**OS ELEMENTOS HISTÓRICOS E SIMBÓLICOS DO CONTO
RAPUNZEL: UMA ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE O CONTO
MARAVILHOSO E A PRODUÇÃO CINEMATOGRÁFICA
*ENROLADOS***

**THE HISTORICAL AND SYMBOLICAL ELEMENTS OF THE
RAPUNZEL TALE: A COMPARATIVE ANALYSIS BETWEEN THE
WONDERFUL TALE AND THE CINEMATOGRAPHIC PRODUCTION
*TANGLED***

Paula Rossi Benites¹
paularossibenites@gmail.com

Martha Dreyer de Andrade Silva²
martha@unisinis.br

Resumo: O objetivo deste artigo é sintetizar uma pesquisa realizada em 2014 sobre a reinterpretação do conto Rapunzel e o filme Enrolados, analisando, especificamente, os elementos históricos e simbólicos presentes em ambas as versões, levando em consideração o modelo de análise proposto por Propp (1983, 1997). O objetivo final do estudo foi realizar uma apreciação dos estudos de Propp, com a finalidade de fundamentar a análise realizada, que comprova que elementos históricos e simbólicos advindos de ritos pré-históricos e de civilizações antigas se mantêm tanto no conto Rapunzel, transcrito pelos Irmãos Grimm, quanto na produção cinematográfica Enrolados, produzida pelos Estúdios Walt Disney.

Palavras-chave: Conto maravilhoso. Simbologia. Elementos históricos. Produção Cinematográfica.

Abstract: The purpose of this article is to synthesize a research made in 2014 concerning the reinterpretation of the tale Rapunzel and the movie Tangled, analyzing, specifically, the historical and symbolical elements present in both versions, taking into consideration the model of analysis proposed by Propp (1983, 1997). The final purpose was to make an appreciation of Propp's studies, in order to fundament the undertaken analysis, which proves that historical and symbolical elements arising from pre-historical rites and ancient civilizations are maintained in the tale Rapunzel, transcribed by the Grimm Brothers, as well as in the cinematographic production Tangled, produced by Walt Disney Studios

Keywords: Wonderful tale. Symbology. Historical elements. Cinematographic production.

¹ Graduada em Letras Habilitação Português e Espanhol pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS).

² Mestre em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professora assistente do curso de Letras na Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS).

1 Introdução

A partir de pesquisa realizada em 2014³, podemos afirmar que o conto maravilhoso possui origem remota. Não se pode precisá-la com exatidão, contudo, valendo-nos dos estudos de Propp (1983; 1997), podemos afirmar que seus resquícios históricos remontam ao Período Paleolítico.

Transcorrido um largo espaço de tempo que se estende da Pré-História até os dias contemporâneos, os contos passam de boca em boca e, conseqüentemente, de interpretação em interpretação, com o intuito de retratar o papel social de cada indivíduo e seu comportamento esperado pela sociedade de cada época, sendo notório que a essência simbólica dessas histórias se mantenha quase intacta, mesmo com todas as mudanças sociais ocorridas nesse percurso; assim foi possível averiguar mediante o estudo defendido em 2014 que, igualmente claro, é perceber o fato de que as produções atuais (tais como aquelas reproduzidas por meio da cinematografia) conservam e até resgatam elementos históricos presentes em ritos do período Paleolítico, por exemplo (BENITES, 2014). Também é interessante perceber a relação entre as histórias, levando em consideração que a sociedade atual é muito mais complexa e que os papéis sociais não são mais tão fixos como na época em que os contos eram puramente orais.

Quanto à adaptação sofrida pelo conto, podemos buscar o porquê desse fenômeno por meio dos estudos de Jolles (1976):

[...] se não nos instiga a contá-lo de novo, se não nos mostra como voltá-lo a contar em termos atuais, o conto antigo perde todo seu valor e poder de atração. Arnim insiste vigorosamente neste ponto: “O conto fixado acabaria por ser a morte de todo o universo do conto.” (ARNIM, p. 223 apud JOLLES, 1976, p. 186).

Questiona-se, portanto, de que modo a leitura dos contos de tradição oral faz a associação entre conceitos e valores tradicionais e regionais e suas ressignificações mediante versões cinematográficas que, com várias adaptações, são um reflexo cultural de nossa sociedade, assim como os contos de tradição oral foram em seu tempo.

A pesquisa (BENITES, 2014) comprovou que, mesmo transcorrido um largo espaço de tempo, e embora tenha havido mudanças significativas em nossa sociedade, há a presença

³ A pesquisa a que fazemos referência ao longo do presente texto designa o Trabalho de Conclusão de Curso da primeira autora, Paula Rossi Benites, orientado pela Profa. MS. Martha Dreyer de Andrade Silva.

de elementos simbólicos de maneira implícita e explícita em produções cinematográficas atuais, tanto quanto havia nos contos de tradição oral.

Podemos ainda, mesmo que previamente, afirmar que mesmo que a origem da produção cinematográfica não seja europeia, visto que a grande gama de adaptações dos contos maravilhosos provém dos estúdios norte-americanos, estas produções estão, mesmo assim, conservando e difundindo essa cultura. A tecnologia torna-se, portanto, uma grande aliada na difusão literária europeia pelo mundo.

Por fim, justifica-se a escolha desse tema, pois é possível dizer que, estudando a fundo os elementos históricos e simbólicos e como eles ainda estão presentes de forma implícita e/ou implícita em produções cinematográficas, estaremos estudando como a cultura advinda da Europa é difundida mundialmente através da literatura adaptada para o cinema.

2 O conto maravilhoso: questões preliminares

Na Europa, os contos maravilhosos foram primeiramente coletados por Giambattista Basile, na Itália, em sua narrativa *Lo cunto deli cunti ovvero lo trattenimiento de' peccerille* (*O conto dos contos, entretenimentos para os pequenos*)⁴, conhecida também por *Pentamerone*, escrita no século XVII. Segundo Coan (2009, p. 12), Basile e a sua coletânea de histórias fazem parte de uma literatura quase esquecida, mas não menos importante, rica e criativa.

Sessenta anos após a publicação de Basile, Charles Perrault, na França, publica contos advindos da tradição oral sob a titulação *Contos da Mãe Gansa*, durante o reinado de Luís XIV. Não obstante, Perrault não se preocupou em transcrevê-los da oralidade fielmente, pelo contrário: adaptou-os muito e intencionalmente, com o intuito de satisfazer as expectativas da corte francesa. Levando em consideração o modelo de análise proposto por Propp (1997), esta adaptação intencional de Perrault se justifica, visto que a motivação para (re)contar essas histórias e seu público era diferente: tratava-se da elite francesa da época; Perrault preocupava-se em satisfazer os anseios dessa elite e agregar características aristocráticas e bem-humoradas aos contos, além de acrescentar a eles uma moral, característica presente originalmente em fábulas.

⁴ Tradução de Rozalir Burigo Coan (2009).

Para o poeta francês era preciso mostrar as vantagens de se ter um bom comportamento, por isso, se preocupou em revelar, nestes seus textos, uma correlação entre ser obediente e ter uma boa vida. (COAN, 2009, p. 37).

Todavia, devemos considerar que Perrault coletou e adaptou um número muito restrito de contos maravilhosos (onze, no total), o que limitaria muito uma comparação com produções cinematográficas. Perante esta constatação, justifica-se a não escolha das transcrições de Perrault como parte do *corpus* principal da pesquisa realizada, embora possamos utilizá-las como exemplificação, caso haja necessidade.

Um século depois de Perrault, Jacob e Wilhelm Grimm, na Alemanha, recolheram mais de duzentos contos maravilhosos, a fim de determinar a autêntica língua alemã. Segundo Coelho (2003, p. 23), “duas mulheres teriam sido as principais testemunhas de que se valeram os Irmãos Grimm para essa homérica recolha de textos: a velha camponesa Katherina Wieckmann, de prodigiosa memória, e Jeannette Hassenpflug, descendente de franceses e amiga íntima da família Grimm”. Mesmo procurando manter certa fidelidade, na segunda edição da coletânea, os irmãos retiraram episódios de demasiada violência ou maldade, principalmente daqueles em que eram praticados contra crianças (COELHO, 2003, p. 24). Mesmo com essas adaptações, os Irmãos Grimm intervieram muito menos do que Perrault na substituição de elementos e no enredo da narrativa, o que nos proporciona uma visão mais clara dos resquícios dos elementos simbólicos e de sua estrutura, dando a essas transcrições um maior crédito de fidelidade.

Posteriormente aos Irmãos Grimm, podemos ainda destacar o escritor Hans Christian Andersen como um grande colaborador para a disseminação de contos infantis. Dentre seus principais contos, podemos citar *O Patinho Feio*, *A Princesa e a Ervilha*, *A Menina dos Fósforos*, *A Polegarzinha*, *O Soldadinho de Chumbo* e *A Pequena Sereia* dentre muitos outros. Embora alguns desses contos tenham sido adaptados para o cinema, em versões de curta metragem (*O Soldadinho de Chumbo* e *O Patinho Feio*, por exemplo) e de longa metragem (*A Polegarzinha* e *A Pequena Sereia*), todos eles, conforme Simonsen (1987), são contos de animais ou contos realistas. Os únicos contos adaptados para o cinema que podem ser classificados sob a perspectiva de Propp (1997) como contos maravilhosos seriam *A pequena Sereia* e *A Polegarzinha*.

Não devemos esquecer, no entanto, que a intenção de Andersen não foi a de transcrição fiel, pois muitos dos seus contos são de autoria própria. Portanto, mesmo que as transcrições de Andersen e de Perrault possam ser citadas e analisadas superficialmente, o

corpus utilizado serão as transcrições dos Irmãos Grimm em comparação a produções cinematográficas (independentemente do estúdio cinematográfico no qual o filme tenha sido produzido).

O conto maravilhoso é uma evolução do mito e da lenda (PROPP, 1997)⁵, e sua origem advém do período Paleolítico (PROPP, 1997), portanto temos em mãos um material de pesquisa incontestavelmente rico, que carrega literalmente a história da humanidade nos emaranhados implícitos das narrativas orais e que ganhou o mundo por intermédio das telas.

Para a análise desses contos, pretendemos utilizar o método de estudo proposto por Vladimir Propp, que realiza um estudo das raízes históricas do conto maravilhoso e de sua estrutura (1983; 1997) aliado às pesquisas de Jean Gould (2007), que analisa as adaptações dos contos maravilhosos para o cinema (sob um viés psicológico e cultural).

Essa aliança entre as pesquisas desses dois estudiosos, por si só, já constitui uma proposta inovadora de estudo, visto que, embora em uma primeira perspectiva, os estudos de Vladimir Propp sejam essencialmente estruturalistas, averiguamos que, mediante a estrutura e os elementos que os constituem e os denominam como contos maravilhosos, há a difusão da cultura e das marcas históricas que traduzem ritos e marcas da essência histórica humana, ou seja, através do estudo das adaptações do conto ao longo da história (as adaptações cinematográficas, inclusive), temos um registro sobre a sociedade, a cultura e o pensamento de cada época.

Conforme Propp (1997, p. 9), o conto conservou vestígios de organizações sociais hoje desaparecidas, fazendo-se necessário estudar tais resquícios para que este estudo esclareça as fontes de muitos motivos⁶ do conto. Por essa razão, constatamos a necessidade de analisar um conto maravilhoso transcrito com a maior fidelidade possível à sua forma original, visto que é inviável fazer uma análise a partir de um registro puramente oral da época. A sociedade, ao longo do tempo, sofreu mudanças extremamente significativas e, como resultado, o contexto em que estas histórias são contadas sofreu mudanças igualmente significativas.

Para a análise, partimos da premissa de que o veículo de transmissão é irrelevante, premissa comprovada ao fim dos estudos realizados. Oralmente, mediante transcrições ou por

⁵ Outro renomado autor que trata de questões relacionadas ao conto maravilhoso é Joseph Campbell. Por entendermos que o trabalho de Propp se adequa mais à proposta teórico-analítica de nossa pesquisa, para este texto, optamos por não abordar as contribuições de Campbell.

⁶ Terminologia adotada por Propp (1997) para referir-se aos motivos que condicionaram à representação do rito no conto.

meio do cinema, os contos que outrora foram de tradição oral continuam sendo contados, carregando e resgatando elementos que faziam parte de sua forma original, por vezes “camuflados” sob outros títulos (BENITES, 2014).

Valendo-se dos estudos estruturalistas de Propp (1983; 1997), a pesquisa pôde comprovar que “mesmo que o enredo seja outro, podemos perceber elementos simbólicos ainda presentes de contos advindos da tradição oral.” (BENITES, 2014).

Constatamos, superficialmente, que esses elementos podem ser notados claramente em outras produções cinematográficas, como no filme *Frozen, uma aventura congelante*, lançado em 2013, por exemplo. E que esta pesquisa pode ser futuramente aprofundada sob os mesmos moldes da pesquisa realizada em 2014, já que o filme, além de ter sido inspirado no conto *Rainha da Neve*, de Hans Christian Andersen, apresenta alguns dos elementos de *Dona Holle*, dos Irmãos Grimm, e constitui a estrutura proposta por Vladimir Propp em *Raízes Históricas do Conto Maravilhoso*. Além disso, futuramente, é possível dar destaque a uma análise do filme *Valente*, que, sob esta perspectiva, resgata, não se podendo afirmar se, intencionalmente ou não, elementos apontados por Propp (1997) sobre a transfiguração de um ser humano em animal (em urso, inclusive). Segundo o autor, essa transformação (representação da morte temporária, ou período de transição de uma fase da vida para outra) é atribuída ao consumo de um alimento mágico (o doce oferecido à rainha, nesse caso). Estes elementos são tão explícitos na produção cinematográfica *Valente*, que pressupomos que não devem estar presentes ao acaso. E esses são apenas alguns exemplos.

Sob essa gama de produções cinematográficas de releituras de contos maravilhoso, elegemos, contudo, como *corpus* de pesquisa, a análise de elementos simbólicos e a comparação desses elementos presentes no conto *Rapunzel* e na produção cinematográfica *Enrolados*, por percebermos grande número destes elementos nessas duas manifestações artísticas.

2.1 Rapunzel: uma análise comparativa entre o conto e a releitura cinematográfica

O objetivo desta subseção é comparar as duas narrativas citadas anteriormente, analisando, em linhas gerais, suas semelhanças e diferenças, levando em consideração o contexto histórico de cada uma dessas produções e os traços psicológicos de seus personagens.

Produzida pelos Estúdios Walt Disney sob direção de Nathan Greno e Byron Howard, produção Roy Conli e roteiro de Dan Fogelman, o conto *Rapunzel* ressurge, por meio da cinematografia, nesta primeira década do século XXI, com personagens que remetem aos Vikings, representando bandidos e guardas com uniforme romano. Uma atmosfera de magia e aventura é criada apresentando personagens muito diferentes dos que outrora conhecíamos.

Embora seja recente a última adaptação de *Rapunzel*, este conto foi amplamente difundido, mesmo para as gerações modernas que, cada vez mais, desconhecem as versões escritas. Algum tempo antes do lançamento do filme *Enrolados*, em seu livro *Fadas no Divã*, Diana e Mário Corso (2006) refletem sobre o fato de que

O conto Rapunzel conserva-se lembrado pelas crianças apesar de não ter tido, até agora, grande ajuda da mídia moderna para sua difusão. Não contamos ainda com uma versão cinematográfica, apenas segue comparecendo nas compilações de contos de fadas folclóricos. As versões que conhecemos são todas inspiradas na de Jacob e Wilhelm Grimm. (CORSO; CORSO, 2006, p. 64).

Quanto à adaptação sofrida pelo conto, podemos buscar fundamentação para este fenômeno em Jolles (1976):

[...] se não nos instiga a contá-lo de novo, se não nos mostra como voltá-lo a contar em termos atuais, o conto antigo perde todo seu valor e poder de atração. Arnim insiste vigorosamente neste ponto: “O conto fixado acabaria por ser a morte de todo o universo do conto.” (JOLLES, 1976, p. 186).

A citação anterior justifica também a razão pela qual tanto a produção cinematográfica *Enrolados* quanto a própria versão dos Irmãos Grimm se mantêm atuais, mesmo narrando um conto que, de tão antigo, não tem datação precisa e, antes de fazer parte da literatura infantil, já foi uma narrativa totalmente voltada ao público adulto.

O fato indiscutível é que a Rapunzel narrada para nossas avós não é a mesma Rapunzel que nos foi descrita e já não é a mesma neste início de século. A Rapunzel dos Irmãos Grimm tende a ser cada vez mais esquecida depois do lançamento do filme *Enrolados*, e as crianças do século XXI, que cada vez têm menos contato com histórias narradas ao pé da cama, em breve, dificilmente terão conhecimento do enredo da narração dos Irmãos Grimm, já que houve uma reinterpretação do conto. Goud (2007), referindo-se à produção cinematográfica *Branca de Neve e os sete anões*, produzida pelos Estúdios Walt Disney e lançada em 1937, reflete sobre a questão:

Presumimos que todo mundo conhece “Branca de Neve”, mas a verdade é que quase ninguém com menos de setenta anos se lembra da velha história, ou de qualquer outro conto de fada, nos dias de hoje. As mães não leem mais para seus filhos; raramente elas próprias os conhecem. Professores também não os conhecem. A verdade é que os Grimm e escritores franceses como Charles Perrault tornaram-se tão apagados em nossa memória quanto Homero: histórias a que todo mundo faz referência, mas que poucas pessoas realmente leram. [...] Disney comeu todo o antigo conto com o mesmo prazer que a Rainha comeu o fígado e os pulmões do javali. Não há sentido em reclamar que os filmes de Disney pervertem as “verdadeiras” histórias como “Branca de Neve”, contudo, uma vez que [...] Contos tradicionais foram narrados ao longo de centenas de milhares de anos antes de serem escritos, migrando através de continentes em versões que mudavam de acordo com o país, o século, o público, a classe social, a memória, a inventividade e o ponto de vista pessoal de cada narrador. (GOULD, 2007, p. 44-45).

No que diz respeito à sua personalidade, vale destacar que, na versão dos Irmãos Grimm, Rapunzel é tão audaciosa quanto na versão para o cinema, mas indiscutivelmente mais passiva. Audaciosa, porque recebe secretamente as visitas do príncipe, uma ousadia para o padrão de comportamento feminino do início do século XIX, quando o conto foi publicado. Passiva, pois não parte dela a iniciativa de sair da torre, já que só lhe ocorre a ideia de fugir depois que o príncipe a pede em casamento.

A Rapunzel de *Enrolados* assim como a maioria das mulheres ocidentais do século XXI é independente, cuidando da sua casa (torre) sozinha e se distraindo com atividades como pintura, dança, leitura e, utilizando como corda os próprios cabelos, praticando rapel. Esta Rapunzel é uma moça impetuosa, muito diferente da Rapunzel dos Irmãos Grimm, que quando viu que não era sua mãe Gothel quem subira por suas tranças, “[...] assustou-se muito, pois seus olhos jamais haviam visto um homem” (GRIMM, 1961, p. 24). Em lugar disso, como defesa ao estranho que invadira sua casa, a heroína moderna o agride na cabeça com uma frigideira. Esta Rapunzel moderna quer fugir por uma satisfação pessoal que não depende de outra pessoa. Porém, ambas as personagens, tanto a da versão dos Irmãos Grimm quanto a da versão dos Estúdios Walt Disney precisam de um representante masculino para consolidar a fuga da torre.

Em *Enrolados*, ela precisa de Flynn Rider, representação moderna do príncipe, para guiá-la ao reino para que veja “as luzes”. Na próxima subseção, verificaremos que este elemento (luz), sob a visão estruturalista de Propp (1997), remete à maturidade.

Em *Rapunzel*, dos Irmãos Grimm, a personagem também necessita dessa representação masculina para guiá-la à maturidade, contudo, nesta versão, o amadurecimento chega a ela transfigurado em príncipe, sem que a personagem saia de sua clausura. Ou seja, sem o príncipe, sinônimo de sua iniciação sexual, não ocorre a revolta contra a mãe, e a fuga

jamais será consolidada. Já na versão moderna, é Rapunzel quem busca o amadurecimento, que não chega sem que lute por ele. A representação masculina (e o sentimento que surge posteriormente) é apenas uma consequência de uma busca pessoal de amadurecimento; veremos mais adiante, com base em constatações de Propp (1997), que essa busca, assim como na versão dos Irmãos Grimm, está simbolizada como a iniciação sexual da personagem, contudo o elemento simbólico que remete a este rito de passagem na nova versão deixa de ser o príncipe.

O pecado dessa personagem não é o de ser mais sedutora que a mãe, mas o de incluir alguém mais, o príncipe, numa relação que deveria ser completa, em que a mãe e filha se bastassem. (CORSO; CORSO, 2006, p. 64).

Além disso, o homem deixa de ser o elemento essencial para a fuga, mesmo que, como analisaremos adiante, ele, aos poucos, encoraje a personagem principal que “o corte” de sua relação castradora com a mãe é necessário.

É importante também analisar as características peculiares da “vilã” da história, que são notavelmente divergentes das características da maioria das “bruxas” de outros contos maravilhosos.

Essa feiticeira é muito diferente das ogradas devoradoras de crianças e das bruxas más de outros contos de fadas, ela se comporta como uma verdadeira e atenciosa mãe. Sua malvadeza não mostra expressão mágica, nem sequer se compreende o que apavorou tanto o pai de Rapunzel, já que em nenhum momento ela faz propriamente um feitiço. Se alguém realiza um ato mágico, esta é Rapunzel, que cura a cegueira do príncipe com suas lágrimas. (CORSO; CORSO, 2006, p. 65).

Em ambas as versões, a “fada”, “feiticeira” ou mãe Gothel, “expressão genérica em alemão para uma mulher que faz o papel de madrinha” (TATAR, 2004, p. 115) apresenta essa característica, mesmo que, na versão cinematográfica, a personagem Gothel dê pistas de que o carinho e dedicação pela filha não são verdadeiros, já que ela tem um interesse por trás de todo esse cuidado para com a filha, que é a utilização dos poderes mágicos dela em benefício próprio.

Para permanecer jovem, Gothel penteia os longos cabelos da filha cantando a mesma canção que entoava para a flor mágica:

*Brilha linda flor, teu poder venceu
Traz de volta já, o que uma vez foi meu...*

É interessante analisar, mesmo que brevemente, todo o significado desse trecho da letra da canção. A personagem Gothel, sob a visão de Gould (2007), estaria na fase denominada pela autora de *fase minguante*, ou seja, a autora compara as fases da vida da mulher às fases lunares. Assim como a lua, a personagem Gothel está minguando, envelhecendo e, por consequência, aproxima-se do fim da vida. Isso a leva ao desespero que acomete muitas mulheres nessa faixa etária. Ao cantar para a flor, Gothel apela para seus poderes mágicos, a fim de que ela lhe devolva o que uma vez já fora dela: beleza, juventude e uma vida inteira pela frente.

Quanto ao relacionamento entre mãe e filha, podemos constatar que a relação é conturbada em ambas as versões. Enquanto Rapunzel é uma menina obediente e submissa, há paz no lar. A paz é quebrada com a chegada da adolescência, pois, até então, a personagem esperou pacientemente que “a vida começasse”, como ela mesma canta no filme *Enrolados*:

*Mais uma vez o dia está começando
Às sete em ponto devo varrer o chão
Tudo encerar, polir pra ficar brilhando
Faço assim, e no fim, sete e quinze já são*

*Então começo a ler um livro ou dois ou três
A minha galeria eu pinto outra vez
Depois violão e tricô tentando imaginar
Quando a minha vida vai começar*

*Depois do almoço jogos e usar o forno
Papel machê, balé e jogar xadrez
Vasos, ventriloquia e fazer adornos
Alongar, retocar, escalar, sem timidez*

*Então voltar a ler se um tempo me sobrar
Pintar um pouco mais sem nunca terminar
Depois o meu cabelo inteiro escovar
Mas sem sair deste mesmo lugar*

*Imaginando mas quando, mas quando
A minha vida vai começar?*

*Amanhã de noite irão aparecer
As mesmas luzes convidando a descer
Como será? Preciso descobrir
Minha mãe agora bem podia deixar eu ir*

Em outras palavras, Rapunzel aguarda o dia de sua libertação, que somente será alcançada após longo período de reclusão, que, aos seus olhos, é um período tão longo quanto os cabelos. Não obstante, ela não chegará à fase adulta sem passar por esse tempo de solidão.

Passada essa fase de “dormência” ou solidão, descrita por Bettelheim (2007, p. 311) como uma fase anterior e, com frequência, imediatamente posterior à primeira menstruação, em que as meninas são passivas, parecem sonolentas e se refugiam dentro de si, há a transição para a maturidade. Porém, essa transição não é fácil, e há um conflito inevitável: o conflito entre mãe e filha.

Não é difícil entender o motivo desse conflito. Temos uma menina que está descobrindo a sexualidade e a feminilidade e uma mulher que depara, também, com uma descoberta. Essa descoberta é extremamente desagradável sob o ponto de vista dela: a de que a velhice se aproxima e a de que chegou a hora de ceder espaço à filha, para que esta cumpra seu papel social. Em *Rapunzel* (considerando ambas as versões aqui analisadas), podemos perceber claramente este conflito. A personagem principal desperta para a vida adulta; a mãe (representada como madrasta) se sente ameaçada. Ora, se a filha está despertando para a vida adulta, significa que ela está marchando para a velhice. A mãe (madrasta) tentará de todo modo retardar o amadurecimento da filha e “aprisioná-la” na infância e preservar sua inocência. A mãe acredita que, assim, retardará seu próprio envelhecimento e fica extremamente frustrada ao perceber que não pode contê-lo.

A solidão é a alquimia que transforma um adolescente em um adulto. Adolescentes são profundamente solitários, mas acreditam que suas angústias serão resolvidas pelo encontro de uma amante, enquanto um adulto reconhece que a solidão é o termo definidor da condição humana. (GOULD, 2007, p. 248).

Na versão cinematográfica, a espera deste amante não é explícita como no conto; contudo, veremos adiante que, simbolicamente, a espera por este rito de passagem (e aqui nos referimos à iniciação sexual) é a mesma.

A princípio, a quebra da paz, na versão moderna, ocorre quando Rapunzel começa a questionar o porquê do seu isolamento e projeta o desejo de ver “as estrelas”, começando a perder a paciência para que a sua vida seja diferente e saia da rotina.

Já na versão dos Irmãos Grimm, o que desencadeia a quebra da harmonia entre mãe e filha é o surgimento do príncipe, que abre os questionamentos da personagem sobre seu aprisionamento. Antes desta chegada, a personagem dos Irmãos Grimm nada questiona. Caso o príncipe não a houvesse encontrado, ela nada diria à mãe, nada questionaria. A Rapunzel dos Irmãos Grimm é “a virgem que não tem nenhuma ideia de que haja outra maneira de viver” e “deixa cair as tranças de acordo com as ordens, para receber as visitas da bruxa-mãe” (GOULD, 2007, p. 239).

Gothel é extremamente possessiva, e, na versão moderna, é muito mais visível o motivo pelo qual essa possessão é extremada. Se Rapunzel sair da clausura, encontrará a “luz”, ou seja, conhecerá o amor e não se submeterá mais às vontades da mãe. Sem Rapunzel, sua fonte de juventude cessará, ou seja, com a vinda da maturidade da filha, inevitavelmente chegará a velhice e, conseqüentemente, a morte.

A versão original do conto, de 1812, sem tantas supressões e adaptações, faz uma alusão clara à gravidez. Gothel descobre que a filha se encontra às escondidas com um homem, quando a moça lhe diz: “- Sabe, senhora Gothel, as minhas roupas estão tão apertadas que não estão querendo servir mais em mim” (GRIMM, 2012, p. 75).

Recentemente, o conto ganhou mais uma censura, por exemplo, a omissão da maternidade de Rapunzel no deserto. Na verdade, a própria versão dos Grimm já é modificada nesse sentido, visto que a pergunta que a jovem faz à bruxa – pela qual esta descobre seu plano de fuga – deixou de ser alusiva a uma gestação [...]. (CORSO; CORSO, 2006, p. 64).

Na versão de 1815, o comentário que Rapunzel deixa escapar é o seguinte: “– Diga-me, Mãe Gothel, porque é tão mais difícil içar a senhora do que o jovem príncipe? Ele sobe aqui num piscar de olhos” (GRIMM apud MACHADO, 2010, p. 158).

A mãe, ao descobrir que a filha, sua menina, será mãe também e que ela não percebera (ou não quis perceber) que a filha já se havia tornado uma mulher, cai em desespero.

Sua reação, no conto, ao descobrir a “traição” da filha é dizer-lhe: “Menina malvada! O que fez? Achei que a tinha isolado do resto do mundo, mas você me traiu.” (GRIMM apud MACHADO, 2010, p. 158). Em seguida, a expulsa da torre para o deserto, depois de lhe cortar os longos cabelos.

Sentindo-se traída, expulsa aquela a quem tanto se dedicou, convencida que não lhe serve mais; de certa forma, é como se para ela Rapunzel tivesse morrido. [...] O processo do conto vai num crescente isolamento da filha com a mãe até a separação radical, deixando bem claro que fora da torre uterina só há um deserto. Essa mãe, além de querer a filha totalmente para si, quer crer que é tudo para ela. (CORSO; CORSO, 2006, p. 65).

Na produção cinematográfica *Enrolados*, a trama ganha um novo rumo, já que Rapunzel não é expulsa, visto que, diferentemente da versão dos Irmãos Grimm, a fuga é consolidada. É interessante notar que, mesmo conseguindo o que tanto almejava (sair da torre), Rapunzel alterna entre sentimentos de felicidade e culpa por ter desobedecido à mãe, pois “na verdade, para a filha também não é fácil abandoná-la.” (CORSO; CORSO, 2006, p. 69).

Como mencionado, no filme, não há uma expulsão, mas uma tentativa desesperada de tentar resgatar a filha para si. Não há a consolidação de amadurecimento como no conto, não há encontros românticos na torre, nem gravidez. Nesta versão, Gothel descobre as intenções da filha de buscar amadurecimento antes de qualquer ato que a leve a isto. Gothel tem tempo de tentar impedir o crescimento da filha nesta versão. Ao descobrir a fuga da jovem, a personagem encontra a tiara de brilhantes que Flynn Rider havia roubado do castelo, e que Rapunzel escondera embaixo do degrau da escada para convencê-lo de guiá-la ao reino para ver as “estrelas”, ou “luzes”, como ela chama as lanternas que são lançadas ao céu pelos súditos, na esperança de que ela retorne. Gothel a segue e tenta jogá-la contra Flynn Rider, dizendo-lhe que ele só a está ajudando para obter a tiara de volta. Podemos perceber isso facilmente na seguinte canção:

*Rapunzel sabe mais
Rapunzel é tão madura agora
Uma moça de juízo*

*Rapunzel sabe mais
Se tem tanta certeza
Vá em frente e entregue isso*

*Isso eu juraria
É o único motivo de ele ter vindo aqui
Ouça querida
Ele vai sair correndo*

E sem hesitação

Se Rapunzel sabe mais

Se gosta deste tipo

Faça um teste

Vá atrás

Se ele mente

Não lamente

Sua mãe sabe mais

Agora de posse da tiara, Rapunzel vive um dilema. Até o aparecimento da mãe, ela acreditava que Fynn Rider gostava dela. A mãe incute nela dúvidas quanto a isso, e ela não lhe devolve a tiara de imediato. Já próximos de chegar ao reino, o casal e o camaleão de Rapunzel, Pascal, se juntam ao cavalo Max, personagens que têm características humanas.

Analisando mais detalhadamente o personagem Flynn Rider, podemos notar que, diferentemente do príncipe da versão dos Irmãos Grimm, nosso “príncipe moderno” não é nobre; por isso o personagem se aproxima mais da realidade, sendo retratado como um órfão que, por sonhar com condições melhores de vida, acaba virando um ladrão. Flynn Rider, ou Eugene, como verdadeiramente se chama, não se apaixona por Rapunzel a princípio. A relação de afeto dos dois vai-se consolidando ao longo de sua travessia para o reino, com o objetivo de Rapunzel ver “as luzes” de perto.

Rapunzel está plenamente feliz, pois conseguiu a liberdade com que tanto sonhara. Contudo, Gothel não desistirá tão facilmente e, após fazer com que a filha creia que seu amado a abandonara (quando, na verdade, ele fora vítima das artimanhas de Gothel e fora preso pelos guardas do reino), leva a jovem de volta para a torre. Mal sabe que agora aprisioná-la é inútil. Fisicamente, ela pode estar na torre, mas seus sentimentos e seus pensamentos nunca mais poderão ser aprisionados. É nesse ponto da história que Rapunzel realmente “vê a luz”; é neste ponto que ela percebe que nunca mais poderá ficar reclusa e que somente a mãe não lhe basta.

Fynn Rider foge da prisão (ajudado pelos bandidos Vikings) quando está sendo encaminhado à forca. O personagem, cavalcando Max, volta à torre para salvar Rapunzel. Como no conto narrado pelos Irmãos Grimm, é surpreendido por Gothel; contudo, a diferença é que, em vez de cair da torre, Flynn Rider é apunhalado e fica à beira da morte. Rapunzel

(que se encontra acorrentada pela própria mãe para ser arrastada a um novo local de isolamento) suplica à mãe para que possa, com a magia de seus cabelos, salvá-lo. As súplicas são atendidas, sob a condição de Rapunzel nunca tentar escapar.

O que Gothel não esperava é que Flynn Rider estivesse disposto a se sacrificar pela amada. Antes que ela o cure, ele lhe corta os longos cabelos e, junto com eles, a relação castradora com a mãe. “É depois que ela perde as tranças que sua vida de fato começa.” (CORSO; CORSO, 2006, p. 69).

Temos desfechos notoriamente distintos nas duas versões. Enquanto Gothel simplesmente sai de cena na versão dos Irmãos Grimm, sem que haja um final para ela, na versão dos Estúdios Walt Disney essa “saída de cena” é muito mais explícita, já que há a morte desta personagem depois que o cabelo da filha é cortado. Na primeira versão aqui citada, a personagem simplesmente não é mais mencionada após expulsar a filha e surpreender o príncipe que, ao procurar pela amada, despenca da torre e fica cego ao cair sobre arbustos espinhosos.

Com base em todas essas constatações, torna-se possível justificar e compreender o motivo pelo qual a produção cinematográfica *Enrolados* difere, em muitos aspectos, do conto narrado pelos Irmãos Grimm, tanto em características dos personagens quanto no enredo e nas motivações de Rapunzel para a busca de amadurecimento.

Percebemos, inclusive, que há um número considerável de elementos apresentados por Propp (1997), que, além de estarem presentes em ambas as versões, são apresentados na versão moderna, não estando presentes na versão dos Irmãos Grimm. Isso contribuiria para a sustentação dos estudos do autor, que afirma que os elementos do conto maravilhoso são representações de ritos antigos que, não compreendidos pelas novas gerações e que são, por vezes, substituídos.

No próximo capítulo, pretende-se justificar também a substituição de vários elementos simbólicos, abrindo diversos questionamentos acerca de seu resgate na produção animada de *Rapunzel*.

3 A estrutura do conto maravilhoso: o modelo de análise proposto por Propp

Vladimir Propp, em seu estudo intitulado *Morfologia do Conto*, analisa um *corpus* de cem contos russos. Propp (1983, p. 66-110) constata que o conto maravilhoso possui uma

estrutura composta de trinta e uma funções, que se refeririam às ações praticadas pelos personagens ao longo da narrativa.

Podemos perceber que o conto *Rapunzel* e a produção cinematográfica *Enrolados* apresentam quinze das trinta e uma funções apresentadas por Propp (1983). As funções percebidas no conto em questão e na produção adaptada para o cinema estão enumeradas no quadro a seguir, de acordo com a ordem apresentada na bibliografia do autor:

Quadro 1 - Comparativo das funções estruturais de *Rapunzel* e *Enrolados*

FUNÇÃO	CONTO RAPUNZEL	FILME ENROLADOS
II- Ao herói impõe-se uma interdição.	- A família não pode comer os rapôncios da horta da bruxa; - Rapunzel não deve sair da torre (o que remete à interdição de ver outras pessoas que não sejam Gothel) e não deve cortar os cabelos.	Rapunzel não deve sair da torre nem cortar os cabelos, pois, se o fizer, perderá seus poderes mágicos.
III- A interdição é transgredida.	- O pai de Rapunzel rouba os rapôncios para satisfazer o desejo da esposa de comê-los; - Rapunzel recebe um homem, o príncipe, às escondidas, na torre.	Rapunzel sai da torre.
VIII- O agressor faz mal a um dos seus membros da família ou prejudica-o.	Gothel leva Rapunzel, ainda bebê, embora, já que isso fora acordado em troca dos rapôncios.	Gothel sequestra Rapunzel do palácio, já que sabia que os cabelos da menina tinham poderes mágicos.
XIV- O objeto mágico é posto à disposição do herói.	Na versão dos Irmãos Grimm, não há referência à função aqui referida.	Nesta narrativa, em especial, o “objeto mágico” é o próprio cabelo da heroína.
XVI- O herói e o seu agressor defrontam-se em combate.	A heroína confronta a mãe-bruxa ao contar-lhe, indiretamente, que está grávida.	Rapunzel confronta Gothel e se nega a voltar para a torre.
XVII- O herói recebe uma marca.	Mãe Gothel corta os cabelos de Rapunzel com uma tesoura.	Flynn Rider corta o cabelo de Rapunzel com um pedaço de espelho quebrado.
XVIII- O agressor é vencido.	- Apesar de todas as tentativas, Mãe Gothel é enganada pela filha, que se encontra às escondidas com o príncipe. - A mãe-bruxa perde sua filha para o príncipe.	Rapunzel descobre que sua mãe, Gothel, na verdade é sua sequestradora. A heroína se revolta e, com a ajuda de Pascal e de Flynn Rider, Gothel é derrotada e morre.
XXI- O herói é perseguido.	Na versão dos Irmãos Grimm, não há referência à função aqui referida.	Ao perceber que Rapunzel fugira da torre, Gothel a persegue.
XXIII- O herói chega incógnito a sua casa ou a outro país.	O casal se reencontra, e os dois vão viver no reino do príncipe.	Rapunzel volta para seu reino e se reencontra com seus pais, o rei e a rainha.

XXV- Propõe-se ao herói uma tarefa difícil.	Rapunzel passa por privações no deserto.	- Ir ao reino do sol e ver as luzes (lanternas).
XXVI- A tarefa é cumprida.	Rapunzel, apesar das dificuldades, consegue dar à luz seus filhos gêmeos e criá-los e se reencontra com o príncipe.	Rapunzel chega ao reino do sol e vê as lanternas.
XXVIII- O falso herói ou o agressor, o mau, é desmascarado.	Na versão dos Irmãos Grimm, não há referência à função aqui referida.	Rapunzel descobre que a mulher que ela acreditava ser sua mãe, é sua sequestradora.
XXIXO herói recebe uma nova aparência;	Na versão dos Irmãos Grimm, não há referência à função aqui referida.	Os cabelos dourados de Rapunzel ficam castanhos depois que Flynn Rider os corta.
XXX- O falso herói ou o agressor é punido.	Na versão dos Irmãos Grimm, não há referência à função aqui referida.	Gothel envelhece e morre.
XXXI- O herói casa-se e sobe ao trono.	Depois que se reencontram no deserto, Rapunzel e o príncipe casam-se e vão viver no reino dele.	Depois de reencontrar a família, Rapunzel e Flynn Rider se casam.

Fonte: Elaborado pelas autoras.

Além deste modelo de análise, Propp (1997), em *Raízes históricas do conto maravilhoso* – principal fonte de nossa pesquisa –, propõe que há resquícios de ritos nesta estrutura e que, conseqüentemente, todo um simbolismo desses ritos está presente nos contos maravilhosos.

Foram analisadas, na pesquisa apresentada em 2014, alguns dos elementos do conto maravilhoso trazidos por Propp (1997) que mais se destacam na releitura cinematográfica de *Rapunzel*. A análise comprovou que eles se mantêm, mesmo com todas as adaptações sofridas.

4 Os elementos históricos e simbólicos do conto *Rapunzel* representados/resgatados no filme *Enrolados*

O objetivo desta seção é comparar as duas narrativas, *Rapunzel* e *Enrolados*, sob uma análise estruturalista, analisando os elementos simbólicos de ambas, embora o enfoque principal seja a análise do filme *Enrolados*. Visto que há muitas análises do conto, o que se pretende, aqui, é comprovar que os elementos simbólicos representativos de ritos antigos são representados/resgatados na produção cinematográfica.

Muitos são os elementos simbólicos presentes no conto *Rapunzel* transcrito pelos Irmãos Grimm, e muitas análises foram realizadas tendo por base essa transcrição. Contudo, é Gould (2007) quem reflete sobre algumas adaptações desses contos maravilhosos para o cinema, em seu livro *Fiando palha, tecendo ouro: O que os contos de fadas revelam sobre as transformações na vida da mulher*.

Como anteriormente mencionado, partimos da premissa de que “o veículo de transmissão dos contos maravilhosos é irrelevante” (BENITES, 2014), ou seja, de que a releitura cinematográfica não deixa de ser uma *reinterpretação* e que as partes constitutivas do conto, mencionadas por Propp (1997), podem ser transpostas para esta releitura.

Pretendemos analisar os elementos simbólicos que seguem e que constituem apenas uma amostragem, tendo sido selecionados por serem os mais evidentes no conto analisado. Utilizamos a mesma nomenclatura de Propp (1997), com o propósito de comprovar a presença de resquícios históricos (e de toda a simbologia que acarretam), abordados na produção cinematográfica *Enrolados*.

4.1 O início do conto – O afastamento e o isolamento⁷

4.1.1 As proibições relacionadas com o afastamento

Propp (1997) aponta que muitos contos conservaram “a lembrança de medidas efetivamente tomadas outrora com relação aos filhos dos czares”, conservando-as “de forma surpreendentemente exata e completa” (PROPP, 1997, p. 31). A proibição à qual Propp (1997) se refere aqui é a proibição de sair de casa, não como simples precaução para que nada de mal aconteça ao filho ou filha, mas como um temor mais profundo dos pais. Além da proibição de sair de casa, Propp (1997), explicita outras proibições: tocar a terra, cortar os cabelos e ter acesso à luz solar. Todas essas medidas, simbolicamente, acumulariam poderes mágicos à realeza.

Mesmo que Propp (1997) se refira a czares, entendemos que essa prática possa ter sido representada oralmente pelo povo alemão, já que *Rapunzel* apresenta esse elemento histórico de forma muito clara.

⁷Os títulos utilizados nesta e nas próximas subseções seguem a proposta de Propp (1997).

Além de não cortar os cabelos e de ser impedida de ver “as luzes”, a personagem Rapunzel do filme *Enrolados* expressa claramente que tem o desejo muito forte de tocar a terra, o que lhe fora proibido pela mãe.

Ao tocar a terra, no entanto, não há a perda dos poderes mágicos da heroína, mas podemos verificar que a dependência da mãe começa a ser cortada, num processo que se estende desde o “tocar a terra”, que passa por “ter acesso à luz” e que é finalizado com o “cortar os cabelos”, ou seja, a cada proibição transgredida, a personagem dá um passo rumo à liberdade e à maturidade e, ao transgredir a interdição mais importante para a mãe – o corte do cabelo, transgressão que será aprofundada a seguir – é que a personagem Rapunzel efetivamente perde o poder mágico.

4.1.2 O isolamento dos filhos dos reis no conto e o confinamento das jovens

Podemos observar que, na versão dos Irmãos Grimm, não há referência explícita de proibição à luz solar. Rapunzel tem acesso a uma única janela em uma torre sem porta ou escada, no meio da floresta. As proibições descritas nessa versão são claras em relação ao corte do cabelo e ao contato com a terra (subentendido, já que a torre é alta, e Rapunzel não sai dela).

É interessante perceber que, na versão cinematográfica dos Estúdios Walt Disney, há um resgate do elemento da proibição ao sol em *Enrolados* (BENITES, 2014) e um resgate desse poder mágico atribuído ao cabelo, que não é cortado. Esse, aliás, é o motivo pelo qual a menina é raptada por Gothel (e não entregue a ela, como na versão dos Irmãos Grimm), que se vale do poder mágico e da força dos cabelos da filha adotiva para não envelhecer.

Outro aspecto interessante é que a personagem Rapunzel de *Enrolados* é uma integrante da realeza e, portanto, aí se justifica sua proibição ao acesso à luz solar, ao corte de cabelo e ao contato com a terra, para que se conservassem esses poderes mágicos, que, representando ritos antigos, só poderiam ser atribuídos a alguém pertencente à realeza.

Os Irmãos Grimm, diferentemente, narram que a personagem Rapunzel era filha de camponeses. Podemos explicar essa mudança de *status* social da personagem pelo fato de os Irmãos Grimm terem coletado esse conto através de pessoas simples, que acabaram por aproximar a personagem Rapunzel de outra realidade social.

Outro fator de representação simbólica abordado por Propp (1997) é o de que esse confinamento e a proibição de cortar os cabelos podem remeter à reclusão das jovens no

período menstrual. Aqui, entendemos que essa reclusão pode não se restringir apenas aos dias de sangramento, mas à fase da adolescência. Rapunzel, não por acaso, só é aprisionada aos doze anos, idade em que a maioria das meninas tem a primeira menstruação. Ela, no entanto, não sai mais da clausura, o que demonstra claramente que o fato de ser biologicamente apta para iniciar sua vida sexual é o motivo principal para que a mãe, com a intenção de impedir isso, a isole na torre para que a moça não tenha contato com ninguém (BENITES, 2014).

Além dessas proibições, Propp (1997) aborda, em *Raízes históricas do conto maravilhoso*, que outro elemento de proibição muito presente refere-se ao acesso à luz solar. Esse elemento não está presente na versão do conto *Rapunzel* dos Irmãos Grimm, mas aparece na produção cinematográfica *Enrolados* de maneira subjetiva, pois Rapunzel é proibida pela mãe adotiva de ver “as luzes” de perto.

Podemos constatar, através de colocações de Propp (1997), que essa luz solar pode, subjetivamente, remeter à iniciação sexual. Assim, fica claro o porquê da proibição de mãe Gothel de que a filha veja “as estrelas” (ou luzes) no filme *Enrolados*, e o motivo pelo qual seu guia até o Reino do Sol e às estrelas é seu par romântico Flynn Rider, já que ele, como representação moderna do príncipe (o ser masculino), iniciaria a personagem sexualmente (BENITES, 2014).

Na pesquisa realizada, foi explicitado que se sabe, ainda, que os cabelos possuem uma representação religiosa e cultural muito forte na Índia. Ele é cortado muitas vezes como oferenda aos deuses hindus. Há, inclusive, um filme representando esse aspecto cultural indiano intitulado *Kama Sutra: um conto de amor*, que narra a história de amor proibido entre a personagem Maya, cortesã do Rajá Singh, e Jai, o escultor real. Sendo descobertos, Jai é condenado à morte. Antes da execução, Jai corta o cabelo da amada, a fim de que eles fiquem, simbolicamente, “amarrados” um ao outro para sempre. No filme *Enrolados*, é o que acontece com Rapunzel. Flynn Rider corta o cabelo da amada e é a partir desse ato que a heroína se liberta da mãe e pode comprometer-se com o amado (BENITES, 2014).

Além de o cabelo, por si só, ser um elemento simbólico muito representativo em diversas culturas, sua coloração também é extremamente significativa.

Para Warner (1999), há uma relação estreita entre as propriedades mágicas dos cabelos e o sol. “Esta relação está claramente representada em *Enrolados*, visto que é pelos poderes de um pequeno raio de sol que nasce a flor mágica responsável pelos poderes mágicos dos cabelos dourados da heroína” (BENITES, 2014). Assim, podemos perceber também que, em *Enrolados*, não é mais a mãe quem corta os laços com a filha por meio do corte de seus

cabelos, como é representado na versão dos Irmãos Grimm, mas é o parceiro quem ceifa seus cabelos, sua energia e sua pureza. Podemos perceber claramente, na produção cinematográfica, que a mãe não deseja que o cabelo seja cortado, pois, se assim for, ele perderá o poder e coloração dourada. Cortado, ele não terá utilidade e ficará castanho. Essa mudança de coloração pode ser interpretada como a perda da pureza, ou seja, da virgindade de Rapunzel. (BENITES, 2014).

Logicamente, na versão dos Estúdios Walt Disney, é Flynn Rider quem corta esse cabelo e quem, além de torná-lo escuro como se fosse trigo ceifado, corta junto com ele a ligação que a filha mantinha com a mãe (BENITES, 2014).

Há, além disso, uma representação simbólica muito representativa quanto ao material com que o cabelo da heroína é cortado. Na primeira versão, ele é cortado pela mãe com uma tesoura, símbolo “da morte repentina” (LEXIKON, 1992, p. 190), em outras palavras, o corte com a tesoura representa a morte da filha para a mãe, já que para esta, aquela a traiu. Em *Enrolados*, Flynn Rider corta os cabelos de Rapunzel com um pedaço de espelho, “símbolo solar na qualidade de fonte indireta de luz” (LEXIKON, 1992, p. 88); ele “simboliza o saber, o autoconhecimento, como também a verdade e a clareza.” (LEXIKON, 1992, p. 87).

Enquanto, para a mãe, no conto *Rapunzel*, o corte representa a morte da filha, em *Enrolados*, o corte dos cabelos com o pedaço de espelho representa o conhecimento e a clareza sobre “as coisas da vida” (BENITES, 2014).

4.2 Os animais agradecidos

Mesmo que não haja este elemento no conto *Rapunzel*, que serviu de inspiração para o filme *Enrolados*, ele é evidente na produção cinematográfica. O animal agradecido seria um auxiliar do herói. Propp (1997) analisa que esse animal geralmente está em débito com o herói por ele não tê-lo devorado ou matado; em agradecimento por poupar-lhe a vida, o animal vira uma espécie de servo do herói. Embora não haja qualquer referência a isso no filme *Enrolados*, a heroína possui um animal fiel que lhe serve de companhia na clausura e auxilia-a em toda a *travessia* até o *reino do sol*. Esse animal é um pequeno e esperto camaleão chamado Pascal.

O auxílio, no entanto, segue sendo apenas de companhia e incentivo. O animal é um mero acompanhante das aventuras da heroína até então. A ajuda efetiva somente é realizada ao final do filme, quando Gothel é derrotada por Flynn Rider, que corta os cabelos de

Rapunzel e, juntamente com eles, esvai-se toda a magia que mantém Gothel jovem. Na cena, Gothel entra em desespero ao ver que a velhice lhe acometera, e, nesse desespero, ela esconde o rosto com o capuz da capa e começa a se debater. Pascal é o verdadeiro responsável por fazer com que Gothel caia da torre, puxando o cabelo cortado de Rapunzel para que a vilã tropece. Assim, indiretamente, é Pascal quem conduz Gothel para a morte (BENITES, 2014).

Propp (1997), baseando-se em Ankersmann, averigua que a raiz histórica do elemento do *animal agradecido* tem origem na representação de animais totêmicos, que seriam uma espécie de reencarnação de seres humanos em animais.

Essa relação de estreita amizade com algum animal ou a ajuda direta ou indireta que oferece ao herói está extremamente presente em produções cinematográficas contemporâneas que fazem releituras de contos maravilhosos, mesmo que, no conto em si, não haja referência a esse elemento (BENITES, 2014).

O camaleão Pascal de *Enrolados* é notoriamente o *animal agradecido* de Rapunzel. O cavalo Maximus também a auxilia, porém, como Propp (1997) trata do animal dessa espécie especificadamente, então também trataremos dele separadamente, na próxima subseção.

Atentamos ainda para o fato de que, simbolicamente, o camaleão é um ser que representa o sol, já que, “na África, é um animal solar e divino.” (LEXIKON, 1992, p. 42). Logo, podemos verificar uma correspondência entre o *animal agradecido* e um dos elementos mais marcantes da produção cinematográfica *Enrolados*, o sol, que também será abordado com maior profundidade adiante.

Ficou evidente, na pesquisa realizada, que outra coincidência que merece ser destacada é a de que o camaleão é um animal cujo *habitat* natural é a África e os desertos. Mesmo que o elemento *deserto*, que “no islamismo”, por exemplo, “aparece quase sempre no sentido negativo como lugar do extravio” (LEXIKON, 1992, p. 74) e que foi o lugar para onde Rapunzel fora mandada como castigo por transgredir a interdição da mãe, não esteja explícito como no conto transcrito pelos Irmãos Grimm, ele aparece implícito em *Enrolados* sob o personagem Pascal. Afinal, este camaleão aparece em cena justamente quando a heroína questiona com mais veemência o motivo pelo qual está enclausurada. Antes disso, Pascal não está presente na narrativa e tampouco se sabe de onde ele surgiu.

É esse animal solar que a incentiva a pedir à mãe permissão para ver *as luzes* e é ele também quem a auxilia e a aconselha quando ela decide fugir da torre. Por fim, observamos que esses elementos não devem estar dispostos nesta versão do conto *Rapunzel* ao acaso, visto

que, se Rapunzel quer ver *o sol*, nada mais justo que seu animal auxiliar seja uma representação simbólica dele (BENITES, 2014).

4.3 As dádivas mágicas

4.3.1 O cavalo

Propp (1997), afirma que o cavalo tem um papel muito importante nos contos. Ele representa a mediação entre dois mundos, ou seja, entre o mundo físico e o mundo espiritual. Sua “função fundamental [...] é servir de mediador entre dois reinos. É ele que conduz o herói ao reino dos confins. Em muitas crenças, frequentemente ele leva o morto para o país dos mortos” (PROPP, 1997, p. 208).

Notoriamente, depois que o cavalo Maximus se junta a Rapunzel, Flynn Rider e o camaleão Pascal, é que todas as confusões cessam, e Rapunzel, ao ouvir o som de sinos, percebe que está muito próxima do Reino do Sol. Mesmo que Maximus não conduza propriamente a heroína, não podemos deixar de perceber que, quando esse animal finalmente é convencido a parar de perseguir Flynn Rider e concorda em seguir caminho com o pequeno grupo é que, inusitadamente, o Reino do Sol está bem próximo (BENITES, 2014).

O cavalo, nos contos maravilhosos, exerce a função de transportar o herói para o mundo dos espíritos. Segundo Propp (1997), nos ritos de iniciação de um jovem que passava para a fase adulta, este deveria ir ao reino dos mortos e voltar ao reino dos vivos. Trata-se de um rito que representa a passagem da adolescência para a vida adulta, para a maturidade. Podemos dizer que este rito se encontra muito representativo em *Enrolados*, já que Rapunzel segue todos os passos descritos por Propp (1997): sai de casa, é singelamente auxiliada por Pascal, é indiretamente transportada por Maximus ao *reino do sol* e retorna para casa com uma nova percepção de mundo.

Tanto no conto *Rapunzel* transcrito pelos Irmãos Grimm, quanto na produção cinematográfica *Enrolados* o rito está *reinterpretado*. Em *Rapunzel*, a personagem deve passar por um período de isolamento no deserto para que, somente depois de privações, tenha o direito de se casar, mesmo que ela já tenha iniciado a vida sexual. “O interessante, sob esta perspectiva, é que a representação deste ritual é muito mais completa no filme que, baseado no conto, não possui referências de outros aspectos deste ritual” (BENITES, 2014).

A coloração da pelagem do cavalo também é carregada de significado. Propp (1997) afirma que a cor do equino possui uma significação distinta: “O branco [...] é a cor dos seres do outro mundo [...] O branco é a cor dos seres que perderam a corporalidade [...]” (PROPP, 1997, p. 207). Ora, fica claro aqui o motivo pelo qual o cavalo que transporta o herói ao mundo dos espíritos é branco, pois somente um ser de outro mundo poderia transportar alguém para um plano espiritual. No filme *Enrolados*, essa situação também se mostra clara, já que o cavalo Maximus pertence à guarda real do Reino do Sol e é o único cavalo da guarda que possui pelagem com a coloração branca.

4.3.2 Os objetos que proporcionam abundância eterna

No filme *Enrolados*, um pequeno raio de sol cai sobre a terra e dele nasce uma flor mágica que tem o poder de curar os doentes e os feridos. Essa flor foi usada para fazer o chá que cura a mãe de Rapunzel, que se encontrava muito doente. Como a rainha estava grávida, os poderes acabaram se concentrando no bebê que iria nascer, ou seja, o *objeto mágico* responsável pelos poderes de cura da menina, concentrados em seus cabelos, é a flor. Contudo, a rainha não havia sido a primeira a se beneficiar dessas propriedades mágicas. Antes disso, Gothel, a vilã, já havia descoberto este presente dado pelo sol. Ao cantar para a flor mágica, Gothel rejuvenesce.

A correspondência entre os elementos apresentados em *Enrolados* torna-se extremamente clara, já que, como mostraremos adiante, o *sol* representa o mundo “de lá” ou *o reino dos mortos*, e é a partir dele que provém a *flor*, “receptáculo do sol e da chuva, a flor simboliza também a abnegação passiva e a humildade; mas por causa da disposição quase sempre circular de suas pétalas, é encontrada também, por outro lado, como signo do Sol” (LEXIKON, 1992. p. 98).

Logo, levando em consideração toda a simbologia e o contexto histórico de ritos de iniciação descritos por Propp (1997), podemos afirmar que não é ao acaso que o elemento simbólico *flor* é o *objeto mágico* nesse contexto (BENITES, 2014).

4.4 A travessia

No conto *Rapunzel*, o momento da *travessia* pode ser facilmente percebido quando a heroína é expulsa da torre e ruma para o deserto. Porém, os Irmãos Grimm não descrevem a maneira como essa travessia é realizada. A personagem simplesmente vai para o deserto. No filme, a travessia não é rumo ao deserto, mas ao Reino do Sol, e a travessia é descrita com uma riqueza muito maior de detalhes, por este motivo, e baseando-nos nos elementos descritos por Propp (1997) em *Raízes históricas do conto maravilhoso*, analisamos somente o filme nesta subseção do trabalho de pesquisa.

4.4.1 Com o auxílio de um guia

Propp (1997) propõe que, dentre outras maneiras de locomoção na travessia, o herói pode realizá-la em um cavalo. Como afirmamos, o cavalo Maximus exerce o papel de *mediador entre dois mundos*, porém, na narrativa cinematográfica em questão, ele não transporta efetivamente a heroína. Entendemos que ele a auxilia nesse processo, mas que o maior auxílio provém do que a própria personagem no filme chama de *guia*, o personagem Flynn Rider (BENITES, 2014).

Segundo Propp (1997), “A condução do herói é efetivamente uma forma tardia: não existe, por exemplo, nos mitos ameríndios. Onde o xamanismo individual já está desenvolvido, o guia é o xamã” (PROPP, 1997, p. 256). Ou seja, esta representação é, utilizando a terminologia do autor, tardia. Propp (1997) explicita que, sob concepções mais antigas, o guia era animal, o que, sob nosso entendimento, poderia ainda remeter às crenças totêmicas, já que há uma *reinterpretação* do conto.

Notamos o fenômeno da *reinterpretação* na produção cinematográfica *Enrolados* e justificamos o motivo pelo qual o guia de Rapunzel está representado sob a forma humana: nada mais é do que uma representação tardia de um rito de iniciação, que perde força “quando a caça deixa de desempenhar um papel econômico” (PROPP, 1997, p. 256). Podemos afirmar, portanto, que o guia de Rapunzel em *Enrolados*, Flynn Rider, nada mais é do que uma representação tardia do guia xamã, que outrora era representado como animal totêmico (BENITES, 2014).

4.5 O reino do sol

Para Propp (1997), a relação do ouro com o reino do sol (ou reino dos confins, ou reino dos mortos, ou reino do além) é estreita: “Tudo o que, de uma forma ou de outra, estiver ligado ao reino dos confins pode assumir a cor do ouro. [...] Quanto à moradora desse reino, a princesa, ela sempre se caracteriza por um atributo de ouro” (PROPP, 1997, p. 347-348). Esse atributo é perceptível tanto na versão dos Irmãos Grimm quanto na produção cinematográfica *Enrolados*; contudo, o reino do sol somente é representado no filme (BENITES, 2014).

Em *Enrolados*, o objeto mágico (flor) faz com que os cabelos de *Rapunzel* se tornem igualmente mágicos e ganhem a coloração dourada do sol.

Rapunzel tem o desejo ardente de ver as “estrelas”, símbolo da “luz espiritual que atravessa as trevas” (LEXIKON, 1992, p. 91), e que, posteriormente, descobre que se tratam de lanternas, símbolo “da clareza espiritual” (LEXIKON, 1992, p. 120). Podemos concluir, a partir disso, que a personagem deseja ver as luzes para aclarar algo. Ir ao reino do sol e ver as luzes traria conhecimento sobre a vida.

Podemos notar que o rito de iniciação ao qual Propp (1997) se refere está novamente representado aqui, pois somente indo para o reino do sol é que a personagem se tornará efetivamente adulta. Nota-se que o arranjo e a composição dos elementos simbólicos da produção cinematográfica *Enrolados* obedecem, de maneira sistemática, a todos os “procedimentos” de rituais de iniciação, e estão representando essa passagem da adolescência para a fase adulta da heroína da história, tanto na versão do início do século XIX, transcrita pelos Irmãos Grimm, quanto na mais recente versão, produzida pelos Estúdios Walt Disney (BENITES, 2014).

Quanto mais próximo do reino do sol e das luzes, mais o casal começa a se apaixonar, e mais próxima do conhecimento a heroína fica. Em um diálogo estabelecido entre Gothel e Rapunzel no filme *Enrolados*, já quando a heroína está realizando a *travessia* para o *reino do sol*, Rapunzel verbaliza: “- Mamãe eu vi e aprendi tanta coisa! Eu até conheci alguém...”

Em *Enrolados*, quando chegam ao reino do sol, Rapunzel fica extasiada com tudo o que vê. O reino se localiza em uma pequena ilha com uma ponte de acesso, possui várias casas e um majestoso castelo bem ao centro.

Na pesquisa realizada, constatamos que, embora já muito deformada, a descrição deste reino confere com a concepção de *reino dos confins* apresentada por Propp (1997), ainda que não haja evidência de um pomar, como Propp (1997) sugere. O reino encontra-se em uma ilha,

ostenta um castelo e uma ponte de acesso (mesmo que não haja um rio de fogo e que esta ponte seja vigiada por um dragão). Supomos, baseando-nos em nossa compreensão dos estudos do autor, que esses elementos não foram mais compreendidos, por isso foram *reinterpretados* e foram, assim, substituídos ou omitidos. Acreditamos que o pomar não esteja presente, porque o reino descrito no filme já reflete uma cultura capitalista (que é a cultura que vigora no século XXI, época de lançamento do filme). O comércio é retratado no lugar das pradarias. Há frutas, mas essas são comercializadas no filme, não retiradas diretamente de pomares. Assim como as representações de caça foram substituídas pela agricultura, acreditamos que, na produção contemporânea do conto, o fenômeno se repetiu, representando o comércio (BENITES, 2014).

Quanto ao castelo, Propp (1997) afirma que “[...] no reino dos confins existem construções, que são sempre palácios” (PROPP, 1997, p. 345). Também afirma que “às vezes, o local a que chega o herói é descrito como uma *cidade* ou *Estado*” (PROPP, 1997, p. 345).

Assim, podemos notar que todos os elementos representativos do reino do sol estão claramente representados na modernidade, em uma riqueza de detalhes surpreendente (BENITES, 2014).

5.6 A noiva

5.6.1 Dois tipos de princesa

Propp (1997) mostra que há dois tipos de princesa: a dócil e a indomável. Podemos dizer que quase todas as representações de princesas que sucederam aos Irmãos Grimm, e aqui se incluem as representações cinematográficas, representam princesas extremamente dóceis e passivas. Esse aspecto de passividade vem mudando nos últimos anos.

Quanto à personagem Rapunzel, pudemos averiguar que, na versão dos Irmãos Grimm, ela é passiva, e não é representada como uma princesa. Sua nobreza somente é adquirida ao contrair matrimônio com o príncipe.

Sua representação moderna, no entanto, mesmo sendo muito mais ousada que sua antiga representação, mostra-se em um meio termo entre a o *dócil* e o *indomável*. Ao mesmo tempo em que é dócil com Mãe Gothel, é destemida ao enfrentar os bandidos Vikings e os guardas que perseguem Flynn Rider (BENITES, 2014).

Propp (1997) analisa que a *princesa* deve *marcar o herói* para que, posteriormente, ela se torne *noiva* dele. Essa *marcação do herói* se dá, além de ritos de cortes na pele com o intuito de misturar o sangue dos noivos, com o corte de cabelo do noivo, por exemplo, um resquício de ritos de casamento representados no conto.

Verificamos, com base nos apontamentos de Propp (1997), uma *deformação* na narrativa *Enrolados*, visto que há uma inversão de papéis dos personagens, já que é o representante masculino (noivo) quem corta o cabelo da representante feminina (noiva). Esse fenômeno encontra sustentação teórica em Propp (1997), que explicita que alguns elementos das representações dos ritos se modificam parcialmente.

Contudo, mesmo com tal *deformação* que “mostra o quanto ele [o motivo] está enraizado na consciência popular, pois é utilizado onde não tem razão para existir” (PROPP, 1997, p. 367), “o rito encontra-se claramente representado como um rito nupcial em *Enrolados*” (BENITES, 2014).

“Notoriamente, cortar os cabelos do noivo não é uma prática usual do ocidente, no século XXI, lugar e época em que o filme foi produzido, o que demonstra que essa representação não tem razão para existir nesta produção” (BENITES, 2014).

Este fato pode levantar muitas hipóteses e questionamentos do porquê da conservação (in)consciente desses elementos.

5.6.2 *As tarefas difíceis impostas ao herói*

Propp (1997) dedica quase um capítulo inteiro de sua obra *As raízes históricas do conto maravilhoso* às tarefas difíceis impostas ao herói. Entretanto, deparamo com um problema de análise no que tange ao assunto aqui abordado, visto que o autor considera o herói como uma representação masculina que deve cumprir *tarefas difíceis* com o objetivo de contrair matrimônio, sendo que essas *tarefas difíceis* são, muitas vezes, impostas pela princesa. Resumidamente, Propp (1997) examina, nesse capítulo de sua obra, contos que apresentam esse enredo e analisa as raízes históricas que condicionaram esse tipo de narrativa.

Contudo, a representação do herói no conto *Rapunzel*, e em muitos outros contos maravilhosos, é feminina. Notamos ainda que, no filme *Enrolados*, a heroína, ao mesmo tempo, é a princesa, e ela mesma se impõe uma tarefa difícil (sair da torre e ver as luzes). Isso se torna interessante, pois o filme resgata (mesmo que de forma extremamente sutil e *deformada*) a concepção trazida por Propp (1997), visto que, efetivamente, a heroína impõe

uma tarefa difícil; a diferença aqui é que ela não a impõe a alguém, impondo-a a si mesma (BENITES, 2014).

Podemos averiguar que a *tarefa difícil*, imposta a Rapunzel no conto transcrito pelos Irmãos Grimm, possui relação com as núpcias, pois, somente depois de a tarefa ter sido cumprida, é que o casal se reencontra e que os dois estão “aptos” ao casamento.

Constatamos também, com base na perspectiva de Propp (1997), que a *tarefa difícil* imposta à personagem Rapunzel do filme *Enrolados* já não está fortemente ligada ao casamento, que surge como *consequência*, e não como *objetivo* ao cumprir-se a tarefa. No filme, a tarefa difícil é conseguir desligar-se do vínculo materno (BENITES, 2014).

5.6.3 A entronização do herói

Podemos constatar que o conto *Rapunzel*, assim como quase a totalidade de contos maravilhosos, apresenta a sucessão de poder; contudo verificamos também que, talvez por já ter sofrido muitas modificações, no conto é a representação feminina que passa a pertencer ao reino do príncipe. Porém, no filme *Enrolados*, há um resgate dessa característica, visto que Flynn Rider, por contrair matrimônio com Rapunzel, é o representante masculino que *conquista a mão da filha do rei*. Averiguamos que a concepção histórica de que a *continuidadora do clã real* é mulher permanece, e de que, mesmo não representando mais o herói, Flynn Rider será o representante masculino que, por contrair matrimônio com Rapunzel, subirá ao trono.

5.7 A fuga

Na versão dos Irmãos Grimm do conto *Rapunzel*, não há uma fuga efetivada da heroína, mas uma expulsão pela falta cometida pela filha ao receber um homem às escondidas na torre. É muito interessante notar, no entanto, que, no filme *Enrolados*, além da fuga física – quando a heroína sai da torre ajudada por Flynn Rider –, há uma fuga psicológica da personagem, pois ela se liberta da torre que, inconsciente, tem dentro de si, ou seja, liberta-se da relação castradora com a mãe (BENITES, 2014). Assim, consideraremos a *fuga física* da torre como a *travessia* realizada pela heroína, e a *fuga psicológica* como o elemento *fuga*, analisado nesta subseção.

Nessa perspectiva, podemos dizer que o elemento aparece de maneira sutil, mas é fundamental para que a heroína consiga a *entronização* e o *casamento*. Sem essa *fuga psicológica*, a *fuga física* (aqui compreendida como *travessia*) de nada valeria.

Resumidamente, Propp (1997) explicita que, para atingir a maturidade, o jovem deve ir ao mundo dos mortos, e, assim, a fuga seria o retorno ao mundo dos vivos. Assim, o jovem iniciado, após cumprir as tarefas difíceis, estaria apto a “retornar” como adulto.

Em *Enrolados* é isso o que acontece. Rapunzel vai ao outro mundo, cumpre a *tarefa* difícil, que ela mesma se impôs, e, ao retornar para a torre, recorda-se de sua origem e consegue o esclarecimento (representado pelo sol, pela luz) que tanto buscou. Há uma *fuga mágica* nesse ponto da narrativa, uma fuga que só depende dela mesma (BENITES, 2014). Ela poderia ter descoberto suas origens durante a *travessia* ou ao chegar ao *reino do sol*; mas não: sua libertação e sua fuga efetiva só ocorrem quando ela está sozinha em seu quarto, olhando um pequeno lenço com a gravura do sol e, quase que magicamente, percebe que a vida toda ela pintara aquele símbolo nas paredes da torre. A partir daí, recorda-se dos pais (BENITES, 2014).

Finalizando, podemos dizer que o elemento resgatado em *Enrolados* está reinterpretado, já que nossa sociedade, não compreendendo mais certas concepções, adaptou-o. No entanto, mesmo havendo uma reinterpretação desse motivo na narrativa (e de todos os outros motivos abordados, em maior ou menor grau de reinterpretação), não houve alteração no seu sentido, já que o conto e o filme, assim como o rito, representam a passagem para a fase adulta (BENITES, 2014).

6 Considerações finais

A partir de todo o exposto e analisado, podemos afirmar que o filme *Enrolados*, mesmo se tratando de uma *reinterpretação*, possui toda a estrutura do conto maravilhoso, visto que podemos perceber, claramente, o isolamento da heroína, que, para alcançar a maturidade, tem de fazer uma *travessia* para o *reino do sol*, transportada não ao acaso por um cavalo branco e auxiliada por um *animal agradecido*. Isso comprova nossa premissa de que o veículo de transmissão do conto é irrelevante, pois, tanto oralmente quanto por meio da escrita e do cinema, suas funções se mantêm.

Mesmo após ter havido mudanças significativas em nossa sociedade, tendo transcorrido largo espaço de tempo desde a existência de sociedades baseadas na economia de

coleta e caça, os elementos históricos que representam simbolicamente ritos de iniciação para a fase adulta se mantêm em uma riqueza de detalhes digna de mais estudos de aprofundamento, visto que este trabalho constituiu uma pequena amostragem deste fenômeno.

Especificamente no conto *Rapunzel* e na produção cinematográfica *Enrolados*, pode-se dizer que os elementos históricos e simbólicos constituem essa representação de rito de passagem, mas de maneira muito mais completa em *Enrolados*, o que é extremamente interessante, já que tais ritos não fazem parte de nossa sociedade contemporânea da mesma maneira como outrora.

Por fim, podemos verificar que a representação de ritos antigos e de comportamentos sociais se mantêm *reinterpretadas e deformadas*, como sugerem os estudos de Propp (1983; 1997), em produções cinematográficas contemporâneas, e, sendo assim, podemos dizer que a presente pesquisa constitui uma contribuição para o seguimento dos estudos do autor.

Referências

BENITES, Paula Rossi. **Os elementos históricos e simbólicos do conto Rapunzel**: uma análise comparativa entre o conto maravilhoso e a produção cinematográfica *Enrolados*. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras). Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS), São Leopoldo, 2014.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Tradução de Arlene Caetano, 21. ed. revista. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

COAN, Rozalir B. **A presença de Giambattista Basile nas narrativas populares de Charles Perrault e dos Irmãos Grimm**: vultos de Cinderela. 2009. 91 f. Dissertação (Mestrado em Literatura). Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina, 2009.

COELHO, Nelly Novaes. **O conto de fadas, símbolos, mitos, arquétipos**. São Paulo: CDL, 2003.

CORSO, Diana Lichtenstein e Mário. **Fadas no divã, psicanálise nas histórias infantis**. Porto Alegre: Artmed, 2006.

ENROLADOS. Diretor: Nathan Greno. Produtor: Roy Conli Byron Howard. EUA. Walt Disney Pictures, 2010. 1 DVD (92 min), son., color.

GOULD, Joan. **Fiando palha, tecendo ouro, o que os contos de fada revelam sobre as transformações na vida da mulher**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. **Contos e lendas dos Irmãos Grimm**. Tradução de Ísida M. Bonini. São Paulo: Edigraf, 1961, 8 volumes.

_____. **Contos maravilhosos infantis e domésticos.** Tradução de Christine Röhrig. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

JOLLES, André. **Formas simples.** São Paulo: Cultrix, 1976.

LEXIKON, Herder. **Dicionário de símbolos.** Tradução de Erlon José Paschoal. São Paulo: Editora Cultrix, 1992.

MACHADO, Ana Maria. **Contos de fadas de Perrault, Grimm e outros.** Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

PROPP, Vladimir. **As raízes históricas do conto maravilhoso.** São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. **Morfologia do conto.** 2. ed. Lisboa: Vega, 1983.

SIMONSEN, Michelle. **O conto popular.** São Paulo: Martins Fontes, 1987.

TATAR, Maria. **Contos de fadas.** Edição comentada e ilustrada. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.