



UnB

**Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Bacharelado em Letras/Português
Monografia em Literatura**

**PRISCYLLA OLIVO MOREIRA
09/47784**

**A PRIMEIRA DANÇA DE CINDERELLA: A PSICANÁLISE
DOS CONTOS DE FADAS NA LEITURA DO POEMA DE
SYLVIA PLATH**

MENÇÃO	
---------------	--

**ORIENTADORA:
PROF^A. DR^A. CÍNTIA CARLA MOREIRA SCHWANTES**

Brasília – DF
julho/2015

PRISCYLLA OLIVO MOREIRA

A PRIMEIRA DANÇA DE CINDERELLA: A PSICANÁLISE DOS
CONTOS DE FADAS NA LEITURA DO POEMA DE SYLVIA
PLATH

Projeto apresentado na disciplina
Monografia em Literatura como pré-
requisito para obtenção do grau de
Bacharel em Letras – Habilitação em
Língua Portuguesa.

Departamento de Teoria Literária e
Literaturas – Instituto de Letras –
Universidade de Brasília.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Cíntia Carla
Moreira Schwantes

Brasília – DF
julho/2015

A todos aqueles que de alguma forma fizeram parte deste projeto, personagens reais e imaginários da minha história. Que venha o próximo capítulo.

[...] but for one moment Wendy saw the romantic figure come to rest on the cuckoo clock. "O the lovely!" she cried, though Tink's face was still distorted with passion.

J. M. Barrie

Resumo

Trata-se de uma leitura psicanalítica do poema Cinderella de Sylvia Plath. A proposta de leitura é a de que o poema descreve a primeira relação sexual entre Cinderella e o príncipe. Partiu-se da análise dos elementos relacionados à sexualidade existentes nos contos de fadas, explorando como os seus significados ajudaram a construir a psique social através do tempo. Em seguida, aprofunda-se a reflexão acerca da simbologia dos campos semânticos presentes no poema, explorando principalmente o cunho erótico das palavras, além de elementos formais e fonéticos do poema, e como eles ajudam a remeter à comprovação da hipótese de leitura. Contrastando com a atmosfera romântica e por vezes moralizadora dos contos de fadas, exploramos a cena descrita, especialmente no final do poema, que revela uma face de interpretação singular da história original de Cinderella.

Palavras-chave: literatura, poesia, Sylvia Plath, Cinderella, contos de fadas, psicanálise, sexualidade.

Abstract

This work is a psychoanalytical reading of Sylvia Plath's poem Cinderella. The reading hypothesis is that the poem describes the first sexual act between Cinderella and the prince. It starts with the analysis of the sexual elements existing in fairy tales, exploring how their meanings helped to build social psyche through time. Next, it reflects upon the symbology of the poem's semantic fields, exploring especially the word's erotic imprint, in addition to formal and phonological aspects of the poem, and how they help to prove the reading hypothesis. Contrasting with the fairy tales' romantic and sometimes moralizing atmosphere, this paper explores the description of the scene, especially at the end of the poem, which reveals a singular interpretation of Cinderella's original story.

Keywords: literature, poetry, Sylvia Plath, Cinderella, fairy-tales, psychoanalysis, sexuality.

Sumário

1. Introdução	6
2. Desenvolvimento	7
2.1 Fortuna crítica	7
2.2 Sobre os contos de fadas	7
2.3 Contos de fadas e análise psicológica	10
2.4 Sobre elementos de sexualidade	11
2.5 Sobre Cinderela	12
3. Análise do poema.....	16
4. Conclusão	27
5. Referências	28

1 Introdução

Este trabalho consiste em uma leitura do poema *Cinderella* de Sylvia Plath, que faz parte do livro *The Collected Poems*, publicado pela primeira vez em 1981. A coletânea contém os escritos da autora após 1956 e alguns de seus primeiros poemas. O poema se encontra em uma seção chamada *Juvenilia* – uma seleção dos cinquenta primeiros poemas.

Nossa análise parte da comparação entre o poema e o conto original *Cinderela*, registrado em suas versões mais famosas por Basile, Charles Perrault e pelos irmãos Grimm, explorando o aspecto psicanalítico dos contos de fadas.

Percorrendo a psicanálise dos contos de fadas, e a forte presença dos elementos de sexualidade na história original, nossa hipótese de leitura do poema *Cinderella* de Sylvia Plath é a de que ele descreve a primeira relação sexual entre *Cinderela* e o príncipe.

Por não ser um dos poemas mais conhecidos e estudados de Sylvia Plath, *Cinderella* abre uma gama de possibilidades. Tendo como base os elementos de sexualidade presentes na história original, e ainda a análise da semiótica dos campos semânticos escolhidos para montar o poema, podemos elaborar uma leitura que aborda aspectos relevantes.

Nosso aporte teórico será a Psicanálise, como consta de *A Psicanálise dos Contos de Fadas*, de Bruno Bettelheim, tema discutido também por outros autores, como Ruth Bottigheimer, Marie-Louise Von Franz, os psicanalistas Mario e Diana Corso e ainda Marilena Chauí, entre outros.

O método de leitura do poema será pela análise dos campos semânticos, com as referências ao conto original e aos elementos sexuais presentes nele.

2 Desenvolvimento

2.1 Fortuna crítica

Apesar de o poema já ser facilmente encontrado na internet atualmente, não há muitas análises de Cinderella, somente algumas que se referem à comparação com o conto original, e sob uma perspectiva feminista, como o artigo de López, do qual citamos:

Cinderella é um poema baseado na ideia da perfeita história de amor. Há um príncipe que ama uma mulher, um belo cenário e um ambiente romântico. O problema aparece quando o relógio dá as doze badaladas. [...] Como pertence aos primeiros poemas, antes de [Plath] conhecer Hughes (ex-marido de Plath, o casamento foi muito problemático) ela esperava um primeiro encontro romântico, um noivado feliz e um casamento completo e consumado. É uma tradição, mas dificilmente ocorre dessa maneira (LÓPEZ, 2006 tradução minha).¹

Já Michela Stuart diz em sua página virtual que “O pungente poema de Sylvia Plath não só reconta o clássico conto de fadas Cinderela, mas ilustra com precisão as falhas contidas no enredo em si.”² (STUART, 2007 tradução minha). Esta crítica é baseada nos estudos de gênero, especialmente em relação às escolhas da mocinha na história original. Ademais, nos contos de fadas havia um determinado papel a ser desempenhado pelas heroínas, e o poema de Plath vem justamente para subverter tal visão romântica das histórias tradicionais.

2.2 Sobre os contos de fadas

Em *Fairy Tales – A New History*, de Ruth Bottigheimer, a origem dos contos de fadas é remontada desde a época dos contos de folclore europeus, transmitidos oralmente, até a ascensão de autores icônicos das coleções de contos de fadas. Alguns dos mais conhecidos até a atualidade, em ordem cronológica, são: Giambattista Basile, Charles Perault e os irmãos Jacob e Wilhelm Grimm.

¹ Cinderella is a poem that is based on the idea of the perfect love story. There is a prince that loves a woman; there is a beautiful setting and a romantic environment. The problem appears when the clock strikes twelve. [...] Because of its belonging to her early poems, probably before she met Hughes (Plath's ex-husband, their marriage was very troublesome) she expected a romantic first date, a happy engagement and a full and consummated marriage. This is a kind of tradition but hardly ever occurs that way.

² Sylvia Plath's poignant poem not only recounts the classic fairy tale of Cinderella but accurately illustrates the flaws that lie within the plot itself.

Na introdução de *The Tale of Tales, or Entertainment for Little Ones*, de Giambattista Basile, tradução de Nancy Canepa, tem-se um breve relato dos estudos sobre o autor italiano que escreveu seus contos, em dialeto napolitano, bem no início do século dezessete. Uma época conturbada, não só para a política como para a religião, por conta da contrarreforma. As dimensões mágicas e seres maravilhosos apresentados por Giambattista Basile em seus contos de fadas contrastavam com o realismo herdado pela novela italiana, mas guardavam ainda um pouco da acidez e luxúria dessas histórias, elementos estes que foram retirados das posteriores versões alemã e francesa.

Cerca de um século antes dos Grimm começarem seu trabalho, Charles Perrault já havia começado na França do século dezessete a coletar histórias, mas, segundo Ruth Bottigheimer, não por meio de babás ou camponeses analfabetos como comumente se acredita, e como é defendido por outros autores. A autora destaca a figura dos *conteuses e conteurs*, contadores de histórias sofisticados e urbanos, cujas versões dos contos populares eram mais polidas e trabalhadas literariamente.

Para Jack Zipes, Jacob e Wilhelm Grimm não foram os descobridores do estudo folclórico alemão, nem os primeiros a coletar e publicar contos de fadas e contos folclóricos daquele país. Seu maior interesse era entender historicamente a língua e os costumes que uniam o povo alemão. Não se pode negar, no entanto, que apesar do vasto legado acadêmico que os irmãos deixaram em outras áreas, as coletâneas de contos de fadas são as mais famosas entre suas obras, mesmo que já tenha havido uma desmistificação acerca da forma como obtiveram os relatos, pois Zipes também afirma que as histórias eram contadas por contadores de histórias, na época mulheres jovens e educadas da classe aristocrática.

Em seu livro *Panorama Histórico da Literatura Infantil e Juvenil*, Nelly Novaes Coelho também discute toda a história da literatura juvenil, desde as primeiras narrativas e as primeiras histórias orientais até chegar à Europa, passando por todas as fases literárias e suas influências nas histórias infantis.

Ao falar dos três, na verdade os quatro mais célebres catalogadores de contos de fadas que relataram a história de Cinderela, a autora explora, primeiramente em Basile, a novidade trazida pelas versões mediterrâneas dos

contos de fadas indo-germânicos, em uma época de necessidade de aceitação dos dialetos italianos como língua. Alguns desses contos permaneceram bastante conhecidos através de versões baseadas neles que viriam depois, como é o caso de A Gata Borralheira e sua predecessora napolitana Zezolla.

Novaes Coelho afirma que Charles Perrault não se sagrou como poeta clássico, mas como disseminador das histórias populares, desvalorizadas em seu tempo, mas aclamadas posteriormente como literatura infantil vinda de uma época em que nem se tinha ainda este conceito. E tamanho sucesso se deve à forma como são exploradas nos contos as relações sociais e familiares de permissão e interdição, que são fundamentais para a maturação psicológica da criança.

Sobre os Irmãos Grimm, ela diz que, buscando a identidade nacional alemã, acharam o mítico, o fantástico, e trabalharam para deixar na história versões mais humanizadas e moralizadas dos contos anteriores. Com prosa mais simples, uma narrativa nuclear e uso de constantes como a metamorfose de personagens, o uso de talismãs e a defesa de certos valores ideológicos que as permeiam, as histórias dos Grimm ainda são algumas das mais conhecidas ao se falar de contos de fadas.

Até se tornarem histórias para crianças, os contos de fadas percorreram um longo caminho, e muitas de suas características foram mudadas. Porém, apesar da necessidade, em diferentes épocas, de purificar os contos trazendo lições de moral e virtude; as próprias histórias originais traziam elementos sexuais, traços de maldade, e outros considerados sujos. Por isso as histórias foram sendo modificadas conforme o objetivo que se queria alcançar com a sua divulgação, que foi por muito tempo uma valorização dos costumes morais.

A inocência com que os Grimm – Jacob em particular – creditavam os contos folclóricos era na verdade deles. Por fim, quando Wilhelm se voltou às primeiras fontes de publicações alemãs para aumentar sua coleção, se deparou com uma tradição alemã de impressos de violência brutal, escatologia repelente e sexo vulgar que deve ter mudado sua visão da pureza do povo, apesar de – na verdade – nunca ter mudado seus prefácios para refletir mudanças em suas visões expressas da inocência e pureza popular (BOTTIGHEIMER, 2009, p.46 tradução minha).³

³ The innocence with which the Grimms – and Jacob in particular – credited the folk was in fact their own. Eventually, when Wilhelm turned to early German published sources to augment his collection, he faced head-on a German print tradition of brutal violence, repellent scatology, and raw sex that must have modified his view of folk purity, though – in fact – he never changed the wording in his prefaces to reflect any change in his expressed views of folk innocence and purity.

2.3 Contos de fadas e análise psicológica

Para começarmos a entender a questão psicológica presente nos contos de fadas, cabe apresentar o conceito de arquétipo, explorado pelo psiquiatra suíço e fundador da psicologia analítica Carl Gustav Jung. Em seu *Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo*, Jung diz que os conceitos relacionados a “ideias primordiais” e “imagens primordiais” existem desde a época de Platão, e que a ele mesmo coube provar que os arquétipos não se difundem em diferentes tempos e espaços pela simples tradição ou pela linguagem, mas sim “ressurgem espontaneamente em qualquer tempo e lugar, sem a influência de uma transmissão externa.” (JUNG, 2002, p.90).

O autor diz ainda que os arquétipos só podem ser definidos, e ainda assim limitadamente, quanto à sua forma, nunca quanto ao conteúdo, pois este só pode ser determinado quando se torna consciente, ou seja, “preenchido com o material da experiência consciente” (JUNG, 2002, p. 91). O arquétipo é, portanto, “um elemento vazio e formal em si, nada mais sendo do que *uma facultas praeformandi*, uma possibilidade dada a priori da forma da sua representação.” (JUNG, 2002, p.91).

Em relação à presença do arquétipo do espírito nos contos de fadas, Jung afirma que no folclore e nos contos de fadas é possível analisar esses fatores sem a intervenção da casuística individual, ou seja, eles estariam propensos a aparecer de uma forma mais universal, diferentemente do que acontece nos sonhos, por exemplo.

Em seu livro *A Interpretação dos Contos de Fada*, a psicoterapeuta e pesquisadora alemã Marie-Louise Von Franz, discípula de Jung, explora as significações dos contos de fadas em relação à psicologia humana. Ela afirma que eles são a expressão simples e pura dos processos psíquicos do inconsciente coletivo e, portanto, são uma ferramenta útil para explorar cientificamente o inconsciente. Os contos de fadas fornecem muito claramente os arquétipos necessários para entender os processos que ocorrem na psique coletiva e eles espelham sua estrutura básica.

Ela propõe então que o conto de fadas é uma estrutura relativamente fechada e que traz um significado psicológico específico, que poderia ser revelado usando-se várias figuras e eventos simbólicos.

2.4 Sobre elementos de sexualidade

Sobre a questão da sexualidade, tão explorada por algumas vertentes da psicologia, Von Franz afirma que as convicções coletivas e sociais sobre o assunto mudaram com o tempo e, no momento em que ela escreve ⁴, já são vistos de maneira diferente do que na época do florescimento dos contos de fadas. Por isso talvez naquela época houvesse uma aproximação mais velada, através de elementos simbólicos:

Toda época histórica apresenta convicções coletivas generalizadas acerca do processo de individualização [...] Hoje em dia, o pensamento corrente é que as pessoas são sadias, satisfeitas e completas quando os instintos físicos são normais, especialmente o instinto sexual. De acordo com os freudianos, a raiz de todo mal é a repressão sexual – se as funções eróticas tomam seu curso natural, então todas as coisas estão resolvidas (FRANZ, 1990, p.88).

A professora de Filosofia e pesquisadora Marilena Chauí também faz considerações em relação à repressão sexual e à transgressão das representações de elementos de sexualidade nos contos de fadas, ressaltando seu aspecto antagônico:

Do ponto de vista da repressão sexual, os contos [de fadas] são interessantes porque são ambíguos. Por um lado, possuem um aspecto lúdico e liberador de deixarem vir à tona desejos, fantasias, manifestações da sexualidade infantil, oferecendo à criança recursos para lidar com eles no imaginário; por outro lado, possuem um aspecto pedagógico que reforça os padrões da repressão sexual vigente, uma vez que orientam a criança para desejos apresentados como permitidos ou lícitos, narram as punições a que estão sujeitos os transgressores e prescrevem o momento em que a sexualidade genital deve ser aceita, qual sua forma correta ou normal (CHAUÍ, 1984, p.32).

Ainda encontramos outras considerações sobre os elementos de sexualidade nos contos de fadas, que permaneceram presentes ao longo dos séculos, ainda que de maneira mais oculta e inconsciente.

Os psicanalistas Mário e Diana Corso, por exemplo, também dedicam parte de sua obra à análise das questões da sexualidade nos contos de fadas. Para eles:

⁴ A primeira edição de *A Interpretação dos Contos de Fadas* foi publicada em 1970.

“Mostrar a nova imagem, agora com relevos, é, para as adolescentes do sexo feminino, a forma privilegiada de revelar o avanço da maturação sexual, assim como para os meninos a mudança de voz é o sinal definitivo do processo.” (CORSO, 2006, p.68). Assim, a maturação sexual expressa pelo desejo da adolescente de sair dos cuidados domésticos para se expor ao mundo está presente, por exemplo, nas histórias de Rapunzel, pois há a vontade da protagonista em sair da torre à qual estava confinada; e de Cinderela, que quer sair de casa para ir ao baile usando um belo vestido que lhe valoriza as novas formas de mulher.

Os autores refletem ainda sobre o significado de outros elementos, como o sangue, por exemplo, importante em algumas histórias como A Bela Adormecida, em que a princesa é amaldiçoada com a previsão de uma picada pela qual sangrará e morrerá, ou ainda a mãe de Branca de Neve, que vislumbra a promessa da futura filha através de elemento figurativo: seu sangue derramado na neve. Mário e Diana identificam a questão do sangramento como elemento chave do amadurecimento sexual feminino, pois o primeiro é a menarca, seguido da menstruação, e o segundo, ainda que mais representativo em épocas passadas do que na atualidade, é o rompimento do hímen e conseqüente sangramento, quando do desvirginamento.

Ainda é explicitado como o complexo de Édipo, se pudermos pensar em sua versão feminina ⁵, é explorado em algumas histórias. Em alguns contos como Pele de Asno e Bicho Peludo, o desejo incestuoso do pai pela filha e a substituição da mãe morta são bem claros, em outros se guarda apenas o resquício desta disputa, que pode ainda ser deslocada pela presença da madrasta.

As histórias dessas princesas [de Bicho Peludo – Grimm, Pele de Asno – Perrault e A Ursa – Basile] são como um drama edípico feminino explícito, a céu aberto. Elas venceram a contenda pelo amor do pai que outras, como Cinderela e Branca de Neve, perderam. E mais, o pai afirma que mulher alguma chegará aos seus pés, afinal, a mãe maravilhosa e agora morta foi não só representada, mas superada por uma versão melhorada, rejuvenescida, que é a filha (CORSO, 2006, p. 98).

2.5 Sobre Cinderela

A autora Ruth Bottigheimer dedica parte do seu livro a uma análise específica do conto tratado neste trabalho. Ela explora as diferentes versões de Cinderela,

⁵ Chamamos atenção para a existência da nomenclatura ‘complexo de Electra’, conforme proposto por Carl Gustav Jung.

sempre exaltando o elemento mágico que vem para ajudar a protagonista: a fada madrinha em Perrault, ou a árvore mágica que concede desejos em Grimm. Mas destaca que a versão de Basile [que primeiro apareceu em seu *Lo Cunto de Li Cunti*, O Conto dos Contos ou Pentamerão, em que as cinquenta histórias foram contadas ao longo de cinco dias, um livro no estilo de *Decamerão* de Boccaccio] é mais violenta, trazendo Cinderela como assassina de sua primeira madrasta, o que nos faria repensar o papel da mocinha inocente geralmente representado nos contos de fadas.

Nessa mesma versão de Basile podemos encontrar uma fala do príncipe, em relação ao sapatinho recém-encontrado, que revela uma face bem mais luxuriosa que outras versões, certamente um reflexo do próprio estilo de Basile:

Se a fundação é tão bonita, como deve ser a casa? Ó adorável castiçal que segurava a vela que me consome! Ó tripé do charmoso caldeirão em que minha vida está fervendo! Ó belas rolhas presas à linha de pesca do Amor usada para fisgar esta alma! Sim: vou te abraçar e apertar; se não posso alcançar a planta, adorarei suas raízes, e se não posso ter o topo, beijarei sua base! Você já foi a pedra memorial de um pé branco, e agora você é uma cilada para este negro coração. Você fez a dama que tiraniza esta vida um palmo e meio mais alta, e você faz esta vida crescer o mesmo tanto em doçura, enquanto te contemplo e possuo (CANEPA, 2007, p. 87 tradução minha).⁶

Aqui já podemos perceber uma forte ideia de fetiche relacionado ao pé e ao sapato, que representa o desejo ardente e a devoção do príncipe à dona dele. Simbolicamente, estes são elementos sexuais muito fortes, como veremos, o sapato, por exemplo, pode ser equacionado com a vagina.

No compêndio de símbolos que se intitula o arquivo para pesquisa em simbolismo arquetípico *The Book of Symbols*, encontra-se na entrada para sapato:

Conforme a cultura humana se desenvolveu, os sapatos se associaram a autoridade, propriedade, sexualidade e status. [...]

A sensibilidade do pé ao toque, seu formato vagamente fálico e o receptáculo oco do sapato promoveram as conotações eróticas do sapato.

⁶ If the foundations are so beautiful, what must the house be like? O lovely candlestick that held the candle that consumes me! O tripod of the charming cauldron in which my life is boiling! O beautiful corks, attached to the fishing line of Love used to catch this soul! There: I'll embrace and squeeze you; if I cannot reach the plant, I will adore its roots, and if I cannot have the capitals, I will kiss its base! You were once the memorial stone fort a white foot, and now you are a snare for this black heart. You made the lady who tyrannizes this life a span and a half taller, and you make this life grow just as much in sweetness, as I contemplate and possess you.

Sapatos são objetos comuns de fetichismo sexual (RONNBERG; MARTIN, 2010, p. 550 tradução minha).⁷

No capítulo de *A Psicanálise dos Contos de Fadas* dedicado à análise da história de Cinderela, Bruno Bettelheim nos leva a considerar as questões psicanalíticas deste conto. Começando pela questão da rivalidade fraterna, ele passa para um ponto que aqui mais nos interessa: a descrição dos desejos edipianos que estariam presentes na relação entre Cinderela e seu pai.

Em algumas versões do conto o pai, já viúvo, requisita Cinderela como parceira, o que traria grande culpa para ela e a consequente necessidade de degradação e castigo, revelando que a questão do contato com a sujeira e as cinzas ao qual Cinderela é submetida pode refletir a culpa por ter tais desejos, o que a faria, portanto, merecedora de estar em tal posição. Passa-se então por toda a fase edipiana de desejo e culpa, até seu êxito, em que o amor agora amadurecido é direcionado a um objeto legítimo: o príncipe.

A ida de Cinderela ao baile, disfarçada com roupas nas quais não é reconhecida, é uma transgressão, pois contraria a proibição da madrasta, que é a figura parental de autoridade e restrição nesta história, ainda que tal proibição fosse motivada por maldade.

Bettelheim interpreta o momento de Cinderela ir embora do baile de duas formas: seria uma necessidade de a donzela proteger sua virtude, reforçada pela versão de Perrault em que há um horário determinado para ir. “As várias histórias em que Borracheira foge (...) sustentam a ideia de que o motivo dela fugir do baile é o desejo de proteger-se de uma violentação, ou do medo de se deixar levar pelos próprios desejos.” (BETTELHEIM, 2004, p.305). Mas seria também uma transgressão, pois no conto dos irmãos Grimm, é Cinderela quem decide a hora de ir embora, e por três vezes ainda se desvencilha do príncipe, que sempre tinha a intenção de segui-la. Essa é uma mudança de atitude em relação às mocinhas comuns de contos de fadas, pois aqui Cinderela expressa vontade e domínio da situação, jogando com o desejo do príncipe de descobrir quem ela era. “Em nível

⁷ As human culture developed, shoes became associated with authority, ownership, sexuality and status. [...]

The sensitivity of the foot to touch, its vaguely phallic shape and the hollow receptacle of the shoe fostered the shoe's erotic connotations. Shoes are common objects of sexual fetishism.

mais profundo, a repetição das idas ao baile simboliza a ambivalência da mocinha que quer se comprometer em termos pessoais e sexuais, mas ao mesmo tempo tem medo disso.” (BETTELHEIM, 2004, p.304).

Um dos pontos importantes para a análise psicanalítica de Bettelheim é também a simbologia do sapatinho de ouro. Para ele o sapato representa a vagina num nível inconsciente: “Um receptáculo pequenino dentro do qual se pode inserir uma parte do corpo de modo justo pode ser visto como um símbolo da vagina.” (BETTELHEIM, 2004 p.304); além disso, em diversas culturas há exemplos claros relacionados ao sapato e sua simbologia de amadurecimento sexual feminino, e ainda como objeto de fetiche: “Em Borrallheira, o pezinho bonito exerce uma atração sexual inconsciente, mas em conjunto com um sapatinho belo e precioso no qual o pé cabe confortavelmente.” (ibidem, 2004 p.308).

Então o ato de calçar perfeitamente o sapatinho representaria a suave união do representante fálico com seu receptáculo, e tal união se dá exatamente no momento em que o príncipe tenta encontrar sua noiva, ou seja, sua parceira sexual legítima.

Na versão dos Grimm, há a tentativa de calçar o sapato nas meias-irmãs, o que causa grande desconforto, e até mesmo a automutilação delas, por não serem as verdadeiras donas do sapatinho: “Nos sonhos, sapatos podem evocar a natureza do ponto de vista de alguém e sua relativa autenticidade. O sapato serve, ou os sapatos são demasiado grandes ou pequenos para o verdadeiro tamanho de quem usa?” (RONNBERG; MARTIN, 2010, p. 550 tradução minha).⁸

Até que na terceira tentativa descobre-se que a verdadeira dona é Cinderela, em quem o sapatinho encaixa perfeitamente. Ela não precisa se mutilar, nem sangra. Ser escolhida na terceira tentativa e a fuga repetida por três noites indicam a segurança de Cinderela em relação a seu destino, em relação à predestinada união com o príncipe:

Essa é a razão de o príncipe trazer o belo sapato para Cinderela e de ela colocar o pezinho dentro dele – somente quando o faz é reconhecida como a noiva certa. Mas, ao introduzir o pé no sapato, ela assevera que também

⁸ In dreams, shoes can evoke the nature of one's standpoint and its relative authenticity. Does the shoe fit, or are the shoes too small or too large for the wearer's true size or potential?

ela será ativa na relação sexual; também ela tomará a iniciativa (BETTELHEIM, 2004 p. 366).

A interpretação do conto original por Bettelheim é positiva e otimista, até por acontecer em um momento em que o debate sobre o sexo e suas funções já se encontrava inserido na academia, respeitavelmente estabelecido. No entanto, outras versões do conto surgiriam, algumas com interpretações não tão otimistas, como é o caso do poema de Plath, que analisaremos a seguir.

3 Análise do poema

Em seu *ABC da Literatura*, Ezra Pound diz que “Grande literatura é simplesmente linguagem carregada de significado até o máximo grau possível.” Ademais, a poesia “é a mais condensada forma de expressão verbal.” (POUND, 2006, p.40).

Basil Bunting, ao folhear um dicionário alemão-italiano, descobriu que a ideia de poesia como concentração é quase tão velha como a língua germânica. “Dichten” é o verbo alemão correspondente ao substantivo “Dichtung”, que significa “poesia” e o lexicógrafo traduziu-o pelo verbo italiano que significa “condensar” (POUND, 2006, p.40).

A partir dessa ideia de condensamento carregado de significado e da oportunidade de abertura oferecida pela poesia é que analiso o poema Cinderella, que, para efeito de interpretação, é apresentado na íntegra:

Cinderella

The prince leans to the girl in scarlet heels,	A
Her green eyes slant, hair flaring in a fan	B
Of silver as the rondo slows; now reels	A
Begin on tilted violins to span	B
The whole revolving tall glass palace hall	C
Where guests slide gliding into light like wine;	D
Rose candles flicker on the lilac wall	C
Reflecting in a million flagons' shine,	D
And glided couples all in whirling trance	E
Follow holiday revel begun long since,	F
Until near twelve the strange girl all at once	E
Guilt-stricken halts, pales, clings to the prince	F
As amid the hectic music and cocktail talk	G
She hears the caustic ticking of the clock.	G

A estrutura do poema é de soneto inglês ou shakespeariano: composto por três quartetos e um dístico. O esquema de rimas é ABAB CDCD EFEF GG.

Para Massaud Moisés: “soneto - italiano *sonetto*, do provençal *sonet*, de *son*, melodia, canção. Composição poética de catorze versos, dispostos em dois quartetos e dois tercetos.” (MOISÉS, 2004, p.480). Mas também prevê: “Largamente apreciado, inclusive na Inglaterra, onde se desenvolveu um tipo distinto, chamado soneto inglês ou shakespeariano, composto de três quadras e um dístico, de acordo com o seguinte esquema de rima: abab/cdcd/efef/gg.” (ibidem, 2004, p.483). Apesar das pequenas variações na disposição dos versos e rimas, o modelo do soneto conserva algo de grandioso e clássico, a ser usado por grandes poetas: “Dante foi o primeiro grande poeta a cultivar o soneto, mas coube a Petrarca o mérito de lhe haver emprestado uma forma e um conteúdo que se tornariam modelares para os pósteros, não só na Itália como em outros países da Europa.” (ibidem, 2004, p.482).

O soneto é, portanto, o gênero poético mais formal e sofisticado, e contém a chamada chave de ouro, o ponto alto do poema. Segundo o Professor Vicente Martins, a chave de ouro “concentra em si a ideia principal do poema ou deve encerrá-lo de maneira a encantar ou surpreender o leitor.”.⁹

Apesar de o título do poema nos fazer referência direta ao tradicional conto de fadas Cinderela, e de ter a forma elegante e clássica do soneto, o seu conteúdo é transgressor e rebelde, já que descreve uma relação sexual antes do casamento. E a percepção dessa transgressão, em contraste com o ambiente romântico construído previamente, se dá justamente na chave de ouro, nos três últimos versos.

Podemos também analisar o uso da técnica do *enjambement*, definido por Massaud Moisés: “entende-se por enjambement o transbordamento sintático de um verso em outro: a pausa final do verso atenua-se, a voz sustém-se, e a última palavra de uma linha conecta-se com a primeira da seguinte [...]” (MOISÉS, 2004, p.143). Essa técnica, da forma como aplicada no poema, nos permite identificar afastamentos e aproximações sintáticas e gráficas, pois há a separação entre as estrofes, mas ao mesmo tempo há união sintático-semântica dos versos da seguinte forma:

⁹ Artigo disponível no blog Recanto das Letras

Enjambements:	The prince leans to the girl in scarlet heels, { Her green eyes slant, hair flaring in a fan { Of silver as the rondo slows; now reels { Begin on tilted violins to span	Afastamentos gráficos:
	{ The whole revolving tall glass palace hall { Where guests slide gliding into light like wine; { Rose candles flicker on the lilac wall { Reflecting in a million flagons' shine,	}
	{ And glided couples all in whirling trance { Follow holiday revel begun long since, { Until near twelve the strange girl all at once { Guilt-stricken halts, pales, clings to the prince	}
	{ As amid the hectic music and cocktail talk { She hears the caustic ticking of the clock.	}

Há seis enjambements, ou seja, grande parte dos versos tem conexão sintática, mas também há a separação formal das estrofes. Essa repetição de afastamentos e aproximações sugere o enlace, ou o movimento dos corpos do casal durante a própria dança e também na relação sexual.

Já vimos anteriormente que, na história original, Cinderela vai ao baile e o príncipe se apaixona por ela, mas só se casam no final do conto, após uma série de intempéries que envolvem um sapatinho perdido. No baile eles ainda não são casados, no poema esse fato é demonstrado: “*The prince leans to the girl*”, (o príncipe se inclina à garota) e “*the strange girl all at once*” (a estranha garota de uma só vez), ou seja, ela é só uma garota, não é a princesa ainda, portanto, essa relação sexual não seria legal do ponto de vista do comprometimento matrimonial.

No poema, as palavras que Sylvia Plath escolhe criam uma atmosfera erótica. Na primeira estrofe, *leans* (inclina-se), na última, *clings* (agarra-se), indicam movimentos do corpo, contatos corporais, ainda que o primeiro seja sutil e o segundo mais abrupto, o que ilustra a gradação presente no poema: desde os primeiros toques até o momento da penetração.

Há uma série de palavras relacionadas também à dança e a movimentos, verificadas em *span* (atravessar), *revolving* (orbitante), *slide* (escorregar), *gliding* (planando), *glided couples* (casais deslizantes), *whirling* (rodopiando). É de

conhecimento que a dança sempre foi usada como uma metáfora para o sexo, em que são realçados o desejo, a proximidade física e a cumplicidade entre o casal.

Para Ítalo Faria “A dança a dois também possibilita outras interpretações que remetem à sensualidade, à sexualidade e ao erotismo.” (FARIA, 2013, p.53). Para a doutora em Antropologia Judith Hanna: “A dança é encaixada na sanção divina para o sexo e a fantasia erótica, no papel sexual que se caracteriza nos ritos de passagem, nas metáforas de movimento desse mesmo modelo de papel e no ensinamento do sexo por meio da dança.” (HANNA, 1999, p.18). Ela ainda explora a proximidade de significado existente entre a dança e o sexo, em que a dança pode ter papel na escolha do parceiro e no despertar do desejo:

A inerente sexualidade da dança pode ser uma razão por que a dança é uma atividade quase universal e por que o papel sexual é limítrofe com a sexualidade na dança. Vê-se o intercurso sexual como sendo gerador de vida, um ato de poder milagroso e de mágico sentido do prazer e do alívio. A corte e a excitação despertam e antecipam. Os signos de sexualidade evocam essas imagens e sentimentos eróticos (HANNA, 1999, p. 82-83).

E no poema a dança dos jovens casais, principalmente do casal protagonista, evoca essa interpretação sexual de proximidade física, e como momento de descobrimento de desejos.

Em adição, as palavras *tilted* (oscilantes), *trance* (transe) e *hectic* (febril) nos dão a ideia de êxtase e estupor. O baile é quase uma experiência alucinógena para os casais, o que também poderia representar a tensão anterior ao ato sexual, a desesperada necessidade por alívio e tranquilidade, as sensações procuradas ao fim de um ato sexual. Devemos lembrar que o prazer sexual é impulsionado pelo cérebro, então faz sentido explorar semanticamente essas palavras relacionadas ao frenesi da mente.

Os casais estão dançando ao som do *rondo* ou *rondó*, que é uma música em que a sinfonia principal é repetida várias vezes ¹⁰. Assim, a repetição de sons conota a repetição de movimentos da dança e da estimulação sexual durante as preliminares, por exemplo.

Pode-se pensar que estar no baile e dançar conforme a música poderia significar também seguir seus sentimentos e desejos, se deixar levar pelo calor do

¹⁰ Longman Dictionary of Contemporary English p.1236

momento, sem se preocupar com regras ou convenções. Se Cinderela estava apaixonada pelo príncipe, por que não deveria fazer sexo com ele? Neste poema ela se entrega a esse desejo, e vai contra todas as expectativas exigidas das mulheres.

Desde o primeiro verso, temos palavras e referências de forte conotação sexual. A garota está calçando sapatos de salto alto; sabemos que nos contos originais o sapatinho era de ouro, ou de cristal, e é este sapatinho perdido que identifica Cinderela como a verdadeira noiva, somente quando seu pezinho delicado é reunido com o sapato. O pé é visto então como um símbolo fálico e o sapato um símbolo da vagina, conforme a interpretação de Bettelheim, já mencionada.

É importante lembrar que o salto alto é usado em algumas cerimônias ou rituais tradicionais que marcam a transformação da garota em mulher. Um exemplo disso é o ritual de celebração dos quinze anos de meninas mexicanas, tradição encontrada também em outros países da América Latina, chamado de Quinceanera: há um momento em que os sapatos baixos usados pela aniversariante são trocados pelo pai ou outro parente homem por um par de sapatos de salto alto, representando a passagem da infância para a idade adulta perante toda a família e a sociedade. Em seguida há uma dança entre a aniversariante e o pai, semelhante ao que ocorre no ritual ocidental do casamento, em que há a dança da noiva com o pai.

Ademais, no poema esses sapatos são cor escarlate, e essa cor vermelha representa fogo, calor, o deus Marte, sangue [como mencionado anteriormente o sangue menstrual, que indica que a mulher está pronta para procriar, e o sangue vertido quando do rompimento do hímen], a força vital de Eros, e o impulso sexual, de acordo com o *Dicionário dos Símbolos* de Nadia Julien.

No segundo verso têm-se seus olhos verdes, verde é a mesma cor dos olhos dos dragões e serpentes, símbolos fálicos, criaturas perigosas e enganadoras, o que pode ser uma significação do desejo sexual de Cinderela e anunciação de sua capacidade de transgredir. O verde também está associado à natureza, sempre relacionada a figuras femininas e/ou maternas; também o vigor sexual e necessidade de estima, valorização e conhecimento, ainda de acordo com o dicionário de Nadia Julien.

Então se encontra *hair flaring*, seu cabelo fulgurando, brilhando em chama: os cabelos de uma mulher sempre foram símbolo de sedução e atração sexual, poder vital e liberdade. Até hoje algumas religiões mais tradicionais como o islamismo ou judaísmo obrigam as mulheres a usarem alguma cobertura na cabeça como o véu, chapéus ou lenços para esconder os cabelos, que são um poderoso sinal de feminilidade e podem ser uma tentação para os homens:

Como mostrado por sua importância em feitiços de bruxas e na troca mútua de talismãs entre os amantes, o cabelo foi geralmente visto como repositório de pelo menos parte da alma (WALKER, 1983, p.367 tradução minha).¹¹

São Paulo temia muito os “anjos” (espíritos) que as mulheres poderiam comandar ao deixar seus cabelos soltos livremente. Ele insistia que a cabeça das mulheres deveria estar coberta “por causa dos anjos” (1ª Coríntios 11:10) (ibidem, 1983, p.368 tradução minha).¹²

Flaring (brilhando) e flicker (pisca), assim como candles (velas) são palavras relacionadas ao fogo, símbolo de energia vital, paixão e desejo, de acordo com o dicionário de Julien e o *Dicionário de Simbologia* de Manfred Lurker.

Marilena Chauí também considera a simbologia sexual do fogo em seu livro: “(...) o fogo sendo um dos símbolos e uma das metáforas mais usados em nossa cultura para referir-se ao sexo.” (CHAUÍ, 1984, p.34).

O palácio em si é uma contradição, pois o vidro do salão representa pureza e claridade, de acordo com Lurker. Mas os convidados da festa escorregam para a luz como vinho [em uma taça] “*slide into light like wine*”, e o vinho é um poderoso símbolo ligado ao deus Dioniso, o distribuidor da vida, e significa a embriaguez divina, no verbete do Dicionário de Julien: “(...) O vinho é o símbolo da revelação emanada do delírio proporcionado pela presença divina.”. E no verbete para vinho de Lurker tem-se: “Elixir da vida e da imortalidade. Sangue da terra. Despertar da vertigem da embriaguez e do abismo da morte.”. O palácio é então ao mesmo tempo lugar de pureza transparente e de tentação inebriante.

Vinho também é símbolo para conhecimento e iniciação, de acordo com o *Dicionário de Símbolos* de Chevalier e Gheerbrant, e aqui poderia representar a

¹¹ As shown by its importance in witch-charms and in the mutual exchange of talismans between lovers, hair was usually viewed as a repository of at least a part of the soul.

¹² St. Paul greatly feared the “angels” (spirits) that women could command by letting their hair flow loose. He insisted that women’s heads must be covered “because of the angels” (1 Corinthians 11:10).

primeira vez de Cinderela, a entrada em uma fase nova, adulta. O vinho ainda é descrito como “a luz que brilha em toda parte” no livro de Dermenghem, o que retoma a descrição no sexto verso de Cinderella ¹³. E ainda, a palavra vinho em inglês, (*wine*) tem a mesma pronúncia de *whine* (choramingos, lamentos) que poderia remeter sonoramente aos sons emanados pelos amantes no momento de prazer sexual se propagando pelo salão, assim como a luz se propaga pelas paredes de vidro do palácio.

Em seguida temos as *rose candles* (velas cor de rosa) e o rosa é a cor resultante da mistura de vermelho [fogo, calor, sangue, o deus Marte, força vital de Eros e o impulso sexual; de acordo com Julien] e branco [pureza, virtude, castidade, a deusa Vênus; também de acordo com Julien]. Essa mistura representa bem a ambiguidade do caráter de Cinderela, a garota que deveria permanecer pura até o casamento, mas que deseja experimentar os prazeres de um contato íntimo. E as velas, que são claramente um símbolo fálico [mas também significam, de acordo com Chevalier e Gheerbrant, uma expressão de regozijo e luz, cujas chamas representam as forças da natureza], se unem com os garrafões [de vinho], que são uma representação forte para a vagina:

“Rose candles flicker on the lilac wall
Reflecting in a million flagons’ shine”

Como resultado desse brilho do fogo refletindo a cor do vinho nas paredes têm-se a parede lilás (*lilac wall*). O significado dessa cor é interessante, pois, assim como o violeta, é uma delicada combinação de vermelho e azul, e de acordo com Chevalier e Gheerbrant pode representar a troca de fluidos, neste caso até mesmo fluidos corporais, uma união amorosa ou fusão, e a necessidade de ternura e gentileza [durante o ato sexual]. A cor lilás também tem uma influência hipnótica no cérebro durante o sexo. Mookerjee Ajit ilustra essa estimulação pela cor: “Nos ritos tântricos, o coito se realiza num quarto iluminado por luzes lilás/ violeta, que estimulam os órgãos sexuais da mulher.” (AJIT, 1971, p.710).

Na terceira estrofe temos a descrição dos casais dançando e rodopiando no baile, o que mais uma vez corroboraria para toda essa descrição do cenário

¹³ Where guests slide gliding into light like wine

favorável às preliminares que estariam acontecendo entre o jovem casal, mas então “*the strange girl all at once / Guilt stricken halts, pales, clings to the prince*” (a estranha garota de uma só vez / Culpada para, empalidece, se agarra ao príncipe).

Primeiramente, isso acontece de uma vez, ou seja, é um momento repentino, porém determinante, sem volta, e com uma forte e contundente sensação, que seria o momento da primeira penetração. A garota para, como se tomada de surpresa por algo totalmente novo. Depois empalidece, por conta dessa sensação desconhecida e inesperada, possivelmente de dor, e por isso se agarra ao príncipe, num reflexo involuntário diante de tantos sentimentos intensos ocorrendo neste breve momento.

Em segundo lugar, ela é tomada por culpa (*guilt-stricken*), como se antes ainda tivesse algum controle jogando o jogo das preliminares com o príncipe, mas no momento em que houve a primeira penetração, soube que havia atingido o ponto máximo a que poderia ir, agora sem volta: a perda da virgindade.

Essa culpa sempre foi um fardo para as mulheres, que têm que lidar com o desejo e com a necessidade de proteção de sua virtude. Apesar de Cinderela ter feito essa transgressão, e realizado seu desejo, nunca antes materializado, ela se sente culpada. Isso tudo é revelado num breve e confuso momento de fragilidade, de pesar, de dor não só física, mas moral. Esse remorso é também representado pela descrição do *caustic ticking of the clock* (cáustico tique taque do relógio) que ela escuta neste exato instante, e que anuncia o momento corrosivo.

No conto de fadas original, quando o relógio dá as doze badaladas é hora de Cinderela ir embora do baile, é o fim do jogo de sedução e inclusive a brecha para fugir do príncipe, que tenta segui-la. Mas no poema não, no poema a hora anunciada é o momento em que a relação sexual é de fato iniciada, em que fisicamente não há mais volta para esta entrega de Cinderela ao príncipe.

É um cáustico tique taque porque a trouxe para a realidade, ela tomou, de uma só vez, consciência de tudo o que representava aquele momento. Cinderela conseguiu escutar o relógio por entre a agitada música e a conversa da festa, pois foi quase como uma epifania, um momento em que ela foi subtraída da atmosfera romântica e arrebatadora em que estava para a consciência plena das sensações corrosivas que a penetração causou tão abruptamente.

Cabe ressaltar que Sylvia Plath capturou onomatopoeicamente os sons /t/ e /k/ do tique taque do relógio nas palavras “*hectic music, cocktail talk, caustic ticking of the clock*”.

É importante também a recorrente aparição dos sons /t/ e /k/ ao longo de todo o poema: *to, scarlet, slant, tilted* e *prince, green, flaring, silver, rondo, reels* na primeira estrofe. *Tall, into, light, reflecting* e *revolving, where, rose, flicker*, na segunda estrofe. *Trance, until, twelve, strange, guilt, halts, to* e *whirling, revel, near, girl, stricken, prince* na terceira estrofe. Eles implicam a ideia de batida e rasgamento e reforçam a ideia de contato corporal e da gradação dos movimentos, desde as preliminares até a penetração e o abrupto final.

A poetisa certamente trabalha muito bem com os campos semânticos cheios de significados eróticos para construir o ambiente desse poema, e no final o subverte com a descrição dessa breve, porém intensa sensação, que mostra que a perda da virgindade foi para Cinderela corrosiva, abrupta e invasiva.

Como mencionado antes, a escolha deste tema não foi aleatória, os contos de fadas estão cheios de conteúdo sexual escondido e reprimido, certamente um vasto material a ser explorado pela psicanálise.

No poema, o final de Cinderela é subvertido, já que ela não espera casta até o casamento, como é ditado no conto de fadas:

Gata Borralheira vai ao baile (primeiros jogos amorosos, como a dança dos insetos), mas não pode ficar até o fim (a relação sexual) sob pena de perder seus encantamentos antes da hora. Deve retornar à casa, deixando o príncipe doente (de desejo), e com o par de sapatinhos momentaneamente desfeito, ficando com um deles, que conservava escondido sob as roupas (CHAUÍ, 1984, p. 35).

Ela se entrega ao príncipe no baile, portanto antes do momento certo, e tem de lidar com as consequências, salientadas pela forte sensação inesperada do momento da penetração.

Logo após a descrição do intenso momento da penetração, o poema acaba de forma abrupta. Essa escolha da escritora poderia ter relação com a repressão de memória pós-momentos traumáticos:

Estudos experimentais e aplicações clínicas recentes trazem à tona duas contribuições gigantescas de Freud aos conhecimentos atuais sobre a

supressão e/ou inibição de memórias. Essa inibição ou supressão é inerente à nossa natureza. [...] precisamos impedir o acesso à consciência de muitas memórias porque sua evocação seria prejudicial ou insuportável (medos, humilhações, etc.) [traumas].

Uma das duas contribuições freudianas [...] é a descoberta da repressão, tão central à psicanálise, tanto pela sua utilidade na vida diária como pela sua importância na patologia. [...] no momento em que o cérebro exclui da consciência a expressão de memórias indesejadas, ocorre: a) inibição da evocação dessas memórias (repressão) [...] (IZQUIERDO, 2006, p.243).

O fim abrupto e traumático contrasta com a atmosfera envolvente explorada nas primeiras estrofes do poema. A atmosfera romântica é condizente com aquela apresentada nos contos de fadas, já que neles Cinderela e todas as mocinhas são puras e inocentes. Mas no momento em que Cinderela transgredir, a cáustica realidade é apresentada.

Assim, o poema de Sylvia Plath discute a repressão sexual que incide sobre as mulheres, ensinadas desde a infância a não transgredir as regras, a seguir um ideal imposto, em que não há lugar para a existência, muito menos para a realização dos desejos femininos.

Portanto, a transgressão de Cinderela no poema é a subversão de Plath ao conto, trazendo à história uma nova leitura, com uma oportunidade de reflexão acerca desses comportamentos preconizados às mulheres.

4 Conclusão

Neste trabalho percorremos o caminho da análise dos elementos de sexualidade presentes nos contos de fadas, em especial no conto da Cinderela, e o importante significado destes elementos, como o encaixe perfeito do sapatinho, por exemplo. Então exploramos no poema *Cinderella* de Sylvia Plath como estes componentes estão não só presentes, mas reinventados e relidos. Para comprovar nossa hipótese de leitura de que o poema descreve a primeira relação sexual entre Cinderela e o príncipe, utilizamos além de aspectos formais do poema, principalmente a simbologia presente nos campos semânticos.

Uma atmosfera romântica e erótica é construída, os cabelos de Cinderela, os sapatos vermelhos, as luzes, o vinho, a dança, os movimentos dos corpos, tudo colabora para o momento inicial do enlace sexual. Mas na chave de ouro é descrito o momento da penetração, que é abrupto e cheio de culpa para Cinderela.

O final de Cinderela é subvertido no poema, pois no conto original ela espera casta e é feliz, no poema não espera e tem um momento cáustico e traumático. Tal leitura reforça a crítica trazida por Plath aos modelos de comportamento impostos às mulheres, especialmente em relação aos desejos, e nos traz a oportunidade de deixar virem à tona novamente os elementos eróticos presentes nos contos originais, de forma a refletir sobre a construção da psique social em relação à sexualidade, dando-lhes um caráter mais libertador.

5 Referências

- AJIT, Mookerjee. **Tantra Asana**. Paris: Le Soleil Noir, 1971.
- BARRIE, J. M. **Peter and Wendy**. Reissue Edition. New York: Sterling, 2010.
- BETTELHEIM, Bruno. **A Psicanálise dos contos de fadas**. 18ª Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.
- BOTTIGHEIMER, Ruth B. **Fairy Tales – A New History**. Albany: State University of New York Press, 2009.
- CANEPA, Nancy L. **Giambattista Basile's The tale of tales, or, Entertainment for little ones**. Detroit: Wayne State University Press, 2007.
- CHAUÍ, Marilena de Sousa. **Repressão Sexual, essa nossa (des)conhecida**. 5ª Ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.
- COELHO, Nelly Novaes. **O Conto de Fadas**. São Paulo: Ática, 1991.
- COELHO, Nelly Novaes. **Panorama Histórico da Literatura infantil/juvenil: das origens indo-europeias ao Brasil contemporâneo**. 5ª Ed. Barueri: Manole, 2010.
- CORSO, Diana Lichteinstein e Mario. **Fadas no Divã: psicanálise nas histórias infantis**. Porto Alegre: Artmed, 2006.
- DERMENGHEM, Emile. **L'Éloge Du Vin**. Paris: Editeur Véga, 1931.
- FARIA, Ítalo Rodrigues. História da dança a dois. **Arte Revista**, São Paulo, v.2, n.2, p. 51-80, jun/dez 2013. Disponível em: <<http://fpa.art.br/fparevista/ojs/index.php/00001/article/download/19/35>> Acessado em 20/06/2015.
- FRANZ, Marie-Louise Von. **A interpretação dos contos de fada**. Tradução de Maria Elci Spaccaquerche Barbosa; revisão de Ivo Stornioio. São Paulo: Paulus, 1990.
- GRIMM, Jacob and Wilhelm. **Grimm's Complete Fairy Tales**. New York: Barnes and Noble, 2009.
- HANNA, Judith Lynne. **Dança, sexo e gênero** - Signos de identidade, dominação, desafio e desejo. Tradução de Mauro Gama. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- IZQUIERDO, Ivan. Freud e a neurobiologia da memória. **Rev. psiquiatr. Rio Gd. Sul**, Porto Alegre, v. 28, n. 3, p. 243-244, dez 2006. Disponível em:

<http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-81082006000300003&script=sci_arttext&tlng=es>. Acessado em 02/06/2015.

JULIEN, Nadia. **Dicionário dos Símbolos**. São Paulo: Rideel, 1993.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Tradução de Maria Luíza Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. 2ª Ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

LÓPEZ, Rosa Isabel Miguel. **Is the perspective of love really different?** 2006.

Disponível em: <<http://mural.uv.es/romilo/trabajo09.htm>> Acessado em 14/04/2015.

LURKER, Manfred. **Dicionário de Simbologia**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MARTINS, Vicente. **Como aprender a ler sonetos**. 2006. Disponível em:

<<http://www.recantodasletras.com.br/artigos/246650>> Acessado em 18/06/2015.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12ª Ed. revista e ampliada. São Paulo: Cultrix, 2004.

PERRAULT, Charles. **Perrault's fairy tales**. Translated by A. E. Johnson. New York: Dover Publications, 1969.

PLATH, Sylvia. **The collected poems**. Edited by Ted Hughes. London: Faber, 1981.

POUND, Ezra. **ABC da Literatura**. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. 11ª Edição. São Paulo: Cultrix, 2006.

RITUAIS de Quinceanera. Disponível em: <<http://www.funhen.com/quinceanera-rituals/>> Acessado em 10/06/2015.

RONNBERG, Ami; MARTIN, Kathleen. **The Book of Symbols — Reflections on Archetypal Images**. New York: Taschen, 2010.

STUART, Michella. **Sylvia Plath + Cinderella + Feminism = love**. 2007. Disponível em: <<http://chellasfillingim.wordpress.com/2007/09/24/sylvia-plathcinderellafeminismlove/>> Acessado em 14/04/2015.

WALKER, Barbara G. **The Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets**. New York: Harper Collins Publishers, 1983.

ZIPES, Jack David. **When dreams come true: classical fairy tales and their tradition**. Abingdon: Routledge, 2007.