuição. Dessa forma, a heroína pode perder totalmente a sua relação com a sua própria natureza feminina.

Entretanto, as filhas podem ter dificuldade com esta separação a princípio, o que adiciona ainda mais drama à aventura feminina. Perséfone, por exemplo, não conseguiu completar efetivamente a sua separação de sua mãe, Deméter, visto que no mito mãe e filha reencontram-se durante metade do ano, período em que à terra volta a florescer e produzir alimentos. Dessa forma, Murdock (2022) assegura que:

Para se distanciar de sua mãe e do controle materno sobre ela, uma mulher pode passar por um período de rejeição de todas as qualidades femininas distorcidas pelas lentes culturais como inferior, passiva, dependente, sedutora, manipuladora e impotente. A mãe representa o status quo, o contexto restritivo dos papéis sexuais, e o profundo senso de inferioridade feminina dentro de uma sociedade patriarcal determina o grau em que uma mulher procurará se separar de sua mãe (MURDOCK, 2022, p. 29).

---

<sup>18</sup> “Que teria adivinhado que nossa filha/ feia como uma lontra, / seria a Única coisa valiosa/ que teríamos a oferecer” (THOMPSON; PETTLER; AUGUST, 2004, p.5. Tradução nossa).

Contudo, enquanto avança em sua jornada, a mulher começa a perceber que a mãe não é a causa do sentimento depreciativo contra o feminino. Ela é apenas um aquele que leva a culpa no lugar de outro que também já foi usada para encobrir o sentimento de inadequação feminina presente na sociedade patriarcal. Perrot, por exemplo, trata acerca da invisibilidade feminina, pois segundo ela "em muitas sociedades, a invisibilidade e o silêncio das mulheres fazem parte da ordem das coisas. É a garantia de uma cidade tranquila" (PERROT, 2007, p. 17). Infelizmente, as nossas mães e avós não tiveram muitas oportunidades de ação para atingirem seus objetivos e independência. Então, a tarefa de curar o feminino é repassada geração a geração de mãe para filha.

Portanto, a rejeição do feminino é quase inevitável e pode acontecer tanto de filha para mãe quanto de mãe para filha. Por exemplo, inscrever-se em atividades comumente adjetivadas como masculinas é uma das estratégias utilizadas para exercer a separação, pois para sobreviverem em um mundo masculino, as mulheres precisam constantemente reafirmar seus lugares no mundo.

Na narrativa fílmica de *A noiva cadáver*, pouco se conhece acerca do passado da jovem Emily antes de ser brutalmente morta. Menos ainda se sabe sobre como era a relação com a sua mãe. Com base na descrição feita da história da morte da moça, na música "*Do funeral não irá escapar*", considera-se que fazia parte de uma típica família da burguesia vitoriana.

A nossa garota era mesmo um pitel  
 Mas um dia encontrou um sujeito cruel  
 Ele era bonito, mas sem um tostão  
 E a pobre garota gamou no vilão  
 O papai disse: Não! Ela não quis ouvir  
 Então os pombinhos tramaram fugir.  
 (A NOIVA CADÁVER, 2005, 21 '17 ``)

A sociedade vitoriana edificou-se em bases tradicionais. Defendia a manutenção dos bons costumes, da família primeiro e todos, e é claro, a casa tinha um chefe de família. Sabemos que o pai da noiva-cadáver se opôs ao casamento. Além disso, no dia em que fugia, Emily usava o vestido de casamento da mãe, um objeto de grande simbolismo para a igreja cristã e para a nossa análise, pois segundo Murdock (2022) a jornada começa com a separação psicológica e física da mãe. Essa separação causa ansiedade na filha, a sensação de solidão.

Eles então combinaram de se encontrar  
 No meio da noite o segredo guardar  
 O vestido da mamãe lhe serviu muito bem  
 Quem tem amor não precisa de bens  
 Exceto umas coisas, por precaução  
 Umas joias da casa, um anel de um milhão

(A NOIVA CADÁVER, 2005, 22'37'')

O vestido de noiva conecta Emily aos valores patriarcais disseminados pela sociedade da época e eram reproduzidos pela mãe e por ela própria. Ainda que tentasse libertar-se desses padrões ao decidir fugir, a jovem inconscientemente os usa sob a pele. É comum encontrar heroínas que rejeitam elementos da feminilidade, como uma válvula de escape contra o tradicionalismo que suas mães tiveram que seguir e tornar-se uma dona de casa sem autonomia. Geralmente, as heroínas não querem seguir os mesmos passos que suas mães e por esse fato, conseqüentemente, desenvolve-se maior identificação com a figura paterna, pois ao almejar serem iguais aos pais e terem a liberdade dos irmãos as meninas enveredam por caminhos obscuros ao longo de suas jornadas.

Na animação *Valente* (2012), por exemplo, Mérida prefere praticar hipismo, arco e flecha do que aprender a ser uma dama e por rejeitar sua natureza feminina acaba sendo transformada em um urso aproximando-a de seu instinto selvagem negligenciado. A mulher precisa aprender a jogar conforme as regras da sociedade patriarcal. Por isso não aprendem a aproveitar a si mesmas.

Muitas filhas esperam mais liberdade do que as suas mães, fato que as coloca em conflito ao esperar a aprovação delas. Em *A noiva cadáver*, Emily impõe uma separação física para conciliar o conflito de agradar sua mãe e sua própria vontade de amadurecer. Entretanto, o mesmo não acontece com Victória, pois se nota que ela é completamente submissa às vontades dos pais e nos breves momentos em que irá contra suas imposições ou questionar algumas situações ela é rapidamente silenciada.

Na concepção de Perrot (2007), é claro que as mulheres não estão sozinhas nesse silêncio. É sobre elas que o silêncio pesa mais. No entanto, Murdock (2022) defende ser a dor, a separação, a situação de não ter no que se firmar, de não ter uma casa para onde voltar, é exatamente isso necessário para recomeçar, para voltar a vida elaborada a mão, aquela elaborada por nós com cuidado e atenção a cada dia.

#### 4.2 IDENTIFICAÇÃO COM O MASCULINO E REUNIÃO DE ALIADOS

Na jornada masculina, Campbell (2007) menciona-se que nos estágios iniciais é possível acontecer a recusa ao chamado e o encontro com os aliados. A recusa ao chamado é frequentemente um momento negativo no progresso do herói. Vogler (2007) afirma que heróis podem receber uma chamada conflituosa, uma do mundo externo e uma do coração. Sendo assim, o herói deve escolher cuidadosamente qual das duas chamadas aceitar e qual recusar.

Em *A noiva-cadáver* (2005), Victor enfrenta dois chamados conflituosos os quais ambos envolvem o rito do casamento. Ele se vê obrigado a casar-se com Victória Everglot para satisfazer a vontade de seus pais, que anseiam pela ascensão de reconhecimento do seu estado social, e casar-se com Emily para quem ele acidentalmente recita os votos de casamento corretamente enquanto andava pela floresta.

Entende-se que Victor recusa o primeiro chamado inconscientemente porque ele é incapaz de pronunciar seus votos de casamento com Victória corretamente durante o ensaio de casamento, ainda que já tenha começado a desenvolver certa afeição pela jovem noiva. Todos os presentes no ensaio ficam estarecidos e pensam que ele, na verdade, não deseja se casar. Nesse sentido, ele é conseqüentemente levado a aceitar o segundo chamado. Victor tinha muitas dúvidas relacionadas como se sentia em relação à Victória e foi somente após a aventura no mundo dos mortos que ele pôde de fato perceber aquilo que seu coração precisava.

Após a chegada do herói ao outro mundo, um dos testes que ele experimenta é pôr à prova sua capacidade de julgar o caráter de alguém naturalmente ao tentar descobrir quem é confiável ou não. As poderosas figuras são os guardiões do portal e sua função é bloquear a passagem do herói antes de sua aventura começar. Em *A noiva-cadáver* (2005), Emily assume o papel de guardiã do portal que leva Victor ao mundo dos mortos. Ele estava fortemente inclinado a aceitar o chamado do casamento com Victória quando traz Emily de volta. Assim como a mulher esqueleto, ela parece representar perigo ao segui-lo pela floresta e na visão de Victor, como um monstro, ela clama que ele é aquele por quem ela tanto esperou e ele está a partir de então comprometido com ela.

A noiva-cadáver assume também outra função na jornada de Victor. Ela apresenta ao público a dramática pergunta: será ele heroico o suficiente para sobreviver a aventura? Esta dúvida é mais interessante do que garantir que o herói se sobressaia em todas as situações. Essas dúvidas causam uma dúvida no público que assiste o progresso do herói incerto sobre o que acontecerá.

Se por um lado, a presença do herói no outro mundo pode despertar cautela das forças do mal e evocar inimigos. Por outro, não é incomum que o herói seja auxiliado por aliados com os quais desenvolve laços ao longo da jornada. Dessa forma, Campbell (2007) argumenta que “para aqueles que não recusaram o chamado, o primeiro encontro da jornada do herói se encontra com uma figura protetora [...], que fornece aos aventureiros amuletos que o protejam contra as forças titânicas com que ele está prestes a deparar-se” (CAMPBELL, 2007, p. 74). Esta figura protetora é o mentor, cujo papel é guiar, ensinar, testar e treinar o herói.

Frequentemente, esta figura apresenta-se sob a forma de uma anciã ou um ancião. Por exemplo, na mitologia grega, Hércules, entre outros heróis, teve o auxílio de Quirón, nas histórias arturianas, o Rei Arthur contou com a ajuda de Merlin, na fantasia contemporânea, Harry Potter atuou sob a influência de Dumbledore entre outros. Após ter respondido ao seu chamado, e prosseguindo corajosamente conforme se desenrolam as consequências, o herói encontra todas as forças do inconsciente ao seu lado (CAMPBELL, 2007). Por exemplo, entre os índios americanos do Sudoeste, existe uma personagem protetora favorita: a Mulher-Aranha.

Porém, em lendas e contos de fadas europeus, a fada madrinha desempenha papel parecido. Em lendas de santos cristãos, é a Virgem que intercede pelas pessoas, mas para obter a misericórdia do Pai. Portanto, encontrar o mentor nesse estágio da jornada do herói é o momento em que ele ganha suprimentos, conhecimento e a confiança que precisava para superar os medos e iniciar a aventura.

O herói de Campbell segue em sua aventura até chegar ao primeiro limiar. Este elemento pode ser um portal ou área que leva a força ampliada que está além do mundo comum. Podem ocorrer também por pessoas, experiências, oráculos, tradições, peregrinações, etc. No filme, Victor alcança o primeiro limiar durante a sua caminhada solitária pela floresta após o fracasso ao recitar os votos de casamento durante o ensaio como descrito no roteiro: “*Victor plunges into the woods. Spindly birches give way to the dark foreboding trees. [...] Crows flap from tree to tree, following him as he wanders through the darkening forest. There is a haunted feel to the forest as if someone else is watching him*” (THOMPSON; PETTLER; AUGUST, 2004, p.15 – 16)<sup>19</sup>. De acordo com Del Picchia; Balieiro (2018), esta etapa implica na busca ativa de respostas para a ruptura que acontece quando se diz “sim,” ao chamado da aventura.

Assim como nas mitologias folclóricas, que povoam com as perigosas presenças todos os locais desertos fora da cidade, a floresta marca os limites do horizonte da vida comum do jovem, ao sair da cidade e adentrar na floresta, o herói enfrenta o desconhecido e o perigo. O caminho da floresta nos contos de fada indica o amadurecimento e autonomia do indivíduo, pois o espaço geográfico e as leis do mundo cotidiano não se aplicam uma vez regidos pela lógica sobrenatural e do imaginário. A floresta pode ser iluminada, escura, com seres amigáveis ou não.

---

<sup>19</sup>“Victor mergulha na floresta. As bétulas esguias abrem caminho para as árvores sombrias e agourentas. [...] Corvos voam de árvore em árvore, seguindo-o enquanto ele vagueia pela floresta escura. Há uma sensação assombrada na floresta, como se outra pessoa o estivesse observando” (THOMPSON; PETTLER; AUGUST, 2004, p.15 – 16. Tradução nossa).

Ao ser levado por Emily para o mundo dos mortos, Victor encontra-se com os habitantes do novo mundo, a seu modo, guardiães do mundo mágico. Campbell (2007) justifica que “as regiões do desconhecido (deserto, selva, fundo do mar, terra estranha, etc.) são campos livres para a projeção de conteúdos inconscientes” (CAMPBELL, 2007, p. 83). Trata-se da libido incestuosa e patricida, complexos a refletir contra o indivíduo e a sociedade sob formas que sugerem ameaças de violência e fantasias de deleite perigoso. (CAMPBELL, 2007). Contudo, chama-se atenção para o fato dessas associações libidinosas elencadas por Campbell (2007) não serem apenas ogros, mas também seres que remetem à figura feminina, como as sereias, as mulheres selvagens dos contos envoltos pela sedução.

Outros exemplos estão relacionados aos seres que povoam o universo mitológico, como a ninfa Érato, as pitonisas de Delfos, as Musas envolvidas em algo que Campbell denomina como frenesi do amor, ao encontrarem-se envolvidas em rituais orgiásticos com os deuses como Pã, Apolo e Dionísio. Ao apresentar esses exemplos relacionados ao princípio da sedução, Campbell (2007) também ressalta a vulnerabilidade das mulheres e ilustra-a a partir da personificação do Avô da água russo, ser com talentos especiais em persuadir e enganar mulheres que por algum motivo encontram-se infelizes (CAMPBELL, 2007).

Para o herói de Campbell, a entrada no mundo desconhecido é um símbolo da morte, onde o herói costuma enfrentar a passagem pelo ventre da baleia ou de algum outro monstro. No caso de Victor, ele é engolido pela própria terra representando o motivo de que a passagem do limiar constitui uma forma de auto aniquilação, o herói vai para dentro, para renascer de novo. (CAMPBELL, 2007). O desaparecimento de Victor após o ensaio corresponde à entrada no templo, onde ele será revivificado pela lembrança de quem e de quem ele foi.

Infelizmente, não se pode dizer o mesmo sobre a jornada da mulher. Afinal, vale lembrarmos-nos que na cultura ocidental prevalece o mito da sobreposição de um gênero e posições sociais sobre o outro. É no domínio da cultura que o homem desenvolve o seu poder, pois “quando a ação do herói coincide com a ação para a qual sua própria sociedade está pronta, ele parece seguir o grande ritmo do processo histórico” (CAMPBELL, 2007, p. 76). Dessa maneira, é comum que o ajudante sobrenatural surja para fornecer os amuletos e aconselhar o herói.

Ao observar essa configuração do mundo, a garota também quer alcançar o reconhecimento dedicado aos homens. A identificação com o masculino dá origem às filhas

dos pais. Segundo Murdock (2022), a filha do pai tem sua vida alinhada aos princípios masculinos, seja conectada a um homem ou pelo modo masculino.

O relacionamento de uma jovem com seu pai a ajuda a ver o mundo através dos olhos dele e a se ver refletida por ele. Ao procurar a aprovação e aceitação do pai, ela mede a própria competência, inteligência e seu valor próprio em relação a ele e a outros homens. A aprovação e o incentivo do pai da menina levam ao desenvolvimento do ego positivo. (MURDOCK, 2022, p. 60).

As mulheres que receberam o encorajamento de seus pais estão mais confiantes de serem mais bem aceitas, além disso, seu *animus* é alimentado por uma relação positiva com o masculino. Nem todas as mulheres são ou foram filhas do pai! Por esse motivo, durante o segundo estágio da jornada da heroína é esperado que a mulher se identifique com o masculino ou deposite nele sua fé e aguarde ser resgatada. Murdock (2022) sugere que quando decide afastar-se da imagem do feminino, a mulher inicia inevitavelmente a jornada do herói como sugerida por Campbell (2007), visto que ela veste sua armadura, escolhe a sua arma e parte em direção ao desconhecido, desbravando lugares que supostamente não lhe cabem.

Entretanto, a falta do masculino positivo pode implicar em profundas feridas no ego feminino. Em *A noiva cadáver* (2005), Emily nem Victória recebem a devida orientação do masculino positivo. Sobre Emily, considera-se que seu pai não permitiu o seu casamento, reforçando a tese de sua família seguir os valores vitorianos onde o holismo familiar é frequente, principalmente, na aristocracia dominada pelas estratégias de linhagem.

Sua próxima referência masculina é o seu futuro marido, que, na verdade é um charlatão que a assassina a sangue-frio com a intenção de roubar as joias da família. Seu marido dissemina o discurso machista por onde passa, uma imagem semelhante à do próprio pai. Ela buscava por atributos que seu pai provavelmente possuía, pois, como Murdock (2022) afirma as mulheres que sofreram com a negligência da atenção positiva do pai buscam compensar isso em relacionamentos futuros. A jovem Victória, no que lhe concerne, também convive com a frieza e distância emocional do seu pai.

Vale ressaltar que assim como o homem, a mulher também encontrará aliados em sua jornada. Ademais, Emily conta com a presença de seus amigos da terra dos mortos, dentre os muitos esqueletos estão a viúva negra que habita o seu véu de noiva e a larva que habita em seu crânio. Segundo Juan Eduardo Cirlot (2001), em *A dictionary of symbols*, a aranha é um símbolo com três possíveis significados: o poder criativo da aranha, representado pela tecelagem de suas teias; a agressividade; a teia de aranha espiral que converge a um ponto central.

The spider sitting in its web is a symbol of the centre of the world, and is hence regarded in India as Maya, the eternal weaver of the web of illusion. The spider's destructive powers are also connected with its significance as a symbol of the world of phenomena. [...] For this reason, the symbolism of the spider goes deep, signifying, as it does, that 'continuous sacrifice' which is the means of man's continual transmutation throughout the course of his life. Even death itself merely winds up the thread of an old life in order to spin a new one. (CIRLOT, 2001, p. 304)<sup>20</sup>.

Positivamente, a aranha simboliza o encontro da morte e da vida, o sacrifício do velho pela construção do novo. Na mitologia grega, por exemplo, Aracne era uma jovem tecelã que ganhou fama por seu trabalho. Aracne deixou-se levar pela vaidade e afirmou que poderia superar a deusa Atena na arte da tecelagem. A obra de Aracne foi tão perfeita que causou ainda mais ira na deusa, que destruiu o trabalho de Aracne e a golpeou na cabeça. Aracne ficou tão triste que se matou. Ao saber do episódio, Atena transforma a corda no pescoço de Aracne em uma teia e em seguida transforma-a em aranha. Dessa forma, Aracne salvou-se da morte e a beleza de sua arte não seria perdida ainda que ficasse para sempre pendurada em sua teia.

Segundo o artigo intitulado *Simbologia da larva*, publicado pelo weblog *Le Frontal* (2021), larvas saindo da cabeça representa uma ideia de regeneração e cura. Podem então indicar que a pessoa está vivendo um período de cura na sua própria vida, lembrando-a que para tornar-se uma pessoa melhor não se deve ceder ou desistir, mas lembrando de seguir seu ritmo.

#### 4.3 ESTRADA DE PROVAÇÕES: CONHECENDO OGROS E DRAGÕES

Quando o herói passa pelo primeiro limiar, o novo mundo surge diante de seus olhos para que ele o possa explorar e desbravar. Campbell (2007) assegura que para estar preparado quando a batalha final chegar, o herói precisa estar familiarizado com o território após ter passado nos testes iniciais e reconhecer os inimigos e aliados. Somente então, ele conseguirá lidar com o terror supremo durante a jornada. Além disso, é o momento de buscar maneiras de se fortalecer, reorganizar seus objetivos, estabelecer estratégias, analisar as fraquezas inimigas para derrotá-lo.

A concepção tradicional da iniciação implica na assumpção que o iniciado dominará as obrigações e prerrogativas de seu novo papel baseando-se na sua relação com as imagens

---

<sup>20</sup> A aranha sentada em sua teia é um símbolo do centro do mundo e, portanto, é considerada na Índia como maia, a eterna tecelã da teia da ilusão. Os poderes destrutivos da aranha também estão ligados ao seu significado como símbolo do mundo dos fenômenos. [...] Por isso, o simbolismo da aranha é profundo, significando, como significa, aquele 'sacrifício contínuo' sendo o meio de transmutação contínua do homem ao longo de sua vida. Mesmo a própria morte apenas enrola o fio de uma velha vida para tecer uma nova. (CIRLOT, 2001, p. 304. Tradução nossa).

paternas. O arquétipo do pai ogro atua assim como nas provas de iniciações mais primitivas de tribos, onde o grande pai cobra chama o garoto para reclamar o seu prepúcio. Segundo apontado por Freud, quando iniciada a criança ultrapassa o relevo cotidiano do seio da mãe e se volta para o mundo da ação adulta especializada. Passa então à esfera do pai que se torna para seu filho o símbolo da futura tarefa e, para sua filha, o símbolo do futuro marido. Sabendo ou não disso, e seja qual for sua posição na sociedade, o pai é o sacerdote iniciador por meio do qual os jovens seres fazem sua passagem para o mundo mais amplo. (CAMPBELL, 2007).

Na jornada de Campbell (2007), a presença do aspecto do pai ogro, sendo um reflexo do próprio ego da vítima, tem forte influência nesse estágio da jornada. A indulgência paterna implica que as responsabilidades da vida são assumidas pelo indivíduo iniciado de maneira imprópria o caos predomina. (CAMPBELL, 2007). Na visão de Vogler (2007), os heróis não simplesmente aceitam a ajuda de seus mentores e seu compromisso final vem através de uma força externa que muda o curso ou intensidade da aventura, em *A noiva-cadáver* (2005), para Victor, o encontro com Emily marca esse momento.

Em contrapartida, ao sair da segurança da casa dos pais, a heroína cruza o primeiro limiar e segue em busca de si mesma. Nesse processo, ela encontrará obstáculos, que a forçaram a ir cada vez mais fundo em sua psique; adversários e obstáculos, que testarão as suas habilidades, bem como alguns aliados.

Murdock (2022) compreende o momento que a heroína deixa a segurança da casa dos pais durante a noite na busca de autoconhecimento, como o gatilho para enfrentar e superar as fraquezas. A saída da casa dos pais atua contanto como metáfora para a saída da zona de conforto onde a mulher se encontra e tomada, ou retomada, de suas ações para trazer harmonia para sua vida.

O lar é a segurança do conhecido. Escola, um novo emprego, viagens e relacionamento fornecem-lhe oportunidades de olhar e experimentar suas qualidades positivas, bem como os aspectos negativos de si mesma que ela projeta nos outros. Ela não pode mais culpar pais, irmãos, amigos, amantes e seu chefe pelo resultado de sua vida; agora é hora de olhar para si mesma. Sua tarefa é tomar a espada de sua verdade, encontrar o som de sua voz e escolher o caminho de seu destino. Assim ela encontrará o tesouro de sua busca. (MURDOCK, 2022, p.56).

Assim como Psique e Inana, Emily realiza a descida ao mundo inferior. Após aceitar as tarefas impostas pela deusa Afrodite, a última tarefa de Psique foi ir ao mundo inferior e trazer uma bela caixa onde os papéis se invertem: “ao invés de o amado tentar conquistar sua noiva, cabe a esta fazê-lo; e, em vez de um pai cruel que subtrai a filha ao amante, há uma

mãe ciumenta, Vênus, que oculta o filho, Cupido, da noiva” (CAMPBELL, 2007, p. 102). A mulher seguirá para o mundo dos mortos sempre que sentir-se de algum modo frustrada, incompleta ou incompreendida independente do evento, seja pela frustração profissional, a perda de um filho, a morte de um amante, as causas são diversas.

Como veremos mais adiante, Campbell (2007) escreve que a última tarefa do herói costuma ser representada como um casamento místico da alma-herói com a rainha-deusa, entretanto, esse oferece uma leitura problemática acerca da representação da mulher em sua participação como aliada do homem como observado a seguir:

A mulher representa, na linguagem pictórica da mitologia, a totalidade do que pode ser conhecido. O herói é aquele que prende. À medida que ele progride, na lenta iniciação que é a vida, a forma da deusa passa, aos seus olhos, por uma espécie de transfigurações: ela jamais pode ser maior do que ele, embora seja capaz de prometer mais do que já é capaz de compreender. Ela o atrai e guia e lhe pede que rompa os grilhões que o prendem. (CAMPBELL, 2007, p.117).

Nesse momento, Campbell (2007) assume que a mulher é vista por olhos inferiores quando inserida em narrativas mitológicas e reduzida àquela que espera que o herói possa importar-se com ela para que ambos, sujeito e objeto, sejam libertos. Sendo assim, o encontro com a deusa encarnada em toda mulher é visto como o último teste do herói para obter a bênção do amor.

O casamento místico com a rainha-deusa do mundo representa o domínio total da vida por parte do herói; pois a mulher é a vida e o herói, seu conhecedor e mestre. E os testes por que passou o herói, preliminares de sua experiência e façanha últimas, simbolizaram as crises de percepção por meio das quais sua consciência foi amplificada e capacitada a enfrentar a plena posse da mãe-destruidora, de sua noiva inevitável. (CAMPBELL, 2007, p. 121).

Mas quando a aventura é tomada por uma jovem, ela também pode tomar um consorte. Contudo, Campbell diz que “o celeste marido desce até ela e a conduz ao seu leito, quer ela queira, quer não” (CAMPBELL, 2007, p.119). Segundo Murdock (2022), para confrontar o mito da dependência, a heroína precisa rever as atitudes de sua família em relação à dependência feminina e a possibilidade de ela ter ou não a internalizado. É preciso paciência para assimilar que suas necessidades também precisam ser alcançadas.

Em *A noiva cadáver*, Emily tem essa dependência transferida para ao menos três pessoas: o pai, Lord Barkis, e Victor. Ela sonhava sair da casa dos pais em direção a sua independência, mas encontrou no caminho o marido que a levou à morte. Mesmo após a morte, ela é regida pelo mito da dependência. Emily espera um salvador que ao retirá-la do

estado congelado de corpo na mata lhe dará amor. Contudo, mais uma vez ela não tem suas expectativas atendidas, pois, Victor não a ama como ela deseja, por mais que se compadeça de sua situação e crie uma relação de amizade com ela.

Nota-se que às duas personagens femininas centrais, Emily e Victória, agem sob a influência do mito do amor romântico. Nesse mito, a mulher deposita suas necessidades no poder de outro indivíduo, um salvador, que a protegerá de todos os maus. Contudo, essa parece ser apenas mais uma forma de enganar a si mesma. Mulheres estão sempre à espera do príncipe no cavalo branco, pela aprovação do pai ou reconhecimento do chefe. E, para Murdock (2022), os homens são cúmplices dessa expectativa social, o que pode impedir que a mulher integre a jornada da heroína.

Na maioria dos contos de fadas, a heroína é retirada de seu estado de espera, de seu estado de inconsciência, e dramática e instantaneamente transformada para melhor. O catalisador para essa mudança mágica geralmente é um homem. Branca de Neve, Cinderela, Rapunzel, Bela Adormecida, Eliza Doolittle e Perséfone compartilham variações do mesmo príncipe! Quando a transformação da heroína realmente ocorre, no entanto, geralmente não é o resultado de um resgate de fora, mas de um crescimento e desenvolvimento extenuantes dentro e durante um longo período (MURDOCK, 2022, p. 67).

No mito de Eros e Psique, tratado anteriormente, a jovem desafia a supremacia masculina ao desobedecer ao deus que a havia resgatado da morte. Ao olhar para Eros, Psique desafia o seu próprio *animus*, ela é um exemplo de mulher transformada por seus desafios. Percebe-se que tanto Emily quanto Victória são completamente dominadas pelo seu *animus* e não questionam a sua submissão. A heroína deve se responsabilizar pelo seu destino.

#### 4.4 A FALSA ILUSÃO DE SUCESSO

Na jornada do herói, acontece um aprofundamento da ruptura com o conhecido à medida que ele se engaja em seu caminho de provas. Vogler (2007) ressalta que nesse momento da jornada a primeira impressão do novo mundo costuma apresentar um contraste para a audiência quando comparado ao mundo ordinário. (VOGLER, 2007, p. 136). A função mais importante deste estágio para o herói é o período de ajuste ao novo mundo pelo contínuo enfrentamento de testes.

Considera-se que durante a trilha de desafios a mulher transcende os limites da sua condição social. Ainda quando criança, a mulher é ensinada a moldar-se aos papéis a elas designados e alcançar as expectativas daqueles ao seu redor. Para superar esta dependência, ela se vê obrigada a livrar-se das correntes que a aprisionam, deixar o seu estado de reclusão para trás e matar o dragão de sua subordinação. Colocar a carreira antes daquilo que os outros

julgam ser mais importante para a mulher, como a maternidade, leva-a a lidar com a hostilidade do mundo contra as suas escolhas.

Nessa etapa da jornada, Murdock (2022) trata sobre a reação ao mito do superfeminino. Uma carreira profissional promissora, um casamento estável e a maternidade: nos anos 1980 emergia o culto à supermulher que prometia às jovens meninas que elas poderiam ter tudo. De acordo com Perrot (2007) as mulheres sempre trabalharam. Seu trabalho era da ordem doméstica e da reprodução sendo desvalorizado e não remunerado. Perrot (2007) reconhece que as sociedades jamais poderiam ter vivido, ter-se reproduzido e desenvolvido sem o trabalho das mulheres, invisível. Por esse motivo, como as mulheres de gerações anteriores não tiveram escolha nem a chance de competir no mundo dos homens, elas usaram o poder que tinham sobre a manutenção familiar. (PERROT, 2007, p. 104).

As mulheres que não podiam testar suas próprias habilidades e habilidades no mundo de remuneração definido pelos homens tiveram expectativas irracionais de seus maridos, filhos e filhas. O que eles não conseguiram alcançar eles mesmos esperavam de sua família. Eles controlavam, bajulavam e manipulavam independentemente dos sentimentos dos outros. (MURDOCK, 2022, p. 101).

Segundo Betty Friedan (1981), em *The second stage*, isso poderia ser definido como machismo maternal, que se baseia na insistência de estar sempre certa, controle e perfeição da casa e dos filhos sendo equivalente à força e poder masculino. A mãe não poderia externalizar que estava sozinha e perdida, por isso costumava incentivar as filhas a não seguirem seus passos e investirem em suas carreiras e independência.

Em *A noiva cadáver* (2005), o machismo maternal é nítido quando nos defrontamos com Nell Van Dort, a mãe de Victor, e Maudeline Everglot, a mãe de Victoria. A mãe de Victor é descrita como uma roliça e rude mãe vitoriana que não vê potencial em seu filho. Em seu caminho para a casa dos Everglot, Nell instrui seu filho: “*Don’t try to be funny,/ Don’t try to be quick,/You’re not very clever;/You’ll never be slick*” (THOMPSON; PETTLER; AUGUST, 2004, p.4)<sup>21</sup>.

Ainda assim, Nell e seu marido planejam alcançar reconhecimento social através do casamento dele com a filha dos Everglot que no que lhe concerne são aristocratas: “*Victor, this is the our one chance to buy what money can’t: respectability!/ Remember, the Everglots are the oldest, noblest family around [...]*” (THOMPSON; PETTLER; AUGUST, 2004, p. 4). Observa-se que todos os adjetivos usados ao retratar Victor referem-se à sua falta de

---

<sup>21</sup> “Não tente ser engraçado, / Não tente ser rápido, /Você não é muito esperto;/Você nunca será esperto” (THOMPSON; PETTLER; AUGUST, 2004, p.4. Tradução nossa).

esperteza, sua capacidade cognitiva, pois essa é uma das características valorizada durante a jornada do herói.

Já a mãe de Victória é descrita como uma imperiosa mãe vitoriana com cabelo extremamente alto. Maudeline despreza a filha, portanto, Victória cresceu ouvindo comentários negativos vindos de sua mãe e observando a bizarra relação de seus pais. Por exemplo, quando os seus pais sobem até seu quarto para checar se a jovem está pronta e a escutam questionando-se o que aconteceria caso ela e Victor não gostassem um do outro, o seguinte diálogo acontece:

MAUDELINE

For heaven's sake, Victoria!  
'Like' each other? As if that has  
anything to do with marriage? Do  
you suppose your father and I  
'like' each other?

VICTORIA

But surely you must, a little?

FINIS & MAUDELINE  
(in unison)

Of course not!

VICTORIA

But, you had me, didn't you?

FINIS

You were conceived in a fit of ...  
(what 's the word?)  
responsibility! (THOMPSON; PETTLER; AUGUST, 2004, p.3).<sup>22</sup>

A partir de uma análise da postura de Maudeline, percebe-se que o machismo maternal opera como um disfarce da vulnerabilidade, dependência financeira, degradação de sua imagem perante a sociedade e de si mesma a qual as mulheres eram submetidas. Na visão de Perrot (2007), a maternidade para as mulheres é uma fonte de identidade, um estado e dura toda a vida da mulher, mas a mulher de sociedade entra em disputa com a mãe. (PERROT, 2007).

---

<sup>22</sup> MAUDELINE/Pelo amor de Deus, Vitória!/Gostar um do outro? Como se isso tivesse/Alguma coisa a ver com casamento?/você acha que seu pai e eu/Gostamos um do outro?/VITÓRIA/Mas certamente você deve, um pouco?/FINIS E MAUDELINE/(em uníssono)/Claro que não!/VITÓRIA/Mas, você me teve, não é?/FINIS/Você foi concebido em um ataque de.../(qual é a palavra?)/responsabilidade! (THOMPSON; PETTLER; AGOSTO, 2004, p.3. Tradução nossa).

No entanto, é fato que desde criança a mulher já vivência a experiência de ser o outro. As falas maternas saem de forma deturpada onde a filha ouve frases como: “Não faça o que eu fiz”, “espere até você se casar e ter filhos após ter um bom trabalho” e “mulheres não tem poder”. Segundo Murdock (2022) falas dessa natureza passavam a ideia de que as mães não gostavam de ser mulheres, terem um marido e filhos.

O fato é que a mulher passa muito tempo e gasta muita energia cuidando das necessidades de terceiros. Murdock (2022) afirma que esse é o motivo pelo qual a maioria dos mitos foca na primeira parte das vidas dos indivíduos, pois ainda estão construindo a sua identidade sendo necessário que as mulheres alcancem autonomia antes de encarar a sua completude. Caso esteja sob a dominação de seu *animus*, a mulher tem a tendência de tentar ao máximo agradar a todos, ela não saber dizer não, e isso a sobrecarrega imensamente.

Se por um lado Victória deseja agradar aos pais, por outro lado Emily é movida pelo desejo de agradar a Victor. A princípio ela age gentilmente, por exemplo, após Victor descobrir que ainda está vivo onde o evidencia-se no roteiro do filme “*the corpse bride smiles, happy to see Victor happy*” (THOMPSON; PETTLER; AUGUST, 2004, p.30)<sup>23</sup>. Em seguida, Emily dá-lhe como presente de casamento os ossos do antigo cachorrinho de Victor, Scraps, e mais uma vez ressalta-se à vontade que ela tem em fazer de tudo para que Victor sintasse feliz quando ela diz “*I knew you would be happy to see him*” (THOMPSON; PETTLER; AUGUST, 2004, p.31)<sup>24</sup>. Não obstante, depois ela aceita levá-lo de volta ao mundo dos vivos, mesmo contra a sua vontade sendo enganada mais uma vez.

Durante esse episódio, somos apresentados ao velho Gutnecht, um antigo esqueleto descrito como tão dobrado e enrolado quanto as raízes de uma árvore. O velho Gutnecht os ajuda com um feitiço o qual possibilitou Emily e Victor a retornarem ao mundo dos vivos: “*Elder Gutnecht suddenly CRACKS the egg above their heads. Instead of a yolk, a strange, sparkling powder falls out. The moment it touches Victor and Corpse Bride, they instantly collapse*” (THOMPSON; PETTLER; AUGUST, 2004, p. 37)<sup>25</sup>. Após esse ritual, Emily e Victor retornam ao mundo dos vivos, mas ele a convence ser melhor ele ir à frente preparando os pais para a grande notícia e ela concorda, mas ele dirige-se, na verdade, para a casa dos Everglots para conversar com Victória.

---

<sup>23</sup> “A noiva cadáver sorri, feliz por ver Victor feliz” (THOMPSON; PETTLER; AUGUST, 2004, p.30. Tradução nossa).

<sup>24</sup> “Eu sabia que ficaria feliz em vê-lo” (THOMPSON; PETTLER; AUGUST, 2004, p.31. Tradução nossa).

<sup>25</sup> “O velho Gutnecht de repente QUEBRA o ovo acima de suas cabeças. Em vez de uma gema, um estranho pó cintilante cai. No momento em que toca Victor e Noiva Cadáver, eles colapsam instantaneamente” (THOMPSON; PETTLER; AUGUST, 2004, p. 37. Tradução nossa).

O sentimento de doar-se em sua totalidade para o outro, priorizar as necessidades do outro e ainda assim não se sentir amada e ser enganada repetidas vezes gera um desgaste emocional para a mulher. Esse esgotamento é uma das razões pelas quais as mulheres nunca se sentem suficientes, pois seu tempo e energia é gasto com tarefas direcionadas a outras pessoas. Murdock (2022) diz que “as mulheres não gostam de desapontar os outros, por isso muitas vezes dizem sim, sem considerar como isso afetara a sua vida (MURDOCK, 2022, p. 107). Uma ocultação psicológica ocorre quando a mulher reprime grande parte do self, levando-o para locais sombrios na psique. Segundo Estés (2018), na psicologia analítica, a repressão de sentimentos, tanto positivos quanto negativos, faz com que eles habitem o reino da sombra (ESTES, 2018, p.270).

A sombra pode, porém, conter aspectos divinos, exuberantes, belos e poderosos da individualidade. Para as mulheres, especialmente, o mundo sombrio que contém quase sempre modos refinados de ser serem proibidos na sua cultura ou que nela recebem pouco apoio. No fundo do poço da psique de muitas mulheres está a criadora visionária, a astuta reveladora da verdade, a vidente, a que pode falar bem de si mesma sem se censurar, que pode se encarar sem repulsa, que se esforça para aperfeiçoar seu talento. Os impulsos positivos ocultos nas sombras da nossa cultura na maioria das vezes estão relacionados à permissão para que a mulher crie uma vida própria, elaborada a mão. (ESTÉS, 2018, p. 271).

Dessa forma, os aspectos rejeitados da alma e do self confabulam sua liberdade até o dia que explodem descontrolados e com vontade própria. Para Estés (2018), o coletivo pressiona a mulher a comportar-se devidamente consoante as expectativas da cultura, atuando de maneira politicamente correta e controlada. Contudo, ao ceder às expectativas do coletivo, a mulher foge do isolamento social, mas, ao mesmo tempo, traí a sua natureza selvagem. Muitas heroínas são atualmente inspiradas a partir da vontade de superar o misticismo que cercava a ideia da supermulher em meados das guerras mundiais. Elas foram ensinadas por suas mães a como sobreviver em um mundo que as subestima, a usarem suas vozes e reverem suas prioridades.

#### 4.5 DESPERTAR DE SENTIMENTOS DE ARIDEZ ESPIRITUAL: MORTE

A jornada do herói em sua completude é embasada no alcance do desenvolvimento espiritual do indivíduo. O homem após iniciar sua jornada passa por transformações no seu eu. Os inimigos os quais ele enfrenta e as feridas as quais sofre servirão como alicerce para a sua alavancada cenobítica. Campbell (2007) ressalta que o motivo popular do ventre da baleia “ênfatisa a lição de que a passagem do limiar constitui uma forma de auto aniquilação” (CAMPBELL, 2007, p. 92), pois o herói deve morrer para renascer.

Vogler (2007) chama esse estado de alcance da caverna secreta onde o herói em breve encontrará maravilhas e terror. Existem diferentes formas de abordagem a caverna secreta como, por exemplo, o ritual de cortejo. Segundo Vogler (2007), este é a oportunidade para desenvolver um relacionamento romântico antes de dedicarem-se à grande provação.

Nas cenas iniciais do filme *A noiva-cadáver* (2005), Victor encontra-se com Victória minutos antes do seu ensaio de casamento. Ao chegar na casa dos Everglot, ele nota o grande piano na sala de estar e deleita-se a dedilhá-lo alheio ao olhar se Victória que o observa do alto da escada. Entretanto, os jovens conectam-se quase que automaticamente e apaixonam-se.

Porém, heróis podem enfrentar momentos de desapontamentos nessa fase que o ajudaram a preparar-se para a última provação. Essas complicações dramáticas, ainda que pareçam desestabilizar o herói, na verdade, fazem parte da sua do seu processo de revitalização. Dessa forma, a ida de Victor para o mundo dos mortos é uma alusão a ida do herói para o ventre da baleia por uma morte alegórica. O momento de perder-se e reencontrar-se.

Para a mulher, no entanto, um sinal de alerta pode tocar em sua vida caso tenha finalmente conquistado aquilo que tanto almejava, mas ainda assim se sinta perdida. Não importa o quão árduo tenha sido a sua trajetória é comum que a mulher nutre o sentimento que falta algo em seu âmago apesar de ter enfrentado os monstros mais terríveis.

O sentimento de perda que essas mulheres expressam é um anseio pelo feminino, um anseio por um sentimento de lar dentro de seus próprios corpos e comunidade. A maioria das mulheres de hoje passou o início e a metade da idade adulta desenvolvendo e aprimorando qualidades que sempre foram consideradas masculinas, incluindo habilidades de pensamento lógico e linear direto, análise e definição de metas de curto prazo. As mulheres que trouxeram emoções para o local de trabalho foram rapidamente informadas de que não pertenciam ao local. (MURDOCK, 2022, p.82).

Neste estágio, Murdock (2022) fala sobre a traição do feminino pelo masculino, onde a mulher pode aperfeiçoar habilidades, como masculinas. Segundo Perrot (2007), a industrialização colocou a questão do trabalho das mulheres em evidência, pois durante a primeira guerra as mulheres substituíram os homens convocados para a frente da batalha. (PERROT, 2007).

Mas como verificamos no estágio anterior, Murdock (2022) clama que algumas mulheres atuam de maneira exacerbada e não medem esforços para agradar o homem, visto que esse é o posicionamento esperado delas. Entretanto, ao pôr de lado suas próprias necessidades, a mulher entra em um processo de autossabotagem e caminhando lentamente

em direção a sua própria morte, talvez não há morte física, mas a pior de todas: a espiritual. Ambos homens e mulheres passam pelo efeito da morte em suas jornadas, contudo, a morte do homem o leva em direção a transformação individual e a da mulher é fruto da sua degradação.

No filme, Emily não tem sorte no amor e encontra-se sendo por seus parceiros traída duas vezes. Primeiro, pelo marido que a mata para a roubar, e novamente por Victor, que a engana ao convencê-la a voltar para o mundo dos vivos para encontrar-se com Victória. A noiva cadáver, Emily, costuma carregar um ar de inocência. Sempre com um olhar doce e semblante gentil, mas ao flagrar Victor e Victória juntos seu rosto é tomado por uma expressão aterrorizante de raiva, com sobrancelhas arqueadas e olhos semicerrados, assim como ilustrado na imagem abaixo, o que infere que ela está experimentando seu próprio processo de aridez.

**IMAGEM 3:** O despertar de aridez em A noiva cadáver (0h 38m 17s).



**FONTE:** Filme A noiva-cadáver (2005).

O incidente da traição no mundo dos vivos desencadeou em Emily a perda de sua chama interna. A noiva cadáver ficou chateada e confrontou Victor quando voltaram ao mundo dos mortos após usarem a palavra amarelinha e Victor finalmente externalizar em palavras que nunca se casaria com Emily deliberadamente, que fica devastada. *“The words sting. Corpse Bride dejectedly lowers her head. She turns and walks out of the Elder's study,*

*leaving Victor standing there, feeling like a heel.*” (THOMPSON; PETTLER; AUGUST, 2004, p.47)<sup>26</sup>. Murdock cita Marti Glenn ao tratar da perda da chama interna feminina:

Uma mulher perde seu “fogo interior” quando não está sendo alimentada, quando a chama da alma não é mais alimentada, quando a promessa do sonho mantido por tanto tempo morre. Os velhos padrões não se encaixam mais, o novo caminho ainda não está claro; há escuridão em todos os lugares, e ela não pode ver, sentir, provar ou tocar. Nada significa muito mais, e ela não sabe mais quem ela realmente é. (MURDOCK, 2022, p. 115).

Analogamente, a aridez mencionada por Murdock (2022), a conotação de mulher selvagem segundo Estes (2018) está corriqueiramente associada à rebeldia, isto é, quando a mulher é tida como selvagem, classificada como má e errada, nada mais é do que um momento de manifestação de seu self profundo “a ideia é forçar a vítima a se ajustar, e se isso não acontecer, destruí-la espiritualmente e/ou expulsá-la da aldeia para definhar e morra nos ermos” (ESTES, 2018, p.276).

O mundo não é aquilo que ela imaginava que seria, a mulher foi traída. Então, ela lança sua cólera contra a sua visão idealizada do mundo e, relutantemente, percebe que terá que seguir caminho sozinha. É o momento de a heroína escolher não ser mais a vítima das forças que vão além de seu controle, mas assumir controle em suas mãos. A Filha de Agamemnon e Clitemnestra, Ifigênia, era uma mulher assim.

Na mitologia grega, a jovem deveria ser oferecida como sacrifício para que voltasse a ventar e assim os barcos pudessem navegar em direção à Tróia. Agamemnon mentiu para que a filha e a esposa se dirigissem até o local onde estava com o exército ao dizer que a donzela casaria-se com o guerreiro Aquiles, que evitou a tragédia, no entanto, Ifigênia decidiu sacrificar-se em honra do seu livre arbítrio. Neste momento ela proclamou: “Eu escolhi a morte”, disse ela. ‘Eu escolho a honra. Comigo, está a liberdade de nossa amada terra, a honra das mulheres por muitos anos’” (MURDOCK, 2022, p. 117).

No final, Ifigênia foi traída pelo pai que entre o amor de sua filha e a aliança com seu irmão, que havia perdido a esposa para Paris, escolheu sacrificá-la. Felizmente, Ifigênia triunfou quando escolheu a morte dado que foi redimida pela deusa Artémis. Assim como Ifigênia fez por seu pai, Emily desejou dar tudo aquilo que pensou que Victor queria. Ela buscou seu amor, validação e aprovação, mas ele traiu sua confiança. O orgulho masculino foi ferido e uma mulher teria que sofrer as consequências por isso.

---

<sup>26</sup> “As palavras doem. A Noiva Cadáver abaixa a cabeça desanimada. Ela se vira e sai do escritório do Ancião, deixando Victor parado ali, sentindo-se como um salto. (THOMPSON; PETTLER; AUGUST, 2004, p.47. Tradução nossa).

O que acontece quando/se a mulher diz não ao homem/patriarcado? Murdock (2022) afirma que quando a mulher diz não existe uma voz governante que a faz instantaneamente repensar suas ações, acarretando o sentimento de insatisfação, medo de desapontar as expectativas dos outros, e destruir a imagem que eles têm dela.

A mulher deve criar espaço para o desenvolvimento de um novo relacionamento com o masculino, não há voz masculina separado do feminino a séculos, mas a figura criativa masculina que nos leva de volta a grande mãe onde podemos curar nossa separação da nossa natureza feminina. Existe também força em dizer não, em se auto proteger silenciando o tirano interno e ouvindo a sua própria autenticidade.

#### 4.6 INICIAÇÃO E DESCIDA PARA A DEUSA

Agora que o herói chegou às profundezas da caverna secreta, ele em breve enfrentará o maior desafio da sua jornada. Este é o verdadeiro núcleo da aventura, o que Campbell (2007) chama caminho de provações. O verdadeiro propósito destas provações é que o herói deve morrer para poder renascer. Vogler (2007) atesta que em todas as histórias o herói encara a morte ou uma metáfora a ela, seja enfrentando seu maior medo, o fracasso profissional, o final de um relacionamento, a morte de um familiar. Quase sempre, os heróis sobrevivem à morte sendo ressuscitados para assumirem as consequências por enganarem a morte. Para Vogler, o herói passa pelo maior teste de todos. (VOGLER, 2007).

Correspondente ao início do segundo macro estágio da jornada do herói, a descida da mulher para o mundo inferior é geralmente antecipada por uma perda. A inabilidade de terminar um curso, a perda de um filho, um coração partido ou um confronto no trabalho são alguns exemplos de situações que podem induzir a mulher a fazer a descida ao mundo inferior, onde a mulher pode sentir-se exposta, virada do avesso e violada.

Para o mundo exterior, uma mulher que iniciou a sua descida surge triste e inacessível entrando em um período de isolamento voluntária. Murdock (2022) descreve esse processo como ligeiramente divergente daquele que ocorre com os homens. Os homens são levados a buscar forças exteriores que o ajudem a evoluir espiritualmente, enquanto as mulheres se movem para as profundezas do seu ser para encontrarem a si mesmas novamente afastando-se dos domínios masculinos.

Uma mulher vai fundo para as profundezas para reclamar as partes de si mesma separada quando ela rejeitou a mãe e quebrou o espelho do feminino. Para fazer esta jornada uma mulher colocar de lado a sua fascinação pelo intelectual e jogos da mente cultural, e conhece a ela mesma, talvez pela primeira vez, com o seu corpo,

suas emoções, sua sexualidade, sua intuição, suas imagens, seus valores e sua mente. Isso é o que ela encontra nas profundezas. (MURDOCK, 2022, p.135).

O momento da descida é a iniciação sagrada da mulher. Contudo, em nossa cultura esse evento é constantemente interpretado como depressão e tratado com o uso de medicamentos. Uma doença que deve ser eliminada quanto antes, pois ela pode encontrar a deusa má, Ereshkigal e nunca mais retornar a superfície.

Ereshkigal trata-se de uma antiga deusa suméria que representa a polaridade feminina negativa. No mito, a deusa mandou enforcar sua irmã, Inanna, deusa da terra e do céu. A mulher procura pelos seus pedaços perdidos: abandonar a filha do pai e a mulher que não sabe dizer não, reencontrar a mulher que sonha. A mulher precisa reconectar-se antes de encontrar a deusa indagando a si mesma: o que perdi até agora com essa postura submissa? Abaixo, uma imagem onde Emily está refletindo triste sobre a sua relação com Victor e encontra-se dentro de um caixão.

**IMAGEM 4:**A descida para a deusa em *A noiva cadáver* (0h 42m 58s)



**FONTE:** Filme *A noiva-cadáver*, 2005

Como observado no estágio anterior, em *A noiva Cadáver*, Emily inicia o processo de descida espiritual após encontrar-se desesperada ao descobrir que Victor procurou outra mulher no mundo dos vivos. A mentira contada pelo marido pode ter gerado a perda da confiança, a perda de sua autoestima e o sentimento de abandono. A noiva cadáver está

desiludida em relação ao amor e as pessoas. Ela parece sentir-se perdida e imensamente triste por não estar viva.

Murdock (2022) menciona o mito do rapto de Perséfone como uma possível experiência universal feminina da perda do eu nas profundezas da depressão, para então descobrir que nessas profundezas existe um novo eu.

Ao encontrar seu novo senso de eu, Perséfone não tem intenção de voltar ao coisas como são, regressando à identificação com a mãe novamente. Então, ela engole a semente de romã e assimila a experiência da profundidade. “Ela comeu a comida de Hades, tomou a semente negra para si mesma e agora pode dar à luz a sua própria nova personalidade. (MURDOCK, 2022, p. 145).

Um fenômeno semelhante acontece com Emily que por muito tempo aceitou os infortúnios a ela destinados, mas que começa agora a ir em direção às profundezas do seu eu, cada vez mais e mais fundo em um período do luto inconsolável. Tudo o que ela mais queria era ser aceita e amada no mundo dominado por homens, mas teve sua vida interrompida. Abaixo temos um recorte da cena onde a morte de Emily é abordada por Lord Barkis e morta logo em seguida.

**IMAGEM 5:** A iniciação em A noiva cadáver (0h 23m 15s)



**FONTE:** Filme A noiva-cadáver, 2005

A primeira experiência de ida de Emily para o mundo inferior aconteceu alegoricamente quando foi assassinada por Lord Barkis o que implica que a perda de Emily foi literalmente a sua vida. Contudo, ela não conseguiu completar o processo de descida já que seu corpo permaneceu na floresta e a conectou ao mundo dos vivos, além de ela

aparentemente não ter aprendido a lição e continuou a esperar do seu amor para vir salvá-la. Murdock (2022) aponta que quando reconhecemos nossa filha espiritual no patriarcado temos escavações para fazer. Devemos reclamar as partes que já foram nossas antes de vestirmos as capas da cultura.

Esse padrão faz parte do arquétipo encontrado na representação da deusa suméria Inanna que ao descer para o mundo inferior com o intuito de assistir ao funeral de Gugalanna. Contudo, a rainha do mundo inferior e sua irmã, Ereshkigal, ordena que Inanna seja tratada como qualquer outra pessoa entrando em seu reino. Dessa forma, Inanna despe-se parte por parte de suas vestes reais à medida que avança em cada um dos sete portões do mundo inferior e ao final encontra-se nua, sentenciada à morte. Após serem procurados pela fiel serva de Inanna, Ninshubur, dois dos três deuses pais recusam interferir na contenda, até finalmente Enki, deus da água e da sabedoria, apieda-se de Inanna. Murdock (2022) considera que:

Inanna providencia um padrão de completude feminina além daquele da mãe: ela está coberta pela fertilidade da terra; deusa da manhã e estrela do entardecer; deusa da guerra; deusa do amor sexual, cura, emoções e canção. Ela é uma vagante; ela aborda o tabu do cruzamento do limiar para o mundo inferior. A cada um dos sete portões ela renuncia aspectos de sua identidade. Esta revelação sugere a remoção da velha ilusão e falsas identidades que podem ter sido úteis no mundo superior, mas não servem no submundo. [...]

Ereshkigal foi estuprada pelos deuses e exilada no mundo inferior, como todas as coisas relacionadas à natureza e ao corpo. Ela é a parte do feminino enterrada. Ela corporifica raiva, inveja e medo de perder. Ela é crua, primitiva, energia sexual; ela é o poder feminino separado da consciência. Ela é o instinto feminino e a intuição ignorada e ridicularizada. 'Ela é o lugar onde a vida potencial está imóvel, nas bicadas do pássaro antes da expressão. (MURDOCK, 2022, p.151).

Emily encontra-se com ambas as deusas. Assim como Ereshkigal, Emily também é exilada ao mundo inferior e desde então ingressa em uma jornada de autoconhecimento. A força dessa deusa não é apenas destrutiva, mas transformadora. Ao encontrar-se com Ereshkigal, Emily confronta seu lado obscuro e raiva adormecida por anos enquanto agradecerá aos pais. A deusa faz com que mulheres encarem as partes de si mesmas das quais foram separadas, chegando a causar uma espécie de paralisação na vida da mulher quando atuando sob seu aspecto mais negativo. Para ser completa, a mulher deve aceitar a mãe má que Murdock (2022) descreve a seguir:

Durante a descida, uma mulher experimenta um período de introversão ou depressão, uma vagarosa e dolorosa gravidez do eu onde ela remove sua identificação com o ego e volta a um estado da mente/corpo conhecido antes da existência de palavras. Ela pode sentir um imenso senso de vazio, de ser deixada de lado, evitada, abandonada e sem valor. Ela pode sentir-se sem casa, órfã, em um lugar intermediário. Como Demeter e Inanna, ela não dará nenhum fruto, nenhum produto. Ela pode sentir-se nua e exposta, sem sexo, árida e crua. (MURDOCK, 2022, p. 154).

Outro tema recorrente para as mulheres filhas do patriarcado é a espera de ajuda e aprovação dos homens. Como Inanna, Emily procura por amor nos lugares errados, ela procura por pais que possuem poder, mas não são capazes ou querem ajudar. Inanna recebe o auxílio de Enki, deus das águas e da sabedoria, que cria duas criaturas assexuadas do pó embaixo de suas unhas de modo a suprir a necessidade do momento, dar aquilo que Ereshkigal precisava: ser ouvida.

Emily também tem seres que permanecem ao seu lado e refletem suas emoções. A aranha e o verme que vive em sua cabeça, em sua amizade “não imploram que ela faça nada; eles simplesmente permitem que ela esteja em sua dor. Eles cantam suas lamentações com ela”. (MURDOCK, 2022, p. 156). Emily e Ereshkigal sentem-se ouvidas e isso permite o feminino mais profundo a aceitar suas dores como algo natural do processo da vida.

**IMAGEM 6:** Os aliados em A noiva cadáver (0h 40m 28s)



**FONTE:** Filme A noiva-cadáver (2005).

Para Murdock (2022), a moralidade do patriarcado faz suas filhas manterem distância desse conhecimento, disseminando a ideia de que elas devem sempre fazer “a coisa certa” para evitar a dor do renascimento. Porém, uma profunda cura pode ocorrer se as mulheres tiverem a paciência de permitir que este processo de luto esteja completo.

Quando voltou do mundo inferior, Inanna não é mais a mesma, e na busca por um substituto para o seu lugar no submundo ela decide enviar seu consorte Dumuzi, que ocupou o lugar de Inanna no trono. Dumuzi representa a parte que todas as mulheres procuram por

aprovação. Entretanto, surge uma nova força: o novo feminino. Geshtinanna, irmã de Dumuzi, carregada de luto pelo irmão, clama a Inanna que a tome no lugar de seu irmão.

Geshtinanna é o novo feminino; é uma mulher sábia em contato com seus sentimentos, humilde e consciente de seu sacrifício. Ela está disposta a suportar o ciclo de descida-subida-descida; ela está relacionada com sua própria natureza masculina, bem como com as profundezas de seu feminino. (MURDOCK, 2022, p. 156).

Ela representa uma mulher completa que aprende e aceita os ciclos intercalados do feminino positivo e negativo. Emily é boazinha por um período ao tentar agradar a Victor a todo custo. Estés (2018) esclarece que:

O problema com a decisão de ser “boazinha” está em que essa atitude não resolve a questão sombria subjacente, e mais uma vez ela se erguerá como um tsunami, como uma onda gigantesca, que desce veloz, destruindo tudo o que estiver a frente. Ao ser boazinha, a mulher fecha os olhos a tudo que for empedernido, deformado ou maléfico a sua volta e simplesmente tenta “conviver” com esses aspectos. Seus esforços no sentido de aceitar esse estado anormal prejudica ainda mais seus instintos selvagens para reagir, mostrar, mudar, combater o que não está certo, o que não é justo. (ESTES, 2018, p. 279).

Contudo, ao tentar ser boa e submissa frente ao perigo, seja ele interna ou externo, a alma feminina é dissipada. A trivialização do anormal e da violência faz com que o ser humano se adapte à perturbação e seu instinto de fuga é reduzido diante de situações de potencial liberdade. Emily trivializa a vida árida e cruel, desencadeando em sua sombra um anseio ainda maior por um amável marido.

As pessoas que se permitem ser roubadas não são necessariamente erradas ou tolas. Estés (2018) esclarece que elas são sob um certo aspecto inexperiente ou estão imersas numa espécie de cochilo psíquico. Eles podem ocorrer em qualquer um, independentemente da idade, da filiação étnica, do grau de instrução ou mesmo das boas intenções. O fato de ser roubado leva a evolução definitivamente para uma oportunidade de iniciação arquetípica. (ESTES, 2018).

Portanto, a mulher que passou pela experiência do roubo, instintivamente, luta para ter maior conhecimento e domínio da situação. Por vivenciar aspectos que a desnorteiam e não consegue completar o seu aprendizado de maneira efetiva, voltando, ao primeiro estágio, o de ser submetida ao roubo, repetidas vezes. Dessa forma, a mulher torna-se vítima de uma iniciação incompleta.

#### 4.7 URGENTE DE RECONEXÃO COM O FEMININO

Este estágio abrange aspectos desde a apoteose ao início do processo de retorno na jornada do herói onde Campbell (2007) revela que não é a agonia da busca; é o êxtase da revelação. (CAMPBELL, 2007). Refere-se à culminância da jornada e quando o herói encontra a sua recompensa. É seguir a sua felicidade e intuição. Para Vogler (2007), o macro estágio da recompensa tem a função de permitir a audiência a recuperar o fôlego após a batalha. Os personagens podem refletir sobre sua aventura dando ao público a chance de revisitar a história e ter uma noção de como eles percebem o trajeto feito. Nesses momentos de quietude e intimidade podemos conhecer os personagens ainda melhor.

Murdock (2022) traz também para a jornada da heroína um tom de intimidade ao falar sobre retomada de controle sobre a psique feminina. Nos tempos antigos, existia um sentimento de magnitude em relação às mulheres, em especial as mudanças de seus corpos. Uma garota tornava-se mulher ao menstruar pela primeira vez, esse ritual cíclico perdurava até a mulher engravidar e parar de sangrar quando se acreditava usar o sangue para fazer o bebê. Com o avançar da idade e com a chegada da menopausa, acreditava-se que ela mantinha o sangue em seu corpo para ser sábia.

Com o passar do tempo, assim como a Grande Mãe, a mulher foi sexual e fisicamente abusada. Seu corpo e sua mente têm sido levados além dos limites imagináveis para se adequarem às expectativas culturais de beleza, tamanho e interesses determinados por padrões sociais. O sagrado outrora reconhecido perdeu-se com a adoração de deuses pais e enviado para o submundo com a deusa.

Na sociedade contemporânea, muitas mulheres perderam a conexão com a sua sexualidade. A energia que emanava do feminino foi vista como uma ameaça à autoridade masculina. Quando uma mulher fez a descida para a deusa e quebra a sua identidade como uma filha do patriarcado, existe a urgência de reconectar-se com o feminino. O desejo de desenvolver as partes de si mesma sendo perdidas durante a sua ida ao submundo. Segundo Murdock (2022):

A causa mais óbvia da separação de uma mulher dos sentimentos em seu corpo é o incesto, o estupro ou o abuso físico. Quando uma menina é abusada sexualmente por um homem em posição de autoridade — pai, irmão, tio, avô, amigo da família, professor, médico, clérigo ou chefe — ela entorpece o corpo para esquecer a dor humilhante associada ao trauma sexual. (MURDOCK, 2022, p. 168).

Por isso, quando uma mulher retorna da descida, além do corpo, ela começa a expressar suas necessidades, a vontade de ser amada, abraçada, sentir-se viva novamente e,

consequentemente, reclama também o sagrado feminino. Murdock (2022) fundamenta esse estágio apontando as diferenças entre ser e fazer as tarefas para encontrar-se com o feminino considerando que a imagem da deusa é um símbolo da restauração do princípio feminino na nossa cultura.

Existir requer aceitar a si próprio, ficar dentro de si e não provar a si. É uma disciplina que não requer aplausos do mundo exterior; questiona a produção pelo bem da produção. Politicamente e economicamente tem pouco valor, mas sua mensagem simples possui sabedoria. Se posso aceitar a mim mesma como sou, e eu estou em harmonia com aqueles ao meu redor, eu não preciso produzir, promover, ou poluir para ser feliz. E existir não é passivo; isso requer consciência focada. (MURDOCK, 1990, p. 128)

Após concretizar a descida novamente, Emily gradualmente começa a desprender-se da noção romântica que a única forma dela encontrar a felicidade seria através do casamento com um gentil rapaz que a amaria e a salvaria. Ainda que tenha aceitado casar-se com Victor mesmo sabendo que ele não a amava como ela desejava, Emily percebe que não será feliz como tanto esperou e impede o rapaz de tomar o veneno que o mataria selando o casamento entre eles.

Emily vê Victória, momentos antes, esgueirando-se na igreja e constata que não pode ir adiante, pois apesar de amá-lo, Victor nunca a correspondeu inteiramente e nunca foi seu. Dessa vez, é Emily que não consegue recitar seus votos de casamento causando corretamente surpresa a todos os presentes, como observamos a seguir:

CORPSE BRIDE

This is wrong.  
She takes off the ring and hands it to him. In her eyes  
we see a sad tenderness for the fleeting love that almost  
was, and an acceptance that it never could be.

CORPSE BRIDE

I love you, Victor, but you're not  
mine. My dreams were taken from  
me. Now I've stolen them from  
someone else.

Only now does Victor follow her gaze across to...

VICTOR

Victoria! (THOMPSON; PETTLER; AUGUST, 2004, p.68)<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> NOIVA CADÁVER/Isto está errado. /Ela tira o anel e entrega-lhe. Nos olhos dela/vemos uma triste ternura pelo amor fugaz que quase/era, e uma aceitação que nunca poderia ser./NOIVA CADÁVER/Eu te amo, Victor,

Nesse momento, ocorre o ápice de sua reconexão com o feminino, pois é a primeira vez que ela reconhece que como uma noiva seus sonhos foram tirados dela e agora ela estava fazendo o mesmo com outra pessoa, Victória, e estende a mão para que Victória se aproxime. Nessa cena, Victória surge também vestida de noiva, dado que acabará de casar-se com Lord Barkis. Na imagem abaixo, Emily e Victória vestidas de noiva e de mãos dadas simbolizando a reconexão com o feminino.

**IMAGEM 7:** A reconexão com o feminino em A noiva cadáver (1h 7m 40s)



**FONTE:** Filme A noiva-cadáver (2005).

No entanto, Lord Barkis entra em cena para reclamar sua esposa, Victória, e Emily o reconhece como aquele que um dia a iludiu e a matou. Chama-se atenção para a fala que se segue de Lord Barkis ao gritar que Emily está louca, após chocar todos com a revelação. Esta fala reitera mais uma vez o posicionamento adotado por falas sexistas na perspectiva masculina.

Victor, no que lhe concerne, assume uma nova postura diante da situação agindo ativamente em prol da defesa de sua amada em perigo. De herói improvável a herói com a espada em punho, ou melhor, garfo em punho. o rapaz empreende uma luta física com Lorde Barkis, mas é Emily que o confronta ao recuperar a espada e empunhá-la contra Lorde Barkis mandando-o embora que com desdenho caminha em direção a porta.

---

mas você não é/minha. Meus sonhos foram tirados de/mim. Agora eu os roubei de/alguém. /Só agora Victor segue seu olhar para.../VICTOR/Vitória! (THOMPSON; PETTLER; AUGUST, 2004, p.68. Tradução nossa).

No jargão dos contos de fadas, a faca/espada é, entre outras coisas, um instrumento visionário para abrir um corte na obscuridade e examinar o que está oculto. [...] Para a mulher moderna, a ulu, a faca simboliza sua intuição, sua disposição e sua capacidade de eliminar o supérfluo, de criar finais nítidos e abrir novos começos. (ESTES, 2018, p. 332).

Havia apenas um problema, ao tomar o líquido contido nas taças postas em cima da mesa, Lorde Barkis ingeriu por engano o veneno que outrora fora destinado a Victor, morrendo em seguida. Assim como descrito por Campbell (2007), às vezes, o herói fica à beira da morte, mas, na verdade, quem morre é o vilão. Em contrapartida, Emily está finalmente confiante, sua intuição diz que ela está no caminho certo, que agiu como precisava agir rompendo com um homem que ela percebeu que a usou. Percebe-se aqui elementos apresentados por Campbell (2007) como próprios do casamento sagrado, onde ele argumenta que esse motivo representa o controle total do herói sobre a vida, isto é, o equilíbrio entre o herói e a vida.

Emily, assim como a mulher braba descrita por Estés (2018), está em processo de cura e em busca de equilíbrio. Considera-se que a mulher que está voltando do mundo inferior precisa de tempo para se fortalecer e renascer. Quando uma mulher desperta e reconhece aquilo que a incomoda, é preciso coragem para se posicionar; vamos além, é preciso que outras mulheres deem as mãos e sigam juntas testemunhando o despertar, pois o despertar é coletivo.

Proclama-se constantemente que a conexão do corpo e espírito feminino foi destruída após a substituição da grande mãe por deuses masculinos. A humanidade deixou de lado o sagrado da terra e começou a adorar deuses em igrejas, perdendo o seu relacionamento com a natureza. Mas nem sempre foi assim, como já vimos anteriormente, o corpo feminino equivalia-se ao corpo da Deusa, a mulher continha o poder do milagre de gerar vida. Murdock (2022) aponta que “a perda de poder associada à sexualidade da mulher é uma realidade em todas as culturas desde que o homem descobriu ter um papel na procriação dos filhos” (MURDOCK, 2022, p. 163). Para proteger a descendência patrilinear, os homens têm tentado por muitos séculos controlar a sexualidade feminina.

Isso gera um sentimento de falta de identificação das mulheres com a sua feminilidade. A destruição dos símbolos do sagrado feminino dificulta que muitas mulheres se comuniquem com seus corpos. Quando a mulher se distancia de seus sentimentos relacionados ao seu corpo, a dor conduz a experiência traumática armazenar-se em seu corpo. Ao voltar da descida, a mulher reassume controle do seu corpo, e neste ato de reclamação, ela

retoma não apenas o seu corpo físico, mas também abarca o sagrado feminino. Dessa forma, a mulher começa a se tornar consciente das suas necessidades e de seu corpo.

Um dos maiores desafios da jornada da heroína é experimentar a profunda tristeza que uma mulher sente por sua separação do feminino, permitir-se nomear e lamentar essa perda da maneira apropriada para ela, e depois liberá-la e seguir. Quando ela está em um estado de tristeza e desespero, ela precisa do apoio do feminino positivo, uma figura de mãe ou irmã, homem ou mulher, para contê-la com segurança enquanto ela o expressa. (MURDOCK, 2022, p. 175).

A redescoberta que a mulher faz após a sua descida, onde ela percebe que pode ser ao invés de fazer está diretamente ligada ao feminino: se a mulher nota que o ato de ser é tão complexo e ativo quanto o de fazer, ela não precisa estar incansavelmente produzindo para ser feliz.

#### 4.8 CURANDO O CONFLITO ENTRE MÃE E FILHA

Consideramos que este estágio equivale à continuação do processo de retorno da jornada do herói. Nesse momento Campbell (2007) afirma que “isso nos leva a crise final do percurso, para a qual toda a miraculosa excursão não passou de prelúdio — trata-se da paradoxal e supremamente difícil passagem do herói pelo limiar do retorno” (CAMPBELL, 2007, p. 2013). A última das três grandes fases da jornada do herói, é aquela que fecha o ciclo. Os heróis passam pelas provações para serem reconhecidos por suas conquistas e como parte do seletivo grupo de indivíduos que superou a morte e podem descobrir novos poderes e habilidades.

Este estágio da jornada da heroína envolve a cura da separação mãe e filha, ou seja, a separação de um ser da sua natureza feminina. Por vezes, as mulheres aprendem a ir ao mundo inferior e retornar cada vez mais intactas, porém é necessário que a separação mãe e filha seja tratada. Essa cicatriz vai além do relacionamento que nutrimos por nossas mães pessoais, pois é pertinente ao desequilíbrio dos valores da nossa cultura.

É comum que muitas mulheres se sintam sem mães, mesmo quando sabem serem amadas. Algumas mães têm maior dificuldade para aceitar suas filhas. Em *A noiva cadáver*, percebe-se a separação entre mãe e filha na relação de Victória e sua mãe. Os diálogos entre elas sempre acontecem de maneira verticalizada, a mãe é a autoridade e não quer conectar-se com a filha. A exemplo, a seguir, observamos o momento em que Victória é informada que deverá casar-se com Lord Barkis contra a sua vontade.

MAUDELINE

That's enough, Victoria. The wedding has been planned for months. All my relatives, direct descendants of the Duke, are probably in their carriages right this moment!  
(dismissive)  
This is just a small change. It won't make any difference.

VICTORIA

(faintly)  
But, mother ...

FINIS

(interrupting)  
Barkis will make a fine husband.

VICTORIA

I don't love Barkis.

MAUDELINE  
And I remind you, that is irrelevant!  
The wedding is on, according to plan.

They close the door, sealing her in the room. (THOMPSON; PETTLER; AUGUST, 2004, p.56 – 57)<sup>28</sup>.

A separação de mãe e filha afeta a relação da jovem com o seu feminino interior. O complexo da mãe integra-se em nossas psiques e afeta nossos sentimentos sobre nós mesmos e sexualidade. Para Murdock (2022), em casos nos quais a psique da mulher toma a figura da mãe negativamente, ela costuma separar-se da natureza feminina positiva. Em casos nos quais a mulher sente-se ameaçada pela mãe, ela pode identificar-se com o masculino para salvação.

Para ter esse intercâmbio com o feminino selvagem, a mulher precisa deixar temporariamente o mundo, colocando-se num estado de solidão — aloneness — no sentido mais antigo do termo. Antigamente, a palavra alone (só) era tratada como duas palavras, *all one*. Estar *all one* significava estar inteiramente em si, em sua unidade, quer essencial, quer temporariamente. É esse exatamente o objetivo da solidão, o de estar inteiramente. Ela é a cura para o estado de nervos em frangalhos tão comuns às mulheres modernas. (ESTES, 2018, p. 334).

---

<sup>28</sup> MAUDELINE/Já chega, Vitória. o/casamento foi planejado para/meses. Todos os meus parentes, direto /descendentes do duque, são/provavelmente em suas carruagens certas/este momento! /(dispensa)/Esta é apenas uma pequena mudança. Isto/não fará diferença. /VITÓRIA (Fracamente)/Mas, mãe.../FINIS (interrompendo)/Barkis será um bom marido. /VITÓRIA/Eu não amo Barkis. /MAUDELINE/E eu te lembro, isso é irrelevante! /O casamento está acontecendo, de acordo com o plano. /Eles fecham a porta, selando-a no quarto. (THOMPSON; PETTLER; AUGUST, 2004, p.56-57).

Além disso, a natureza da separação mãe e filha é também condicionada de acordo com como uma mulher integra o arquétipo da mãe em sua psique, diretamente influenciado pela mãe terra e a visão cultural do feminino. Como a mulher pode sentir-se conectada com o feminino quando a cultura ao redor faz de tudo para fazê-la esquecer?

Caso a separação da mãe aconteça prematuramente ou o processo de conexão com a mãe seja interrompido, a mulher procurará a sua mãe por toda a sua vida como uma criança órfã desde o nascimento. Contudo, este fenômeno não se restringe apenas às mulheres órfãs de suas mães. O abandono emocional e físico pode ocorrer mesmo que a mãe esteja presente na vida da criança ou não.

As mulheres que experienciaram feridas mais profundas no relacionamento com suas mães procuram a cura em experiências ordinárias como observado em Victoria que costura incansavelmente conforme o roteiro do filme: “*Victoria sits in her armchair, frantically stitching away at her quilt*” (THOMPSON; PETTLER; AUGUST, 2004, p.40).<sup>29</sup> A jovem assumiu aquilo que Murdock (2022) chama *divine ordinariness*, quando a mulher transfere o caráter sagrado para atividades do dia a dia como lavar as louças, varrer a casa, ou limpar o banheiro. A mulher encontra alimento e cura fundamentando-se no ordinário. Murdock (2022) diz que muitas vezes nesse período de redescoberta a mulher identifica-se com Héstia e encontra a mulher sábia interior.

Ela é o lugar da nossa sabedoria interior. Na Grécia antiga, Héstia era tanto a deusa virginal da lareira quanto o fogo da lareira de um lar. A lareira ainda representa o centro de uma casa, um abrigo contra os elementos, o lugar onde a família e os amigos se reúnem em companhia. Os valores associados à Héstia são os de cordialidade, segurança e relacionamento humano. A Héstia em uma família ou organização é a “aranha” que tece as teias, cuida dos detalhes e sabe o que todos estão fazendo. (MURDOCK, 2022, p. 97).

Nos casos onde a mulher reconhece a ferida no seu feminino interno e sua mãe ainda está viva, é possível procurar curar a ferida através da renovação e transformação de seu relacionamento. As mulheres as quais a mãe já tenha morrido ou não estão disponíveis por algum outro motivo procuram suas mães em sonhos, na natureza e na arte.

As imagens da mãe tornaram-se sagradas graças aos símbolos pré-históricos da deusa relacionados à reverência humana à procriação. Mas diversos artistas, como Buffie Johnson e Mayumi Oda, buscam inspiração em imagens do feminino para acessar uma imagem positiva do feminino. Entretanto, ressalta-se a importância de reclamar e reintegrar as partes reprimidas do feminino personificadas como bruxas, mulheres loucas e a madrasta má.

---

<sup>29</sup> “Victoria está sentada em sua poltrona, costurando freneticamente sua colcha” (THOMPSON; PETTLER; AUGUST, 2004, p. 40. Tradução nossa).

Essas figuras são corriqueiras em contos de fadas que são geralmente contadas a partir da perspectiva de um indivíduo muito jovem girando em torno a sua relação com seus pais, irmãos, criaturas mágicas e outras pessoas que ela encontra ao longo do caminho. Essas mulheres são caracterizadas como obstáculos para o desenvolvimento da criança por serem más, manipuladoras, ciumentas e cruéis.

Maudeline, a mãe de Victoria, assume esse papel no filme. As vilãs, entretanto, são geralmente punidas com a morte como a Bruxa má do Oeste que se derrete, a madrasta de Branca de neve que dança até a morte e a bruxa de João e Maria jogada dentro do forno. Maudeline, felizmente, foi poupada da morte, mas ainda sofreu uma espécie de castigo quando o esqueleto do Duke pula na sua frente:

Maudeline strives gamely to maintain her composure, until  
the Hanged Man lurches up to her and rips his head  
through the painted portrait.  
HANGED MAN

We haven't been properly  
introduced, have we? It's me!  
The Duke!

He strikes the same heroic pose as his portrait, the  
frame hanging around his neck. There is a shocked and  
horrified silence.

Maudeline SCREAMS -- more from the horror of the

revelation than anything else. (THOMPSON; PETTLER; AUGUST, 2004,  
p.65)<sup>30</sup>.

Assim como nos contos de fada, assumimos que Maudeline sempre foi insensível e não nos preocupamos com as origens de sua crueldade, apenas acreditamos que ele foi sempre assim. Segundo Murdock, (2022) a mãe/madrasta má representa o desapontamento que cada criança carrega sobre não ter a mãe perfeita, a mãe que está sempre presente e a ama incondicionalmente. Todavia, se a mulher continuar a ressentir sua mãe pela falta de cuidados ela recebeu, ela continua ligada a essa mãe. Nesse sentido, cada uma de nós precisa fazer as pazes com o feminino rejeitado para poder reclamar o poder feminino por completo.

#### 4.9 ENCONTRANDO O MASCULINO BOM

---

<sup>30</sup> o Enforcado se aproxima dela e arranca sua cabeça/através do retrato pintado. /ENFORCADO/Nós não fomos devidamente/introduzido, nós temos? Sou eu! /O duque! /Ele faz a mesma pose heroica de seu retrato, o/moldura pendurada no pescoço. Há um choque e/silêncio horrorizado. /Maudeline GRITOS - mais do horror do/revelação do que qualquer outra coisa. (THOMPSON; PETTLER; AUGUST, 2004, p.65. Tradução nossa).

Essa etapa da jornada aproxima-se do estágio de resgate com auxílio externo e ressurreição na jornada do herói. Mas uma vez os heróis devem ser transformados, para Vogler (2007) esses são estágios complicados e desafiadores para o herói e para escritores, pois para a história ser completa, a audiência deve passar por uma situação extra de morte e ressurreição. Este é o clímax da história e esta ressurreição pode acontecer de inúmeras formas, como, por exemplo: uma nova personalidade, a purificação, uma provação física, uma escolha, uma escolha romântica, a catársis, etc.

Nesse estágio da jornada, Murdock (2022) aborda sobre o arquétipo do masculino impróprio, onde o machismo demanda a dominação, controle e perfeição, dessa forma, a nossa natureza masculina também é prejudicada e deve ser restituída. As mulheres sentem a solidão e tristeza da alienação, mas não reconhecem que esses sentimentos são fruto do desequilíbrio da nossa natureza. É a etapa do ressignificado e tomada de consciência da transformação vinda da jornada.

Em concordância com o princípio junguiano de *anima* e *animus*, segundo Murdock (2022) o masculino e o feminino não são gêneros, mas sim arquétipos que vivem dentro de mulheres e homens. Contudo, quando nessas forças tornam-se instáveis a vida começa a ser destrutiva. Ambas as forças devem viver em simbiose, caso contrário o masculino pode tomar conta e ser prejudicado.

A única maneira de uma mulher curar esse desequilíbrio dentro de si mesma é trazer a luz da consciência para a escuridão. Ela deve estar disposta a enfrentar e nomear sua sombra tirana e deixá-la ir. Isso requer um sacrifício consciente de apegos irracionais ao poder do ego, ganho financeiro e vida hipnótica e passiva. É preciso coragem, compaixão, humildade e tempo. (MURDOCK, 2022, p. 220).

Todos os indivíduos são expostos a esse elemento que nos deixa rígidos e cegos para sermos dominados por esse masculino perigoso. Murdock (2022) assegura que em algum ponto da vida a mulher enfrentará um dilema sobre como seguirá a sua vida quanto a sua carreira, relacionamentos amorosos, maternidade e envelhecimento. A mulher teria por um período a oportunidade de escolher com que aspecto ela mais se identifica. Caso ela escolha, por vontade própria ou não, o caminho do guerreiro masculino ela pode seguir seu destino sozinha aclamando seu poder para o mundo ou integrar essas novas habilidades a sua natureza feminina.

Desse modo, a heroína tem o desafio de conquistar e de aceitar suas partes esquecidas. Para tornar-se completa, é inegável que a mulher necessita do masculino, mas o masculino positivo: o homem com o coração. A partir desse contato emerge a necessidade de honrar a sua natureza feminina. As adversidades na relação entre Emily e Victor são notáveis, ainda

assim ele desempenha um importante papel no processo de individuação dela, pois ele deseja manter sua promessa e casar-se com ela mesmo após o reencontro com Victória.

Murdock (2022) revela que através do ritual do casamento sagrado, a união de todos os opostos, a mulher relembra de sua verdadeira natureza (p. 160). O casamento sagrado refere-se à junção do ego e do *self* porque a heroína entende a dinâmica da natureza feminina e masculina e aceita-os. Segundo Murdock (2022) June Singers argumenta que o objetivo do princípio masculino é a perfeição e do princípio feminino é a completude, ou seja, é impossível ser perfeito se for completo, pois, isto requer a presença de forças boas e ruins. A partir desse momento, a mulher dá à luz a criança divina: ela mesma, em harmonia com os opostos. Ela está completa novamente.

O resultado dessa união é o nascimento da criança divina, isto é, a mulher dar à luz a si mesma como um divino ser andrógino como a unidade de harmonia dos opostos. A mulher está finalmente completa. Neumann também escreve sobre esse efeito inserido no processo de individuação quando diz que para a mulher o nascimento do filho divino implica o renascimento do seu *animus*, o nascimento da filha divina representa a união do espírito, Psique, e o amor, Eros.

Tanto Emily quanto Victória tiveram contato com às duas polaridades do masculino representados no filme. Compararemos agora a cerimônia ritualística do casamento de Victoria e Lord Barkis e Emily e Victor a título de exemplo de suas diferenças. Por um lado, Lord Barkis caracteriza o masculino negativo e carrega consigo aspectos acentuados do patriarcado: ambicioso e egocêntrico.

BARKIS

With this candle, I will light  
your way in darkness. With this  
ring, I ask you to be mine. [...]

With this hand I will lift your  
sorrows. Your cup will never  
empty, for I will be your wine.  
With this candle, I will light  
your way in darkness. With this  
ring, I ask you to be mine. [...]

PASTOR GALSWELLS

I now pronounce you, man and wife. (THOMPSON; PETTLER; AUGUST, 2004, p.63)<sup>31</sup>.

---

<sup>31</sup> BARKIS/Com esta vela, acenderei/seu caminho na escuridão. Com isso/anel, peço-lhe para ser meu. [...]/Com esta mão levantarei o seu/aborrecimentos. Seu copo nunca/vazio, pois serei o seu vinho. /Com esta vela, acenderei/seu caminho na escuridão. Com isso/anel, peço-lhe para ser meu. [...]/PASTOR GALSWELLS/Eu agora os declaro, marido e mulher. (THOMPSON; PETTLER; AUGUST, 2004, p.63. Tradução nossa).

Percebe-se no cenário, a frieza demarcada no mundo dos vivos. Toda a cerimônia acontece com as formalidades de um funeral. Em contraposição, Victor emana aspectos do masculino positivo como gentil e amoroso. Vejamos o ritual dos votos dele a seguir:

VICTOR

With this hand I will lift your sorrows. Your cup will never empty, for I will be your wine. With this candle, I will light your way in darkness. With this ring, I ask you to be mine.

He slides it back on her finger. She smiles, but there's a trace of guilt there. (THOMPSON; PETTLER; AUGUST, 2004, p.65)<sup>32</sup>.

Victor e Barkis reproduzem os mesmos votos com a diferença que Victor decide casar-se com Emily como uma forma de honrá-la após perder as esperanças de ficar com Victória e Barkis é motivado pela sua ganância. Podemos compreender a atitude de Victor como uma forma de dar a Emily o poder de escolher o seu próprio destino, dado que ela estava determinada a permanecer casada com ele. No início do filme, Victor atua completamente em concordância com os padrões patriarcais impostos pela sociedade. Ele deveria casar-se com Victória porque seus pais assim o queriam. Nesse ponto da história, sabemos que ele não ama Emily, contudo, ele aprende a colocá-la acima de sua própria vontade.

O contrário ocorre com a postura de Barkis, que toma proveito da primeira chance para promover a si mesmo a uma condição social de reconhecimento mais elevada. Ele ignora completamente os sentimentos de Victória no processo. Victor também não via Emily como sua igual chegando a verbalizar isso: “*Listen, under different circumstances, well, who knows. But, we're just too different. I mean, you're dead.*” (THOMPSON; PETTLER; AUGUST, 2004, p. 43)<sup>33</sup>. Contudo, mais adiante ele reconhece que gosta dela e deseja fazer o que é certo pelo bem especialmente dela.

Victor faz uma escolha consciente como forma de sua ressurreição em prol da proteção e felicidade de Emily. Esta escolha de clímax testa mais uma vez os valores do herói e indica se o herói realmente aprendeu a lição ou não. Contudo, ao fazer essa escolha ele dá

---

<sup>32</sup> VICTOR/Com esta mão levantarei o seu/aborrecimentos. Seu copo nunca/vazio, pois serei o seu vinho. /Com esta vela, acenderei/seu caminho na escuridão. Com isso/anel, peço-lhe para ser meu. /Ele desliza de volta em seu dedo. Ela sorri, mas há/um traço de culpa ali. (THOMPSON; PETTLER; AUGUST, 2004, p.65. Tradução nossa).

<sup>33</sup> “Ouça, em diferentes circunstâncias, bem, quem sabe. Mas, somos muito diferentes. Quero dizer, você está morto.” (THOMPSON; PETTLER; AGOSTO, 2004, p. 43. Tradução nossa).

liberdade a Emily também transformar-se e atingir a sua desconfiguração como veremos no último estágio.

#### 4.10 INTEGRAÇÃO DO MASCULINO COM O FEMININO

Após sobreviver às provações e experienciar a quase morte, o último estágio da jornada do herói é relacionado à liberdade para viver, ou seja, é hora de voltar ao local onde tudo começou e ir para casa ou ficar no mundo especial. Campbell (2007) infere que “o círculo completo, a norma do monomito, requer que o herói inicie agora o trabalho de trazer os símbolos da sabedoria, o Velocino de ouro, ou a princesa adormecida, de volta ao reino humano” (CAMPBELL, 2007, p. 195).

A benção alcançada poderá servir a comunidade como um todo. É importante que às duas dimensões, o mundo externo e interno, estejam integradas, pois, de acordo com Del Picchia; Balieiro (2018) um dos intuitos da jornada é alcançar a consistência entre a vivência interna e a maneira de se expressar e viver no mundo. A jornada da heroína também é marcada pela dualidade, mas não a mesma presente na jornada do herói e sim a dualidade existente entre as naturezas do feminino e masculino.

A dualidade dá espaço a confusão, a interpretação errônea e a falta de confiança. A transgressão dualística marca a psique humana contaminando as atitudes da mente e do corpo em todos os campos de atuação da vida de um indivíduo. Murdock (2022) assegura que esse princípio permitiu que algumas classes sociais se sobressaíam em relação a outras, bem como nações estenderam a sua supremacia sobre outros povos e a estruturação de gênero.

Nossa cultura idolatra as polaridades. As pessoas são divididas em hierarquias de bom e mau, certo e errado, branco e preto, corpo e alma, homem e mulher. A separação entre o masculino e feminino tem suas origens nos termos da procriação, reforçado por diferentes vertentes religiosas as quais alegam que homens devem governar as mulheres.

As tradições religiosas estão imbricadas em nossa estrutura política, institucional e moral. A cisão entre feminino e masculino é representada, por exemplo, no livro de Gênesis 3:16, onde se afirma sobre a soberania de homens sob as mulheres “E à mulher disse: multiplicarei grandemente a tua dor, e a tua conceição; com dor darás à luz filhos; e o teu desejo será para o teu marido, e ele te dominará”, isto é, as bases das religiões ocidentais encorajam a humanidade não dar voz às mulheres como resultado da propaganda patriarcal.

Entretanto, existiram muitos momentos na história que a parceria entre os sexos existiu exaltando aspectos da geração da vida e do divino no dia a dia e as diferenças de gênero não existiam. Murdock (2022) relembra que Eliade também escreveu sobre a

dualidade da natureza divina, já que em muitas religiões a figura suprema é andrógina: “Sob qualquer forma que a divindade se manifeste, ela é a realidade última, o poder absoluto, e essa realidade, esse poder, não se deixa limitar por nenhum atributo (bom, mau, masculino, feminino ou qualquer outro)” (MURDOCK, 2022, p. 249).

O símbolo do feminino é um círculo, segundo Murdock (2022), pois o círculo é inclusivo e não exclusivo. O círculo é infinito, não possui começo nem fim.

O mais puro, simples e abrangente forma é o círculo. Esta é a primeira forma que a criança desenha, uma forma repetida sem fim na natureza. Tem harmonia, dá conforto, é transformador. Um círculo não tem começo nem fim. Nada é excluído; tudo encontra seu lugar sendo entendido como um aspecto integral do processo de individuação. Quando uma mulher se senta em um círculo com outras, todas são iguais e ligadas. Ninguém está no poder; o poder é compartilhado e não há lugar para egocentrismo. (MURDOCK, 2022, p.249 – 250).

Através do relacionamento do círculo, todos estão inter relacionados e transformados. Ninguém está no poder, não existe espaço para o egocentrismo, todos estão no poder. Sua forma aparece incansavelmente na natureza. No filme, pouco após reconhecer que Victor a libertou e desobriga-o a ser seu marido, Emily transforma-se gradativamente em forma circular em borboletas-azuis iguais às vistas na primeira cena.

**IMAGEM 8:** Integração do masculino e feminino em A noiva cadáver (1h 12m 58s)



**FONTE:** Filme A noiva-cadáver (2005).

De forma semelhante ao início do filme, o público as segue enquanto voam, mas não sabemos qual será o seu próximo destino. A circularidade no roteiro nos dá a ideia de conexão. Esse estágio da jornada fala sobre a idealização de compaixão onde homens e

mulheres possam falar abertamente sobre seus sentimentos nos aspectos mais importantes de suas vidas e aprender a respeitar como o outro se sente. Dessa forma, a compaixão experienciada juntos viabiliza que todos possam compreender a diversidade ao invés de serem intimidados por ela.

## **5 CONSIDERAÇÕES FINAIS**

O ato de contar histórias é comumente utilizado com a finalidade de diversão, mas no seu sentido mais antigo as histórias fazem parte de uma arte medicinal que ensina e cura através das mensagens que se comunicam diretamente com a psique humana. Ao contar-se histórias, trabalha-se com energias arquetípicas que podem iluminar o ambiente e a alma, contudo, também se contadas de maneira e na hora errada podem causar emoções pouco desejadas.

Tendo em vista que a vitalidade esvaída das mulheres pode ser restituída através de restaurações feitas no mundo do inconsciente feminino. Por meio do estudo direcionado dos símbolos e imagens arquetípicas podemos revitalizar a psique instintiva feminina natural através da incorporação da aplicação de ritos de passagem para discernir os recursos do inconsciente na vida da mulher.

Para tal façanha, as instruções encontradas em contos de fadas, mitos e histórias nos confirmam que a complexidade da estruturação do imaginário é inigualável. Não basta ter conhecimento que o imaginário é responsável pela organização dos discursos nas mais diversas áreas do conhecimento, mas como foi postulado por Almeida (2020), é necessário o experienciar junto de suas narrativas, que esses não são mentiras ou irreais, mas, na verdade, representações simbólicas.

Dessa maneira, o mito da jornada heroica assume uma nova curva na espiral da evolução. Após os danos causados para a alma e corpo da mulher, a trajetória em busca de riquezas, estado e poder vem gradativamente perdendo espaço e isto dá margem para que a mulher finalmente conquiste o seu lugar de fala. Concordamos com Murdock (2022) que a heroína atual deve ter a atitude de tomar-lhe a espada do conhecimento, cortar as amarras que a prendem ao passado e ir à busca daquilo que sua alma precisa.

Como vimos no capítulo dois, os ritos fazem parte da vida dos indivíduos há muito tempo. Entretanto, nossa cultura de massa, não tem muitos rituais nem lugares que acolham as pessoas que estejam ingressando em suas jornadas individuais, pois esquecemos gradualmente a priorizar o mundo interno. Por esse motivo, quase que exclusivamente, não estamos preparados para vivenciar a diversidade de sensações advindas da aventura heroica.

Por esse motivo, como os ritos que apresentam maior manifestação na narrativa do filme, *A noiva cadáver* (2005), foram analisados: o rito do casamento e da morte.

Entretanto, não são apenas os ritos que estão sendo esquecidos. O próprio ato de contar histórias tem sofrido drásticas alterações com a chegada da modernidade e o demasiado uso de recursos tecnológicos. Na atualidade, as narrativas das produções cinematográficas também executam a função de disseminar essas energias do inconsciente. O poder emanado pelos produtos audiovisuais pode impactar a audiência mais facilmente pelo conjunto do vídeo, cenário, trilha sonora e caracterização dos personagens. Espera-se que o público crie empatia e seja motivada pela história contada por forte conteúdo emocional, pois as histórias transmitem valores e geram identificação.

Portanto, seguimos na defesa da atividade, em especial, dos filmes de animação como detentores de notável carga simbólica arquetípica, tal qual, optamos por analisar um filme que é produto da animação e desenvolvido a partir da utilização da técnica de *stop-motion*. Nossa análise perpassa-se através do filme *A noiva cadáver* (2005), visto que consideramos o prestígio atual do cineasta americano, Tim Burton, no campo da contação de histórias no cinema, ele que o conduz com tamanha destreza que encanta multidões por onde seus filmes são exibidos.

Não obstante, com o auxílio da abordagem mitocrítica elaborada por Durand (2001), pudemos penetrar nas camadas do inconsciente externalizadas por meio da narrativa vinculada a iconografia dos personagens centrais, Emily, Victor e Victória. Atentamo-nos a sua riqueza de possíveis interpretações, que nos aturdem ao tempo que nos maravilham. Pois, como Durand (2001) argumenta, os símbolos não podem ser meramente inventados, na verdade, são produtos que a psique humana manifesta.

Considera-se que o casamento assume diferentes roupagens ao longo da história humana. Consequentemente, a condição da mulher sofreu diversas alterações conforme as mudanças histórico-sociais até o momento em que o casamento se torna também uma justificativa social da existência da mulher no mercado simbólico, como postulado por Bourdieu (2019). Enquanto a morte, ainda que a morte cedo ou tarde aflija todos os indivíduos, percebe-se um desequilíbrio na linguagem e representação da morte de homens e mulheres nos meios rituais e, também, artísticos contemporâneos.

Reitera-se que foi a interação entre os dois campos de atuação: o filme em animação e o imaginário, nos permitiu abrir espaço para desenrolar o fio que interliga as narrativas míticas, os ritos e a contação de histórias associados a aspectos da crítica social

contemporânea, como os estudos feministas, para exaltar a voz feminina na narrativa do filme *corpus* desta pesquisa.

Por meio do confronto de estágios entre a jornada do herói como designada por Campbell (2007) e a jornada da heroína concebida por Murdock (2022), inferimos que foi possível estabelecermos efetiva correspondência entre algumas etapas presentes em ambas as narrativas genéricas, inerentes ao caminho: o chamado da aventura e a separação do feminino, a recusa do chamado e a identificação com o masculino, o caminho de provas e o caminho de provações, o encontro com a deusa/o ventre da baleia e a iniciação e descida até a deusa, a recusa do retorno e a urgente reconexão com o feminino, a passagem pelo limiar do retorno e a cura da separação entre mãe e filha, liberdade para viver e além da dualidade.

No que condiz às outras etapas das jornadas, constatamos que sua correlação não acontece de maneira satisfatoriamente clara, ainda que durante a análise tenhamos tentado estabelecer conexões, fossem estas de concordância ou divergência, entre as distintas jornadas. Entretanto, considera-se possível que algumas etapas da jornada do herói não citadas durante a análise ainda sejam vivenciadas por mulheres. Entretanto, acredita-se que na maior parte dos casos, as mulheres realmente não passem ou tenham alguma interação com elas devido às contraposições no modo como experimentam as vivências.

A afirmativa acima é fruto da justificativa que apesar de o modelo da jornada do herói ter encaixando-se bem em correlação aos estágios, o objetivo apresentado em cada etapa sugere divergências em grande escala. Em primeiro lugar, a jornada da heroína manifesta alguns aspectos que fazem parte do caminho de vida das mulheres, como a sua relação com a própria sexualidade, o mito da supermulher, a rejeição do feminino e sua relação com a mãe. Em segundo lugar, há várias jornadas na jornada, os motivos chegam a se repetir circularmente, aprofundando-se a cada uma de suas voltas.

No entanto, é importante lembrar que as etapas não acontecem de maneira linear em nenhuma das duas jornadas, como acontece no mito e no rito. A sua ordem não é necessariamente a mesma apresentada nos modelos. Nesta análise, embora recorramos a uma metodologia genérica de interpretação, reincidentos que esta estrutura não deve ser adotada como absoluta. As etapas se repetem e se aprofundam conforme a vida da pessoa vai passando e dependendo da trajetória individual é viável que as etapas se mesquem, sobreponham-se, sejam criadas ou eliminadas.

No enredo do filme, Emily cativa o público por ser uma jovem doce, simpática, apaixonada e linda ao seu próprio jeito. Após anos à espera do amor, ela finalmente tem a chance de ter seu próprio final feliz quando inesperadamente, e involuntariamente, Victor

casa-se com ela. Para ela, o rito de passagem da morte real veio através de uma triste tragédia e quando decide levar Victor para à Terra dos Mortos apresenta-se o rito de passagem dele, a morte simbólica.

Durante sua aventura no mundo dos mortos, ele descobre o passado de Emily e se compadece por ela. Emily, apesar dos infortúnios da vida, pôde descobrir novas habilidades e desejos os quais nem ela própria imaginava ter (como impedir que seu assassino faça outras vítimas), devido a sua imersão em uma sociedade e cultura ainda marcada pelo patriarcalismo, submissão e falta de voz feminina.

Presume-se que Victor, ao aceitar a presença de Emily e deliberadamente escolher o sacrifício de casar-se de fato com ela, na verdade, ganha o direito à vida novamente completando o seu ciclo, porque é preciso primeiro acolher a morte para se poder viver. Finalmente, permitindo-se abrir ao amor, unindo-se a Victória rumo a continuação do processo de descoberta de suas próprias individualizações. Emily, no que lhe concerne, carrega consigo o símbolo de cura para Victor e Victória, sob o arquétipo da Mulher-esqueleto/Psique. Ela é a guardiã do caminho que Victor e Victória precisam percorrer para alcançar a iluminação.

Contudo, ele também a liberta. Supõe-se que, como anteriormente esclarecido por Estés (2018), o duelo dele com Lord Barkis e o vislumbre de Vitória se esgueirando na igreja fecha o ciclo da vida-morte-vida para Emily. Ela o isenta Victor de sua promessa ao reconhecer não poder impedi-lo de viver seu verdadeiro amor e ferir outra mulher, mesmo que isso signifique abdicar de sua própria chance de amar. Este fato possibilita a conclusão que a jovem cadáver escolheu amar a si mesma em primeiro lugar e agora sua alma está livre eternamente na forma de borboletas.

A verdade é que passamos muito tempo buscando a mágica fora de nós mesmas. Fomos ensinadas que lições poderosas só podem vir de outras pessoas. Escondemos o poder de nossa essência com medo de sua existência, e ainda assim, ele sempre esteve conosco. Mas para nós, mero expectadores, pode surgir a pergunta: porque a mulher entra no labirinto, afinal?

A resposta a essa indagação emerge ao passo que adentramos e nos aprofundamos no processo de autodescoberta da heroína e em que sentido suas provações diferem-se das provações masculino. As motivações podem ser inúmeras: a busca pela aprovação social, reconhecimento na sua comunidade, a busca pelo amor romântico, a realização maternal, o luto, etc. Campbell (2007) mesmo reconhece que um dos exemplos mais conhecidos de tarefas realizadas é a procura incansável de Psique por Cupido. Em sua quarta tarefa, Psique

desce ao mundo dos mortos em busca de sua redenção e com o intuito de ter seu amado de volta.

No entanto, o processo de individuação, por vezes, começa antes de a mulher estar pronta como vemos em Victória, que demonstra insegurança e medo a todo o momento. Ao contrário de Victória na história, que permite que a cultura ao seu redor a empurre para situações ainda mais hostis, Emily adota uma postura impregnada de coragem que desafia uma coletividade hostil.

Com o crescimento dos movimentos de crítica social, as mulheres estão afetando profundamente a crítica massiva. À medida que cada mulher cura seus instintos da natureza feminina e masculina, elas mudam a consciência de dominação a necessidade de filiação e equilíbrio. Agora chegou a vez de a mulher começar a silenciar o tirano que vive , e focar no desenvolvimento do relacionamento positivo com a sua Mulher sabia e o seu Homem Bondoso internos. Em concordância com os pensamentos de Murdock (2022), a cura acontece por meio da arte, poesia, rituais e relacionamentos saudáveis.

A mulher quase sempre é repudiada porque ela fez algo ou está a ponto de fazer algo relacionado ao seu instinto selvagem. Pode ser algo simples como a expressão de uma crença divergente da dominante ou questões maiores. Não se trata de a mulher reprimida recusar-se a ajustar-se, contudo, ela não pode se ajustar sem morrer, pois, a sua integridade espiritual está em jogo.

A heroína moderna precisa confrontar seu medo de reclamar a sua natureza feminina, o seu poder pessoal, a sua habilidade criativa, a habilidade de sentir e curar, e primeiro a sua capacidade de mudar estruturas sociais e desenhar seu próprio futuro. É por esse motivo que se torna tão necessário redefinir herói e heroína em nossas vidas atualmente. A missão heroica não é sobre poder, dominação e conquista, é uma busca por equilíbrio em nossas vidas por meio da conjunção de aspectos da natureza do feminino e do masculino.

Portanto, as armadilhas deixadas para a mulher ao longo de seu processo de individuação estão diretamente relacionadas à sua própria cultura. Apesar das motivações sofrerem variações conforme os padrões locais, pressupõe-se que as mulheres, em algum momento da vida, enfrentam o dilema que as levará a refletir sobre como liberar o ressentimento de sua mãe, a culpa e a idolatração do pai e encarar sua própria escuridão para poder enfim renascer.

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Rogério de. **O cinema entre o real e o imaginário**. São Paulo: Revista USP. n. 125, p. 89-98, 2020. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/173078>>. Acesso em: agosto, 2021.
- ALVES, B. M.; PITANGUY, J. **O que é feminismo**. São Paulo: Abril Cultural: Brasiliense, 1991.
- ARAÚJO, F.; ALMEIDA, R. **Fundamentos metodológicos do imaginário: mitocrítica e mitanálise**. Têssera Uberlândia, MG, v.1, n.1, p.18-42, jul./dez. 2018.
- A NOIVA Cadáver. Direção de Tim Burton. Portland, Oregon, Usa: Warner Bros. (presents) (as Warner Bros. Pictures), 2005. 1 DVD (77 min.).
- ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural**. Trad. Paulo Soethe. - Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.
- BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo sexo**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2009.
- BENJAMIN, Walter. **Experiência e pobreza**. In: Magia e Técnica, Arte e Política - ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, volume I, 3ª edição, São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, Walter. **O narrador**. In: Magia e Técnica, Arte e Política - ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, volume I, 3ª edição, São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, Walter. **Pequena história da fotografia**. In: Magia e Técnica, Arte e Política - ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, volume I, 3ª edição, São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução: Maria Helena Kuhner. 16 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2019.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Tradução: Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- BUTLER, Judith P. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Trad.: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 2007.
- COSTA, Bruno César Simões. **Manifestações do imaginário no cinema contemporâneo**. Tese (Doutorado em Comunicação Social). Porto Alegre: PUCRS, 2011.
- CIRLOT, Juan E. **A dictionary of symbols**. London: Routledge, 2001.
- DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente**. Tradução de Guilherme Teixeira. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

DURAND, Gilbert. **A Imaginação Simbólica**. Trad. de Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Edições 70, 1993.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral**. São Paulo: Martins Fontes: 2001.

DURAND, G. **O retorno do mito: introdução à mitologia**. Mitos e sociedade. Revista FAMECOS, v. 11, n. 23, p. 7-22, 12 abr. 2004.

ELIADE, MIRCEA. **Rites and symbols of initiation: the mysteries of birth and rebirth**. New York: Harper Books, Spring Publications, Inc., 1975.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem**. Trad. Waldéa Barcellos. 1ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2018.

GENNEP, A. V. **Os ritos de passagem**. 2. ed., Trad. Mariano Ferreira. Petrópolis: Vozes, 2011.

GIRARD, R. **A Violência e o Sagrado**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1998.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad.: Tomaz Taden da Silva. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**.; [tradução Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva]. - Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

JUNG, Carl Gustav. **A natureza da psique**. Obras Completas de C. G. Jung. Vol. VIII/2. Trad. Dom Mateus Ramalho Rocha - Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

JUNG, C. G. **O Eu e o Inconsciente**. Petrópolis: Vozes, 1978.

KRAMER, H.; SPRENGER, J. **O martelo das feiticeiras**. 17ª edição. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 2004.

LEXICON, Herder. **Dicionário de símbolos**. São Paulo: Cultrix, 1998.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1970.

LOPES, Karine Elisa Luchtemberg dos Santos. **Análise da evolução dos estereótipos das princesas Disney**. Trabalho de Conclusão de Curso do Centro Universitário de Brasília – UniCEUB: Brasília, 2015.

LORAUX, Nicole. **Maneiras trágicas de matar uma mulher**. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

LUCERNA JR., Alberto. **Arte da animação: técnica e estética através da história**. São Paulo: Senac, 2002.

MORIN, Edgar. **The cinema, or the imaginary man**. Minnesota: University of Minnesota Press, 2005.

MURDOCK, Maureen. **A jornada da heroína**. Rio de Janeiro: Sextante, 2022.

NEUMANN, E. **Amor e Psiquê: uma interpretação psicológica do conto de Apuleio**. São Paulo: Cultrix, 1995.

NEUMANN, E. **O medo do feminino: e outros ensaios sobre a psicologia feminina**. São Paulo: Paulus, 2000.

NOGUEIRA, Luís. **Manuais de Cinema II: géneros cinematográficos**. Covilhã: Livros LabCom, 2010. Disponível em: < [http://labcom.ubi.pt/ficheiros/nogueira-manual\\_II\\_generos\\_cinematograficos.pdf](http://labcom.ubi.pt/ficheiros/nogueira-manual_II_generos_cinematograficos.pdf) >. Acesso em: Novembro, 2020.

PAGE, Edwin. **Gothic Fantasy: the films of Tim Burton**. London: Marion Boyars Publishers Ltd: 2007.

PARISI, Silvana. **Separação amorosa e individuação feminina: uma abordagem em grupo de mulheres no enfoque da Psicologia Analítica**. Tese (Doutorado). 2009. 272 f. Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo: São Paulo, 2009.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. Tradução de Ângela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007.

PITTA, Danielle Perin Rocha. **Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand**. 2. Ed Curitiba: CRV. 2017.

PURVES, Barry J.C. **Stop motion: passion, process, and performance**. Burlington: Focal Press, 2008.

RANDAZZO, Sal. **A criação e mitos na publicidade: como os publicitários usam o poder do mito e do simbolismo para criar marcas de sucesso**. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

REVIÈRE, C. **Os ritos profanos**. Petrópolis, RJ. Vozes, 1996.

RIBEIRO, Thiago Franco. **Animação em stop-motion: tecnologia de produção através da história**. Dissertação de mestrado. Universidade Federal De Minas Gerais: Belo Horizonte, 2009.

RICOEUR, Paul. **A metáfora viva**. Trad. Dion David Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

RUSS, Joana. **What can a heroine do or why can't women write?** In: LINS, Gabriella Patrícia dos Santos. **Distopias de gênero em contos especulativos de Margaret Atwood e Raphael Carter**. Dissertação (mestrado em Letras e Linguística). Maceió: Universidade Federal de Alagoas, 2015.

SEITZ, John F.; HALL, Hal. **American Cinematographic Annual**. v. 1. Hollywood: The American Society of Cinematographers Inc., 1930. Available at: <<https://archive.org/details/cinematographica00unse>>. Acesso em: 26 Jun. 2017.

SHAW, Susannah. **Stop Motion Craft skills for model animation**. Burlington: Focal Press, 2008.

SILVA, Filipi C. R. C. da. **Cinema de animação: um estudo narratológico dos filmes de Tim Burton**. 2018. 110 f. Tese de Doutorado (Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <<https://tede2.pucsp.br/handle/handle/21148> >. Acesso em: Julho, 2020.

TASSARA, Marcello G. **Prefácio de Arte da animação:** técnica e estética através da história. In: LUCERNA JR., Alberto. Arte da animação: técnica e estética através da história. São Paulo: Senac, 2002.

TERRIN, A. N. **O rito:** antropologia e fenomenologia da ritualidade. São Paulo, Paulus, 2004.

THOMPSON, C.; PETTLER, P.; AUGUST, J. Tim Burton's Corpse bride. Disponível em: <<https://www.scriptslug.com/assets/scripts/corpse-bride-2005.pdf>>. Acesso em: janeiro, 2022.

TURNER, Victor W. **O Processo Ritual:** estrutura e anti-estrutura. Tradução de Nancy Campi de Castro. Petrópolis: Vozes, 1974.

VILLASENOR, R.L. & CONCONE, M.H.V.B. (2012, agosto). **A celebração da Morte no imaginário popular mexicano.** Revista Temática Kairós Gerontologia,15(4), pp. 37-47, "Finitude/Morte & Velhice", Online ISSN 2176-901X. Print ISSN 1516-2567. São Paulo (SP), Brasil: FACHS/NEPE/PEPGG/PUC-SP.

VOGLER, Christopher. **The Writer's Journey:** Mythic Studies for Writers. 3. ed. Studio City: Michael Wiese Productions, 2007.

WEINSTOCK, Jeffrey A. **The Works of Tim Burton:** margins to mainstream. London: Palgrave Macmillan, 2013.

WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença:** uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.) Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.