

O DIÁLOGO ENTRE O CONTO *RAPUNZEL* DOS *IRMÃOS GRIMM* E O FILME *ENROLADOS DE WALT DISNEY*

Gabriela Aímola VIVAN

Leonara Prieto BUENO

Marcela Ribeiro PAULINO

Orientadora: Profa. Ms. Flávia Herker Lopes BERNABÉ

Resumo: O objetivo deste trabalho é propor uma análise comparativa entre o conto *Rapunzel* dos *Irmãos Grimm* (1812) e o filme *Enrolados* de *Walt Disney* (2011). Para tanto, nos orientamos pela leitura de estudiosos como Mikhail Bakhtin (1997), Fiorin (1994 e 2006), Brait (2005), e outros, na fundamentação teórica. Para análise da estrutura do conto, nos apoiamos nas concepções de Gotlib (2004), e para o embasamento teórico acerca da arte cinematográfica, utilizamos referências como Araújo (1995), Costa (1989) e Gomes (2004).

Palavras-chaves: interdiscursividade; dialogismo; estilo; conto; cinema; *Rapunzel*; *Enrolados*.

Abstract: The objective of this study is to propose a comparative analysis of the tale *Rapunzel* written by *Brothers Grimm* (1812) and *Tangled* (2011), which is the Walt Disney movie. To the development of this paper, we based our readings on researchers, such as Mikhail Bakhtin (1997), Fiorin (1994 and 2006), Brait (2005), among others. To analyze the structure of the tale, we were supported by Gotlib's conceptions (2004), and for the theoretical aspect of the cinematic art, we used references such as Araújo (1995), Costa (1989) and Gomes (2004).

Keyword: interdiscursivity; dialogue; style; tale; cinema; *Rapunzel*; *Tangled*.

Introdução

O interesse pela presente pesquisa surgiu a partir do nosso contato com os estudos bakhtinianos sobre o dialogismo. Tal conceito despertou nossa atenção por englobar todo o processo da linguagem, de modo que qualquer discurso, seja ele no plano literário ou não, está em diálogo constante com outros.

Além disso, diante da nossa vontade de tornar essa pesquisa mais atraente e contemporânea, decidimos analisar os textos *Rapunzel*, dos *Irmãos Grimm* (1812) e o filme *Enrolados*, de *Walt Disney* (2011) de maneira comparativa, de acordo com as semelhanças e diferenças existentes entre eles.

Para tanto, dividimos nosso trabalho em seis partes. Na primeira discorreremos sobre gêneros do discurso, enunciados e estilo, orientando-nos por Bakhtin (1997), Fiorin (1994 e 2006) e Brait (2005). Através desses autores podemos verificar a riqueza dos gêneros

discursivos que atravessam a sociedade e a história da linguagem, assim como as construções estilísticas das quais fazemos uso a todo o momento.

Em uma segunda etapa discutimos os critérios de dialogismo, intertextualidade e interdiscursividade, nos fundamentando basicamente em Fiorin (1994 e 2006). Na segunda parte analisamos a estrutura dos contos literários baseados em Gotlib (2004), na sequência (terceira subdivisão) falamos sobre a arte cinematográfica discutindo sua evolução.

A quarta e quinta parte trazem breves resumos do conto e do filme em estudo. Por fim, a sexta e última parte trata-se de uma análise que discute as aproximações e distanciamentos entre *Rapunzel* e *Enrolados*, de acordo com os critérios estudados na parte teórica.

1 Gêneros do discurso, enunciados e estilo

Na antiguidade o homem utilizava gestos e desenhos para se comunicar, mas foi só com o surgimento da linguagem que a comunicação aconteceu de maneira eficaz.

De acordo com Bakhtin (1997) a linguagem está ligada aos diversos campos da atividade humana, e o seu uso é tão multiforme quanto a diversidade desses campos.

O uso da língua efetua-se em forma de enunciados. Estes são formas orais e escritas de exprimir, transmitir pensamentos e sentimentos em palavras. Ou seja, é a partir da língua e do uso da palavra, que é algo imprescindível nas relações interpessoais, que os enunciados são construídos.

Diante dessa noção de enunciado, percebemos a diferença que existe entre os enunciados e as unidades da língua. Estas são repetíveis, uma palavra como “pai” e uma oração como “está cedo” são sempre iguais, enquanto os enunciados são as unidades reais da comunicação, sendo portanto irrepetíveis, visto que são acontecimentos únicos que carregam particularidades como apreciação e entonação de cada falante. Assim, o enunciado “pai!” pode aparecer em um contexto em que o filho está requisitando a atenção de seu pai, ou em outro contexto em que o filho está esclarecendo para alguém o seu grau de parentesco com esta pessoa. Já o enunciado “está cedo” pode se referir tanto ao período matutino do dia, quanto à uma expressão coloquial em que dizemos à alguém que ela não precisa ir embora, pois ainda está cedo. Outra diferença é que as unidades da língua são completas e não possuem acabamento que permite resposta.

[...] cada palavra, cada oração, cada período tem uma completude. Ela, porém, não possibilita uma resposta. Ninguém vai responder à palavra “corrupto”, embora ela

esteja completa. O enunciado, entretanto, sendo uma réplica, tem um acabamento específico que permite uma resposta. Quando alguém assume essa palavra e a transforma em um xingamento, ela torna-se um enunciado, ‘Corrupto!’, e , portanto, ganha um acabamento que admite uma resposta (FIORIN, 2006, p. 22).

Por essas ideias percebemos que enquanto as unidades da língua são neutras, os enunciados carregam sentimentos, valores e paixões.

Para construir enunciados nos apropriamos de outros anteriores ao nosso, por isso nenhum enunciado é considerado único ou puro, mas sim, fruto de outros. Porém, cada campo da atividade humana exige seus tipos relativamente estáveis de enunciado. Em cada contexto, seja ele familiar, profissional, escolar, entre outros, nos utilizamos de expressões específicas para cada situação. A esses tipos específicos de enunciados, Bakhtin denomina gêneros do discurso.

Dessa grande diversidade surge a distinção entre gêneros primários e secundários. Enquanto estes se referem a uma linguagem mais complexa como a de textos literários e científicos, aqueles se remetem a uma linguagem mais informal, como a do cotidiano, por exemplo.

[...] Os gêneros discursivos secundários (complexos – romances, dramas, pesquisa científica de toda espécie, os grandes gêneros publicísticos, etc.) surgem nas condições de um convívio cultural mais complexo e relativamente muito desenvolvido e organizado. (predominantemente o escrito) – artístico, científico, sócio-político, etc. no processo de sua formação eles incorporam e reelaboram diversos gêneros primários (simples) que se formaram nas condições da comunicação discursiva imediata (BAKHTIN, 1997, p. 263).

A diferença entre esses dois tipos de gêneros é fundamental no que diz respeito à análise de um discurso. No entanto, sabemos que muitas vezes os gêneros primários integram os secundários. Contudo o contrário não acontece. Em um romance literário, por exemplo, onde encontramos toda a linguagem elaborada do escritor, muitas vezes nos deparamos também com a presença de um diálogo informal do cotidiano.

Esses gêneros primários, que integram os complexos, aí se transformam e adquirem um caráter especial: perdem o vínculo imediato com a realidade concreta e os enunciados reais alheios: por exemplo, a réplica do diálogo cotidiano ou da carta no romance, ao manterem a sua forma e o significado cotidiano apenas no plano do conteúdo romanesco, integram a realidade concreta apenas através do conjunto do romance, ou seja, como acontecimento artístico-literário e não da vida cotidiana. No seu conjunto o romance é um enunciado, como a réplica do diálogo cotidiano ou uma carta privada (ele tem a mesma natureza dessas duas), mas a diferença deles é um enunciado secundário (complexo) (BAKHTIN, 1997, p.264).

Outra característica dos gêneros é que eles se constituem por um conteúdo temático, uma construção composicional e um estilo. De acordo com Fiorin (2006), o conteúdo temático não se restringe ao assunto específico de um texto, mas abrange o domínio de sentido de que se ocupa o gênero. Como exemplo Fiorin (2006) cita as cartas amorosas, que dentro do mesmo conteúdo temático que é o amor, trazem cada uma suas especificidades: rompimentos, traições, saudades. A construção composicional para o autor é o modo de organizar o texto e de estruturá-lo. Outro exemplo mostrado por ele são as cartas de comunicação deferida que apresentam tempo e espaço em uma relação de interlocução para que se entenda o local e a data onde foram escritas assim como o nome de quem escreve e da pessoa para quem se escreve. O ato estilístico para Fiorin (2006) é uma seleção de meios linguísticos e esse ato possui importância fundamental no nosso trabalho e merece aprofundamento em sua discussão.

Retomando a ideia de que nenhum enunciado se apresenta de maneira individual ou pura, nos vemos diante da noção de estilo, fundamental para entendermos essa questão de individualidade dos enunciados. Nas palavras de Bakhtin (1997, p. 268):

Os enunciados e seus tipos, isto é, os gêneros discursivos, são correias de transmissão entre a história da sociedade e a história da linguagem. Nenhum fenômeno novo (fonético, léxico, gramatical) pode integrar o sistema da língua sem ter percorrido um complexo e longo caminho de experimentação e elaboração de gêneros e estilos.

A estilística clássica considerava o estilo como algo individual e pessoal, mas para Bakhtin (apud Fiorin, 1994) o estilo é coletivo, embora, possa parecer que falar de estilo dentro do pensamento bakhtiniano seja um contra-senso, já que para o autor a linguagem está fundada na relação entre sujeitos. A grande diferença nessas concepções é que para Bakhtin cada pessoa se constitui de vários outros discursos, mas sempre mantém o seu próprio traço, o seu próprio estilo.

Conforme Brait (2005), a existência de estilo de linguagem como diferentes dialetos sociais, por exemplo, servem como componentes ou caracterizadores de estilo.

No entanto, a grande questão é saber sob que ângulo dialógico os estilos se confrontam numa obra, pois conforme Bakhtin (1997), este não pode ser estabelecido através de critérios linguísticos, porque as relações dialógicas são pertencentes ao campo do discurso. Ao examinarmos qualquer fenômeno concreto de linguagem de acordo com o sistema da língua estamos diante de um fenômeno gramatical, mas se o examinarmos considerando-o

como um enunciado individual ou um gênero discursivo pode ser considerado um ato estilístico causado pelas escolhas do falante.

Na elaboração de um enunciado, o público para o qual ele se destina possui importância fundamental. Pois para cada receptor são necessárias diferentes construções estilísticas. É evidente que um enunciado voltado para o público infantil não possui as mesmas características de um enunciado destinado ao público acadêmico, por exemplo.

Assim, na passagem de um gênero para outro, muda-se conseqüentemente o estilo de um enunciado. Ainda de acordo com Bakhtin (1997, p. 268): “Onde há estilo há gênero. A passagem do estilo de um gênero para outro não só modifica o som do estilo nas condições do gênero que não lhe é próprio como destrói ou renova tal gênero.”.

Segundo Bakhtin (1997), há três participantes essenciais que compõem as inter-relações e determinam as linhas gerais do estilo poético, como um fenômeno social. São eles: o autor (falante), o herói (objeto de que se fala) e ouvinte (o leitor). Essas categorias devem ser entendidas como identidades essenciais da obra que constituem a força que determina o estilo. Em outras palavras, dessa relação se estabelece e se faz identificar um estilo.

Através dessas ideias, percebemos que a noção de estilo no sentido bakhtiniano implica muito mais do que a simples busca pela individualidade nos discursos. Assim, para ele, a singularidade do estilo se dialoga com o coletivo, com cada contexto social, e com cada público.

1.1 Dialogismo, intertextualidade e interdiscursividade

Como dito acima todo enunciado é dialógico. Para Fiorin (2006), o dialogismo é a maneira pela qual a linguagem funciona no real. É o princípio que constitui o enunciado. Vimos acima que todo o enunciado se baseia em outro e é também uma réplica a outro. Por isso, de acordo com o autor: “[...] nele, ouvem-se sempre, ao menos, duas vozes. Mesmo que elas não se manifestem no fio do discurso estão aí presentes” (FIORIN, 2006, p. 24). Por isso, o enunciado é sempre heterogêneo, visto que em seu interior existem duas posições, a sua e a do seu interlocutor.

Além disso, Fiorin (2006) segue dizendo que as relações dialógicas podem ser de concordância ou de discordância, já que o meu discurso pode retomar as mesmas ideias do outro, mas pode também apresentar ideias diferentes que discordem do meu interlocutor.

Desse conceito de dialogismo, em que o discurso não se constrói sobre o mesmo, mas atravessa, condiciona e assim se elabora diante do outro, surge o termo intertextualidade introduzido por Julia Kristeva (apud FIORIN, 2006) como pertencente ao universo bahktiniano em sua apresentação sobre este autor na França, publicada em 1967 na revista *Critique*. Essa semioticista chama de “texto” o que Bahktin denomina “enunciado”, e assim designa por intertextualidade a noção de dialogismo de Bahktin. De acordo com Kristeva apud (FÁVERO, 2003, p. 50) “Ao sugerir que Bahktin ao falar de duas vozes coexistindo num texto, isto é, de um texto como atração e rejeição, resgate e repelência de outros textos teria apresentado a ideia de intertextualidade”.

Seguindo a ideia de Kristeva, Fiorin (1994) propõe a distinção entre discurso e texto, sendo necessário, diferenciar intertextualidade de interdiscursividade. Se o texto é o material que permite ler o discurso, o lugar de manifestação do sentido, a intertextualidade é: “[...] o processo de incorporação de um texto em outro, seja para reproduzir o sentido incorporado, seja, para transformá-lo [...]” (FIORIN, 1994, p. 30).

Enquanto isso o discurso é o próprio sentido, uma abstração já que se trata de ideias e figuras temáticas. Assim, a interdiscursividade “[...] é o processo em que se incorporam percursos temáticos e/ou percursos figurativos, temas e/ou figuras de um discurso em outro [...]” (FIORIN, 1994, p. 32).

Para a construção de um texto não é necessário retomar outro, contudo a retomada do discurso seja inerente para a constituição de um novo texto. Assim “a interdiscursividade não implica a intertextualidade, embora o contrário seja verdadeiro, pois, ao se referir a um texto, o enunciador se refere, também, ao discurso que ele manifesta.” (FIORIN, 1994, p. 35).

2 O conto

Quando se pensa em teoria do conto, inúmeras questões surgem em torno de suas histórias. Nas palavras de Gotlib (2004), a estória do conto é bem mais antiga do que a necessidade de sua própria explicação.

Nos tempos primitivos, sacerdotes e discípulos se reuniam para a transmissão de mitos e ritos de suas tribos, e atualmente, nos reunimos para conversar, trazer notícias, trocar ideias, enfim, contar casos. Por isso, de acordo com Gotlib (2004, p.5): “[...] a estória sempre reuniu pessoas que contam e que ouvem [...]”.

Para a autora é impossível localizar o início do “contar estória” pois isso nos levaria a tempos remotíssimos não marcados pela tradição escrita, no entanto, há fases de evolução dos “modos” de se contar histórias que são marcantes, como por exemplo, os contos egípcios, que para alguns, são os mais antigos, apareceram por volta de 4000 anos antes de Cristo.

Durante o século XIV deu-se outra transição importante: o conto foi afirmado a sua categoria estética, exemplos disso, são os contos eróticos de Bocaccio cem Decameron (1350), onde o contador rompendo com moralismo didático, procurou elaboração artística sem perder o tom da narrativa moral, no entanto, preservou o recurso das “estórias de moldura”, estórias reunidas pelo fato de serem contadas por alguém a alguém.

Passando pelos séculos XVI, XVII e XVIII de Maguerite de Navarre (1558), Cervantes (1613), Perrault (fim do século XVII) e La Fontaine (XVIII); chegamos ao século XIX, no qual, ainda de acordo com Gotlib (2004), o conto é estimulado pela pesquisa popular, pelo folclórico e pela imprensa que permitiu suas publicações em inúmeras revistas e jornais. Neste momento de criação do conto moderno, surgiram nomes como Edgar Allan Poe afirmando-se como contista e teórico do conto.

Assim, percebemos que ao lado das estórias contidas no conto, uma outra se sustenta: a história das estórias, nas palavras de Gotlib (2004 , p. 7-8) :

Portanto, enquanto a força do contar estórias se faz, permanecendo, necessária e vigorosa, através dos séculos, paralelamente uma outra história se monta: a que tenta explicitar a *história destas estórias*, problematizando a questão deste modo de narrar – um modo de narrar caracterizado, em princípio, pela própria natureza desta narrativa: a de simplesmente *contar estórias*.

Diante das inúmeras perguntas referentes aos problemas da teoria do conto, em que alguns admitem teoria específica, outros acreditam que ele filia-se à teoria geral da narrativa, Cortázar apud Gotlib (2004) diz que devemos ter do conto, uma ideia viva, pois ele se move em um plano onde homem, vida e escrita travam uma “batalha fraternal”:

[...]se não tivermos uma ideia viva do que é o conto, teremos perdido tempo, porque um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal, se me for permitido o termo; e o resultado desta batalha é o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência. Só com imagens se pode transmitir essa alquimia secreta que explica a profunda ressonância que um grande conto tem em nós, e que explica também por que há tão poucos contos verdadeiramente grandes.(CORTÁZAR apud GOTLIB, 1974 p.10)

Raúl Castagnino, afirma que: “Um relato, copia-se, um conto, inventa-se” (CASTAGNINO apud GOTLIB, p.12), nessa concepção, o relato deve dizer algo acontecido na realidade, enquanto o conto não tem esse compromisso, pois nele realidade e ficção misturam-se. O autor literário mesmo ao “contar uma realidade” já pratica o ato de invenção, pois, novamente de acordo com Gotlib (2004), a realidade contada literariamente, justamente por utilizar recursos literários segundo as intenções do autor, já é uma maneira de invenção.

Nesse momento, já podemos perceber que inicialmente ocorreu a criação do conto e sua transmissão oral, depois o seu registro escrito, e mais adiante a criação de contos já por escrita, já os criava escrevendo. Nesse momento o narrador, aquele ser a quem o autor dá a voz, assumiu a função de contador-criador-contista de contos, aí, nesse momento, afirmou-se então, o seu caráter literário.

Essa voz que fala ou escreve empregando recursos diversos para fazê-los como entonação da voz, gestos, olhares, entre outros, a fim de manter a atenção de seu público, só se afirma enquanto contista quando cria, quando preocupa-se com a questão estética do arranjo e consegue construir um conto que valha como tal, que contenha a arte do conto. Assim, nas palavras de Gotlib (2004, p.13): “[...] nem todo contador de histórias é um contista”.

Enquanto o conto de fadas trata da subjetividade, trabalhando com as paixões (elementos interiores), o conto maravilhoso e também de advertência trata da coletividade, apontando elementos político-sociais. A este tipo de conto, André Jolles atribuiu o sentido de “forma simples”, pois nele as personagens, lugares e tempos são indeterminados historicamente, como exemplo, basta nos lembrarmos do clássico: “Era uma vez” que inicia contos deste tipo. Nesses contos a realidade trágica vê-se oposta a “a moral ingênua” onde todos sempre são “felizes para sempre”, causando encantamento aos leitores. Esses contos podem ser contados e recontados com as palavras próprias de cada narrador sem perder o seu fundo próprio, aquela ideia comum que sempre nos fica, independentemente dos recursos próprios de narração de quem nos contou. É isso que nos diz Gotlib (2004, p.18) em:

Daí o conto ter como características justamente esta possibilidade de ser fluido, móvel, de ser entendido por todos, de se renovar nas suas transmissões, sem se desmanchar: caracterizam-no, pois, a *mobilidade*, a *generalidade*, a *pluralidade*.

Para a autora o que caracteriza o conto é o seu movimento enquanto forma de narrar através dos tempos. Durante os anos, ocorreram mudanças de técnica, e não mudanças

de estrutura: “o conto permanece, pois, com a mesma estrutura do conto antigo; o que muda é a sua técnica” (p.29). Isso ocorre devido à complexidade dos tempos atuais e grande parte devido à Revolução Industrial que desde o século XVII fez com que a unidade de vida e consequentemente de obra literária já que esta representa aquela, fosse se perdendo. Assim desde esse período fez-se valer o caráter de fragmentação dos valores, das pessoas e da obra. Sob esta perspectiva Gotlib (2004, p.30), continua dizer:

O que era verdade para todos passa ou tende a ser verdade para um só. Neste sentido, evoluiu-se do *enredo* que dispõe um acontecimento em ordem linear, para um outro, diluído nos *feelings*, sensações, percepções, revelações ou sugestões íntimas... Pelo próprio caráter deste *enredo*, sem ação principal os mil e um estados interiores vão se desdobrando em outros [...]

Edgar Allan Poe (apud GOTLIB, 2004) diz que na maioria das obras de composição a unidade de efeito, ou impressão é o estado de maior importância. Para o autor toda obra literária causa em determinado momento um estado de intensa exaltação da alma, que por ser intensa é transitória. Por isso, na composição de uma obra é preciso dosá-la, a fim de permitir que essa exaltação perdure durante um tempo ideal. No entanto, se o texto for muito extenso ou muito curto, esse efeito ficará diluído.

Para o autor, o conto, assim como toda obra literária, é produto de um trabalho que se faz por etapa em função de obter o efeito único, ou impressão total.

“[...] concebido, com cuidado deliberado, um certo efeito único e singular a ser elaborado, ele então inventa tais incidentes e combina tais acontecimentos de forma a melhor ajudá-lo a estabelecer este efeito preconcebido. Se sua primeira frase não tende à concretização deste efeito, então ele falhou em seu primeiro passo. Em toda a composição não deve haver nenhuma palavra escrita cuja tendência, direta ou indireta, não esteja a serviço deste designo preestabelecido.” (POE apud GOTLIB, 2004 p.35)

Podemos perceber por essas considerações do autor que a economia dos meios narrativos é uma característica básica na construção do conto. Com o mínimo de meios possíveis, obter o máximo de efeitos. Assim tudo que não estiver relacionado com o efeito para conquista do interesse do leitor deve ser retirado.

Novamente seguindo Gotlib (2004) é justamente por esta capacidade de “corte” capaz de flagrar o momento presente que o conto ganha especificidade. Para a autora, concebido dessa maneira, o conto seria um modo moderno de narrar.

Sobre a brevidade do conto, Gotlib (2004) diz que ela é decorrente do modo como as ações são representadas. Muitas vezes omitem-se algumas partes da ação consideradas menos importantes, a este recurso, Gotlib (2004, p. 64) denomina de contração:

A base diferencial do conto é, pois, a *contração*: o contista condensa a matéria para apresentar os seus melhores momentos. Pode haver o caso de uma ação *longa ser curta* no seu modo de narrar, ou então ocorrer o inverso.

Assim, os contos possuem compromisso com a origem da estória, com o modo breve de contar, com a unidade de efeito...

Além disso, cada conto traz consigo as peculiaridades de cada época e de cada autor. Todas essas características ligadas umas as outras, desdobram-se em inúmeras descobertas que muitas vezes não conseguimos determinar.

Por isso, para a autora, de cada conto, se faz também, um caso teórico específico.

Larivaille (apud GOTLIB, 2004) tentou resumir todas essas peculiaridades do conto em um esquema mais abstrato e simples. Esse esquema ficou conhecido como *esquema canônico* da narrativa ou *esquema quinário*, devido suas grandes cinco etapas que se definem fundamentalmente de acordo com a transformação de um estado (inicial) em outro estado (final). A transformação é então constituída de: um estado inicial; um elemento (*complicação*) que permite movimentar a história e fazê-la sair de um estado que poderia durar; o encadeamento das ações (*dinâmica*); *resolução* que conclui o processo das ações, instaurando um novo estado que vai perdurar até a ocorrência de uma nova complicação e, por último, o estado final.

3 O cinema

Os primeiros registros de imagem em movimento foram feitos em 1895, e exibidos pela primeira vez em Paris. Eles tinham duração de aproximadamente dois minutos e retratavam coisas rápidas, simples e diretas, como a chegada de um trem na estação. Contudo, essas imagens simples chocavam e encantavam as pessoas, pois eram inovadoras.

De acordo com Araújo (1995), os irmãos Lumière, criadores do cinema, definiram este como um meio de captar a realidade em movimento sem que haja a interferência humana. Em seus filmes, eles desejavam mostrar a vida cotidiana das pessoas, fazendo do próprio filme um meio que nos permite conhecer melhor a nossa realidade.

O cinema mostrou que, antes de ser uma arte, é um aparelho mecânico que capta a realidade e, através dessa captação, nos permite conhecê-la melhor. Tal como se desenvolveu, sobretudo a partir dos anos 40 até hoje, o cinema apresenta-se como uma arte-meio, que nos permite conhecer melhor o mundo em que vivemos, na medida em que retrata com fidelidade aspectos dele (ARAÚJO, 1995 p.11).

Como outros tipos de arte que se inspiraram em conhecimentos anteriores para uma nova criação, os filmes do início do século XX imitavam espetáculos teatrais, tendo porém menor duração. Os recursos eram precários: usava-se uma única câmera, imóvel, voltada para os acontecimentos.

Segundo Araújo (1995), em 1908, o ex-ator de teatro Griffith inovou os métodos de fazer cinema tentando distingui-lo o máximo possível do teatro: colocou a câmera próxima ao rosto dos atores, salientou as interpretações com luz e maquiagem, gravou cenas com a câmera em movimento (*travelling*), e desenvolveu a técnica da montagem paralela, isto é, a alternância entre várias dimensões de planos (trechos filmados) e cenas, que tem como principal função a narrativa da história. Ainda de acordo com o autor, Griffith dizia que a técnica do teatro filmado podia interessar por alguns minutos, mas para prender a atenção do público a inovação seria indispensável.

Com o passar do tempo o filme evoluiu e com ele todos os recursos que são usados para fazê-lo: as câmeras, o som, a cor, as experiências com a terceira dimensão, etc. Na verdade o cinema está em constante mudança e isso ocorre pelo fato de que as ideias para um filme e a tecnologia andam lado a lado. Hoje, é preciso utilizar recursos diferentes dos usados em 1895, para que nós possamos nos interessar e acreditar na história. “Certos mecanismos tornam-se familiares e tendemos a nos desinteressar deles. As novidades que se introduzem (tanto técnicas como conceituais) é que passam a ter a nossa atenção”. (ARAÚJO, 1995, p.13)

Além do teatro, o cinema engloba outros tipos de arte como literatura e pintura. De acordo com Costa (1989), o cinema é uma linguagem que se aproxima da literatura, pois possuem em comum o uso da palavra das personagens e a finalidade de contar histórias. Ele é, porém, uma arte que envolve custos mais elevados e tecnologia mais avançada do que as demais, e pode ser considerado também um comércio, pois com ele ganha-se dinheiro.

Segundo Araújo (1995), quando assistimos a um filme não refletimos sobre o esforço de muitas pessoas para chegar àquele resultado. Temos a impressão de estar diante de algo simples e natural, o que não é verdade. Para que um filme chegue ao cinema, ele passa

por um longo e complexo caminho que exige determinação e dedicação de muitos profissionais.

Um filme começa quando uma pessoa coloca uma ideia no papel. São linhas que relatam o enredo de uma maneira geral, retratando os principais acontecimentos e personagens. Essa primeira ideia chama-se *argumento*, e pode ser original, adaptada de um livro ou de uma peça teatral.

Em seguida, um ou mais escritores (que são agora chamados de roteiristas) passam essa ideia para um *roteiro*. Este é um rascunho sobre o qual se trabalha para chegar à perfeição das imagens. O objetivo é tentar produzir uma obra original, algo diferente do que já foi feito e para isso os roteiristas buscam inovar técnicas, para evitar que o filme se torne um clichê.

Quando um filme acumula clichês, é normal que os personagens se construam de maneira convencional, isto é, conforme já conhecemos no passado, sem acrescentar-lhes nada em complexidade. É um filme que apreende a realidade de maneira imperfeita. (ARAÚJO, 1995 p. 21)

De acordo com Araújo, um filme é feito de pequenas ideias e não de ideias gerais. Portanto, quando há falha na elaboração de um roteiro, todas as outras coisas tendem a dar errado: paisagem, interpretação dos atores, figurino, música. “É uma reação em cadeia: o cinema é uma arte em que a obra-prima e o filme medíocre distinguem-se frequentemente pelos detalhes.” (ARAÚJO, 1995, p. 22)

Outro papel indispensável para o desenvolvimento de um filme é o do diretor, e sua função se difere da do roteirista nos seguintes pontos: enquanto este se dedica a criar situações e o aspecto geral das cenas, aquele as visualiza e busca detalhes que transformem textos em imagens, que são a realidade do filme. Em outras palavras, enquanto o roteirista pensa no desenho geral da cena, o diretor pensa na maneira precisa como essa cena se desenrolará. Além disso, o diretor deve conhecer um pouco de todas as funções, que incluem iluminação, enquadramento de cena e direção dos atores junto com o conjunto das operações no local de filmagem. Apesar da distinção dos cargos, o cinema é uma arte de colaboração onde toda a equipe trabalha junto. Atualmente, é comum que a mesma pessoa ocupe os cargos de diretor e roteirista de um mesmo filme para ter um maior controle sobre o produto final.

De um modo geral, difundiu-se bastante a ideia de que cabe ao diretor a última palavra e a responsabilidade maior pelo produto artístico que realiza. (ARAÚJO, 1995 p. 56)

Se antes o produtor tinha o papel mais importante e era quem dava a palavra final sobre o filme, hoje ele se detém, de maneira geral, a administrar a estimativa de custo e os financiamentos necessários à realização, dando maior liberdade ao diretor.

Em vez de patrão, o produtor tornou-se antes de tudo um sócio do filme: ele interfere (na medida em que tem interesses), mas raramente detém a palavra final. As associações entre produtor e diretor acontecem, em geral, devido à confiança que um tem no outro e à procura de soluções de consenso. (ARAÚJO, 1995 p. 56)

De acordo com Costa (1989), o cinema está diretamente ligado a questões ideológicas. Ao assistirmos um filme nos identificamos com os personagens e nos envolvemos com a história. Além disso, o prazer e o fascínio se devem ao fato de que a instituição cinematográfica leva o espectador para um novo mundo, e esse distanciamento da nossa experiência cotidiana torna-se um fator importante na produção de um filme.

A instituição cinematográfica tem a ver com o desejo, com o imaginário e com o simbólico; insiste nos jogos de identificação e nos complexos mecanismos que regulam o funcionamento de nossa psique, de nosso inconsciente. (COSTA, 1989 p. 23) .

A personagem no cinema é, segundo Gomes (2004), diferente da personagem no romance, pois neste ela é feita essencialmente de palavras, enquanto naquele é encarnada em pessoa, na relação indissociável entre palavra e imagem. Esse fato pode limitar a criatividade do espectador no cinema, já que no romance ele tem maior liberdade para caracterizar essa personagem. Porém, ao se tratar do aspecto psicológico as personagens são mais bem retratadas no cinema, onde possuem maior liberdade para tratar de aspectos psicológicos e podem explorar a complexidade do ser, aproximando o espectador da realidade. Por isso pode-se dizer que o público se identifica de maneira mais intensa com a personagem do cinema do que com a do romance.

4 O conto *Rapunzel*

O conto de fadas *Rapunzel* foi escrito pelos Irmãos Grimm e publicado pela primeira vez em 1812. O conto foi compilado no livro *Contos para a infância e para o lar*, e depois em 1698 foi originalmente publicado.

Rapunzel conta a história de uma menina muito desejada por seus pais e levada para longe deles por uma terrível feiticeira, de acordo com o que o pai da menina prometera à ela em um momento de desespero, quando esta ameaçava-lhe por ele ter invadido seu quintal para apanhar rabanetes e saciar o desejo de sua mulher ainda grávida de Rapunzel.

Quando Rapunzel completou doze anos, foi levada ao alto de uma enorme torre para que ficasse isolada do mundo. Quando a feiticeira queria vê-la gritava para que Rapunzel jogasse suas belas tranças de cabelos louros e finos nunca cortados, pelos quais a feiticeira subia, pois a torre não possuía escadas.

Certo dia, o filho do Rei passeava pelo local da torre quando ouviu o belo canto de Rapunzel, a menina cantava para si mesma a fim de distrair-se e espantar a solidão; o príncipe então apaixonou-se, porém, não sabia o que fazer para chegar até o alto da torre e declarar-se à amada. Passados alguns dias o príncipe conseguiu observar a chegada da velha bruxa e a maneira pela qual ela subia ao alto da torre, e no dia seguinte, se dispôs ao pé da torre à gritar pelas tranças de Rapunzel. Assim como acontecia à bruxa, as tranças caíram e o príncipe subiu. Quando chegou ao encontro de Rapunzel, declarou-se à menina acalmando o coração da bela, ainda assustada por ver pela primeira vez a figura de um homem.

Rapunzel encantada pelos sentimentos e beleza do príncipe, não hesitou em aceitar seu convite para fugir e viver junto ao rapaz, mas, sabia que seu exílio era a razão da existência da bruxa que jamais aceitaria sua liberdade. Assim, a menina pediu ao príncipe que a cada visita levasse um pedaço de seda que Rapunzel teceria até formar uma escada e poder descer e viver junto de seu amado.

Em uma das visitas da bruxa, Rapunzel distraiu-se e ingenuamente perguntou à ela por que demorava tanto a subir na torre, enquanto o filho do rei subia rapidamente. A bruxa no mesmo instante descobriu o segredo de Rapunzel e cortou-lhe os longos e belos cabelos, esbofeteou-a e depois a mandou para um deserto para que vagasse e sofresse. Em seguida prendeu as tranças cortadas de Rapunzel em dois ganchos, e quando o príncipe gritou para subir ao encontro de Rapunzel, a feiticeira jogou-lhe as tranças. Quando o príncipe chegou ao alto da torre e soube da maldade que a bruxa fizera, desesperou-se e jogou-se pela janela caindo em cima de espinhos que perfuraram seus olhos. Nessa situação, o príncipe vagou só com sua tristeza até chegar coincidentemente ao deserto no qual Rapunzel vivia já com seus filhos, um casal de gêmeos, que tivera ali mesmo. Ao escutar o canto de Rapunzel, o príncipe aproximou-se e a moça logo lhe reconheceu e abraçou-lhe a chorar. Suas lágrimas caíram sobre os olhos cegos do príncipe e fizeram com que ele voltasse a enxergar. Assim, o

casal e seus filhos caminharam para o reino onde foram recebidos com alegria e viveram felizes.

5 O filme *Enrolados*

O filme é uma versão totalmente moderna criada pela Walt Disney para o conto Rapunzel escrito pelos Irmãos Grimm.

Como visto anteriormente, não seria possível retratar de forma fiel o conto na produção de um filme infantil, já que a história exigiria cenas de violência que são impróprias para o público destinado.

Em *Enrolados*, Rapunzel é uma princesa, filha de uma rainha que fica enferma durante a sua gravidez, e a única salvação é a flor do sol. No entanto, ela também é objeto de desejo da Gothel, que a quer para se manter pra sempre jovem e bela. Os soldados do rei conseguem a flor que salva a rainha e Rapunzel, dessa forma, nasce uma menina linda de cabelos dourados. A pequena é roubada pela vilã para usufruir dos poderes que permaneceram em seus cabelos.

Durante toda sua vida, Rapunzel viveu em uma torre onde só tinha contato com a sua falsa mãe e com seu amigo lagarto Pascal, mas seu sonho era sair daquele lugar para poder ver as “luzes voadoras” que apareciam sempre no seu aniversário. Após dezoito anos, um jovem ladrão chamado Flyn Ryder entra na torre, assustada, a garota o agride usando uma frigideira e o prende no armário.

Rapunzel queria provar à mãe que era capaz de sobreviver fora da torre, mas como ela não dá atenção, a princesa propõe ao ladrão que devolveria sua sacola (que tinha a tiara de Rapunzel) se à levasse para ver as lanternas. No caminho, o ladrão faz de tudo para que a garota desista de seu objetivo, mas quando ela o salva das mãos dos soldados e de outros inimigos, o malandro começa a querer bem a menina e passa a fazer tudo para realizar seu sonho. No caminho, a bruxa a encontra e diz à princesa que o moço que conheceu iria trocá-la pela tiara, que ela era ingênua de acreditar que ele tinha motivos para gostar dela.

Chegando à cidade a moça age como uma verdadeira princesa, todos ficam encantados. Flyn Ryder a leva para ver as lanternas em um barco no meio do mar, e Rapunzel devolve a tiara roubada. O rapaz decide pegar o valioso objeto e entregar aos inimigos que o ajudaram no roubo, mas Gothel arma um plano para que eles não aceitem, dizendo que a menina com quem ele estava tinha poderes nos cabelos, e era, portanto, mais valiosa. A bruxa finge salvá-la e a leva de volta para a torre, lá Rapunzel reconhece a figura do sol desenhado

no quarto, por ser a mesma que tinha em cima do seu berço quando bebê, entendendo que ela era a princesa perdida.

Flyn Ryder é levado para julgamento por ter roubado o reino, porém, é ajudado por seus antigos inimigos e pelo cavalo Maximus a fugir e ir atrás de Rapunzel. Chegando à torre, encontra a amada presa e é atacado pela bruxa. A menina dos cabelos mágicos propõe uma troca, ela promete à bruxa que se ela a permitir salvar o rapaz, faria todas às suas vontades, e a bruxa a concede.

Quando vai colocar os cabelos sobre a ferida de Flyn Ryder ele os corta, desta forma Gothel é destruída. A princesa consegue curá-lo com suas lágrimas.

No desfecho da história, o casal vai ao castelo, e Rapunzel retoma seu lugar. Todos realizam seus sonhos, inclusive os antigos inimigos de Flyn Ryder. Eles se casam e como em todo conto de fadas, vivem felizes para sempre.

6 Entre *Rapunzel* e *Enrolados*

Para o início dessa análise, partimos da ideia de que o filme *Enrolados* é antes de tudo uma releitura do conto *Rapunzel*. Sabemos que nesse processo dialógico para que se passe de um gênero a outro é necessário que antes ocorra a mudança de estilo. Essa mudança estilística ocorre principalmente devido às necessidades do público destinado que se alteram de acordo com a época em que ele se insere. Dessa maneira as necessidades de crianças que viveram há séculos atrás quando o conto foi escrito, não são as mesmas das crianças que convivemos hoje em dia. Se antes o passatempo delas era ouvir contos, hoje elas assistem filmes em 3D nos cinemas.

Como citado anteriormente no capítulo 3, o filme evoluiu com o passar do tempo e dessa forma todos os recursos usados para sua produção: o som, as câmeras, a experiência com terceira dimensão, a cor, etc. A tecnologia faz com que o cinema esteja em constante mudança. Sabemos que hoje, esses fatores despertam nossa atenção ao assistir um filme.

Estabelecendo um paralelo entre o conto e a obra cinematográfica, percebemos semelhanças e diferenças que buscamos explicar através dos pensamentos que envolvem o círculo bakhtiniano. Ressaltamos que nossas reflexões não são absolutas e, portanto podem despertar várias outras análises.

Em *Rapunzel* a situação problema se inicia quando o pai de Rapunzel tenta roubar rabanetes para saciar o desejo de sua mulher ainda grávida, o fato de o pai aceitar dar a criança à bruxa em troca dos rabanetes e do seu perdão, por ele ter invadido seu quintal, pode parecer a primeiro momento absurdo, mas, é possível compreender que naqueles tempos remotos no qual o conto foi escrito, os desejos de gravidez eram seriamente respeitados e temidos, e se caso não fossem cumpridos, acreditava-se que a situação resultaria até na morte das gestantes, assim como o pai de Rapunzel diz à bruxa no conto.

Em *Enrolados* diferentemente de Rapunzel, toda a história se inicia com o sol que um dia deixou cair um pedacinho mágico sobre a terra originando uma bela flor à qual a bruxa fazia uso para rejuvenescer. Essa mesma flor, capturada pelos soldados do rei para salvar Rapunzel e sua mãe, transmitiu seus poderes aos cabelos da menina, e despertou o interesse da bruxa que a roubou para usufruir dos, então, mágicos cabelos como forma de rejuvenescimento.

Diante dessas cenas iniciais percebemos que o discurso comum entre o conto e o filme diz respeito apenas às personagens Rapunzel e a bruxa, que se repetem, caracterizando um intertexto, pois as mesmas personagens criadas para o conto foram transpostas para o filme. Para Fiorin (1994), a intertextualidade é: “[...] o processo de incorporação de um texto em outro, seja para reproduzir o sentido incorporado seja, para transformá-lo”. O mesmo autor nos diz que o intertexto incorpora o interdiscurso, dessa maneira a transposição das personagens retoma também as ideias que constituem a Rapunzel e a bruxa tendo em vista que a interdiscursividade “[...] é o processo em que se incorporam percursos temáticos e/ou percursos figurativos, temas e/ou figuras de um discurso em outro” (FIORIN, 1994, p. 32).

O conto *Rapunzel* segue com a menina trancada no alto da torre, superprotegida pela mãe, até o momento em que seu belo canto desperta o interesse do príncipe que passava pelo local.

De acordo com Gotlib (2004), a base diferencial dos contos é a *contração* recurso pelo qual o contista consegue condensar a matéria, para apresentar seus principais momentos.

Essa escassez de cenas e simplicidade de ações não seria possível em um filme, por isso, em *Enrolados*, somos envolvidos por cenas cheias de movimentos e musicalidade que nos mostram a rotina de Rapunzel até o aparecimento do príncipe. No filme a bela de longos, louros e mágicos cabelos é uma menina cheia de vida, sonhos, pensamentos e que possui até um simpático amigo camaleão.

Nesses trechos percebemos que o diálogo entre os dois textos ocorre somente pelo fato de a menina viver trancada no alto de uma torre em meio a uma floresta.

Tanto no filme quanto no conto, é muito forte a presença da bruxa, que em ambos os gêneros se passa por mãe verdadeira de Rapunzel. Porém, no filme, por termos sua presença com todas as características, falas e gestos, fica-nos bastante forte a imagem de mãe superprotetora que busca o bem da filha acima de qualquer coisa, usada como disfarce de uma mulher egoísta que amava apenas a si própria. No conto, ao roubar Rapunzel e prendê-la em uma torre, privando-a de uma vida normal e de crescer ao lado de seus verdadeiros pais apenas para criá-la sob seu domínio, como se o exílio de Rapunzel fosse a razão de sua existência, a bruxa se mostra acima de tudo egoísta. No filme essa situação é revestida pelo valor da vaidade, um tema bastante atual. A bruxa de *Enrolados* se passa por mãe amável para disfarçar seu egoísmo em querer a menina sempre trancada sob seu domínio para manter-se sempre jovem.

Como já apresentado anteriormente, há também nessas passagens a presença do interdiscurso pela retomada da bruxa como mãe egoísta mesmo que no filme o seu egoísmo tenha sido revestido pelo valor da vaidade.

Se no conto, Rapunzel é filha de camponeses, descoberta por um príncipe, em *Enrolados* ela era a própria princesa perdida, e aquele que deveria ser um príncipe, era na verdade um ladrão procurado pelo reino por ter roubado a coroa que deveria pertencer à Rapunzel. A essa inversão de valores se dá grande parte da comicidade do filme. Sendo assim, consideramos que nessa parte as diferenças se sobressaem.

Em *Rapunzel*, o amor entre a menina e o príncipe acontece no momento em que eles se encontram pela primeira vez, já em *Enrolados*, Flyn Ryder ou José Bezerra, é o primeiro homem com quem Rapunzel tem contato, naturalmente, a menina fica assustada e receosa ao vê-lo. Dessa maneira, o amor entre os dois acontece aos poucos, à medida que ambos vão se ajudando e dividindo experiências. Tanto no conto quanto no filme, o príncipe é o grande responsável pela reviravolta na vida de Rapunzel, aqui é possível constatar o diálogo de um texto com outro, e, se no conto, as ações entre o casal se baseiam fundamentalmente no planejamento da fuga, no filme, quando o príncipe decide por levar Rapunzel ao encontro de suas sonhadas luzes em troca da coroa roubada, se inicia uma grande série de cenas cheias de aventuras e ações para as quais várias personagens que não existem no conto sejam construídas.

No conto, a bruxa descobre o plano de fuga do casal através da própria Rapunzel em um comentário ingênuo da menina e após lhe mandar para um deserto com os

longos cabelos cortados, usa as tranças de Rapunzel para fazer com que o príncipe subisse à torre e quando ele descobre a maldade que a bruxa fizera à sua amada, se joga pela janela caindo em cima de espinhos que o cegam. Como já sabemos, nesse momento o fim do conto se aproxima, o príncipe caminha até chegar ao deserto onde Rapunzel já com seus filhos o reconhece e derrama sobre seus olhos cegos as lágrimas que o curam. No filme, após várias aventuras em que a menina salva o malandro Flynn Ryder, retomando aqui a inversão de valores já citada, dos seus antigos inimigos e soldados do reino.

A fuga da Rapunzel é descoberta pela bruxa que tenta fazê-la desistir de seu sonho, mas, Rapunzel decide continuar em busca da realização. O diálogo, neste trecho se estabelece somente por haver no conto um plano de fuga e no filme o desejo em sair para conhecer as luzes, mas se já que Rapunzel não tinha a permissão de sua mãe, esse fato pode ser também considerado um ato de fuga. Dessa maneira, esse estabelecido diálogo pode ser considerado um interdiscurso pela semelhança do desejo de se ver livre e buscar algo diferente do que viviam.

A coragem de Rapunzel no filme não seria possível de acontecer no conto, pois não estaria de acordo com os costumes da época. No entanto, em *Enrolados* a atitude da menina não é surpreendente e retrata muito bem a adolescência do mundo em que vivemos, onde os jovens já não são tão submissos às vontades dos mais velhos.

Podemos citar o fato de serem as lágrimas de Rapunzel que curaram seu amado no conto e no filme. A presença das lágrimas se repetiu no plano material e não apenas no plano das ideias, isso, portanto, deve ser considerado um intertexto. Pelos distanciamentos como: o local em que Rapunzel e seu par estavam, que no conto era um deserto e no filme a torre, o ferimento que no conto era nos olhos e no filme na barriga, faz do diálogo também um interdiscurso pelas presenças apenas das ideais de cura e de salvação de vida pela qual Rapunzel foi responsável.

Por fim, também em ambos os gêneros o casal consegue voltar ao reino que no conto pertencia ao príncipe e no filme, à Rapunzel e viveram felizes. Esta situação do conto, dialoga com o filme apenas no plano do discurso por a menina ter conseguido junto com seu parceiro viver feliz em um reino e se livrar da presença egoísta da bruxa.

Considerações finais

No decorrer deste trabalho, através das ideias de Bakhtin (1997), Fiorin (2006), Brait (2005), percebemos que o dialogismo está presente em todas as esferas de atividade humana.

A noção de estilo, nesse círculo dialógico implica muito mais do que a simples busca pela individualidade dos discursos. Nesse contexto, o estilo é algo que dialoga com o coletivo assim como com cada contexto social e com cada público.

Diante das ideias de intertextualidade e interdiscursividade percebemos que esta se sobressai em relação àquela, na medida em que é muito mais comum a retomada de ideias e figuras do que a retomada de um texto. Por isso a interdiscursividade não traz dentro de si a intertextualidade, porém, a intertextualidade sempre retoma a interdiscursividade, isso porque sempre que nos referimos a um texto é impossível não nos referirmos às ideias que ele carrega.

Em nossa análise comparativa entre o conto *Rapunzel* dos *Irmãos Grimm* e o filme *Enrolados* produzido pela *Walt Disney*, que é apresentada como uma versão moderna dos contos de Grimm, concluímos que existe uma relação dialógica entre os textos, por apresentar os mesmos personagens como Rapunzel e a bruxa, o mesmo espaço, e alguns temas parecidos.

No entanto, por meio da obra cinematográfica, podemos perceber que existem várias diferenças entre os textos. Isso se dá porque o contexto de criação de cada gênero não são os mesmos, e os públicos destinados exigem aspectos que mudam conforme o passar do tempo. Assim, a nova versão de *Rapunzel* aborda temas que evidenciam o novo papel da mulher na sociedade, como a vaidade, a independência e o poder de livre escolha

Assim como os contos fizeram parte da vida de muitas crianças, hoje os filmes da *Walt Disney* permeiam o universo infantil de outras crianças, e mesmo com a grande diferença, ambos os gêneros buscam sempre levar à seu público que o bem vence o mal, pode haver amor sincero, e que no fim tudo fica bem.

Referências

ARAÚJO, Inácio. *Cinema: o mundo em movimento*. São Paulo: Ed. Scipione, 1995.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005.

COSTA, Antônio. *Compreender o cinema*. Tradução de Moulin Louzada. 3. ed. São Paulo: Global, 1989.

ENROLADOS. Direção de Nathan Greno. USA, Walt Disney Pictures, 2011. 1 DVD, son., color, 110 min.

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006.

FIORIN; José Luis. Polifonia textual e discursiva. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz. (Orgs.) . *Dialogismo, polifonia e intertextualidade: em torno de Bakhtin*. Edusp, 1994.

GOMES, Paulo Emílio Sales. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, Antonio at al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 103-119.

GOTLIB, Nádya Batella. *Teoria do conto*. 10. ed. São Paulo: Ática, 2004.(Série: Princípios)

PENTEADO, Maria Heloisa. Rapunzel. In: _____ *Contos de Grimm*. 5. ed. São Paulo: Ática, 2008. cap. 7, p. 87-96, vol. 2.