



Instituto Federal de Brasília  
*Campus Riacho Fundo*  
Curso Licenciatura em Língua Inglesa

THAINÁ RODRIGUES PEREIRA

**A MULHER ESPECTRAL E O AMOR ROMÂNTICO: UMA ANÁLISE COMPARATIVA  
ENTRE *THE FINGER*, *THE DEMON IN THE TREE* E *CORPSE BRIDE***

Brasília  
2025

THAINÁ RODRIGUES PEREIRA

**A MULHER ESPECTRAL E O AMOR ROMÂNTICO: UMA ANÁLISE COMPARATIVA  
ENTRE *THE FINGER*, *THE DEMON IN THE TREE* E *CORPSE BRIDE***

Projeto de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Letras Inglês do *Campus* Riacho Fundo do Instituto Federal de Brasília como requisito parcial para obtenção de título de Licenciado em Língua Inglesa.

Orientador(a): Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Luciana Henrique Mariano da Silva.

Brasília  
2025

THAINÁ RODRIGUES PEREIRA

**A MULHER ESPECTRAL E O AMOR ROMÂNTICO: UMA ANÁLISE COMPARATIVA  
ENTRE *THE FINGER*, *THE DEMON IN THE TREE* E *CORPSE BRIDE***

Aprovado em: \_\_\_\_ de novembro de 2025:

BANCA EXAMINADORA

---

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Luciana Henrique Mariano da Silva

---

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Isabella Santos Mundim - avaliadora 1

---

Prof. Dr. Berttoni Licarião - avaliador 2

Dedico este trabalho a todas as mulheres, em suas diversas formas de existir, sentir e resistir.

## AGRADECIMENTOS

A todas as pessoas que fizeram parte da minha caminhada. A conclusão deste trabalho e o encerramento deste ciclo na universidade só se tornou possível porque fui sustentada e transformada pela presença de vocês.

À minha família, meu primeiro lugar de afeto e de retorno. Obrigada por cada palavra que me lembrou de onde eu vim e para onde eu poderia ir. À minha mãe, Ana Cristina Batista Rodrigues, cujo amor e força abriram caminhos antes mesmo que eu sonhasse com eles. À minha irmã, Manuela Rodrigues Moreira, que me inspira diariamente com sua coragem e sua capacidade de recomeçar.

Ao meu namorado, Rafael Henriques, cuja presença foi abrigo em meio ao caos. Obrigada pela paciência que me alcançou quando minhas forças já não bastavam, pela compreensão e pelo amor que sustenta cada etapa desse processo. Obrigada por acreditar em mim quando eu mesma duvidei, e por caminhar ao meu lado com generosidade e cuidado.

Aos meus amigos, que iluminaram os dias mais difíceis e fizeram da universidade um espaço de risos e partilhas profundas. Obrigada por celebrarem comigo cada pequena vitória. Vocês tornaram o percurso mais leve, mais bonito e mais possível.

À minha orientadora, Luciana Henrique, que enxergou em mim uma pesquisadora antes mesmo que eu entendesse o peso dessa palavra. Obrigada por me orientar com rigor, afeto e confiança, contribuindo para a minha formação acadêmica e humana.

A todos os professores que fizeram parte da minha formação, por construírem, aula após aula, o conhecimento que levarei comigo para além da graduação. Cada ensinamento de vocês atravessa este trabalho.

E, por fim, aos professores da banca examinadora, Isabela e Berttoni, pelo tempo dedicado à leitura, à escuta e à análise deste trabalho.

*Women, they have minds, and they have souls, as well as just hearts. And they've got ambition, and they've got talent, as well as just beauty. I'm so sick of people saying that love is all a woman is fit for.*

(Louisa May Alcott)

## RESUMO

O trabalho investiga as representações femininas associadas ao amor romântico em narrativas que articulam elementos sobrenaturais e culturais, a partir do estudo comparativo entre os contos *The Finger* e *The Demon in the Tree*, presentes na coletânea *Lilith's Cave*, organizada por Howard Schwartz, e a animação *A Noiva Cadáver* (2005), dirigida por Tim Burton. Utilizando uma abordagem de análise bibliográfica, a pesquisa analisa como essas obras constroem figuras femininas espectrais cuja existência pós-morte permanece vinculada ao desejo de alcançar o matrimônio ou a completude afetiva, sugerindo que a realização amorosa funciona, nesses universos ficcionais, como eixo identitário e destino narrativo. Para compreender a recorrência desses padrões, o estudo se apoia nos conceitos de amor romântico como construção sociocultural e nas contribuições de Niklas Luhmann sobre os códigos que estruturam as relações afetivas. Além disso, utiliza a teoria do inconsciente coletivo e dos arquétipos de Carl Gustav Jung para examinar a repetição simbólica de motivos ligados ao feminino e ao sombrio. A análise evidencia que, embora situadas em contextos culturais distintos, as narrativas convergem na forma como apresentam o amor como condição de resolução para as protagonistas, mesmo após a morte, perpetuando um ciclo de busca afetiva. Conclui-se que essas obras atualizam, cada uma à sua maneira, uma estética da feminilidade espectral que reforça expectativas românticas tradicionais e limita possibilidades de autonomia dentro dessas ficções.

**Palavras-chave:** amor romântico; feminino espectral; contos populares; animação; arquétipo.

## ABSTRACT

This work investigates female representations associated with romantic love in narratives that articulate supernatural and cultural elements, based on the comparative study between the short stories *The Finger* and *The Demon in the Tree*, included in Howard Schwartz's collection *Lilith's Cave*, and the animated film *Corpse Bride* (2005), directed by Tim Burton. Using a bibliographic analysis approach, the research examines how these works construct spectral female figures whose post-mortem existence remains linked to the desire to achieve marriage or emotional completeness, suggesting that romantic fulfillment functions, in these fictional universes, as an identity axis and narrative destiny. To understand the recurrence of these patterns, the study draws on concepts of romantic love as a sociocultural construction and on Niklas Luhmann's contributions regarding the codes that structure affective relations. Furthermore, it employs Carl Gustav Jung's theory of the collective unconscious and archetypes to analyze the symbolic repetition of motifs associated with the feminine and the shadow. The analysis shows that, although situated in distinct cultural contexts, the narratives converge in portraying love as a condition for the protagonists' resolution, even after death, perpetuating a cycle of affective pursuit. It concludes that these works, each in its own way, update an aesthetic of spectral femininity that reinforces traditional romantic expectations and limits possibilities for autonomy within these fictional settings.

**Keywords:** romantic love; spectral feminine; folk tales; animation; archetype.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Rotas de migração dos judeus expulsos da Espanha em 1492.....	21
Figura 2 - Emily e Victor anunciando o casamento na cidade dos mortos.....	25
Figura 3 - Emily no mundo dos vivos.....	29
Figura 4 - Emily e Victor tocando piano.....	32
Figura 5 - Libertação de Emily.....	33

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....</b>	<b>12</b>
<b>2.1 Contextualização dos Contos.....</b>	<b>12</b>
<b>2.1.1 <i>The finger</i>.....</b>	<b>13</b>
<b>2.1.2 <i>The demon in the tree</i>.....</b>	<b>15</b>
<b>2.2 Representação Moderna : <i>A Noiva Cadáver</i>.....</b>	<b>17</b>
<b>2.3 O amor romântico e as mulheres espectrais nas narrativas.....</b>	<b>19</b>
<b>2.4 O arquétipo feminino e o inconsciente coletivo.....</b>	<b>20</b>
<b>3. ANÁLISE DAS REPRESENTAÇÕES FEMININAS NAS NARRATIVAS.....</b>	<b>22</b>
<b>4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>35</b>
<b>5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>37</b>

## 1. INTRODUÇÃO

A ideia de amor romântico, frequentemente representado, por vezes, como expressão máxima do afeto e da realização pessoal, tem sido, para muitas personagens femininas, uma narrativa de destino. Mesmo fora dos limites da vida, da humanidade ou da norma, a busca pelo amor continua presente em figuras espectrais e demonizadas, sugerindo que esse modelo afetivo é internalizado de modo tão profundo que resiste até à morte. Este trabalho se propõe a investigar esse fenômeno: por que personagens não pertencentes ao mundo dos vivos, como noivas mortas ou seres demoníacos, continuam a desejar o amor como forma de redenção, completude ou existência?

A partir da análise comparada de três obras: os contos *The Finger* e *The Demon in the Tree*, reunidos por Howard Schwartz na coletânea *Lilith's Cave: Jewish Tales of the Supernatural* (1987), e a animação *Corpse Bride* (2005), dirigida por Tim Burton e Mike Johnson, este trabalho se concentra em buscar compreender como o amor romântico se cristalizou como um ideal feminino ao longo da existência humana, mesmo diante da marginalização, da exclusão ou da morte. As três narrativas apresentam figuras femininas que, ao serem rejeitadas ou esquecidas, retornam do além para reivindicar uma promessa amorosa, ou a reparação simbólica de um afeto negado.

A fundamentação teórica combina abordagens da psicologia analítica e da crítica cultural. A partir de Carl Gustav Jung, o conceito de arquétipo oferece uma chave interpretativa para a recorrência simbólica dessas figuras: Lilith, por exemplo, é lida como manifestação do arquétipo da mulher desejante, ativa e ameaçadora, cuja presença rompe a ordem patriarcal e, por isso, é expulsa ou demonizada. Barbara Black Koltuv aprofunda essa leitura ao posicionar Lilith como símbolo do inconsciente feminino rejeitado, que retorna sob formas ambíguas, entre o erótico e o destrutivo. Essa dimensão arquetípica será articulada às representações das noivas espectrais como herdeiras desse padrão narrativo.

Complementando a perspectiva simbólica, as reflexões de Niklas Luhmann permitem compreender o amor romântico como um construto ideológico e social. Luhmann (1988) argumenta que o amor moderno se configura como uma utopia de consumo, profundamente marcada por desigualdades de gênero, onde a dor, a espera e a rejeição tornam-se elementos estruturais. A combinação dessas abordagens permite investigar por que, mesmo após a morte ou a exclusão social, o amor segue sendo desejado, e por que as personagens analisadas insistem em amar, ainda que isso implique repetir ciclos de renúncia.

## 2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

### 2.1 Contextualização dos Contos

Neste capítulo, investigo a base simbólica e narrativa que sustenta os contos analisados neste trabalho, com foco na obra *Lilith's Cave: Jewish Tales of the Supernatural* (1987), de Howard Schwartz. A coletânea reúne histórias do folclore judaico marcadas por elementos sobrenaturais, em que figuras femininas são frequentemente representadas como espectros, demônios ou mulheres mortas que continuam a buscar amor, pertencimento ou reconhecimento.

Embora a análise dessas narrativas ocorra no capítulo seguinte, este momento é focado na compreensão das raízes culturais e simbólicas desse imaginário, cuja figura central é Lilith, arquétipo da mulher insubmissa e desejante, cuja exclusão serve de matriz para muitas das histórias compiladas por Schwartz.

Howard Schwartz, o autor do livro, é reconhecido por seu profundo interesse e imersão na mitologia e folclore judaico muitas vezes inspiradas em fontes bíblicas, midráshicas e cabalísticas. Suas obras nascem do seu desejo de compilar e registrar um folclore judaico que, até então, carecia de espaço tanto na literatura quanto no meio acadêmico.

Nascido em 1945 o escritor norte-americano possui mais de 20 livros publicados sendo suas principais criações relacionadas com a tradição folclórica judaica, como por exemplo: *Lilith's Cave: Jewish Tales of the Supernatural* (1988), *Elijah's Violin and Other Jewish Fairy Tales* (1983), *Miriam's Tambourine: Jewish Folktales from Around the World* (1986), *Gabriel's Palace: Jewish Mystical Tales* (1993), *Tree of Souls: The Mythology of Judaism* (2005), que recebeu o *National Jewish Book Award* na categoria de referência.

Schwartz busca transmitir e valorizar a memória judaica oral através dos seus livros. Suas compilações além de registrar e preservar essas histórias, também as tornam relevantes para leitores modernos, tanto judeus quanto não judeus interessados em mitologia, espiritualidade e literatura tradicional. Seus livros são frequentemente utilizados em cursos universitários de estudos judaicos, literatura comparada e antropologia religiosa

*Lilith's Cave: Jewish Tales of the Supernatural*, seu primeiro livro, publicado em 1987, reúne uma coletânea de contos populares judaicos que exploram o universo do sobrenatural, do místico e do fantástico. O autor reuniu histórias de textos rabínicos, folclore medieval judaico, escritos hassídicos e tradições orais, apresentando um panorama rico e misterioso resultando em uma obra de 72 contos. Conforme declaração do autor em entrevista à *Saint Louis University Libraries* (2021), a elaboração dos contos baseou-se em uma pesquisa rigorosa das fontes e na recorrência das narrativas em, no mínimo, três relatos independentes.

A antologia, baseada em tradições orais, lendas e textos do folclore judaico, apresenta narrativas que transitam entre o medo, o desejo e a culpa, revelando muito sobre as crenças e valores de uma cultura marcada pela ancestralidade e pela diáspora. Assim como nome do seu título a coleção possui uma ênfase na figura central de Lilith, a primeira esposa de Adão que se rebelou contra o seu marido e foi banida para viver nas margens do Mar Vermelho, onde teria se tornado rainha dos demônios e espíritos noturnos.

### **2.1.1 *The finger*<sup>1</sup>**

“*The Finger*” é o sexto conto do livro. Registros indicam que a história teve origem no século XVI, na Palestina. Segundo Sambri (1994), após a expulsão em massa dos judeus da Europa durante a Inquisição Cristã, por volta de 1492, um número expressivo de exilados se dirigiu ao Império Otomano e ocupou majoritariamente os países de: Istambul, Salonika, Egito e Palestina. Foi necessário que a população se adaptasse aos costumes não apenas de judeus de diferentes regiões do mundo mas também ao convívio com os mulçumanos.

Ao se estabelecerem no Império no século XVI, os judeus buscavam reconstruir sua rotina, retomando práticas ancestrais e mantendo vivas as tradições culturais que carregavam. No entanto, esse processo foi marcado por grandes dificuldades. A movimentação populacional intensa gerou desafios jurídicos e pessoais imediatos, muitos deles afetando diretamente as mulheres.

Desse modo, a sociedade judaica possuía o direito de praticar sua religião livremente, bem como se organizar comunitariamente. Todavia, existiam restrições e práticas

---

<sup>1</sup>*O Dedo* (tradução própria).

discriminatórias, especialmente no que diz respeito ao pagamento de taxas extras para agradar os governantes locais.

Por essa razão, as fantasias e histórias transmitidas oralmente entre as gerações ajudaram os judeus a lidar com os diversos contextos de opressão aos quais foram submetidos ao longo da história. Por meio desses relatos, era possível não apenas preservar a memória cultural e religiosa, mas também elaborar simbolicamente situações de dor e injustiça.

Desse contexto, provém o conto *The Finger*, Howard Schwartz recupera uma narrativa tradicional do folclore judaico que transita entre o grotesco e o sagrado, explorando os limites tênues entre o mundo dos vivos e o dos mortos.

A história gira em torno de um jovem judeu que, em meio a uma brincadeira com amigos, encontra uma cova rasa com parte de um cadáver, o dedo de uma mulher morta, emergindo da terra, em uma floresta. Tomado pelo impulso da irreverência e pelo desejo de divertir os colegas, ele coloca um anel no dedo do cadáver e profere, por três vezes, a fórmula tradicional de casamento da lei judaica, como se fosse uma piada.

O que começa como brincadeira logo adquire tons sombrios. A noiva cadáver desperta de seu sono pós vida e passa a persegui-lo, exigindo seus direitos conjugais, como sua esposa legítima. As palavras, proferidas diante de testemunhas e com todos os elementos formais exigidos pelo casamento religioso (como a repetição da fórmula e o uso de um anel), revelam, segundo a *halachá*<sup>2</sup>, um casamento válido. Desesperado, o rapaz procura um rabino, mas a autoridade religiosa apenas confirma a validade da união. Diante do impasse, um tribunal rabínico é reunido para lidar com a presença inquietante da noiva morta, tornando o desfecho do conto denso, ambíguo e perturbador.

O rabino principal, após considerar os argumentos e consultar a tradição, declara que a mulher morta não pertence ao mundo dos vivos, e portanto não há precedentes legais na *halachá* que sustentem a validade de um casamento entre um vivo e um morto. Ele afirma que as leis judaicas regem apenas os que vivem sob o ciclo da vida, e que a mulher, tendo cruzado o limiar da morte, não pode ser considerada uma esposa de direito.

---

<sup>2</sup> Halachá (do hebraico *halakhah*) refere-se ao conjunto de leis e preceitos que regulam a vida religiosa e cotidiana no judaísmo, incluindo normas derivadas da Torá, da tradição rabínica e dos costumes judaicos.

Diante da recusa do tribunal e da constatação de que não poderia se casar nem entre os vivos nem entre os mortos, a noiva cadáver grita com uma voz excruciante, um som que atravessa os corações dos presentes, e então desaparece, retornando ao mundo dos mortos. O rabino ordena que seja feito um enterro apropriado, segundo os rituais judaicos, para que sua alma encontre repouso e não vague mais entre os mundos.

Com a situação resolvida, o jovem, agora livre da maldição, finalmente se casa com a mulher a quem havia sido prometido, uma noiva viva, dentro dos parâmetros da lei e da tradição.

Narrativas como *The Finger* funcionavam como ferramentas para aliviar o medo diante da morte, do desconhecido e da repressão social, ao mesmo tempo em que alimentavam a esperança de que até mesmo os acontecimentos mais sombrios pudessem oferecer algum tipo de justiça, ainda que por vias sobrenaturais.

### **2.1.2 *The demon in the tree*<sup>3</sup>**

Este é o vigésimo conto da narrativa, cuja origem, de acordo com o autor, remonta ao século XVI, na Alemanha, estando particularmente inserido na cultura iídiche. Conforme aponta Szuchman (2012), o termo "iídiche", na própria língua, significa simplesmente "judeu". Ao longo do tempo, diversas denominações foram atribuídas à língua, com o intuito de destacar sua estreita ligação com o alemão.

Historicamente, o iídiche foi a língua falada pelos judeus ashkenazitas e seus descendentes na diáspora. Sua formação data de cerca de mil anos atrás, em meio aos deslocamentos forçados de judeus que fugiam das perseguições na Península Ibérica e na França em direção à Europa Central e ao Leste Europeu, migrantes que passaram a ser identificados como *ashkenazim*.

Max Weinreich, estudioso da língua, descreve o iídiche como uma linguagem híbrida, composta por elementos germânicos, eslavos, semíticos e de outras origens: uma verdadeira "fusão de línguas" (Weinreich, 1980, p. 34). O iídiche foi formado pelo alemão (gramática e

---

<sup>3</sup>O *Demônio na Árvore* (tradução própria).

léxico), o hebraico (alfabeto e léxico) e línguas eslavas (além do léxico, expressões e interjeições enfáticas) Ainda que apresente traços de diferentes origens, a maioria dos linguistas concorda que, em sua base, o iídiche pertence ao ramo germânico ocidental.

Embora suas raízes estejam no século X, a consolidação da língua ocorre sobretudo durante o período da Inquisição cristã, quando perseguições religiosas obrigaram muitos judeus a buscarem refúgio em outras regiões. Ao longo do medievo, sucessivas ondas migratórias levaram judeus ashkenazitas ao leste europeu e a outros territórios, transportando consigo o dialeto que passou a ser utilizado como uma forma de comunicação intragrupal, presente em todas as esferas da vida coletiva (Guinsburg, 2004).

Nesse contexto, o iídiche tornou-se mais do que um idioma: constituiu-se como uma expressão identitária do povo judeu. Uma espécie de segunda língua nacional, que atravessou o tempo e os espaços, desafiando opressões e tradições para afirmar-se como símbolo de resistência, memória e reinvenção cultural em meio às incertezas da luta por sobrevivência.

No conto *The Demon in the Tree*, um menino da cidade de Worms, durante uma brincadeira de esconde-esconde, coloca um anel no dedo que surge de dentro de uma árvore oca, pronunciando por brincadeira palavras de casamento. A criatura presa na árvore é, na verdade, uma demônio feminino que reivindica o jovem como seu esposo e assassina cada uma das esposas dele na noite de núpcias. A terceira noiva, mais esperta e observadora, descobre a origem da maldição e se aproxima da árvore. Com inteligência e cautela, ela oferece um gesto de paz, um prato de geleia, e inicia uma negociação.

A jovem acaba ficando grávida e teme por seu filho, e então confronta diretamente a demoníaca figura e propõe um pacto: ela se comprometeria a permitir que o marido passasse uma hora por dia com o demônio, desde que esta promettesse não ferir mais nenhum membro da família.

O pacto é cumprido por muitos anos, até que, em um de seus retornos diários à árvore, o homem encontra, sobre o prato de geleia que sempre deixava, o anel de noivado, sinal claro de que a entidade o libertou espontaneamente da promessa e, com isso, do vínculo sobrenatural que marcava sua vida. O conto termina com esse gesto de renúncia silenciosa,

que sugere não apenas o fim do encantamento, mas também uma rara forma de compaixão vinda do mundo demoníaco.

## **2.2 Representação Moderna : *A Noiva Cadáver***

*A Noiva Cadáver* se trata de uma animação em stop-motion dirigida por Tim Burton e Mike Johnson, ambientada em um vilarejo fictício durante a Era Vitoriana na Inglaterra. Durante esse período, o país passava por uma transição do sistema feudal, que estabelecia a posição social dos indivíduos ao nascer, para o industrial-moderno, que pautava-se no valor individual, alterando assim a distribuição de riquezas dentro da população.

Em consequência, o nacionalismo começa a cumprir um importante papel na sociedade britânica, enfatizando agendas que emergiram a partir disso, como o imperialismo e o colonialismo.

Benedict (1993), estabelece que, quanto mais o poder britânico expandia suas colônias ao redor do mundo, como a Índia e Hong Kong, mais tinham dificuldades em estabelecer uma identidade nacional. Procurava-se, então, reformar a identidade da nação a partir de alguns preceitos. Um deles se refere ao desejo de ser considerada uma nação tolerante.

Devido à expulsão dos judeus em 1290 e à proibição da prática religiosa por eles até o período de 1655 durante o governo de Oliver Cromwell, uma das frentes para afirmar a autodefesa e a tolerância inglesa, seria a "salvação" dos judeus exilados. Porém, a população judaica, natural do país, ainda assim era vista como o "outro". Ou seja, não era considerada totalmente estrangeira, porém, também não era vista como cidadania totalmente local. Shenkar (2007), declara que, nesse contexto, os judeus possuíam uma identidade fragmentada, navegando entre *insider* e *outsider*.

Desse modo, apesar dos esforços da população judaica em se integrar à sociedade britânica, sua presença era frequentemente instrumentalizada para reforçar a imagem de uma Inglaterra supostamente tolerante e plural. No entanto, essa aceitação era parcial e condicional: os judeus continuavam a ocupar uma posição liminar, permitidos, mas não plenamente incluídos, sempre marcados como estrangeiros dentro de uma lógica nacional que os tolerava mais como símbolo do que como sujeitos plenos de cidadania.

Na sociedade vitoriana, as mulheres ocupavam uma posição profundamente marginalizada, limitadas à esfera doméstica e designadas ao matrimônio como destino social. Como aponta Button (1999), a feminilidade era concebida em oposição à masculinidade, com papéis rigidamente separados: cabia ao homem o espaço público e produtivo, e à mulher, o espaço privado e reprodutivo.

No entanto, como sugere Ragussis (1994), esse papel subordinado esconde uma contradição fundamental: embora excluídas do discurso nacionalista, as mulheres eram biologicamente responsáveis por regenerar a própria nação da qual eram removidas. O casamento, nesse contexto, não era apenas um rito de passagem pessoal, mas um instrumento político e simbólico de continuidade nacional.

Nesse sentido, as tensões sociais da Inglaterra vitoriana, marcadas por exclusões baseadas em gênero, classe e origem, são tematizadas de forma simbólica em *A Noiva Cadáver*, que transforma o casamento em um campo de disputa entre tradição, afeto e ruptura.

A história do filme gira em torno de Victor Van Dort, um jovem de origem burguesa que está prestes a se casar com Victoria Everglot, uma moça da aristocracia falida. O casamento é arranjado pelos pais de ambos por interesse financeiro e social, mas os noivos demonstraram uma conexão genuína ao se conhecerem.

Durante o ensaio do casamento, Victor comete uma série de gafes, é repreendido e foge para uma floresta para treinar seus votos. Em um gesto performativo e despretensioso, coloca sua aliança em um galho que se revela ser o dedo esquelético de uma mulher morta. Ao completar o ritual simbólico, Victor desperta Emily, a noiva cadáver, que se levanta da terra e o reivindica como marido.

Victor é então levado para o submundo, um reino dos mortos vibrante, musical e, paradoxalmente, mais alegre e acolhedor que o mundo dos vivos. Emily conta que foi assassinada na noite em que fugiria para se casar com um homem que prometera amá-la, o que dá à sua figura uma dimensão trágica: ela é ao mesmo tempo vítima do amor romântico e portadora de um desejo interrompido.

A personagem acredita que o casamento com Victor pode restaurar sua dignidade e seu lugar no mundo. Victor, por sua vez, se vê dividido entre a promessa sobrenatural e o amor real por Victoria. O clímax ocorre quando Emily percebe que está repetindo com Victor o que fizeram com ela: forçando um casamento sem verdadeira escolha.

Em um gesto de renúncia e compaixão, ela decide libertá-lo do pacto, desfazendo o casamento e permitindo que ele volte ao mundo dos vivos para se casar com Victoria. Ao fazer isso, Emily transforma-se em uma chuva de borboletas azuis.

A trajetória de Emily evidencia como os objetivos e desejos pessoais são atravessados pelas normas sociais e culturais de seu tempo. No universo de *A Noiva Cadáver*, o casamento não é apenas uma escolha afetiva, mas um dispositivo de controle que define o lugar social de cada personagem. Ao confrontar esse sistema, o filme revela como o contexto histórico, especialmente as pressões sobre o feminino na Era Vitoriana, molda os caminhos possíveis para o amor, a liberdade e a identidade.

Nesse sentido, é importante entender como a concepção de amor, especialmente, amor romântico, está intimamente ligada a padrões herdados de forma geracional que influenciam e norteiam de forma inconsciente a experiência e comportamentos humanos. Portanto, o próximo capítulo se dedica a analisar com mais profundidade o estudo do amor romântico como disciplina acadêmica da psicologia social.

### **2.3 O amor romântico e as mulheres espectrais nas narrativas**

Embora o amor e suas reverberações seja território fértil para inúmeros escritos, como literatura, música, filosofia, artes, até meados dos anos 70 havia uma ausência de cientificidade sobre o tema. Os teóricos consideravam a temática como algo misterioso e intangível para o estudo científico. Principalmente, no que diz respeito a dificuldade em observá-lo de modo sistemático e rigoroso. Por isso, sua introdução como objeto de estudo científico foi relativamente tardia.

Em 1944, Llewellyn Gross publicou uma escala de romantismo, marcando o início de uma abordagem mais sistemática. Posteriormente, Zick Rubin, em sua dissertação de 1988, observou que, até aquele momento, ainda não existia um campo consolidado de “psicologia do amor”. Essa lacuna evidencia a complexidade em se formalizar um tema intrínseco à

experiência humana, que apenas recentemente começou a ser desvendado sob uma perspectiva acadêmica.

Os estudos argumentam que o próprio conceito de amor romântico, como é amplamente difundido, não constitui uma experiência humana inata, mas sim uma construção histórica e cultural específica. Dessa forma, o amor não se manifesta de maneira autônoma ou é simplesmente encontrado no outro, ele é, na realidade, construído na dinâmica relacional. Os estudiosos, então, buscam analisar a dimensão social do amor, avaliando a influência de variáveis como gênero, classe social e etnia no surgimento de diferentes tipologias de amor.

Nesse contexto de compreensão do amor como um fenômeno social e historicamente situado, o autor Niklas Luhmann (1988), aponta o amor como um constructo histórico que se forma a partir de um código social compartilhado entre os indivíduos. Por essa perspectiva, o amor romântico não deve ser tratado como uma experiência puramente sensorial, desmistificando a ideia de que seria algo mágico ou pertencente a uma ordem sobrenatural, capaz de arrebatá-lo e deixá-lo à mercê de um sentimento incontrolável e inconsciente.

Os conceitos ligados ao amor, nesse caso, são atravessados por fatores sociais, políticos e culturais. As emoções, observadas pela psicologia social, precisam ser compreendidas como construções ligadas a relações de poder e pertencimento. Portanto, essas estruturas não nascem de impulsos naturais, mas só se tornam possíveis de serem expressas a partir da cultura.

A construção social do amor romântico depende, então, de imagens e símbolos que organizam expectativas sobre diversos prismas, incluindo gênero. Muitas dessas imagens têm raízes profundas no imaginário coletivo, o que explica sua persistência nas narrativas. Assim, para compreensão plena de como o amor romântico molda a representação das mulheres, é necessário recorrer à teoria dos arquétipos de Jung, que evidencia como figuras femininas tradicionais continuam estruturando papéis e comportamentos similares nas histórias ao longo dos anos.

#### **2.4 O arquétipo feminino e o inconsciente coletivo**

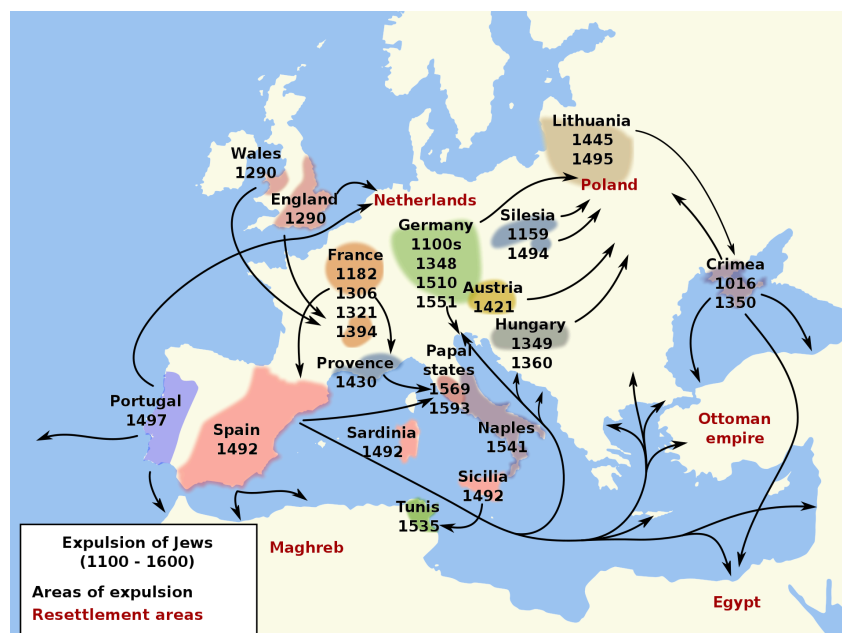
Carl Gustav Jung (1921/2002) define o inconsciente coletivo como uma camada profunda da psique que não se forma a partir da experiência individual, mas é herdada pela humanidade ao longo de gerações. Essa camada seria composta por imagens primordiais, que

o estudioso denominou de arquétipos, e que emergem em diferentes tempos e culturas sob formas variadas, como mitos, símbolos, sonhos e narrativas. Trata-se, portanto, de um tipo de memória ancestral compartilhada pela espécie humana, que não depende de contato histórico direto para se manifestar. Jung (1921/2002), argumenta que as imagens carregam significados universais e estruturam o modo como o ser humano compreende o mundo, a si mesmo e os outros.

O encontro consigo mesmo significa, antes de mais nada, o encontro com a própria sombra. A sombra é, no entanto, um desfiladeiro, um portal estreito cuja dolorosa exiguidade não poupa quem quer que desça ao poço profundo. Mas, para sabermos quem somos, temos de nos conhecer a nós mesmos, porque o que se segue à morte é de uma amplitude ilimitada, cheia de incertezas inauditas, aparentemente sem dentro nem fora, sem em cima, nem embaixo, sem um aqui ou um lá, sem meu nem teu, sem bem, nem mal. É o mundo da água, onde todo vivente flutua em suspenso, onde começa o reino do simpático da alma de todo ser vivo, onde sou inseparavelmente isto e aquilo, onde vivencio o outro em mim, e o outro que não sou, me vivencia. (Jung, 2014, p.30)

Como levantado anteriormente, os contos pertencem à tradição judaica e possuem pontos convergentes e similares em suas narrativas, o que pode ser parcialmente explicado pela expulsão de judeus da Espanha, a partir do decreto de decreto régio promulgado em 31 de março de 1492 pelos Reis Católicos, Isabel I de Castela e Fernando II de Aragão, ordenando a expulsão dos judeus praticantes nos territórios. Gerando assim, a migração em massa de judeus para territórios diversos no mundo, como por exemplo, as nações em que se originaram os contos analisados: Palestina e Alemanha.

Figura 1 - Rotas de migração dos judeus expulsos da Espanha em 1492



Fonte: Wikipédia, 2024.

Contudo, além dessa transmissão cultural, as recorrências temáticas e simbólicas entre os contos, mesmo em versões distantes geograficamente, também podem ser compreendidas a partir da teoria junguiana do inconsciente coletivo.

Segundo Jung, esses padrões narrativos e figuras simbólicas, os arquétipos, emergem espontaneamente na psique humana, independentemente de contato cultural direto. Assim, enquanto a diáspora explica a disseminação histórica dos contos, o inconsciente coletivo oferece uma chave para entender por que certas estruturas narrativas e símbolos, como o herói, o sacrifício, a redenção ou a alma sombria, aparecem de forma tão recorrente e universal, mesmo fora do contexto judaico.

Nesse sentido, o arquétipo não é rastreável historicamente, mas é reconhecível como uma estrutura psíquica profunda que dá forma às narrativas humanas, inclusive às que foram transmitidas e transformadas pela diáspora.

### **3. ANÁLISE DAS REPRESENTAÇÕES FEMININAS NAS NARRATIVAS**

Na narrativa *A Noiva Cadáver*, chama-se inicialmente a atenção do espectador para a ideia de complementaridade e predestinação evocada pelos nomes dos protagonistas, Victor e Victoria. É possível reconhecer de forma clara uma sonoridade espelhada que sugere um “par ideal” previamente alinhado, reforçando simbolicamente a noção cultural de harmonia amorosa e, até mesmo, a expectativa de alma gêmea.

Em contraste, o nome Emily tem origem no latim *Aemilia*, derivado de *Aemilius* e possivelmente relacionado ao termo *aemulus*, que significa “rival” ou “concorrente”. Essa etimologia reforça, tanto semanticamente quanto pela aproximação sonora com *enemy*, a construção simbólica da personagem como figura de oposição, antecipando a tensão narrativa que a coloca em contraste com o casal “predestinado”.

A tensão entre o par legítimo e a mulher percebida como ameaça não é isolada, ela dialoga com imagens culturais persistentes sobre o feminino, ancoradas em estruturas simbólicas profundas.

Isso é particularmente relevante ao analisar como expectativas culturais sobre o amor moldam as experiências de diferentes grupos, como as mulheres. Para Simone de Beauvoir, “o amor foi apontado à mulher como uma suprema vocação e, quando se dedica a um homem, vê

nele um deus” (Beauvoir, 1976). A mulher foi ensinada por meio da cultura a se realizar por meio do outro. Seu valor social, muitas vezes, depende dessa relação.

No conto *The Finger*, o anseio da noiva pelo casamento, mesmo após a morte, reflete esse modelo. O contexto histórico e cultural da Palestina do século XVI, onde o conto tem origem, reforça a ideia de que uma mulher só é considerada legítima quando está vinculada a um homem e pertence a um matrimônio tradicional. Sem um marido, ela ocupa um lugar de suspensão. Sua existência fica incompleta, como se estivesse fora da ordem social mesmo depois de morta.

A centralidade do casamento na tradição judaica é o que justifica o profundo anseio da noiva no conto. A união era valorizada a tal ponto que, conforme propõe Ausubel (1989), o próprio termo para "solteiro" no masculino era ausente no hebraico bíblico, indicando uma concepção ancestral onde a ausência do matrimônio era considerada inaceitável para os judeus. Mais do que uma mera escolha, a recusa ao casamento era entendida como um pecado, e a união matrimonial, a condição natural e desejável para a existência humana.

Logo, o valor simbólico do matrimônio não se desfaz nem mesmo diante da morte. A personagem continua a reivindicar o lugar de esposa porque, dentro da lógica que a formou, essa é a sua única forma de existir. A obediência a um homem, naturalizada como virtude feminina, era imposta pela doutrina judaica, pelas leis do Estado e pela opinião pública. Ser esposa não era apenas um papel, mas uma condição de pertencimento. Quando essa posição é negada, resta à personagem apenas o retorno, não como alguém viva, mas como alguém que precisa ser vista.

Por isso, o conto evidencia, em diversos momentos, o desespero da noiva espectral em se casar. Isso aparece de forma marcante no trecho: “Mas o cadáver, tendo perdido a chance de se casar tanto em vida quanto na morte, soltou um grito ensurdecido, que perfurou a alma de todos os presentes e encheu seus corações de horror”<sup>4</sup> (Schwartz, 1987, p. 58, tradução própria). O grito revela não só a dor da rejeição, mas também a intensidade e o desejo de pertencer a um ideal que foi construído socialmente.

---

<sup>4</sup>Versão original: But the corpse, having lost her chance to wed either in life or in death, let forth an ear-shattering shriek, which pierced the souls of all those assembled there and filled their hearts with horror.

A personagem enxerga o amor romântico como algo absoluto, uma promessa que, se não for cumprida, retira seu valor enquanto sujeito. Ainda que em outro plano, ela continua presa a esse ideal de afeto, que define quem ela é e o que ela merece, revelando a ausência de autonomia feminina nesse contexto.

Como exemplificado no conto *The Finger*, a noiva cadáver teve sua *hour of joy*<sup>5</sup> negada em vida, e é por essa razão que, mesmo após a morte, o casamento deve ser consumado. Sua determinação em receber essa experiência póstuma reflete o ideal internalizado de que a descoberta e a expressão da sexualidade feminina são socialmente legitimadas apenas dentro do contexto do matrimônio, sem o qual sua feminilidade e sua própria existência permanecem incompletas e inadmissíveis.

O filme *A Noiva Cadáver* dialoga com essa mesma perspectiva ao representar Emily como uma figura que, mesmo após a morte, busca completar o ritual do casamento. Não obstante, ao chegar ao mundo dos mortos, um dos cadáveres canta uma canção que tem como propósito narrar sua história e apresentá-la para Victor.

A moça jurou que iria esperar  
Por um amor verdadeiro, que a viesse livrar  
Sempre assim esperando, seguia sem paz  
Até que chegou o distinto rapaz  
Juntou-se a ela e a história real  
Da noiva cadáver chegou ao final<sup>6</sup>

O trecho convida o espectador à reflexão, pois, mesmo após a morte, Emily continua a desejar ser salva e a esperar que alguém, do sexo masculino, coloque um fim em sua história de sofrimento. Mesmo diante do encerramento de sua vida, ela permanece incapaz de encerrar por conta própria esse ciclo, mantendo-se à espera de uma figura masculina que a resgate.

O simbolismo dessa espera é retomado no desfecho da animação, quando o responsável pelo assassinato de Emily a pergunta ironicamente: “O coração ainda se desilude

---

<sup>5</sup> *Hour of joy*: expressão que, em narrativas tradicionais, funciona como eufemismo para o momento de consumação matrimonial; aqui traduzido como “momento de júbilo nupcial.

<sup>6</sup> Versão original:

She swore on her grave  
That she'd someday find love.  
Who would have guessed  
It would come from above?  
After many long years  
With worms in the soil,  
Today's when the victor is getting the spoils!

quando para de bater?”<sup>7</sup>. A frase não apenas revela a desilusão do amor romântico, mas também sugere uma dúvida mais profunda sobre a continuidade dos valores humanos após a morte. Em especial, levanta-se a questão do desejo pela felicidade, que, para a noiva, só poderia ser alcançada por meio do amor e do matrimônio.

Esse questionamento é, na verdade, respondido momentos antes, quando Victor anuncia na cidade dos mortos o casamento oficial com Emily. O submundo, entendido como a inversão do mundo dos vivos, deveria representar o esvaziamento dos simbolismos humanos. No entanto, na narrativa, os personagens reagem à notícia do futuro casamento com euforia, revelando que o valor atribuído ao matrimônio permanece mesmo no além, especialmente para a figura feminina.

Figura 2 - Emily e Victor anunciando o casamento na cidade dos mortos



Fonte: A Noiva Cadáver (2005)

Além disso, em uma das cenas, a aranha, ao conversar com o jovem rapaz, faz questão de se identificar primeiro como viúva, um gesto que reforça como os títulos relacionados ao matrimônio continuam a definir figuras femininas mesmo após a morte.

Dando continuidade à trama, quando a noiva cadáver se recusa casar com Victor e declara: “Meus sonhos foram roubados de mim, e agora eu roubei o sonho de outra pessoa”<sup>8</sup>,

---

<sup>7</sup> Versão original:

“Can a heart still break once it’s stopped beating?”

<sup>8</sup> Versão Original:

“My dreams were taken from me. Now I’ve stolen them from someone else.”

ela corrobora com a ideia de que ambas as mulheres, ela e Victoria, compartilham o mesmo ideal: o casamento como condição para a felicidade. Assim, o enredo evidencia como o matrimônio é apresentado como o elemento que define, ou nega, o final feliz de uma mulher.

Nos contos, a narrativa segue a mesma lógica: as mulheres mantêm uma relação com o sombrio justamente por não terem alcançado, em vida, o ideal do amor ou a presença de um homem ao seu lado. Ainda que essa figura seja um demônio, como em *The Demon in the Tree*, que, em tese, não compartilharia as mesmas aspirações de um simples ser humano.

Portanto, a insistência em se casar e se relacionar, mesmo após a morte, não nasce de uma escolha individual, mas de uma estrutura cultural que vinculou sua identidade à realização conjugal. O que se rompe não é apenas um compromisso amoroso, mas o alicerce simbólico que sustenta sua própria existência.

Desse modo, é possível assimilar que o amor, apesar de ser um sentimento vivenciado individualmente, possui uma camada coletiva que conduz os sujeitos a fazerem algumas escolhas de formas similares. É uma percepção aprofundada a partir dos estudos sobre o inconsciente coletivo do psiquiatra Carl Gustav Jung (1921/2002), que afirma que os padrões de comportamento humano existem devido a estrutura psíquica prévia, idêntica em todos os indivíduos.

Esse arcabouço teórico evidencia que certas imagens femininas atravessam épocas e tradições, reaparecendo em narrativas diferentes entre si. Portanto, apesar de serem narrativas oriundas de contextos culturais distintos, as figuras femininas nos contos *The Finger* e *The Demon in the Tree*, da coletânea *Lilith's Cave*, reunida por Howard Schwartz, e na animação *A Noiva Cadáver*, de Tim Burton, apresentam personagens que compartilham alguns traços em comum.

Emily se encontra no mundo dos mortos após ser traída e assassinada por um homem que lhe prometera amor eterno. Sua transformação em uma noiva cadáver: pálida, com olhos esbugalhados e membros esqueléticos, é imediatamente percebida como assustadora, como evidencia a reação de pavor de Victor ao encontrá-la pela primeira vez. Essa percepção não é apenas estética, ela carrega um peso simbólico, associando sua figura ao horror, ao sobrenatural e ao monstruoso.

Essa construção se repete nos contos *The Demon in the Tree* e *The Finger*. Na primeira narrativa, a mulher é descrita como implacável, fundida à figura de um demônio, uma entidade que inspira medo e repulsa. Em *The Finger*, a protagonista feminina também se manifesta como uma presença aterrorizante, capaz de paralisar os vivos apenas com sua aparição.

Em todos os casos a aparência exterior, causa o entendimento da maldade como fruto da aparência monstruosa, configurando-se como tema comum. Isso acontece devido às três personagens possuírem suas raízes simbólicas relacionadas ao mito de Lilith<sup>9</sup>, apontando para a permanência de uma imagem arquetípica que atravessa diferentes tradições narrativas.

A recorrência dessa estrutura narrativa, mesmo em obras separadas por tempo, espaço e tradição, indica a ativação de um mesmo conjunto simbólico. Essa repetição não se explica apenas por coincidência ou influência cultural direta, mas está profundamente relacionada à natureza coletiva do inconsciente.

Minha tese é a seguinte: à diferença de natureza pessoal da psique consciente, existe um segundo sistema psíquico, de caráter coletivo, não pessoal, ao lado do nosso consciente, que por sua vez é de natureza inteiramente pessoal e que mesmo quando lhe acrescentamos como apêndice o inconsciente pessoal, consideramos a única psique passível de experiência. O inconsciente coletivo não se desenvolve individualmente, mas é herdado. Ele consiste de formas preexistentes, arquétipos, que só secundariamente podem tornar-se conscientes, conferindo uma forma definida aos conteúdos da consciência. (Jung, 2014, p.52)

Portanto, diante das convergências simbólicas observadas entre os contos e a animação *A Noiva Cadáver*, torna-se indispensável mergulhar na estrutura arquetípica que sustenta essas narrativas.

Segundo Jung, os arquétipos são como formas vazias, não possuem representação, mas, preenchidas por influências advindas de características sociais, culturais e históricas. Ou seja, um mesmo tipo de arquétipo pode ser constituído por diferentes imagens e representações, a depender do momento histórico e da cultura local.

Revelam-se como o ponto de convergência mais evidente entre os contos analisados e sua reinterpretação cinematográfica contemporânea. Eles operam como um eixo simbólico comum capaz de atravessar diferentes tempos, geografias e formatos narrativos, mostrando

---

<sup>9</sup> Lilith, segundo tradições judaicas e folclóricas, foi a primeira esposa de Adão, criada da mesma terra que ele. Recusando-se a submeter-se, ela deixou o Jardim do Éden, simbolizando rebeldia e independência feminina. Em algumas lendas, Lilith é associada a formas animais, como cabra ou com traços demoníacos, representando sua sexualidade, selvageria e transgressão.

como determinadas imagens e estruturas psíquicas universais continuam a emergir, ainda que revestidas por novas estéticas e linguagens.

Nesse sentido, o inconsciente coletivo, localizado figurativamente no nível mais interior da mente, aloja todos os arquétipos, partindo do entendimento que eles são compartilhados por todos os indivíduos, sendo ele universal e atemporal, adquirido de maneira pré consciente. A imagem arquetípica, no entanto, responsável por materializar o plano simbólico, se conecta a aspectos culturais e históricos.

Dessa forma, para o teórico, os arquétipos são definidos como estruturas padronizadas da cognição que guiam o ser humano na atribuição e interpretação de significados aos objetos e ações:

Os temas arquetípicos provêm, provavelmente, daquelas criações do espírito humano transmitidas não só por tradição e migração como também por herança. Esta última hipótese é absolutamente necessária, pois imagens arquetípicas complexas podem ser reproduzidas espontaneamente, sem qualquer possibilidade de tradição direta. (Jung, 1978, p. 55-56)

Jung, então, propõe um conjunto de arquétipos — sombra, anima, animus, paterno, pueril, velho(a), sábio — como ferramenta do seu processo clínico, com o objetivo de compreender mais profundamente a psique dos seus pacientes e direcioná-los para um tratamento adequado. Porém, essas ideias extrapolam o campo da psicologia clínica e começam a ser aplicadas amplamente, especialmente no estudos de narrativas, como mitos e produções audiovisuais.

A literatura e o cinema, portanto, como formas de expressão artística, passam a ser compreendidas como manifestações simbólicas de imagens presentes no inconsciente coletivo. Mesmo possuindo linguagens distintas, ambas carregam estruturas capazes de tornar visíveis experiências psíquicas profundas.

Como afirma Gonçalves (2012, p. 37), essas manifestações atuam como uma via de acesso ao “mundo incognoscível dos arquétipos”. Desse modo, a imagem psíquica não se limita à representação visual, mas encontra na linguagem um espaço fértil para emergir, atravessando narrativas e personagens com força simbólica.

Ao se concentrar nos meus objetos de estudos é possível traçar um paralelo entre as histórias e alguns arquétipos apresentados pelo teórico. Porém, a fim de delimitar a investigação optei por escolher o arquétipo da sombra como fio condutor para o campus

literário e cinematográfico<sup>10</sup>. Uma vez que os sujeitos representados possuem uma dimensão sombria e desejos imorais. Como o aprisionamento de um ser humano vivo no mundo dos mortos, apenas para a realização e consumação do seu desejo por amor.

Iniciando pelo universo narrativo, nada seria mais representativo do arquétipo da sombra do que a morte ou seres sombrios, já que o mundo dos mortos funciona, nesses universos, como o reflexo invertido do mundo dos vivos, uma espécie de projeção do lado sombrio da nossa própria psique. As narrativas analisadas, como *A Noiva Cadáver* e os contos *The Finger* e *The Demon in the Tree*, exemplificam precisamente essa dinâmica, ao mostrar como a busca pelo amor e pelo casamento revela as potencialidades ocultas e sombrias das protagonistas.

Dessa forma, Emily, assim como as personagens dos contos, manifesta desejos considerados egoístas, como o desejo de que Victor escolha o mundo dos mortos, permanentemente, ainda que isso resulte no fim de sua vida, para concretizar seu anseio de encontrar o amor.

Figura 3 - Emily no mundo dos vivos



Fonte: *A Noiva Cadáver* (2005)

A aparição desse comportamento torna-se ainda mais evidente quando sua confiança é traída, ao retornar ao mundo dos vivos, acreditando na promessa de Victor de que conheceria

---

<sup>10</sup> É preciso salientar que esses exemplos não esgotam a questão. Identificar a construção de personagens arquetípicos envolve inúmeras dimensões de personagens, e diferentes arquétipos podem ser localizados em momentos díspares de cada arco narrativo.

sua família, porém, ela descobre que ele tenta voltar para ficar com Victoria, sua noiva no mundo dos vivos.

Esse momento evidencia a dimensão reprimida da personalidade de Emily, conectando-a diretamente com o arquétipo da sombra, que representa os desejos, medos e impulsos negados ou ocultos do indivíduo. Nesse contexto, a busca pelo amor romântico e o casamento funciona como um catalisador capaz de revelar esses aspectos obscuros de sua psique, colocando em cena tanto sua ambição egoísta quanto suas frustrações e inseguranças.

A narrativa sugere então que a busca pelo amor idealizado não apenas molda o destino da personagem, mas também expõe as contradições internas que coexistem com suas aspirações e expectativas sociais.

Assim como Emily, a figura presente no conto *The Demon in the Tree* também manifesta comportamentos alinhados com o arquétipo da sombra, ao assassinar todas as noivas do homem que acreditava ser seu companheiro. Isso indica, mais uma vez, que nas narrativas, a busca pelo amor amplifica as potencialidades sombrias da personalidade das figuras femininas.

Portanto, assim como Lilith, as personagens, ao se distanciar da figura masculina e do cumprimento da expectativa social de encontrar o amor, assumem aspectos monstruosos e ameaçadores. Lilith, por exemplo, é parcialmente transformada na imagem de uma cabra; Emily adquire uma presença mais assustadora; e o demônio de *The Demon in the Tree* se torna uma árvore aterrorizante.

Além disso, as obras analisadas neste trabalho apresentam como momentos de virada, em que os aspectos sombrios e socialmente rejeitados da psique se manifestam, períodos em que há comparação das protagonistas com as outras personagens femininas. Essa decisão narrativa representa o mecanismo de triangulação das personagens, e evidenciam como a representação da mulher em diversos pontos históricos não é definida de forma autônoma, mas, marcada pela comparação e rivalidade com outras mulheres.

Alguns personagens masculinos também intensificam essa rivalidade em momentos-chave do filme. Por exemplo, quando o casal retorna ao mundo dos mortos, Victor

dirige-se a Emily e diz: “Você não entende? Você é a outra mulher”<sup>11</sup>, estabelecendo explicitamente uma hierarquia entre mulheres e reforçando a competição pelo amor masculino.

De forma similar, quando acontece o reencontro de Emily com o responsável pela sua morte ele ironiza: “Um brinde a Emily, sempre a dama de honra, nunca a noiva”<sup>12</sup>, novamente colocando a protagonista em posição de comparação, destacando seu fracasso em relação a outra mulher. Esses comentários não apenas sublinham a ideia de que a realização feminina está atrelada à aprovação e ao desejo masculino, mas também perpetuam um padrão de rivalidade entre mulheres, mostrando como essas narrativas reproduzem a concepção de que a identidade e o valor da mulher são medidos em relação ao masculino, ao invés de serem construídos de forma autônoma.

No filme, a Noiva-Cadáver, Emily, declara em determinado momento: “Talvez ele devesse mesmo ficar com ela, a garota vivinha, de bochechas rosadas e coração pulsante”.<sup>13</sup> A partir dessa fala, ela inicia um questionamento profundo sobre seu próprio processo íntimo, ou sua sombra, posicionando-se em um espaço de reflexão sobre seus desejos e frustrações.

Quando toco a vela acesa, falta seu calor!<sup>14</sup>  
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 a rolar!

---

<sup>11</sup> Versão original:  
“Don't you understand? you are the other woman”

<sup>12</sup> Versão original:  
“But first! A toast, to Emily. Always the bridesmaid, never the bride!”

<sup>13</sup> Versão Original:  
I can't compete with that woman.  
She has everything he wants.  
Including a pulse.

<sup>14</sup> Versão original:  
“Cut me with a knife,  
I feel nothing!  
Burn me with a flame,  
I'll keep smiling just the same.  
Cupid shot his arrow  
At my only living part.  
So if you want to hurt me,  
Break my heart.”

Figura 4 - Emily e Victor tocando piano



Fonte: A Noiva Cadáver (2005)

Esse momento de internalização de sua condição como mulher morta representa o primeiro passo da personagem rumo ao questionamento e à confrontação de seus próprios aspectos sombrios. Ao reconhecer sua situação e refletir sobre seus desejos, frustrações e limitações, Emily inicia um processo de autocompreensão partindo da simples percepção de sua morte, ela passa a compreender como suas expectativas, ressentimentos e dependências emocionais moldaram suas ações e sua relação com os outros, abrindo espaço para um possível crescimento interior mesmo no além.

Porém, nessas obras, esse processo de autoconhecimento só se concretiza a partir da interação ou presença da figura masculina. No filme, Emily decide, ao final, não prosseguir com o casamento com Victor, reconhecendo que ele ama Victoria. Ao término da animação, Emily se transforma em várias borboletas, simbolizando sua liberdade, mas antes disso Emily diz ao seu quase noivo: “Você me libertou, agora posso fazer o mesmo com você.”<sup>15</sup> Indicando que todo o seu processo de autodescoberta é apresentado como dependente das ações de um homem que a ajudou a compreender sua própria trajetória, deslocando o protagonismo feminino da sua própria história.

---

<sup>15</sup> Versão original:

You set me free. Now I can do the same for you.

Figura 5 - Libertação de Emily



Fonte: A Noiva Cadáver (2005)

O mesmo padrão se repete no conto *The Demon in the Tree*, em que, de forma semelhante, a figura demoníaca liberta o homem e sua família. No entanto, essa conclusão só é alcançada pela mulher após quatro anos de convivência diária com ele, mostrando que sua decisão de não mais depender ou desejar o homem é fruto do processo de experiência, aprendizado e reflexão. Dessa forma, a narrativa evidencia que a autonomia feminina, mesmo quando alcançada, está condicionada a uma relação com a figura masculina, reforçando o padrão de dependência que permeia essas histórias.

Com base na análise dos contos e do filme, conclui-se que essas narrativas exploram de forma consistente o arquétipo da sombra e os aspectos do inconsciente coletivo, revelando como os desejos reprimidos, frustrações e inseguranças das protagonistas são mobilizados em torno de padrões sociais e de gênero.

A representação das mulheres, nas narrativas analisadas, como figuras em constante competição, dependentes da presença masculina para alcançar autonomia ou realização, evidencia não apenas os conflitos internos das personagens, mas também a perpetuação de normas culturais que limitam a identidade feminina.

Ao mesmo tempo, o confronto com sua própria sombra permite que essas figuras reflitam sobre suas escolhas, revelando a tensão entre liberdade, desejo e expectativa social, e mostrando que a construção da subjetividade feminina, mesmo em universos fantásticos ou pós-vida, permanece profundamente mediada por forças externas e coletivas, e por arquétipos presentes de forma inconsciente no coletivo humano.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho se dedicou à investigação do papel do amor romântico como destino inevitável para as figuras femininas espectrais, mesmo após a morte e exclusão social, a partir da análise comparada dos contos judaicos *The Finger* e *The Demon in the Tree*, de Howard Schwartz, e da animação *A Noiva Cadáver*, de Tim Burton. As três narrativas convergem ao apresentar protagonistas femininas que retornam do além para reivindicar uma promessa afetiva ou a reparação de um afeto negado, evidenciando que a busca pelo casamento e pela união com o masculino persiste como a condição essencial para a completude e a legitimidade social dessas mulheres, refletindo um anseio que transcende o plano da vida.

Essa persistência foi analisada sob a ótica da crítica cultural e da psicologia social, confirmando a tese de que o desejo pelo amor não é meramente individual, mas a manifestação de um constructo ideológico e social profundamente internalizado. Isso revela que o amor romântico funciona, nesses universos narrativos, como um dispositivo de controle, onde o valor da mulher está intrinsecamente ligado à sua capacidade de obter e manter um parceiro. Mesmo no mundo dos mortos, a negação do matrimônio impõe o sofrimento, reforçando o padrão de dependência que confina o universo feminino das personagens.

Adicionalmente, sob a perspectiva da Psicologia Analítica de Carl Gustav Jung, a natureza "monstruosa" ou "assombrada" dessas personagens pôde ser interpretada como a manifestação do arquétipo da Sombra.

As figuras femininas espectrais encarnam os desejos, as ambições e os impulsos reprimidos: como a vingança e a possessividade, presentes em Emily de *A Noiva Cadáver* e no demônio de *The Demon in the Tree*, que são socialmente negados à mulher. O confronto com essa sombra é o motor da narrativa e, paradoxalmente, o caminho para uma forma de libertação, contudo, a autonomia alcançada, como o gesto final de renúncia de Emily, é muitas vezes condicionada pela interação com a figura masculina, limitando o alcance de uma subjetividade verdadeiramente autônoma e reforçando o padrão de dependência que se pretendia criticar.

Em conclusão, a monografia demonstrou, que as narrativas analisadas, embora separadas por séculos e contextos culturais distintos, reforçam a crença de que as mulheres devem se submeter à lógica do amor romântico para alcançar a plenitude.

Essa persistência trans-histórica e transcultural revela que o ideal romântico não é um fenômeno acidental ou efêmero, mas um sistema social profundamente arraigado nas estruturas da sociedade. A condição pós-morte, nesse universo literário, não atua como uma possibilidade de subversão ou autonomia porque sua plenitude ocorre apenas pela via do enlace romântico.

Assim, o retorno dessas personagens, em busca do matrimônio ou da consolidação de um vínculo afetivo, evidencia que, nas narrativas analisadas, o feminino espectral não rompe a lógica do amor como eixo organizador de sua existência. Isso revela que, no universo simbólico construído pelos contos e pela animação, a resolução da trajetória feminina continua atrelada ao encontro amoroso, reforçando um padrão narrativo no qual as personagens só encontram sentido ou encerramento quando inseridas em uma lógica relacional.

## 5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUSUBEL, Nathan; JUKIEWICZ, Eva Schechtman. **Conhecimento judaico I**. Rio de Janeiro: A. koogan, 1989.

**A noiva-cadáver**. Direção: Tim Burton; Mike Johnson. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 2005. 1 filme (77 min), son., color.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Venda Nova: Bertrand, 1976.

BIGGS, Mark Wayne. *The Case of Lilith: 23 Biblical Evidences Identifying the Serpent as Adam's First Wife in Genesis*. **Samson Books**, 2010. Disponível em: [http://bitterwaters.com/files/The\\_Case\\_for\\_Lilith\\_pb87\\_RefL.pdf](http://bitterwaters.com/files/The_Case_for_Lilith_pb87_RefL.pdf). Acesso em: 11 set 2017.

BURTON, Tim; JOHNSON, Mike; AUGUST, John; THOMPSON, Caroline. **Corpse Bride – Script**. 2005. Disponível em: <https://www.screenwritersnetwork.org/wp-content/uploads/2021/03/Corpse-Bride-Script.pdf>. Acesso em: 10 de outubro de 2025.

CARVALHO, Sueleny Ribeiro. De Lilith à Pombagira: a personagem negra e o exu feminino no romance de Jorge Amado. **Letras em Revista**, v. 8, n. 2, 2018.

CRAWFORD, Mary, and UNGER, Rhoda. “Introduction to a Feminist Psychology of Women.” In: CRAWFORD, Mary, and UNGER, Rhoda (Eds). **Women and Gender: A Feminist Psychology**. Boston: McGraw-Hill, 2000. p. 2-32.

DE ARAÚJO GOMES, A. Maspoli; DE ALMEIDA, V. Ponstinnicoff. O Mito de Lilith ea Integração do Feminino na Sociedade Contemporânea. **Âncora. Revista Digital de Estudos em Religião**, v. 2, 2007.

DE LILITH, Psicopompo; LAYO, Deva. **O Chamado de Lilith: A Desconstrução da Lilith Hebraica, A Teosofia de Lilith & O Campo Ancestral Lilithiano**. Deva Layo, 2018.

EISENTEIN, J. D. **Alphabet of Ben Sira**. In: Otzar Midrashim, 2 volumes. Nova York, Dois Volumes, 1915.

FAUR, Mirella. **Círculos sagrados para mulheres contemporâneas**: práticas, rituais e cerimônias para o resgate da sabedoria ancestral e a espiritualidade feminina. Editora Pensamento, 2021.

GONÇALVES, Giselli Renata. **A mãe e o Mar: Imagens do Feminino no poema Mar Absoluto, de Cecília Meireles**. 2012. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.

GUINSBURG, J. **Guia Histórico da Literatura Hebraica**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1977.

JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos**. Tradução de Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2002.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Tradução de Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Vozes, 2014.

KOLTUV, Barbara Black. **O livro de Lilith**: o resgate do lado sombrio do feminino universal. São Paulo: Cultrix, 2017.

LUHMAN, Niklas. **O amor como paixão para a codificação da intimidade**. Lisboa: Difel, 1991.

MIKOSZ, José Eliézer. A mulher e o mal a alma negativa, o mito de Lilith e a santa inquisição. **Revista Humus**, 2017.

ROBLES, Martha. **Mulheres, mitos e deusas**: o feminino através dos tempos. Editora Aleph, 2019.

SIMPLE English Wikipedia. **Emily**. Disponível em: <https://simple.wikipedia.org/wiki/Emily>. Acesso em: 18 nov. 2025.

SCHWARTZ, Howard. *A Conversation with Writer and World-Renowned Jewish Storyteller Howard Schwartz*. 2021. YouTube video, 1:13:45. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=S381JKM3LV8>. Acesso em: 16 nov. 2025.

SCHWARTZ, Howard. *Lilith's Cave: Jewish Tales of the Supernatural*. New York: Oxford University Press, 1988.

TORRES, Anália. **Amor e sociologia: da estranheza ao reencontro** . Comunicação apresentada no painel temático “Lugares e expressões de afecto”, **IV Congresso de Sociologia**, Coimbra, Portugal, 17-19 abr. 2000a.

WEINREICH, M. **Story of the Ydish Language**. Translated by S. Noble. Chicago: University of Chicago Press, 1980.

YOSEF Sambari, *Sefer Divrei Yosef* (completed in 1673), critical edition by Shimon Shtober (Jerusalem: Ben-Zvi Institute, 1994), 253 (in Hebrew).