

ANTROPOLOGIA FOLCLÓRICA: OS ELEMENTOS SIMBÓLICOS DE RITOS DE INICIAÇÃO PRESENTES EM NARRATIVAS ORAIS E NA PRODUÇÃO CINEMATOGRÁFICA *FROZEN II, O REINO DO GELO*

FOLK ANTHROPOLOGY: THE SYMBOLIC ELEMENTS OF RITES OF INITIATION PRESENT IN ORAL NARRATIVES AND IN THE CINEMATOGRAPHIC PRODUCTION *FROZEN II*

Paula Rossi Benites¹
paularossibenites@gmail.com

Resumo: O objetivo deste artigo é prosseguir com análises realizadas e publicadas anteriormente sobre como a essência de ritos de civilizações antigas encontram-se presentes em narrativas de origem oral e releituras cinematográficas das mesmas. O estudo teve início em 2014 e foi exposto em formato de monografia. Posteriormente, foi realizada a publicação de um resumo dessa monografia em forma de artigo científico e o avanço dessa pesquisa foi publicado em 2018. Pretende-se, agora, dar segmento às considerações apontadas, pois se constatou nos estudos já realizados que a cinematografia conservou tais elementos e que, por muitas vezes, houve um resgate de traços ritualísticos nessas releituras. Questionou-se, portanto, quais seriam os motivos que explicassem tal fenômeno. Valendo-se da mesma metodologia, objetivou-se abordar os traços de ritos de iniciação para a fase adulta e de mensagens subliminares presentes na produção cinematográfica *Frozen II, o Reino do Gelo*, cujo lançamento recente proporcionou o avanço da presente pesquisa. Embora pareça que há um esgotamento sobre o assunto, o segmento do longa-metragem demonstrou ser um recorte importante que fundamenta ainda mais as premissas já apontadas, visto que apresenta uma gama significativa de elementos abordados por Propp (1997), norteador da pesquisa, e contribui de forma significativa para os estudos da Antropologia Folclórica, da Cinematografia e da Literatura.

Palavras-chave: Narrativas orais. Antropologia Folclórica. Ritos de passagem. Releituras para o cinema.

Abstract: The aim of this article is to continue with analyzes made and published previously on how the essence of rites of ancient civilizations are present in oral narratives and re-readings for cinematographic productions. The study started in 2014 and was presented in monograph format. Thereafter, a summary of this monograph was published as a scientific article and the progress of this research was published in 2018. It is intended, now, to follow up to the mentioned considerations, since it was verified in the studies already done that cinematography preserved such elements and that, many times, there was a rescue of ritualistic traces in these reinterpretations. Therefore, it was questioned what were the reasons that explained this phenomenon. Using the same methodology, this study objectives is to approach the traces of initiation rites for the adult phase and of subliminal messages present in the cinematographic production *Frozen II*, which recent release provided the advance of this research. Although it seems that there is an exhaustion on the

¹ Graduada em Letras com habilitação em Português e Espanhol pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS) – São Leopoldo/RS. Pós-graduanda em Biblioteconomia e Gestão de Bibliotecas Escolares e em Orientação Escolar e Supervisão pela Faculdade Venda Nova do Imigrante (FAVENI) – Venda Nova do Imigrante/ES. Professora de Língua Portuguesa, Literatura e Língua Espanhola. Ministra aulas para estudantes de Ensino Fundamental, Ensino Médio, Educação de Jovens e Adultos e para alunos de cursos livres de idiomas. Revisora literária e jornalística. Prestadora de serviços de assessoria acadêmica.

subject, the full-length movies segment proved to be an important feature that further bases the premises already pointed out, since it presents a significant variety of elements addressed by Propp (1997), guiding the research, and contributes significantly to the studies of Folk Anthropology, Cinematography and Literature.

Keywords: Oral narratives. Folk Anthropology. Rites of passage. Re-readings for the cinema.

1 Introdução

Assim como as produções *Enrolados*, *Frozen*, *uma aventura congelante* e *Moana*, *um mar de aventuras*, dos Estúdios Walt Disney, *Frozen II*, *o Reino do Gelo* encantou o público com novos personagens e com um enredo que faz referência ao passado dos pais das personagens Elsa e Anna. Nessa sequência da trama, Elsa ouve um chamado misterioso que induz a heroína a buscar suas origens. Conduzida a uma terra de gigantes, a personagem conhece uma salamandra de fogo carismática, um pequeno redemoinho cheio de personalidade e um cavalo que emerge das águas. Com o auxílio desses novos seres mágicos, que representam os quatro elementos (terra, fogo, ar e água), Elsa busca respostas sobre seus poderes, sobre seu passado e sobre quem ela verdadeiramente é.

Seria apenas mais um bem-sucedido empreendimento dos Estúdios Walt Disney que, desde seus primórdios, baseia-se em contos maravilhosos pré-existentes para realizar releituras que atravessam gerações. Contudo, além de um grande sucesso, seu lançamento demonstra ser muito valioso sob uma perspectiva de análise histórica e literária. Valendo-se da mesma metodologia utilizada em estudos anteriores², a sequência da história de Elsa e sua irmã Anna fundamenta ainda mais as premissas já abordadas. Objetiva-se, portanto, reforçar tais premissas, realizando uma nova análise sob os mesmos moldes. Embora pareça que o assunto esteja esgotado, o lançamento do filme e a presente análise constituem um suporte fundamental para a comprovação dos apontamentos já realizados sobre a presença de traços ritualísticos em produções cinematográficas baseadas em mitos, lendas e contos maravilhosos. Logo, não poderia deixar de ser realizada.

Como base, a referência principal será Propp (1997), que analisa ritos e costumes que condicionaram a estrutura do conto maravilhoso, entre outros estudiosos de *formas simples*³, de releituras para o cinema e de psicanálise. Também será utilizada bibliografia de Hueck (2016), que realiza uma análise da origem desse tipo de narrativa. Além dessas fontes, dá-se

² Benites (2014; 2018); Benites e Silva (2016).

³ Terminologia adotada por Jolles (1976) para referir-se à estrutura de narrativas simples, como mitos, lendas e contos maravilhosos (também denominados contos de fadas).

destaque para a utilização das pesquisas de Sir James George Frazer (FRAZER, 1982) com a finalidade de sustentar os argumentos defendidos. Ressalta-se, no entanto, que, conforme as palavras de Propp (1997), “[...] o conto enquanto tal não interessava a Frazer”. (PROPP, 1997, p. 51). Mas, apesar das análises de Frazer voltarem-se para o estudo antropológico de ritos sem foco em sua ressignificação na forma de mitos, lendas e contos maravilhosos, entende-se, assim como Propp (1997), que suas contribuições são de extrema importância ao *corpus* da pesquisa porque é a partir delas que compreendem-se os *motivos*⁴ que condicionaram a estrutura do conto maravilhoso, como pontua Propp, e é a partir dos apontamentos de Propp baseados em Frazer que advém as sustentações do presente estudo.

Busca-se, então, compreender os *motivos* que condicionam a estrutura de releituras de narrativas de origem oral para o cinema e evidenciar os elementos advindos de ritos de iniciação para a fase adulta presentes em tais produções. Além disso, pretende-se compreender a causa pela qual tais tramas ainda são extremamente difundidas globalmente, ainda que sua estrutura seja essencialmente a mesma há gerações.

2 Da narrativa escrita para as telas de cinema: Andersen e Disney

Sobre as narrativas de Andersen, Coelho (2003) expõe que seus contos são

[...] resgatados do folclore nórdico ou inventados, mostram à sociedade as injustiças que estão na base da sociedade, mas, ao mesmo tempo, oferecem o caminho para neutralizá-las: a fé religiosa. Como bom cristão, Andersen sugere a piedade e a resignação, para que o céu seja alcançado na eternidade. (COELHO, 2003, p. 25).

Já Walter Elias Disney, mais conhecido como Walt Disney, um americano de origem humilde, foi pioneiro ao produzir longas-metragens para o público infantil. Em 1937, após o sucesso de *Branca de Neve e os Sete Anões*, as produções não pararam mais. Disney não produziu somente longas-metragens inspiradas em contos maravilhosos no decorrer de sua vida, mas claramente eles acabam por ser sua marca registrada mesmo após seu falecimento em 1966.

Sobre Walt Disney e Hans Christian Andersen, que também possuía origem humilde, pode-se citar Hueck (2016), que reflete que “[...] muitas pessoas compararam a vida dos dois com suas criações artísticas mais famosas: os contos de fadas. O fato de terem tido biografias

⁴ O *motivo* é um aspecto indecomponível do conto, segundo Propp (1983).

parecidas com esse tipo de narrativa fez que ambos se vissem atraídos pelo assunto”. (HUECK, 2016, p. 235).

Hans Christian Andersen coleta e faz a sua própria releitura de contos, mitos, lendas e fábulas da tradição nórdica, já Walt Disney baseia-se em versões escritas com base em tradições orais e realiza suas próprias releituras, inserindo traços de comportamentos sociais da primeira metade do século XX. Ambos, portanto, criam sua própria visão das narrativas coletadas da oralidade europeia, mas não alteram sua estrutura.

Seja como for, as produções dos Estúdios Walt Disney inspiradas em contos maravilhosos fazem parte da infância e do imaginário das gerações dos séculos XX e XXI tal como as produções de Andersen fizeram no século XIX. Pode-se dizer, ainda, que mesmo que o longa *Frozen II* não tenha sido produzido por Disney em pessoa, o estilo e a essência do cineasta foram perpetuados pela *The Walt Disney Company* nessa e em outras produções.

3 Os elementos históricos presentes em narrativas de tradição oral

Deve-se pontuar que não é, em hipótese alguma, realizada a análise da mera presença de determinado elemento, mas sim como esse elemento auxilia e possui clara simbologia ao ser aliado ao enredo. Como expõe Bernardo Lynch de Gregório, médico psiquiatra, psicoterapeuta, escritor e assessor em Mitologia Grega e Filosofia, ao conceder entrevista ao programa *Entre o Céu e a Terra*, da emissora TV Brasil, “do ponto de vista junguiano todo inconsciente funciona de uma maneira simbólica” e isso, segundo o entrevistado, remonta ao período pré-histórico, quando o pensamento humano se manifestava em detrimento da lógica, ou seja, o pensamento simbólico moldou primordialmente o início da organização social humana. Portanto, para a análise proposta, compreende-se que não basta que os elementos estejam presentes isoladamente, sendo necessária uma perspectiva mais *complexa*, pautada em Psicologia, Simbologia, História, Antropologia, Folclore e Literatura.

Sobre a origem desse método de estudo, pode-se citar Coelho (2003), que afirma que “A partir do século XVIII, graças ao progresso dos estudos de Arqueologia, puderam ser provadas, como verdadeiras, histórias e lendas até então tidas como inventadas ou fantasiosas, mas que realmente haviam acontecido em tempos remotos”. (COELHO, 2003, p. 29).

Surgem, também, as transcrições de narrativas orais. “Essa verdadeira cruzada de cunho nacional – que resultou em centenas de antologias de contos maravilhosos, fábulas, lendas etc. – acaba por descobrir que tais acervos, embora pertencentes a povos e regiões de formações diferentes, tinham numerosas narrativas em comum [...]”. (COELHO, 2003, p. 29).

A partir dessas constatações, estudiosos buscaram no passado histórico um motivo que condicionasse a estrutura e os elementos presentes em contos de origem popular. Essa perspectiva é justificável ao analisar produções cinematográficas inspiradas nesse tipo de narração, ademais entende-se que as contribuições de estudos psicanalíticos também sejam de extrema importância para reforçar muitas premissas.

Para Propp (1983;1997), o conto maravilhoso é constituído de uma superestrutura baseada em ritos que, não mais compreendidos pelas gerações posteriores a eles, transformam algo que para os antigos era real e mágico em algo fantasioso. A premissa do presente estudo é de que as releituras para o cinema também constituem uma superestrutura e que, da mesma forma que os contos, conservam e resgatam elementos folclóricos que outrora foram partes integrantes de cerimônias e ritos praticados por civilizações antigas, quando o pensamento mágico e a realidade não possuíam uma separação. Seja como for, a estrutura da trama desse tipo de narrativa sempre se repete no mundo todo. Os personagens e as ações mudam de acordo com a nacionalidade do narrador, mas sua essência é sempre a mesma. Valendo-se das palavras de Hueck (2016), pode-se dizer que “[...] procurar as histórias primordiais é como tentar guardar na mão um pedaço do mar: tarefa impossível” (HUECK, 2016, p. 16), mas “Os enredos acabam sempre voltando para suas origens mais remotas [...]”. (HUECK, 2016, p. 16).

Os subtítulos seguintes são tópicos de elementos presentes na versão cinematográfica analisada, com base, principalmente, nos estudos de Propp (1997), entre outros estudiosos que dedicam suas obras ao estudo do conto, sob uma ou outra perspectiva.

3.1 O animal totêmico

Na versão original de Andersen, *Rainha da Neve*, há também dois irmãos como protagonistas. Não são irmãos de sangue, mas sua relação é extremamente fraterna. Diferentemente da releitura para o cinema, trata-se de um menino e de uma menina.

Sob uma visão psicanalítica, na maioria dos “contos de fadas que retratam as aventuras de dois irmãos, os protagonistas representam as naturezas díspares do id, ego e superego; e a mensagem principal é que estes devem ser integrados para a felicidade humana”. (BETTELHEIM, 2007, p. 115). Notoriamente, tanto na versão de Andersen quanto nas releituras cinematográficas analisadas, a relação fraterna é o eixo principal das tramas.

Tais contos de fadas começam com uma falta de diferenciação original entre os dois irmãos: eles vivem juntos e sentem de modo semelhante; em suma, são inseparáveis. Eis que, porém, num dado momento do crescimento, um deles inicia uma existência

animal, e o outro não. No final do conto, o animal é devolvido à sua forma humana; os dois se reúnem, para nunca mais serem separados. Esse é o modelo simbólico de o conto de fadas apresentar os fundamentos do desenvolvimento da personalidade humana [...]. (BETTELHEIM, 2007, p. 116).

Em *Frozen, uma aventura congelante*, a relação das irmãs se dá justamente como exemplifica Bettelheim (2007). As duas são extremamente próximas, mas os poderes de Elsa causam o isolamento dela e a ruptura com Anna. Elsa não se transfigura em animal, mas há algo tão sobrenatural quanto isso infligindo a separação das irmãs. Após vários conflitos no enredo, Elsa reúne-se novamente com Anna e, como pode-se perceber na sequência do longa-metragem, nada é capaz de separá-las.

Sob uma perspectiva psicanalítica e com base no que nos traz Bettelheim (2007), pode-se, inclusive, interpretar que simbolicamente as irmãs representam um mesmo ser dividido em dois, assim como a personalidade multifacetada do ser humano. Deve-se entender, também, que a existência como animal, mencionada por Bettelheim (2007, p. 116), pode e deve ser entendida como a transfiguração em *animal totêmico* discorrida por Propp (1997).

Ao nos voltarmos à personagem que corresponde à Elsa em *A Rainha da Neve*, de Hans Christian Andersen, constata-se que ela não desempenha o papel de vilã da história na versão reformulada para o cinema. Houve, aqui, o que Propp (1997) denomina como *deformação* do conto. Tal ocorrência já foi explicitada em pesquisas anteriores⁵. Conforme o enredo é recontado (e aqui entende-se que isso pode se dar por meio oral, escrito ou cinematografado), ocorrem modificações naturais em decorrência da mudança de narrador. Em *Frozen*, a personagem principal, originalmente antagonista no conto, passa a ser protagonista.

Tais *deformações* também fundamentam o porquê de as representações de *animal totêmico* sofrerem tantas variações nos mais diversos mitos, lendas e contos maravilhosos, além de também ocorrerem em suas releituras para o cinema. Essa transformação em animal fazia parte de ritos e do pensamento mágico dos nossos antepassados. Conforme apontado em estudo anterior (BENITES, 2018, p. 234), em *Moana* por exemplo, ocorrem transfigurações em animal totêmico ligadas à morte da avó da protagonista e do personagem Maui. Sobre essa metamorfose, Propp declara que, “[...] devemos acrescentar que o auxiliar do conto pode ser considerado como personificação do talento do herói. Na floresta ele recebe um animal ou a capacidade de se transformar em animal”. (PROPP, 1997, p. 196).

⁵ Benites (2014; 2018); Benites e Silva (2016).

A transfiguração animal não ocorre de forma explícita em nenhuma das duas tramas que compõem o longa-metragem, porém os poderes sobrenaturais de Elsa bastam para fundamentar a ocorrência, visto que trata-se do *talento* citado por Propp (1997). Veremos adiante que essa transfiguração é fundamental para o amadurecimento da heroína e para que ela, sob a perspectiva do rito, atinja a maturidade plena.

3.2 A floresta

Elsa está vivendo um momento calmo em seu reino, Arendelle, quando uma voz misteriosa começa a ressoar. Não podendo ignorar a tal chamado, a personagem é conduzida a uma *floresta* igualmente misteriosa, onde há o reino Northuldra, cujo povo tem uma forte conexão com a natureza e com a magia.

Com base nisso, voltemos nossa atenção ao cenário que condicionou, segundo Propp (1997), tal ação muito comum em contos de origem folclórica: a *ida à floresta* fazia parte, em períodos históricos remotos, de ritos de iniciação para a vida adulta. Já pontuou-se tal questão ao ser realizada a análise das transcrições de *Rapunzel* e de sua versão revista para a cinematografia⁶. A *floresta* e o *isolamento* são elementos importantes da perspectiva simbólica. O indivíduo, quando chegava a uma determinada idade, era isolado em uma *floresta*, podendo ficar abrigado em uma pequena *cabana* improvisada. Para as meninas, esse rito era realizado quando ocorria a menarca. Quando saía de lá, simbolicamente, havia morrido como criança e renascido sob a forma adulta. Poderia ter voz em seu devido clã, casar-se, ter sua própria moradia e seus próprios filhos. Ritos desse tipo, inclusive, ainda se conservam em sua originalidade, como o *rito de iniciação da tribo Ticuna*⁷, que vive na região norte da Amazônia.

Além disso, conservamos muitos ritos de passagem nas mais variadas culturas, expressos em rituais de casamento, batizado, formaturas, cerimônias de *bar mitzvah*, festas de 15 anos, entre outros, tanto ocidentais quanto orientais. Em todas essas manifestações, demonstramos, de algum modo, que estamos prontos para uma outra fase de nossas vidas.

Na Pré-História e ao longo da trajetória do ser humano até a contemporaneidade não foi diferente. Pode-se citar Frazer (1982), que, ao fazer referência ao Dia da Primavera, da festa de Pentecostes e de celebrações do Solstício de Verão, nos traz que

[...] em certas festas dos antigos, podemos identificar equivalentes [...] com a diferença de que, naqueles dias, as cerimônias ainda não se haviam reduzido a

⁶ Benites (2014); Benites e Silva (2016).

⁷ Rito cujo ritual é descrito e analisado por Filho (2015) em tese de doutorado.

simples espetáculos e paradas, mas eram ritos religiosos ou mágicos, nos quais os atores desempenhavam, conscienciosamente, os altos papéis de deuses e deusas. (FRAZER, 1982, p. 67).

Como já exposto, sob um viés literário, quando um rito não faz mais sentido para determinada cultura, vira mito, lenda e conto. Portanto, percebe-se que, simbolicamente, ir até a *floresta* é como preparar-se para a cerimônia que transformará o indivíduo em um adulto. Isso quando *isolar-se na floresta* por si só já não constitui o próprio rito. Na releitura cinematográfica, nota-se que, apesar de ter se isolado em seu castelo de gelo no primeiro filme, Elsa ainda precisa de um novo rito para firmar-se. Ela ouve um chamado e acaba em uma *floresta mágica*.

O tempo em que a heroína permanece nessa floresta é correspondente ao tempo que precisa para atingir a maturidade plena, assim como era em períodos remotos. Simbolicamente, neste período (entre a entrada e a saída da floresta e o retorno para casa), o iniciado passaria por privações e/ou desafios (muitas vezes encenados com caçadas ou abstinência de comida ou sono). Tais privações e/ou desafios, chamados por Propp (1997) de *tarefas difíceis*, fortaleciam o iniciado.

Na trajetória do herói ou heroína, como já referido, ocorria a *morte simbólica* e muitas histórias que conhecemos hoje advém desse rito que não é mais usual e transfigurou-se em narrativa de ficção. A *floresta* é um elemento muito presente em *Frozen II*, pois esse é o principal cenário da trama.

É imprescindível frisar que, para a mulher, esse rito ganha proporções ainda mais profundas, visto que é ela quem segurará em seu ventre a próxima geração. Através de uma perspectiva simbólica,

[...] a heroína enfrenta sua tarefa primordial: Ela tem que se separar de seus pais e de seu lar. É claro, um herói também tem que deixar o lar antes que suas aventuras possam começar, o que parece natural para nós, mas a jovem mulher tem um propósito que é escondido até dela mesma. Ela deixa uma casa apenas para encontrar ou para fundar outra. (GOULD, 2007, p. 25, grifo da autora).

A visão acima, mesmo que não remonte aos aspectos da vida moderna, era essencial em períodos históricos anteriores. O *feminino* era extremamente associado à fertilidade e, portanto, às boas colheitas. Para uma menina, passar pelo rito que a tornava mulher e, conseqüentemente, um *ser fértil* era extremamente significativo.

Em tempos remotos, como pontua Frazer (1982), a fertilidade do solo e as colheitas eram um dos principais eixos das comunidades. Sem um solo fértil, não haveria o sustento necessário para a manutenção da vida e da existência daquele grupo. Por isso, segundo o autor,

divindades eram extremamente veneradas, pois acreditava-se que somente com oferendas de dízimos aos deuses se alcançaria uma boa colheita que encheria os celeiros das famílias.

Para os antigos, ainda conforme o que nos traz Frazer (1982), os reis⁸ detinham esses poderes divinos, sendo igualmente venerados, pois dependia deles também a fertilidade do solo e conseqüentemente do sucesso do abastecimento de comida. Eles eram a conexão direta entre os humanos comuns e os deuses. Era um *rei divino*, conforme a nomenclatura adotada pelo autor. Destaca-se, ainda, que a partir do que traz Frazer (1982), Propp (1997) explica o motivo pelo qual os heróis dos contos maravilhosos muitas vezes são representados como reis, rainhas, príncipes ou princesas, que muitas vezes dispõem de poderes sobrenaturais.

Com base nos estudos dos autores mencionados, evidencia-se que é interessante perceber como esse elemento segue se manifestando em produções modernas, pois mesmo que elas tenham como base contos ou mitos advindos da oralidade, já possuem marcas autorais dos escritores que as transcreveram ou que realizaram releituras delas ou, ainda, dos roteiristas, como no caso de adaptações e releituras para o cinema.

3.3 Os animais agradecidos

Como já abordado em estudos anteriores⁹, durante a *travessia* realizada para alcançar a maturidade, o iniciado pode receber ajuda. Essa ajuda pode vir transfigurada em forma de animal (anteriormente simbolizada por entidades totêmicas). Também pode ser representada por seres mágicos que em geral auxiliam o herói. Entende-se que poderia ser uma forma de transmitir ao iniciado a mensagem de que ele tem a ajuda de divindades para cumprir suas *tarefas difíceis* e atingir os objetivos propostos pelo rito.

Além do ser mágico Olaf, dos trolls e da rena Sven, que auxiliam os personagens principais, na sequência de *Frozen* percebe-se que um *animal agradecido* é representado na forma de uma simpática salamandra. “Segundo as crenças populares da Idade Média, a salamandra é um elemental que pode viver no fogo sem ser consumido; por essa razão, ela era considerada um símbolo do justo, que não perde a paz interior, apesar das atribulações”. (LEXIKON, 1992, p. 177). A salamandra em *Frozen II* aparece justamente com esse fim, já que mesmo com todas as atribulações da trama, mantém seu semblante sereno, transmitindo tal paz à Elsa.

⁸ Ao utilizar o termo “reis”, realiza-se uma referência generalizada. “Rei” pode ser compreendido como chefe de uma tribo ou clã, faraó, sultão, czar, líder de um grupo, imperador, entre outros.

⁹ Benites (2014; 2018); Benites e Silva (2016).

Conforme sinaliza Propp (1997) em seu estudo, esse animal é agradecido porque, normalmente, o herói lhe poupou a vida. A partir daí, passa a segui-lo e ajudá-lo. Foi possível constatar que em *Frozen*, *Moana* e *Enrolados*, além da grande maioria dos filmes produzidos pelos Estúdios Walt Disney, havia representações de animais agradecidos em demasia, mas em nenhum dos casos eles eram agradecidos por terem suas vidas poupadas (pelo menos não de modo evidente). Já em *Frozen II*, a ocorrência na trama pontuada por Propp (1997) é explícita. Elsa vai destruir o ser que está incendiando tudo, quando, no último minuto, percebe que trata-se da pequena salamandra. Ao invés de matá-la com seu poder de gelo, a heroína encanta-se pelo animal, que passa a ser um companheiro dela. Tal cena faz parte do enredo de inúmeros contos de tradição oral e repete-se nessa produção cinematográfica relida.

Além do *animal agradecido*, como *auxiliar mágico*, o enredo do filme nos apresenta um temperamental redemoinho (vento).

Por ser um ser implacável e mudar rapidamente de direção, o vento simbolizava a fugacidade, a instabilidade e a vaidade; por produzir *tempestade*, é também símbolo dos poderes divinos ou das paixões humanas; como *sopro*, simboliza a intervenção ou a expressão do espírito divino; por isso os ventos, como os anjos, eram considerados mensageiros dos deuses. Nas tradições persas, o vento desempenha um papel de suporte do mundo e de regulador dos equilíbrios cósmicos e morais. No islamismo, o vento carrega as águas primordiais que, por sua vez, fazem o mesmo com o trono divino. (LEXIKON, 1992, p. 202).

O elemento, que a princípio gera uma grande confusão, logo rende-se à Elsa. A personagem, por ser divina tanto quanto ele, consegue controlá-lo. E como um mensageiro dos deuses, esse vento, após ser controlado por Elsa, deixa estátuas que são como “momentos do tempo”, conforme as palavras da personagem. Ou seja, ele deixa uma mensagem que revela parte da história da origem dos poderes divinos da protagonista. Após sua primeira aparição em forma de tempestade, o elemento mostra-se calmo e simpático.

Por fim, há outras menções a seres mágicos, como gigantes e um cavalo que emerge das águas. Eles serão tratados separadamente, visto que não desempenham as mesmas funções da salamandra e do vento.

3.4 Os gigantes

“Nas concepções mitológicas e nos contos de fadas da maioria dos povos, são seres enormes com aparência humana [...], vistos talvez, em sua origem, como personificações de

forças sobrenaturais; [...] nos contos de fadas, é sempre um devorador de homens [...]”. (LEXIKON, 1992, p. 106).

Simbolicamente, os gigantes são seres do *além-túmulo* que, como destaca Propp (1997), sentem-se extremamente incomodados com a presença de mortais em seus domínios. Era comum ao imaginário de tempos remotos pensar que o indivíduo que passava pelo rito de iniciação ia ao *Reino dos Mortos* e, caso pudesse voltar, era considerado um adulto ou estava pronto para assumir determinado posto hierárquico dentro do seu clã.

O elemento de certa forma já estava presente no primeiro longa-metragem de *Frozen*, sob a forma de um gigante feito de neve que guardava o castelo de gelo de Elsa e impedia Anna e seus companheiros de lá entrar. No segundo filme analisado, os gigantes, embora de tamanho colossal e constituídos de pedra, sentem-se extremamente incomodados com seres que para eles são insignificantes. A personagem Anna toma extremo cuidado para não acordá-los e para não ser notada por eles, tal qual faz o protagonista de *João e o Pé de Feijão*. No conto, apesar de ser minúsculo em comparação ao ogro (gigante), tal qual é a personagem Anna, João tem sua presença denunciada pelo cheiro de *sangue de um inglês*, conforme a transcrição do folclorista e historiador Joseph Jacobs. Esta cena, a da denúncia pelo cheiro de *carne vida*, inclusive, é extremamente corriqueira em narrativas do tipo, seja ela transcrita com base na tradição oral inglesa, como é o caso de *João e o Pé de Feijão*, francesa, alemã ou de origem europeia em geral, por exemplo.

Em *Raízes Históricas do Conto Maravilhoso*, Propp (1997) dedica um capítulo¹⁰ ao elemento. O autor nos traz que ao adentrar no *Reino dos Mortos*, o herói muitas vezes depara-se com Baba-Yagá. Embora Propp refira-se a ela em seu estudo, entende-se que sua representação pode ocorrer na forma do ser *gigante, ogro ou papão*. Em suma, por um ser de tamanho desproporcional e inumano que pretende devorar o herói.

Justifica-se o entendimento sobre a representação de Baba-Yagá e sua relação com o elemento *gigante*, com base nas próprias palavras de Propp, que afirma: “[...] cabe ressaltar que o pesquisador nem sempre tem o direito de confiar na nomenclatura do conto”. (PROPP, 1997, p. 49). Ou seja, “freqüentemente (sic) são chamados de Baba-Yagá personagens pertencentes a categorias totalmente distintas [...]”. (PROPP, 1997, p. 49-50).

Sobre essas categorias, Propp pondera que eventualmente “[...] o papel da Baba-Yagá pode ser desempenhado por animais (o urso), por um velho etc”. (PROPP, 1997, p. 50). Entende-se, portanto, que o *gigante* pode desempenhar eventualmente a função de Baba-Yagá

¹⁰ Referência ao capítulo III, intitulado *A floresta encantada* (PROPP, 1997, p. 49-124).

nas narrativas e, conseqüentemente, nos filmes da franquia *Frozen*, que são releituras cinematográficas do conto dinamarquês.

No referido capítulo, o autor explica que, simbolicamente, enquanto o iniciado do rito encontrava-se na *floresta*, ele poderia ir ao *Reino dos Mortos* e que os seres do *além-túmulo*, segundo o estudioso, não toleram o cheiro de *gente viva*, assim como nós não toleramos os odores dos falecidos. Conforme as palavras do autor,

O odor dos seres vivos é totalmente insuportável para os mortos. Pelo visto, aqui se transpõem para o mundo dos mortos as relações do mundo dos vivos com signo invertido. O cheiro dos vivos é tão repugnante e horrível para os mortos quanto o cheiro dos mortos é repugnante e horrível para os vivos. (PROPP, 1997, p. 66).

Propp ainda exemplifica vários ritos de iniciação e mitos que originaram esta cena recorrente em contos: o incômodo de Baba-Yagá (aqui representada como *gigantes*) ao notar que há *gente viva* no mesmo lugar no qual estão.

No longa-metragem, os gigantes, notórios ocupantes de grande parte da *floresta encantada* na qual se passa a maior parte da trama, incomodam-se, e muito, com a presença de qualquer humano que atravesse seu caminho, mas, pode-se constatar que ao final da narrativa, os mesmos seres estão totalmente confortáveis na companhia de Elsa.

Pode-se explicar tal fato com base na premissa de que a produção cinematográfica, provavelmente sem intencionalidade, segue a linha lógica de estruturação proposta por Propp: Elsa não é um ser humano comum, tem poderes sobrenaturais e, portanto, não pertence ao nosso mundo e sim, ao *mundo de lá*. Não há motivo, então, para que os gigantes sintam repulsa *pelo seu cheiro*.

3.5 O cavalo branco, o mar e a tarefa difícil

O cavalo de pelagem branca, como nos aponta Propp (1997), é um elemento muito corriqueiro em contos folclóricos por representar o ser mágico que auxilia o herói em sua árdua *travessia*. Em *Frozen, uma aventura congelante*, tal elemento já é existente, conforme citado em estudo anterior (BENITES, 2018). Na sequência da narrativa, o elemento não só está novamente presente, agora com uma “pelagem” de água e gelo, mas também ganha maior expressividade simbólica. Conforme Lexikon (1992),

[...] Originalmente, o cavalo foi visto quase sempre como um ser ctônico, relacionado com o fogo e com a água, por serem estas forças nutrientes e ao mesmo tempo perigosas; assim, atribuiu-se a ele, em muitas regiões da Europa e também do extremo Oriente, o dom de fazer brotar fontes com a pancada do seu casco. Também

aparece ligado à Lua. Associado ao Reino dos Mortos (por exemplo, na Ásia central e para muitos povos indo-europeus). (LEXIKON, 1992, p. 48-49).

Ainda segundo Lexikon (1992), tal animal de pelagem branca, simbolicamente, representa “[...] a montaria dos deuses, símbolo da força domada pela razão [...]” (LEXIKON, 1992, p. 49). O equino representado no filme analisado não é branco, mas a simbologia é conservada, visto que Elsa possui poderes sobre-humanos e, como pode-se constatar no desfecho da narrativa, ela não pertence ao mundo nem ao reino que governava, sendo elevada a um status de divindade. Além disso, “o dom de fazer brotar fontes com a pancada do seu casco”, citado por Lexikon (1992, p.49), é representado fielmente na produção cinematográfica.

Ademais, a associação do elemento com o *Reino dos Mortos* trazida por Propp (1997) é clara sob um viés simbólico. Através dessa perspectiva, pode-se afirmar que o objetivo do *cavalo* é imensamente evidente na produção analisada: conduzir o herói para o *além-túmulo* e para a sua *morte temporária*, como nos contos folclóricos russos analisados pelo autor em *Raízes Históricas do Conto Maravilhoso*. Aliás, o elemento *cavalo* surge em momento mais do que oportuno, já que a heroína se encontra em um momento de extrema tensão e expressividade ao tentar transpor o mar em fúria. Da praia, a personagem lança-se insistentemente contra as ondas, porém, apesar de seus esforços e de seus poderes de gelo permitirem que ela solidifique a água a fim de chegar ao seu destino, ela não consegue vencer sozinha tal desafio (entendido, aqui, como uma *tarefa difícil*). Emergindo das águas, o equino de índole inicialmente selvagem é domado pela heroína e a conduz até a origem do canto misterioso que Elsa segue.

Sobre as *tarefas difíceis*, essas podem ser muitas. São desafios que o herói (ou heroína) deve vencer para poder voltar para casa. Uma *tarefa difícil* pode ser, também, a própria *travessia*¹¹. Já o *mar*, como pontua Lexikon (1992),

[...] é símbolo da energia vital inesgotável, mas também do abismo que traga tudo; neste caso, o mar aproxima-se, na perspectiva da psicanálise, dos dois aspectos da grande Mãe, que dá e tira, concede e castiga; na qualidade de reservatório de inumeráveis tesouros submersos e de figuras ocultas na escuridão, simboliza também o inconsciente. Como superfície imensa e incomensurável, simboliza a infinitude e, para muitos místicos, a dissolução em Deus. (LEXIKON, 1992, p. 135).

Notoriamente, Elsa se lança para uma espécie de abismo após receber a ajuda do *cavalo* e entrar em uma geleira. Lá, o elemento representativo do *além-túmulo* descrito por

¹¹ Propp (1997) vale-se de tal nomenclatura para referir-se à trajetória do herói para a sua morte temporária (*além-túmulo*).

Propp (1997) é evidente. A representação simbólica do *inconsciente* descrita por Lexikon (1992) também mostra-se presente, já que Elsa entra em contato com o espírito da mãe, aproximando a cena da perspectiva da psicanálise descrita pelo mesmo autor.

3.6 A embarcação

Outra forma de transportar o herói, segundo Propp (1997), é em um barco, navio ou pequena embarcação. Já foi possível averiguar a presença desse elemento em várias produções escritas e cinematográficas. Novamente, o elemento está presente. Esta representação totêmica *tardia*¹² serve para transportar o herói, ou seja, para auxiliá-lo. O elemento está muito deformado em *Frozen* e *Frozen II*, mas pode ser percebido. O *navio* é o transporte dos pais de Elsa e Anna e, de certa forma, simbolicamente, é a causa da morte deles. Propp (1997) discorre que *a embarcação*, normalmente de madeira, é uma variação da representação de um ser totêmico, já que ele poderia ser representado tanto como animal quanto como árvore. Com o passar do tempo e a falta de entendimento da referida simbologia pelas gerações posteriores, o elemento pode transfigurar-se como *embarcação*.

É interessante perceber que na produção para o cinema o elemento simbólico está conservado mesmo que deformado, pois é em uma embarcação que os pais de Anna rumam para o outro mundo ou *terra dos confins*¹³. Ao ver o que restou da embarcação que os transportava, Elsa percebe qual é a missão que lhe foi destinada. Quando, após passar pelas *tarefas difíceis*, finalmente chega à origem do chamado que tem escutado, encontra o espírito da mãe. Neste ponto, deve-se evidenciar outro elemento da simbologia histórica mencionado por Propp (1997): *a mãe morta*¹⁴.

3.7 A mãe morta

Conforme Propp (1997), “[...] nos contos em que uma moça é heroína, o auxiliar mágico é fornecido pela mãe [...]”. (PROPP, 1997, p. 174). *A mãe morta* é uma doadora do *além-túmulo*, ou seja, nos contos ela aparece para ajudar a heroína em sua jornada. É tarefa da *mãe morta* oferecer objetos mágicos à filha e/ou dar-lhe conselhos para vencer as *tarefas difíceis* a ela impostas. Pode-se exemplificar brevemente a ocorrência desse tipo de cena em

¹² Nomenclatura adotada por Propp (1997) para referir-se a representações históricas de ritos já *deformadas*, ou seja, adaptadas.

¹³ Termo exposto por Propp (1997, p. 343-364) para referir-se ao *Reino dos Mortos/Além-Túmulo*.

¹⁴ Elemento analisado por Propp (1997, p. 174).

contos como *Cinderela* (versão dos Irmãos Grimm) e *A Bela Vasilissa*. Assim como ocorre nessas narrativas, Elsa recebe o auxílio da mãe para descobrir seu real destino. Ao entrar em uma caverna de gelo, a heroína do longa-metragem entoia a seguinte canção:

*O meu corpo inteiro treme, mas não é o frio
E eu me sinto à beira de um sonho que sempre me fugiu
Sigo a te escutar, como a voz que eu tanto ouvi
E parece que eu sempre estive aqui*

*Todos acham que eu sou forte
Só quis me proteger
Quero aprender a ser igual você*

*Vem mostrar
Qual é a verdade
Vem mostrar
Deixa eu ver
A vida inteira eu esperei para te conhecer
Vem mostrar
Eu quero entender*

*Por toda a minha vida eu penei, eu sofri
Quem sabe há um motivo que explique porque estou aqui
Sempre fui a esquisita, nunca soube a razão
Talvez você me ajude a ver qual é a explicação*

*Vem mostrar
Já não tenho medo
Nunca fui tão longe assim
Sei que você é a chave pra eu me conhecer
Vem me mostrar
Apareça pra mim*

*Quero te ver
Me deixe entrar
Eu me cansei de esperar
Eu quero te ver
Me deixa entrar
Eu me cansei de esperar*

*Há memórias no lugar
Onde o vento encontrara o mar
Lembre disso ao me chamar
Vou me achar*

*Vem mostrar
É sua essa força
Vem mudar
O que sempre foi
Há muito tempo esperei para te conhecer (Te conhecer)
Vem me mostrar*

Como em outras produções cinematográficas analisadas, a heroína novamente expressa querer saber *qual é a verdade*, o que fica extremamente explícito na canção acima.

Pode-se interpretar através do contexto narrativo do filme que a *verdade* é o esclarecimento sobre a origem dos poderes de Elsa ou, ainda, sobre qual é a *verdade* sobre a história de seus genitores.

Contudo, sob uma visão subliminar, como já exposto anteriormente, pode-se entender a *verdade* como o esclarecimento da *origem da vida*. A origem da vida é o grande segredo revelado às(aos) jovens em ritos de iniciação para a fase adulta. Saber esse grande segredo é primordial para tornar-se maduro. Notoriamente, Elsa quer saber a *verdade*, assim como Rapunzel (em sua versão escrita e, também, em sua versão para o cinema) e Moana. Tal como a Rapunzel de *Enrolados*, que diz que vê “*enfim a luz brilhar*” e Moana que afirma que “*o mar chamou*” e que “*essa lua no céu [...] me sopra a verdade*”, há uma mensagem subliminar que demonstra que as protagonistas tornaram-se adultas.

Como já exposto anteriormente¹⁵, a *luz* à qual Rapunzel faz referência pode ser entendida como a clareza e compreensão das *coisas da vida* e a *verdade* de Moana, do mesmo modo, possui a mesma simbologia. Ao tornarem-se adultas, as moças obteriam os conhecimentos necessários da nova condição após o rito. Saberiam a verdade: como gerar a vida em seus ventres. E quem melhor para revelar essa verdade do que suas mães? Em diversas culturas, inclusive, foi e é papel das mulheres mais velhas da família transmitir essas *verdades* sobre a vida durante o rito de iniciação das jovens. Além disso, Elsa verbaliza: “*Quero aprender a ser igual você (sic)*”, referindo-se à mãe. Toda mulher, ao amadurecer quer inconscientemente ser igual à genitora e quer aprender a ser adulta como ela. Elsa cansou “*de esperar*” e quer “*se achar*”, ou seja, já está pronta para crescer. Ademais, ela espera que a mãe cause uma mudança em sua vida: “*Vem mudar /O que sempre foi*”. Isso pode também ser entendido como mudar seu estado infantil para um estado maduro através dos ensinamentos maternos. Há, aqui, uma clara referência aos ritos de iniciação, mesmo que sem intencionalidade.

3.8 O além-túmulo e a morte temporária do herói

Após passar por várias *tarefas difíceis* chegar ao *além-túmulo* e encontrar-se com a *mãe falecida*, a heroína Elsa *morre temporariamente*¹⁶. O elemento histórico e simbólico trazido por Propp (1997) está extremamente explícito tanto na primeira produção

¹⁵ Benites (2014); Benites e Silva (2016).

¹⁶ A *morte temporária* é um elemento discorrido por Propp (1997, p. 101-102).

cinematográfica *Frozen*, de 2013, quanto na segunda, de 2019. Sobre o *pensamento mágico* que envolve esse tipo de rito, Hueck (2016) nos traz que

Arqueólogos costumam atribuir o nascimento do pensamento mágico ao momento em que nossos antepassados começaram a enterrar os mortos. Nenhum outro animal faz isso. Se os nossos tataravós resolveram cuidar dos defuntos é porque deveriam acreditar que eles estavam indo para algum lugar. Esse “algum lugar” marcou o surgimento das primeiras religiões. Foi essa lógica que deu origem aos mitos, às lendas e, também, ao folclore. (HUECK, 2016, p. 34).

“Ser enviado ao encontro do mundo lá fora significa o final da lactância. A criança deve então dar início ao longo e difícil processo de se transformar num adulto”. (BETTELHEIM, 2007, p. 260-261).

A percepção psicanalítica da ação acima exposta encaixa-se perfeitamente na lógica do rito de passagem que condiciona a trama de muitas narrativas orais: *sair, ir para fora, ir ao outro mundo* e retornar é a certeza de que o indivíduo amadureceu. É finalmente adulto.

Na sequência de *Frozen*, Elsa realiza esse movimento, pois sai do reino que julga ser seu (Arendelle), chega à *floresta encantada*, depara-se com seres mágicos (os *animais agradecidos*, de modo *deformado* ou não), separa-se da irmã e dos demais personagens, logicamente porque a *travessia* para a fase adulta é, psicanaliticamente, um ato solitário, encontra a ajuda mágica de um *cavalo* que, após ser domado pela protagonista (outra *tarefa difícil*), a transportará ao *além-túmulo*, encontra a *mãe morta* e passa pela *morte temporária*.

Durante a morte temporária, *a verdade* é revelada a ela: seu avô, o antigo rei, procedeu de má-fé no passado ao realizar uma falsa aliança entre os moradores da *floresta encantada*. O antigo rei traiu o povo da floresta, enganando-os. Com esses atos, ele provocou o desequilíbrio entre o *mundo mortal* e o *mundo de lá*. Frazer (1982) nos traz em *O Ramo de Ouro* que, no passado, as ações dos soberanos estavam diretamente ligadas às catástrofes naturais. O longa-metragem conserva o *motivo* pontuado, pois, mesmo que tardiamente, as ações do falecido rei abalam a tranquilidade do reino Arendelle e de seus habitantes. Elsa, ainda morta temporariamente, não pode fazer nada. Então, Anna, acreditando que a irmã morreu permanentemente, usa sua grande engenhosidade e, auxiliada pela guarda do antigo rei que permaneceu todo esse tempo na *floresta encantada*, provoca os gigantes a fim de que eles destruam a represa que seu avô mandou erguer. Tal represa, na trama, impede que forças mágicas garantam o equilíbrio dos dois mundos.

Na narrativa, também é revelada a origem da mãe de Elsa e de Anna: ela não é um ser comum, é alguém advinda da *floresta encantada*. No passado, as pessoas acreditavam que reis tinham contato direto com os deuses e podiam relacionar-se com eles. Isso justifica o porquê

de Elsa possuir poderes e Anna não, já que as irmãs são fruto de um relacionamento entre alguém do *mundo de lá* (a mãe) e do *mundo de cá* (o pai). Cada uma herdou, portanto, a característica de um dos genitores.

Depois dessas ocorrências do enredo, Elsa *renasce* e salva Arendelle que será invadida pelas águas da represa. Como já exposto em Benites (2018), no primeiro filme a *morte temporária* ocorre com Anna, pois a personagem se transforma em uma estátua de gelo no primeiro longa assim como ocorre com Elsa em *Frozen II*. Pode-se dizer, portanto, que ela também vivenciou todas as etapas que levam à *entronização*, tópico que será analisado a seguir. Há lógica nisso, já que a relação de ambas na infância é estreita e é cortada abruptamente devido aos poderes de Elsa, a futura rainha de Arendelle na concepção dos pais. Já foi analisado o elemento *isolamento* de Elsa (BENITES, 2018), mas estranhamente a *morte temporária* ocorria com a irmã, o que, na época do estudo foi analisado como uma *deformação da narrativa*. Agora, com a sequência do enredo, pode-se afirmar que a *morte temporária* de Anna no primeiro filme é totalmente justificável sob um ponto de vista de análise histórica do conto maravilhoso, pois ela também será rainha, tal como Elsa. No filme, inclusive, as duas irmãs representam, no final, a ligação entre o *mundo de lá* e o *mundo de cá*.

3.9 A entronização do herói

Após conseguir vencer todas as provações impostas, o herói ou heroína deve retornar para casa e apossar-se do que é seu. A heroína Elsa será coroada rainha. Deve-se assinalar que tal fato já ocorre no primeiro longa-metragem da franquia, mas que é somente no segundo filme que a personagem assume seu *verdadeiro reino*. Um reino que foge à realidade, pois é um território *mágico* ou, em outras palavras, *divino*. Portanto, é na sequência da trama que a verdadeira *entronização* da personagem é efetivada. A personagem Anna também passa pela sua própria *entronização*, o que não ocorria no primeiro longa-metragem. Cada irmã governa, a partir de agora, o reino que lhe corresponde: Anna, o reino dos vivos e Elsa o reino do *além-túmulo*, também conhecido como *reino do sol ou terra dos confins*.

4 Conclusão

Durante os estudos, perguntou-se qual é o motivo que justifica o fato de que narrativas já contadas e recontadas ao longo da História, mesmo que de modo cinematografado e

extremamente adaptado, ainda conservem em sua estrutura as ações de ritos praticados pelos nossos antepassados.

A partir da abordagem realizada, reforça-se a premissa de que isso se deve ao fato da necessidade da magia e do divino ainda ser um ponto importante e, claro, inconsciente da psique humana – para quem consome e para quem produz as releituras –, pois o ser humano necessita, mesmo com toda a noção científica e tecnológica da qual dispõe, de explicações ou de soluções sobrenaturais para os problemas de sua existência, assim como necessitavam disso em tempos remotos. Mesmo que não tenha sido o foco do estudo, pode-se exemplificar esse fenômeno ao citar a vasta gama de longas-metragens cujos protagonistas são super-heróis que salvam a humanidade de todo e qualquer mal, ou seja, há uma divindade ali expressa e ela é objeto de consumo do público. Assim como ocorre com esse tipo de filme, os contos maravilhosos (de fadas), mesmo sendo muito antigos, ainda fazem uma grande quantidade de pessoas irem ao cinema. Muitas vezes, a maioria já conhece o enredo, mas quer viver a experiência *da magia*, do *sobrenatural* e do *divino* através das telas.

A cinematografia auxilia, portanto, a busca humana pelo simbólico, já que torna visual o que antes só existia na mente, através da imaginação, ao ouvirmos ou lermos histórias. Ademais, no caso das releituras cinematográficas de narrativas de tradição oral, nota-se, através da análise realizada, que a Sétima Arte se entrelaça aos estudos folclóricos e literários muito mais do que pode-se imaginar. Pontua-se também que o estudo segue aberto, pois novas releituras de mitos, lendas e contos maravilhosos surgem a todo momento, proporcionando, assim, mais material para análises futuras.

Referências

ANDERSEN, H. C. **Contos de Hans Christian Andersen**. Tradução de Silva Duarte; prefácio e comentários de Nelly Novaes Coelho. São Paulo: Paulinas, 2011.

BENITES, P. R. **Os elementos históricos e simbólicos do conto Rapunzel: uma análise comparativa entre o conto maravilhoso e a produção cinematográfica Enrolados**. 2014. 80 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras). Curso de Letras Hab. Português/Espanhol, Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS), São Leopoldo, 2014.

_____. Ritos simbólicos: uma análise dos traços do período Paleolítico presentes nos contos maravilhosos e nas produções cinematográficas *Frozen, uma aventura congelante* e *Moana, um mar de aventuras*. **Revista Entrelinhas**, São Leopoldo, v. 12, n. 2, p. 219-245, 2018.

_____; SILVA, M. D. de A. Os elementos históricos e simbólicos do conto Rapunzel: uma análise comparativa entre o conto maravilhoso e a produção cinematográfica *Enrolados*. **Revista Entrelinhas**, São Leopoldo, v. 10, n. 2, p. 308-339, 2016.

BETTELHEIM, B. **A Psicanálise dos Contos de Fadas**. Tradução de Arlene Caetano. São Paulo: Paz e Terra, 2007. 21ª edição revista.

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

FILHO, E. T. M. **A Festa da Moça Nova: Ritual de iniciação feminina dos índios Ticuna**. 2015. 534 f. Tese (Doutorado em Antropologia) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2015.

FRAZER, Sir J. G. **O Ramo de Ouro**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1982.

FROZEN II, *O reino de gelo*. Direção: Chris Buck, Jennifer Lee. EUA. Walt Disney Pictures, 2019.1 DVD (1h e 44 min), son., color.

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

HUECK, K. **O Lado Sombrio dos Contos de Fadas**. São Paulo: Editora Abril, 2016.

JOLLES, A. **Formas Simples**. São Paulo: Cultrix: 1976.

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

MACHADO, A. M. (apresentação); BORGES, M. L. X. de A. (tradução). **Contos de fadas de Perrault, Grimm e outros**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

PROPP, V. **Morfologia do Conto**. 2. ed. Lisboa: Vega, 1983.

_____. **As Raízes Históricas do Conto Maravilhoso**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

TV BRASIL. **Entre o Céu e a Terra – Entrevista Bernardo de Gregório**. [S. l.: s. n.], 15 dez. 2014. 1 vídeo (1 h 37 min 15 s). Publicado pelo canal Entre o Céu e a Terra. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2uDYSwiticCY&t=349s>. Acesso em: 05 maio. 2022.