

**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***

**SYMBOLIC RITES: NA ANALYSIS OF PALEOLITICAL PERIOD TRACES
PRESENT IN WONDERFUL TALES AND THE CINEMATOGRAPHIC
PRODUCTIONS *FROZEN AND MOANA***

Paula Rossi Benites¹
paularossibenites@gmail.com

Resumo: O objetivo deste artigo é prosseguir as premissas abordadas em uma pesquisa realizada em 2014 sobre a reinterpretação do conto Rapunzel e o filme Enrolados. Agora, a análise voltar-se-á para o estudo dos traços do período Paleolítico presentes em produções cinematográficas como *Frozen*, uma aventura congelante, de 2013 e *Moana*, um mar de aventuras, lançado em 2016, ambas produzidas pelos Estúdios Walt Disney. Analisaremos os elementos simbólicos e históricos presentes nessas versões, baseando-nos nas bibliografias de Propp (1983; 1997) aliados aos apontamentos de Gould (2007), entre outros autores que abordam o mesmo tema em seus estudos. A análise será pautada em produções cinematográficas que fazem grande sucesso na atualidade cuja base de inspiração são contos e/ou mitos, realizando, concomitantemente, uma verificação e exposição dos ritos pré-históricos de iniciação para a fase adulta que condicionaram o enredo de tais narrativas.

Palavras-chave: Conto Maravilhoso. Simbologia. Ritos. Produção Cinematográfica.

Abstract: The purpose of this paper is to carry on the premises undertaken in a research developed in 2014 concerning the reinterpretation process of the Rapunzel tale and the movie *Tangled*. Now, the analysis turns to the study of paleolitical time traces present in cinematographic productions such as *Frozen*, from 2013, and *Moana*, released in 2016, both produced by Walt Disney Pictures. We analyze the symbolic and historical elements present in these versions, based on the bibliographies of Propp (1983, 1997) allied to Gould's notes (2007), among other authors that approach the same theme in his studies. The analysis is based on cinematographic productions that are very successful nowadays whose base of inspiration are tales and/or myths, concomitantly carrying out a verification and exposition of the prehistoric initiation rites for adulthood that conditioned the plot of such narratives.

Keywords: Tales. Symbology. Rites. Cinematographic production.

¹ Graduada em Letras com habilitação em Português e Espanhol pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS. Professora de Língua Portuguesa, Literatura e Língua Espanhola, ministra aulas na redes pública e privada para alunos de Ensino Fundamental, Ensino Médio e Educação de Jovens e Adultos.

1 Introdução

O conto maravilhoso é uma narrativa condensada, *simples* (JOLLES, 1976), constituída de poucos personagens e que tem origem remota. Porém, mesmo que seja, à primeira vista, uma narrativa singela, carrega consigo um peso monstruoso de significado, história, cultura e magia. Esses contos encantaram e ainda encantam pessoas de todo o mundo. Aliás, essas narrativas nunca estiveram tão presentes e nunca houveram tantas releituras como do século XX, com a estreia do longa metragem *Branca de Neve e os Sete Anões*, produzida por Walt Disney em 1937, para cá. No século XXI, inclusive, que mal começou, além da vasta gama de produções voltadas ao público infantil, nunca houveram tantas adaptações de contos maravilhosos para o público adulto como, por exemplo, *Malévola*, *Branca de Neve e o Caçador*, *A Garota da Capa Vermelha*, *Caminhos da Floresta*, entre tantos outros. Para Coelho (2003),

Até os mais distraídos já puderam notar que, [...], vem-se sobressaindo a crescente onda de interesse pela literatura alimentada pela magia, pelo sobrenatural, pelo mistério da vida, das forças ocultas, etc. E, no rastro desses interesses, também as fadas estão de volta [...]. (COELHO, 2003, p. 11).

Independentemente da época ou do veículo de transmissão (oral, escrito ou cinematografado) o conto maravilhoso está incutido na identidade cultural da humanidade e pode-se afirmar que essa identidade cultural está expressa explícita ou implicitamente nos elementos históricos e simbólicos presentes nos contos maravilhosos, portanto há a difusão da literatura de origem oral pelo mundo através da difusão destas narrativas por meio do cinema, mesmo que haja adaptações.

A proposta do presente estudo é dar segmento à pesquisa de trabalho de conclusão de curso realizada em 2014 (BENITES, 2014), cuja síntese foi publicada em forma de artigo em 2016. (BENITES; SILVA, 2016). Utilizando a mesma metodologia aplicada às duas pesquisas anteriormente citadas, pretende-se utilizar o modelo de análise proposto por Vladimir Propp, folclorista russo do século XX, que “realiza um estudo das raízes históricas do conto maravilhoso e de sua estrutura (1983;1997) aliado às pesquisas de Jean Gould (2007), que analisa as adaptações dos contos maravilhosos para o cinema” (BENITES; SILVA, 2016) e explora essas adaptações sob um viés psicológico voltado para as fases da vida feminina. Mesmo que a abordagem psicanalítica de Gould (2007) não seja nosso foco principal de pesquisa, entendemos que não há possibilidade de analisarmos um resquício histórico presente em uma narrativa sem que haja a integração de ponderações sobre a cultura do período em que aquele elemento

histórico e simbólico foi agregado à narrativa, conseqüentemente, ao abordarmos elementos de natureza cultural, estaremos, também, abordando aspectos da psique humana, já que “o conto poderia ser ao mesmo tempo um instantâneo cultural e o receptáculo de ideias psicológicas imemoráveis”. (ESTÉS, 2005, p. 13). Justificamos assim, do mesmo modo, a utilização de outras bibliografias que abordam o tema “conto maravilhoso” sob esta perspectiva, pois

No curso das últimas décadas, os psicólogos infantis recorreram a contos de fadas como poderosos veículos terapêuticos para ajudar crianças e adultos a resolver seus problemas meditando sobre dramas deles encenados. Cada texto se torna instrumento facilitador, permitindo aos leitores enfrentar seus medos e desembaraçar-se de sentimentos hostis e desejos danosos. (TATAR, 2004, p. 10).

Além disso, através das palavras de Bettelheim (2007), afirma-se que

Aplicando o modelo psicanalítico da personalidade humana, os contos de fadas transmitem importantes mensagens à mente consciente, à pré-consciente e à inconsciente, seja em que nível for que cada uma esteja funcionando no momento. (BETTELHEIM, 2007, p. 12).

No entanto, embora o presente estudo apresente nuances psicanalíticas, nosso foco metodológico voltar-se-á às pesquisas do primeiro autor citado, Propp (1983;1997), por entendermos que é o autor que melhor se adequa à proposta teórica de nosso estudo.

2 O conto maravilhoso e o mito: vestígios de ritos Pré-Históricos presentes em produções contemporâneas

Ao retomarmos ponderações realizadas na pesquisa de 2014 (BENITES, 2014), podemos dizer que no que tange à origem dos contos maravilhosos, não há um consenso entre os folcloristas, mas há diversas teorias sobre o assunto. As contribuições de Simonsen (1987), nos trazem que

Ávidos por encontrar origens absolutas [...] emitiram várias teorias convergentes, atualmente todas abandonadas, sobre a questão da origem dos contos. Algumas consideravam os contos como tendo nascido em um local único, a partir do qual se teriam difundido progressivamente; outras consideravam-nos como tendo surgido em vários pontos do globo, independentemente uns dos outros. (SIMONSEN, 1987, p. 35).

Simonsen (1987) sintetiza a Teoria Indo-Europeia ou Mítica, que já era adotada pelos Irmãos Grimm, mas que foi desenvolvida por Max Müller, especialista em sânscrito, e representada na França por Charles Ploix e por Hyacinthe Husson (SIMONSEN, 1987). Segundo

esta teoria, “os contos derivam de mitos cosmológicos arianos, nascidos na era pré-histórica, na Índia, suposto berço do povo indo-europeu. Ainda conforme esta teoria, estes contos teriam se disseminado após a dispersão dos indoeuropeus através da Europa” (SIMONSEN, 1987).

Já a Teoria Indianista, lançada por Theodor Benfey em 1859 (SIMONSEN, 1987), afirma, concordando com a teoria Indo-Europeia, que os contos maravilhosos “provêm de um centro comum, a Índia, porém teriam servido de parábolas no ensino de monges budistas” (SIMONSEN, 1987). Teriam emigrado no período histórico, em pequeno número antes do século X, em razão das dificuldades devidas à transmissão oral, e em maior número a partir das incursões muçulmanas, sucumbindo, então, a transmissão oral diante da transmissão literária, cujos principais centros eram Bizâncio, Itália e Espanha.

Simonsen (1987) resume também a Teoria Etnográfica, que propõe que o conto não nasce em uma local único, porém em vários locais ao mesmo tempo, em culturas que, com frequência, estão muito distantes geograficamente, mas que apresentam, todas elas, o mesmo nível de desenvolvimento cultural: a fase do animismo e do totemismo. Os motivos dos contos não são símbolos, mas sim vestígios de crenças e de práticas arcaicas reais: canibalismo, xamanismo, magia, relações de família com animais, transformações animais, etc.

Através de uma teoria denominada Teoria Ritualista, Paul Saintyves retoma e sistematiza o ponto de vista dos etnógrafos. Conforme Simonsen (1987), os personagens dos contos são interpretados literalmente, como a lembrança de personagens cerimoniais em diversos ritos populares mais ou menos desaparecidos. Ainda segundo o autor, “os contos maravilhosos, segundo esta teoria, ilustrariam os tratamentos que os mortais atraem para si segundo o comportamento, bom ou mau, que adotam com as fadas, protetoras do lar” (SIMONSEN, 1987).

A quinta e última teoria resumidamente apresentada por Simonsen (1987) é a Teoria Marxista, em que o folclorista russo Vladimir Propp, autor apreciado neste trabalho de pesquisa, inaugura as pesquisas estruturais sobre o conto maravilhoso. Para o autor, esta teoria considera-o como “uma superestrutura e propõe-se a reencontrar no passado os sistemas de produção antigos, ou antes, os regimes sociais correspondentes, que possibilitaram sua criação” (SIMONSEN, 1987).

Ao tomamos as palavras de Simonsen (1987), podemos dizer que, “segundo a Teoria Marxista, os contos maravilhosos contêm vestígios de crenças e de rituais primitivos, os das sociedades de clã dos regimes de coleta e de caça, mas deformados pelas sociedades do começo da era agrícola que, não compreendendo mais esses ritos, os explicam por seus próprios esquemas culturais” (SIMONSEN, 1987).

Qualquer que seja a teoria correta, (se é que há uma teoria correta), uma coisa é certa: os contos maravilhosos são extremamente antigos e não é possível datá-los com precisão, nem

saber com exatidão qual era seu enredo original. Independentemente do que afirmam as teorias acima descritas, fica claro que todas convergem em um ponto comum: o ser humano busca, por meio de histórias, demonstrar sua realidade, transmitir mensagens e representar o que crê ser real, mesmo que faça isso através de um processo inconsciente.

Conforme já explicitado, tomaremos como base para o presente estudo a quinta teoria sintetizada por Simonsen (1987). Segundo Propp (1997, p. 9), precursor dessa teoria, “o conto conservou vestígios de organizações sociais hoje desaparecidas, fazendo-se necessário estudar tais resquícios para que este estudo esclareça as fontes de muitos motivos² do conto.” Para a análise, partiu-se da premissa de que “o veículo de transmissão é irrelevante” (BENITES; SILVA, 2016), visto que, oralmente, através de transcrições ou por meio do cinema, os contos que outrora foram exclusivamente de tradição oral continuam sendo contados carregando e resgatando elementos que faziam parte da simbologia de ritos de organizações sociais remotas.

Para Jolles (1987), “na Forma Simples [...] a linguagem permanece fluida, aberta, dotada de mobilidade e de capacidade de renovação constante.” (JOLLES, 1987, p. 195). Portanto, justifica-se, aqui, o porquê da possibilidade de analisarmos releituras cinematográficas sob os mesmos moldes que Propp (1983;1997) analisa o conto maravilhoso, pois como nos aponta Gould (2007),

Não há sentido em reclamar que os filmes de Disney pervertem as “verdadeiras” histórias [...], uma vez que não existe um original ou uma versão autenticada de um velho conto de fadas. Contos tradicionais foram narrados ao longo de centenas de milhares de anos antes de serem escritos, migrando através de continentes em versões que mudam de acordo com o país, o século, o público, a classe social, a memória, a inventividade e o ponto de vista pessoal de cada narrador. (GOULD, 2007, p. 45).

Constata-se que os elementos de ritos de organizações sociais remotas assinaladas por Propp (1997) podem ser notados claramente em produções cinematográficas, como no filme *Frozen, uma aventura congelante*, lançado em 2013, por exemplo, já que este filme, além de ter sido inspirado no conto *Rainha da Neve*, de Hans Christian Andersen, apresenta alguns dos elementos de *Dona Holle*, dos Irmãos Grimm e constitui a estrutura proposta por Vladimir Propp em *Raízes Históricas do Conto Maravilhoso* (1997) e *Morfologia do Conto* (1983).

Recentemente, foi lançado também o longa metragem *Moana, um mar de Aventuras*, que, apesar de não ser uma releitura de conto maravilhoso, se encaixa no objeto de análise da pesquisa anteriormente citada (BENITES; SILVA, 2016) porque trata-se de uma releitura de mitos advindos da Polinésia, na Oceania. Valendo-nos das ponderações de Propp (1997), o mito é, grosso modo,

² Terminologia adotada por Propp (1997) para referir-se aos motivos que condicionaram à representação do rito no conto.

uma versão primitiva do conto maravilhoso. Segundo o estudioso, “na maioria dos casos, a delimitação entre conto e mito é feita de maneira puramente formal. [...] colocamos apenas a necessidade de estudar a questão, de considerar o mito como uma das origens possíveis do conto.” (PROPP, 1997, p. 15). Ainda conforme o autor, “o que no conto europeu moderno foi reinterpretado, aqui [no mito] se encontra frequentemente em sua forma inicial. É por isso que muitas vezes tais mitos fornecem a chave para a compreensão do conto.” (PROPP, 1997, p. 16).

Podemos ainda acrescentar que o mito é uma narrativa igualmente *simples*, como sinaliza Jolle (1976), mas com uma complexidade menor no que se refere à trama se comparada ao conto maravilhoso, todavia, podemos constatar que na releitura para o cinema, essa trama adquire maior complexidade.

Ao refletir sobre os pontos acima explicitados, pode-se afirmar que estamos autorizados a analisar tanto versões cinematográficas de contos maravilhosos, quanto versões cinematográficas de mitos, pois o foco da presente análise são os elementos históricos que se mantêm nessas releituras, transpondo o tempo e conservando-se quase inalterados, mesmo com todas as modificações de enredo sofridas.

O presente estudo também não se limitará à análise de produções cinematográficas cuja releitura seja de contos europeus, pois entendemos que esses contos maravilhosos foram transcritos de modo considerado mais fidedigno apenas em 1812-1815 pelos Irmãos Grimm, da Alemanha. Contudo, seria muito ingênuo crer que todos os elementos trazidos a estas narrativas constituem traços da identidade alemã, como pretendiam comprovar os autores, visto que sua origem é muito mais remota e remonta um tempo em que a própria Alemanha não se constituía como nação.

Tampouco podemos crer que hajam transcrições totalmente fiéis, como já apontamos acima, e como Jolles (1987) nos traz, ao transcrever uma resposta de Arnim ao próprio Jacob Grimm,

Não desejaria magoar-te, mas não posso evitar fazer-te esta observação: jamais acreditarei, mesmo que tu próprio o creias, que os Kindermärchen [Contos Infantis] foram transcritos *tal qual* os recebestes; a tendência para constituir e *continuar* uma obra é mais forte no homem que todos os seus projetos e simplesmente impossível de erradicar. (ARNIM, p. 248 apud JOLLES, 1987, p. 187).

Segundo Propp (1997), o conto maravilhoso é mais antigo que o feudalismo; contudo, o autor não determina uma sociedade específica para atribuir estas representações de ritos e costumes, visto que, para ele, “é impossível comparar o conto a um sistema social” (PROPP, 1997, p. 10). Como verificamos anteriormente, não há um consenso sobre a origem dos contos maravilhosos.

Por esse motivo, o autor não se limita a analisar os elementos históricos representados no conto a partir de uma dada sociedade, mas analisa ritos de sociedades antigas que se refletem nos contos.

Os mitos da América, África, Polinésia e Ásia são uma de nossas fontes para estudar o conto, pois o apresentam em um nível mais antigo de seu desenvolvimento. Se tal forma não é encontrada na América, na África, etc., isso significa que ela é tardia, ou foi criada no terreno do conto propriamente dito, e não na esfera de certas relações primitivas. (PROPP, 1997, p. 426).

Para Gotlib (2006),

A pesquisa de Propp é coerente com seu programa. Se já desenvolvera o estudo da estrutura dos contos [...] agora irá desenvolver o estudo das origens, [...]: os elementos do conto serão agora estudados em função de suas *fontes*.

E Propp reconhece duas fases na evolução do conto. Uma primeira, sua pré-história, em que o conto e o relato sagrado – conto/mito/rito – se confundiam. [...] Uma segunda fase de que fala Propp é da *história* mesma do conto, quando ele se libera da religião e passa a ter vida própria. O relato *sagrado* torna-se *profano*. Os narradores, antes sacerdotes ou pessoas mais velhas, passam a ser pessoas quaisquer. (GOTLIB, 2006, p. 23-25).

Portanto, ao partirmos dos apontamentos de Propp (1997), que se baseou em um *corpus* de contos coletados na Rússia para realizar seus estudos, podemos afirmar que apesar da narrativa *simples* ser, hoje, considerada de origem alemã, russa, italiana ou francesa, por exemplo, sua raiz histórica é muito mais profunda, pertencendo a um tempo em que o ser humano não possuía fronteiras geográficas tais como concebemos hoje, sendo a organização social constituída por *clãs* (Propp, 1997). Essas histórias, portanto, sejam lendas, mitos ou contos maravilhosos, apesar de “pertencerem” a uma ou outra cultura, na verdade são a representação viva e em constante transformação das concepções culturais *humanas*.

Partindo dessa premissa, igualmente sentimo-nos autorizados a não restringir nosso estudo a produções transcritas por *este* ou por *aquela* determinado autor. Também justificamos, aqui, o motivo pelo qual a presente análise voltar-se-á para duas produções cinematográficas recentes e de grande sucesso e aceitação do público atual, mesmo que a base de releitura dessas produções seja um conto escrito por um dinamarquês (com elementos latentes de um outro conto transcrito por alemães, *Dona Holle*) e uma releitura de mitos advindas de um povo fixado em meio ao Oceano Pacífico, geograficamente e culturalmente distante do Velho Mundo.

Em estudo anterior (BENITES; SILVA, 2016), comprovou-se que tanto na versão alemã do século XIX quanto na última releitura de *Rapunzel*, os elementos históricos de origem pré-histórica se mantêm expressos de maneira subjetiva em ambas as produções, consequentemente, sentimo-nos dispensados de realizar a comparação da releitura cinematográfica com o(s) conto(s)

ou mito(s) correspondente(s), em um primeiro momento, visto que já concluiu-se que as partes constitutivas da narrativa oral permanecem preservadas e até acrescidas à releitura cinematográfica.

Como já mencionado, pretende-se ampliar este estudo afim de comprovar que a mesma sistemática de análise pode ser aplicada a qualquer produção contemporânea baseada em contos/mitos, bastando um olhar mais atento aos detalhes que constituem as tramas dessas releituras. Consideramos importante frisar, também, que nem sempre o vestígio histórico é algo que verdadeiramente ocorria em tempos remotos; por vezes, as representações são simbólicas e não devem ser analisadas de maneira literal. Por exemplo:

se Baba-Yagá ameaça devorar o herói, isso de forma alguma significa que se trate necessariamente de um vestígio de canibalismo. A imagem da Yagá canibal pode ter outra origem, ser o reflexo de determinadas formas de pensamento (que nesse sentido são também históricas) e não de fatos reais e vividos. (PROPP, 1997, p. 22).

Portanto, resumidamente, podemos justificar que realidade histórica pode não ser, necessariamente, um fato real. Propp (1997) atenta para o fato de que o conto conserva reflexos de formas de pensamento, o que, por sua vez, também são origens históricas conservadas por este conto. “Pode-se, portanto, perceber claramente que a raiz histórica do conto pode ser analisada sob duas esferas, ambas históricas: representação histórica real e representação histórica psicológica [...]” (BENITES; SILVA, 2016). Bettelheim (2007) endossa nossos apontamentos ao afirmar que “[...] os acontecimentos reais se tornam importantes pelo significado simbólico [...].” (BETTELHEIM, 2007, p. 90).

Para finalizar, sobre a linguagem simbólica presente nos mitos e, conseqüentemente nos contos maravilhosos e em suas releituras, tomemos as palavras de Coelho (2003) que afirma que

Foi pela transformação dos mitos e arquétipos em *linguagem simbólica*, pois sem esta eles não existiriam, que a Sabedoria da vida neles [nos contos maravilhosos] contida pôde se difundir por todo o mundo, transformada em contos (de fadas ou maravilhosos). [...] Em nossos tempos, tais mitos e arquétipos continuam engrenando a verdadeira literatura, por intermédio de novas linguagens simbólicas. Os tempos mudam, mas a condição humana continua a mesma. [...] A *linguagem simbólica* é, pois, a mediadora entre o *espaço imaginário* [...] e o *espaço real* em que a nossa vida se cumpre. (COELHO, 2003, p. 94).

Por tratar-se de uma *superestrutura* (Propp, 1983; 1997), os elementos estão interligados, por esse motivo, nas próximas seções, mesmo que os elementos sejam divididos por assunto, há referência aos elementos subsequentes ou anteriores, pois como Propp (1997) nos adverte, é impossível estudar esses elementos separadamente.

3 Os elementos históricos e simbólicos expressos nas produções *Frozen, uma aventura congelante* e *Moana, um mar de aventuras*

O objetivo desta seção foi realizar uma análise estruturalista dos filmes, analisando seus elementos simbólicos. O que se pretendeu, aqui, foi comprovar que esses elementos simbólicos representativos de ritos antigos são representados/resgatados em produções cinematográficas.

Como anteriormente mencionado, partiu-se da premissa de que “o veículo de transmissão dos contos maravilhosos é irrelevante” (BENITES; SILVA, 2016), ou seja, “de que a releitura cinematográfica não deixa de ser uma *reinterpretação* e que as partes constitutivas do conto, mencionadas por Propp (1997), podem ser transportadas para esta releitura” (BENITES; SILVA, 2016). Pelo exposto anteriormente, essa premissa é válida também para releituras de mitos.

Em pesquisa anterior (BENITES; SILVA, 2016), comprovou-se que o longa metragem *Enrolados* apresenta uma extensa gama desses elementos preservados e inclusive resgatados de versões ou estruturas narrativas mais antigas. O que pretende-se nesta seção, e nas que seguem, é seguir o mesmo modelo de análise já proposto, afim de reforçar nossas premissas, agora analisando os longas metragens *Frozen, uma aventura congelante* e *Moana, um mar de aventuras*, ambos produzidos recentemente pelos Estúdios Walt Disney.

3.1 O início do conto – O afastamento e o isolamento³

3.1.1 As proibições relacionadas com o afastamento

Propp (1997) aponta que muitos contos conservaram “a lembrança de medidas efetivamente tomadas outrora com relação aos filhos dos czares”, conservando-as “de forma surpreendentemente exata e completa” (PROPP, 1997, p. 31). A proibição à qual Propp (1997) se refere aqui é a proibição de sair de casa. Essa medida, dentre outras, sob uma realidade histórica simbólica, acumulariam poderes mágicos à realeza.

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

Em *Frozen, uma aventura congelante*, a personagem Elsa, a primogênita e herdeira do trono do reino fictício de Arendelle, possui poderes mágicos desde seu nascimento, e, em

³ Os títulos utilizados neste e nos próximos subcapítulos seguem a proposta de Propp (1997) e de Gould (2007), com algumas adaptações para que atendam à proposta de estudo a qual nos propomos neste artigo.

consequência disso, é isolada em seu quarto por seus pais. Seu contato com os empregados e com demais transeuntes do palácio é limitado. Tal limitação é estendida, inclusive, a sua irmã caçula, Anna. Propp (1997) diz que esse elemento, o *isolamento*, ocorre no início do conto e é a *chave* para o desenrolar dos próximos acontecimentos da trama. Ambas as produções cinematográficas contempladas nesse estudo conservam esse elemento, embora ele seja mais evidente em *Frozen*, principalmente no que diz respeito à comunicação com outras pessoas.

Propp (1997) exemplifica o exposto através de ritos de índios sul-americanos:

Os índios de Granada, na América do Sul, mantinham presos até sete anos os futuros chefes e esposas. As condições de confinamento eram rigorosas; eles não podiam ver o sol, caso contrário perdiam o direito ao título de chefe. (PROPP, 1997, p. 35).

Propp (1997), baseando-se na obra de Frazer, ainda acrescenta que

Em O Ramo de Ouro, Frazer mostra o complicado sistema de tabus que outrora cercava os reis, os chefes religiosos e seus filhos. Cada um de seus movimentos era regulamentado por um código de leis extremamente rígido. Uma delas consistia em nunca deixar o palácio [...] Em muitos lugares o rei era um personagem misterioso, em que ninguém nunca punha os olhos [...] o rei não deve expor o rosto ao sol e por isso vive sempre na obscuridade. Tampouco deve tocar a terra. Por isso sua morada é mais alta que o chão: vive em uma torre. (PROPP, 1997, p. 31).

No filme *Frozen*, podemos notar que todos esses tabus e regulamentações rígidas recaem somente sobre a personagem Elsa. Por ser a caçula e não ser a próxima na linha de sucessão ao trono, Anna não tem poderes mágicos e não é afastada do mundo do mesmo modo que a irmã; também não demonstra o mesmo nível de formalismo e rigidez que a primogênita.

Pode-se dizer que, mesmo que na trama Anna passe a infância e parte da adolescência sozinha no palácio, não é ela quem é retirada do contato com os demais. Sua solidão ocorre apenas em decorrência da clausura da irmã. Sob uma perspectiva psicanalítica, pode-se dizer que Anna acredita que, ao encontrar um grande amor, sua solidão da infância e parte da adolescência findará e é por esse motivo que ela deposita a expectativa de que o personagem Hans, que ela mal conhece, será o responsável por isso. Essa parte do enredo encontra embasamento teórico a partir dos apontamentos de Gould (2007):

A solidão é a alquimia que transforma um adolescente em um adulto. Adolescentes são profundamente solitários, mas acreditam que suas angústias serão resolvidas pelo encontro de um amante [...]. (GOULD, 2007, p. 248).

Após Elsa atingir a idade adulta, os portões do palácio são finalmente abertos, mas a rigidez e mistério da personagem não desaparecem. Ela segue sendo *um ser a parte* em meio

às comemorações. Após discussão com a irmã, Elsa acaba deixando transparecer seus poderes mágicos e foge dos súditos deixando um rastro de gelo por onde passa.

Sozinha, a personagem decide isolar-se novamente, dessa vez sem a repressão de seus poderes, como queria seu pai. Nesse ponto da narrativa, Elsa expressa seu isolamento de modo extremamente claro ao entoar a seguinte canção:

A neve branca brilhando no chão
Sem pegadas pra seguir
Um reino de isolamento e a rainha está aqui
A tempestade vem chegando e já não sei
Não consegui conter, bem que eu tentei

Não podem vir, não podem ver
Sempre a boa menina deve ser
Encobrir, não sentir, nunca saberão
Mas agora vão [...]

Vale salientar que temos a consciência de que a tradução em língua portuguesa em ambas as produções cinematográficas analisadas não é fiel à letra original em inglês, contudo, a essência do que está sendo expressado é muitíssimo similar. Optamos, portanto, pela versão em língua portuguesa para realizar a esta análise.

Elsa afirma que está em *um reino de isolamento* e que *ela é a rainha*. Baseando-nos nas citações de Propp (1997), podemos interpretar essa fala como uma referência ao isolamento imposto aos filhos de reis afim de que estes adquirissem poderes mágicos. Embora a vontade do pai de Elsa fosse oposta a esta, seu isolamento não os supriu, pois, aparentemente, a consequência do isolamento de Elsa durante a infância foi de acúmulo de poder.

Assim, vemos que o conto conservou todas as formas de proibição que outrora pesavam sobre a família real: proibição da luz, do olhar, do alimento, do contato com a terra, da comunicação com outras pessoas. A coincidência entre o conto e o passado histórico é tão plena que nos autoriza a afirmar que neste caso o conto reflete a realidade histórica. (PROPP, 1997, p. 35).

O *isolamento* é um elemento importante para a conclusão da chegada à fase adulta, mas não é o único. Propp (1997) sinaliza outro elemento, já citado e analisado em estudo anterior (BENITES; SILVA, 2016) é a *travessia*. Podemos averiguar que esse é o elemento presente na *produção Moana, um mar de aventuras* de modo extremamente claro.

Propp (1997) ainda menciona que o elemento *travessia* no seu *corpus* de pesquisa, que é constituído de contos folclóricos russos, aparece de várias formas, como por exemplo, sob a forma de animal, sob um pássaro, subindo escadas, correias ou árvores, com auxílio de um guia, em uma

embarcação ou a cavalo, geralmente de pelagem branca, cor que representa o além-túmulo (como analisado quando foi realizada a análise sob estes moldes de *Enrolados*). Aliás, superficialmente esse último elemento citado como método de *travessia* para o mundo dos mortos pode ser notado em outras produções, como *Branca de Neve e o Caçador*, por exemplo, em que a heroína é transportada por um cavalo branco que aparece do nada (quase que magicamente) e a transporta para a floresta, tal qual as representações de ritos de iniciação. O *cavalo* também perece logo em seguida no filme, tal qual ocorre em muitos contos russos analisados por Propp (1997).

Esse elemento, o *cavalo*, aparece timidamente em *Frozen* também, pois para chegar até o seu guia, Kristoff, Anna utiliza um, e curiosamente de pelagem branca como os assinalados por Propp (1997). Aqui, percebemos, no entanto, que há a predominância da efetivação da *travessia com o auxílio de um guia* (PROPP, 1997) nessa produção cinematográfica.

Aprofundaremos este rito de iniciação à fase adulta através do elemento *travessia* na seção 3.4, dando ênfase à produção *Moana, um mar de aventuras*.

Embora a personagem Moana também fique isolada na ilha onde mora e sofra com seu isolamento psicológico, já que não se encaixa ao lugar e à comunidade aos quais pertence, o elemento *isolamento* não é tão explícito quanto o representado pela personagem Elsa que afirma que “não podem vir, não podem ver” e que “não há pegadas para seguir”, e, em seguida, literalmente ergue para si um castelo de gelo. O castelo, conforme Lexikon (1992, p. 48), motivo frequente nos contos de fadas; [...] simboliza quase sempre (sobretudo se é claro e iluminado) a soma e a satisfação dos desejos positivos. Como se nada pudesse atingi-la, pois irá “encobrir, não sentir”, negação de sentimento e reclusão equivalem à liberdade para a protagonista, o *castelo*, portanto, efetivamente representa algo positivo sob o ponto de vista da personagem.

Propp (1997) cita, como lugar de isolamento dos filhos dos reis, *torres altas*. Embora tenhamos citado o isolamento que ela aplica a si mesma, não podemos esquecer que antes disso a personagem já estava confinada. Fica explícito também que a vontade de mantê-la em clausura vem dos genitores, sobretudo do pai. Ele inclusive afirma que “vai evitar o contato dela com as pessoas”. Mesmo após a morte do rei e da rainha em uma viagem em alto mar, Elsa ainda não se permite sair do seu quarto. Ela espera o “dia da coroação” (que pode ser subentendido como um rito de passagem para a fase adulta) para que os portões do palácio se abram e para que o povo tenha acesso à nova rainha.

As diversas representações simbólicas de iniciação sexual em contos maravilhosos é amplamente estudada por diversos autores, tais estudos foram contemplados em Benites e Silva (2016), realizando-se uma análise dos elementos simbólicos e ações simbólicas tais como o corte do cabelo de Rapunzel no conto e em sua reprodução adaptada para o cinema. Pode-se,

inclusive, sinalar que muitos outros elementos que remetem a isso não foram abordados em nosso último estudo, como a atenção para o fato de que a personagem Rapunzel está descalça durante o desenrolar da trama cinematográfica, ou seja, não pratica o ação explícita de *calçar sapatos* ou de *alguém calçar sapatos em seus pés* – ato extremamente erótico sob o ponto de vista simbólico e representação de iniciação sexual, presente de forma marcante no conto e no filme *Cinderela*, por exemplo – porque não realizou a *travessia* (Propp, 1997) simbólica para a vida adulta de forma completa, ou seja, há uma representação implícita de pureza até o desfecho da história, quando a conclusão da travessia finalmente ocorre depois que protagonista teve seus cabelos cortados pelo seu par romântico, corte este que comprovou-se ser uma mensagem subliminar de iniciação sexual e passagem para a vida adulta nos estudos desenvolvidos em 2016 e publicados em forma de artigo (BENITES; SILVA, 2016).

Sendo assim, outro ponto interessante da personagem Elsa é o uso de luvas. As luvas, cujo um dos muitos simbolismos é a “pureza” (LEXIKON, 1992, p. 129), são oferecidas pelo pai afim de que seus poderes fiquem ocultos. Simbolicamente podemos dizer que Elsa se liberta quando sua irmã, por acidente em meio a uma discussão, retira uma de suas luvas e seu poder mágico é revelado. O episódio se dá justamente no dia da coroação, no dia em que a personagem entra para a fase adulta, ou seja, para passar pelo rito de iniciação para a fase adulta e sexualmente ativa, a personagem deve despir-se do que representa sua pureza, a *luva*. Nas cenas seguintes, já sozinha em uma montanha, ela retira a outra luva e explora *sua liberdade*, ou seja, a passagem de uma fase para a outra e a aceitação dessa passagem é libertadora. “É assim que a linguagem simbólica do conto de fadas afirma que, depois de terem adquirido força na solidão, devem agora alcançar a individualidade.” (BETTELHEIM, 2007, p. 312). A canção da personagem expressa claramente isso:

[...] Livre estou, livre estou
Não posso mais segurar
Livre estou, livre estou
Eu saí pra não voltar
Não me importa o que vão falar
Tempestade vem
O frio não vai mesmo me incomodar

De longe tudo muda
Parece ser bem menor
Os medos que me controlavam
Não vejo ao meu redor
É hora de experimentar
Os meu limites vou testar
A liberdade veio enfim
Pra mim

Livre estou, livre estou
Com o céu e o vento andar
Livre estou, livre estou
Não vão me ver chorar
Aqui estou eu e vou ficar
Tempestade vem

O meu poder envolve o ar e vai ao chão
Da minha alma fluem fractais de gelo em profusão
Um pensamento se transforma em cristais
Não vou me arrepender do que ficou pra trás [...]

Para Moana ocorre o mesmo. Há uma grande ansiedade por parte da protagonista para “ir tão longe”, como ela própria afirma. Nesse enredo, o pai também tenta retardar seu amadurecimento, impedindo-a de se lançar ao mar. Há também um conflito psicológico em transgredir as ordens do pai:

[...] Tento não causar nenhuma mágoa
Mas sempre volto pra água
Mas não posso evitar

Tento obedecer, não olhar pra trás
Sigo meu dever, não questiono mais
Mas pra onde vou
Quando vejo estou onde eu sempre quis [...]

A *transgressão*, aliás, é um elemento constitutivo importante na estrutura do conto maravilhoso. Propp (1983), em sua obra *Morfologia do Conto*, afirma que dentre outras funções presentes no conto, *ao herói impõe-se uma interdição* – lançar-se ao mar, no caso de Moana e sair do isolamento e mostrar seu poder, no caso de Elsa – e *a interdição é transgredida*. As duas funções explicitadas por Propp (1983) são, portanto, claras nas produções cinematográficas.

Em *Frozen*, há uma calamidade que assola o reino de Arendelle, que fica coberta por um gelo que não cessa quando a interdição é transgredida pela personagem Elsa. Basear-nos-emos novamente em Propp (1997) para explicar o porquê desta parte do enredo:

Na realidade histórica, a reclusão dos reis tinha como justificativa o fato de que “o rei ou o sacerdote era detentor de faculdades sobrenaturais e encarnava a divindade; conseqüentemente, supunha-se que os fenômenos da natureza estavam, em maior ou menor proporção, sob seu controle. Considerava-se o rei ou o sacerdote como responsáveis pelo mau tempo, pelas más colheitas e por todas as calamidades do gênero”. Por isso ocupavam-se especialmente deles, protegendo-os de todos os perigos. (PROPP, 1997, p. 38).

É igualmente interessante assinalar que ambas as personagens, justamente no ponto da narrativa que remete ao rito de iniciação para a fase adulta, mencionam o elemento *luz*. Como

já exposto em pesquisa anterior (BENITES; SILVA, 2016), quando foi analisada a produção *Enrolados*, tal elemento remete a iniciação sexual. Após os referidos ritos de iniciação, os jovens se transformavam em adultos perante aos outros membros de sua aldeia e podiam, conseqüentemente, iniciar sua vida sexual e ter seus próprios filhos, além de poderem tomar decisões importantes. O elemento *luz* remete assim, como muitos outros elementos, à clareza adulta sobre fatos importantes da vida, clareza a qual as crianças não têm acesso.

Moana deseja ver essa luz e para isso deve transgredir a ordem do pai e cumprir a missão imposta pela avó de restaurar o coração de Te Fiti:

[...] Essa luz que do mar bate em mim me invade
Será que eu vou? ninguém tentou
E parece que a luz chama por mim e já sabe
Que um dia eu vou
Vou atravessar para além do mar

O horizonte me pede pra ir tão longe
Será que eu vou? ninguém tentou
Se as ondas abrirem pra mim de verdade
Um dia eu vou saber quem sou [...]

Já Elsa, ao sair do quarto e passar pelo rito da coroação (que no filme remete claramente à passagem para a fase adulta) e se libertar da pureza (luvas), se compara ao sol (símbolo de luz e, conseqüentemente, com o mesmo significado subjetivo acima exposto), além de afirmar que vê a luz brilhar:

[...] Livre estou, livre estou
Como o sol vou me levantar
Livre estou, livre estou
A tempo de mudar
Aqui estou eu
Vendo a luz brilhar
Tempestade vem
O frio não vai mesmo me incomodar [...]

3.2 Os animais agradecidos

3.2.1 A representação do animal totêmico nas cinematografias animadas

Conforme apontado em estudo anterior (BENITES; SILVA, 2016) com base nos apontamentos de Propp (1997), o animal agradecido é um auxiliar do herói. Propp (1997) analisa que esse animal geralmente está em débito com o herói por ele não tê-lo matado ou devorado; Propp (1997) assinala que em agradecimento por poupar-lhe a vida, o animal se converte em servo do herói.

Baseando-se em Ankermann, Propp (1997) averigua que a raiz histórica do elemento do *animal agradecido* possui origem na representação de animais totêmicos, crença cultuada em períodos que antecedem a agricultura. “Quando morre um humano”, diz Ankermann, “sua alma passa para um indivíduo da sua espécie totêmica, nascido naquele instante, e vice-versa; a alma do animal totêmico que morre passa para um recém-nascido que leva o seu nome.” (ANKERMANN, apud PROPP, 1997, p. 180).

Essa ideia está expressa na mais recente produção dos estúdios Walt Disney, *Moana, um mar de aventuras*, em que a avó da personagem principal torna-se literalmente um raia após a morte. Percebe-se, portanto, que a concepção de animal totêmico mantém-se viva em releituras e em produções baseadas em mitos e ritos antigos. Na releitura, a avó transfigurada em animal a guiará para a maturidade (será ela a *luz* a ser seguida). Também há uma referência à *verdade*, ou seja, simbolicamente há referência à clareza que um adulto adquire após o rito de iniciação, que como assinala Propp (1997), grosso modo, é conduzido por um ancião da aldeia ou um xamã, que justamente por ter idade avançada é considerado sábio. A “lua”, que simboliza a concepção (LEXIKON, 1992, p. 128), “sopra a *verdade*”, isto é, após o rito o iniciado se tornará adulto apto a ter relações sexuais e a conceber, no caso das mulheres:

[...] Ela vai ser a luz a seguir na noite
O mar chamou, agora eu vou
Essa lua no céu que me sopra a verdade
E logo eu vou saber quem sou [...]

Para a autora Joan Gould (2007), a fase em que se encontra a avó de Moana, a velhice, é, por lógica, a fase em que se tem a certeza de que a morte se aproxima de forma eminente, logo, não há porquê estranhar o fato de que a morte da anciã abre espaço para a chegada da maturidade da neta, pois como pondera Gould (2007) em sua obra, a vida é constituída desses ciclos e dessas transformações, dessas passagens de uma fase da vida para outra, considerando aqui, a morte não como o fim, mas como uma nova etapa dessa ciclo. Para Propp (1997), a representação da morte, como já elucidado, em ritos pré-históricos é representada pela transfiguração em animal totêmico, representação evidente no filme.

A representação do animal totêmico, no entanto, sofreu modificações ao longo do tempo, através do fenômeno da *reinterpretação* proposto por Propp (1997). O autor exemplifica esse fenômeno da seguinte forma: “Com a passagem para a vida sedentária e a agricultura, essa crença especificamente totêmica assume outra forma. A identidade entre homem e animal é substituída pela amizade entre eles.” (PROPP, 1997, p. 180).

Essa relação de estreita amizade com algum animal ou a ajuda direta ou indireta que este oferece ao herói está extremamente presente em produções cinematográficas contemporâneas, que fazem releituras de contos maravilhosos, mesmo que, no conto em si, não haja referência a esse elemento. (BENITES, 2016, p. 329).

Além da representação de transfiguração explícita em animal totêmico após a morte, o longa metragem apresenta o que Propp (1997, p. 180) explicita como “a amizade entre eles” [animal e herói]. No filme, a personagem Moana possui um animal agradecido. Trata-se de um pequeno frango chamado Hei Hei, que mesmo sem muita consciência a auxilia em algumas situações. Seu auxílio nunca é intencional, mas há ajuda. Mesmo tratando-se de um animal representado com pouca inteligência, Moana não cede às pequenas pressões de devorá-lo. Tal enredo envolvendo o elemento *animal agradecido* é fiel aos apontamentos e às análises de Propp (1997), já que o agradecimento do animal vem exatamente pelo fato de não ser devorado. Moana também possui um pequeno porco, mas sua contribuição e ajuda não são tão representativos no filme quanto o auxílio de Hei Hei.

A representação de animal totêmico ainda está presente na transfiguração do personagem Maui, que auxilia a personagem Moana. Embora possa transfigurar-se em qualquer animal através de seu anzol mágico, percebe-se uma “preferência” do personagem em transfigurar-se como *uma ave de rapina*, fator que ganha embasamento teórico através dos apontamentos de Propp (1997), ao abordar que o animal totêmico é *um guia para o outro mundo*, sob uma visão de rito de civilizações remotas e que com o tempo e a *reinterpretação* esse o animal totêmico ganha outras formas (como veremos nas próximas seções).

De qualquer modo, o simbolismo no elemento *ave de rapina* (que se equipara a pássaro); é, em uma *reinterpretação tardia* (Propp, 1997), apresentado como *barco* (elemento que será aprofundado posteriormente). O *animal totêmico e guia para o outro mundo*, em outras palavras, representa o xamã ou ancião responsável por conduzir o rito de iniciação dos jovens. Para Propp (1997), “fica evidente que tais concepções derivam da do pássaro, mesmo que já não o soubéssemos por tantos objetos esculpidos representando um barco em forma de pássaro e significando ‘o barco das almas’”. (PROPP, 1997, p. 252-253). Portanto, Maui é um guia transfigurado em animal totêmico que guia a heroína afim de que ela cumpra a missão designada pela avó.

Em *Frozen*, há duas representações de *animal agradecido*: A rena Sven, que auxilia a coprotagonista Anna e seu guia, Kristoff, que a ajuda a realizar a *travessia* em busca de Elsa, além de Olaf, que embora não seja um animal, é uma *representação tardia* do elemento, já *deformado* (PROPP, 1997) e representado como um ser mágico que exerce a mesma função do

animal agradecido propriamente dito. Esse mesmo ser mágico é representado em Moana como o próprio Oceano, que é personificado e auxilia a protagonista em diversas situações.

A transfiguração em animal totêmico leva-nos a outro elemento importante em ritos: a *morte temporária*. Esse elemento será aprofundado posteriormente.

3.3 As dádivas mágicas

3.3.1 Os objetos que proporcionam abundância eterna

Propp (1997) evidencia que o herói dos contos (e aqui pressupomos que dos mitos também), pode vir a tomar posse de um objeto mágico. Já foi comprovado que este objeto mágico em *Enrolados* é representado pela flor que provê juventude eterna (BENITES; SILVA, 2016). Em *Moana*, podemos averiguar que esse elemento também está presente, representado por uma pedra arredondada e esverdeada com uma *marca* (elemento que será analisado mais atentamente na seção 5.6.2). Esse pequeno objeto representa, no filme, o coração de Te Fifi, deusa mãe. O Oceano tenta entregar esse objeto mágico à Moana quando ela era criança, mas quem o guarda até que a neta tenha idade suficiente para recebê-lo é a avó. Podemos afirmar, portanto, que esses elementos estão representados no filme exatamente como nos traz Propp (1997):

Na época do rito de iniciação, era mágico o objeto recebido dos anciões da tribo. No conto é mágico o objeto dado pelo pai morto, por Yagá, pelo morto sepultado agradecido, pelos animais-senhores, etc. Resumindo, é mágico o objeto vindo “de lá”. “De lá” significa, no estágio mais primitivo, “da floresta” no sentido amplo do termo; mais tarde, “do outro mundo”, ou seja, para o conto, do reino dos confins. [...] existe um grupo de objetos cuja força mágica deve-se ao fato de provirem do reino dos mortos. Aqui se incluem a água que devolve a vida ou a visão, [...] e a abundância eternas, etc. (PROPP, 1997, p. 234).

A pequena pedra fora roubada pelo personagem Maui, o que causa um desequilíbrio natural. Há uma *desgraça* – parte constitutiva da estrutura do conto maravilhoso, segundo Propp (1983; 1997) – e é a missão do herói da trama remediá-la. Embora o personagem Maui se considere o herói da trama, esse papel cabe claramente à Moana. É ela quem recebe a *tarefa difícil* – outro elemento trazido por Propp (1997) – que é devolver a pedra que representa o coração da deusa e que proporciona abundância de peixes, de frutos e de equilíbrio natural.

3.4 A travessia

Propp (1997), grosso modo, afirma que a travessia é o elemento histórico que representa o caminho que o herói deve percorrer para atingir a maturidade. A personagem Moana passa

toda a infância sonhando em sair da ilha na qual está, que representa a segurança familiar. Mesmo tentando por muitas vezes sair da ilha rumo ao desconhecido, é impelida, principalmente pelo pai, assim como a personagem Elsa.

A *travessia* é a representação do rito de iniciação para a fase adulta representado no filme *Moana*. Como Elsa, a personagem Moana busca “respostas”. As respostas que ao serem dadas findam a infância. Ao deixar a avó a beira da morte e tomar uma pequena embarcação com a aprovação da mãe, que simbolicamente a autoriza a iniciar sua travessia rumo a vida adulta, Moana busca *as respostas que estão no horizonte, tão longe* e afirma que *hoje* ela vai, ou seja, nesse momento há a ruptura de uma fase da vida para outra e que *há muito pra aprender*, que ela *não volta atrás*, pois após o rito de iniciação não é mais possível voltar a ser criança, isto é, trata-se de uma travessia que transformará o herói permanentemente. Propp (1997) salienta que o herói deve fazer a travessia e voltar, no retorno, regressará transformado. Segundo o autor, essa era uma representação simbólica dos ritos de iniciação para a vida adulta. O enredo de *Moana, um mar de aventuras* obedece esta estrutura.

As respostas estão no horizonte, tão longe
Ninguém tentou, mas hoje eu vou
Meu destino enfim vai se cumprir, de verdade
Sozinha estou, pro mundo eu vou

Este é o meu dever que o futuro trás
Muito pra aprender, eu não volto atrás
Para o mar eu vou, encarar quem sou
Me atirar enfim [...]

No regresso, Moana volta apta a ser tornar a líder do seu povo e a conduzi-los.

O conto não apenas conservou os vestígios de determinadas concepções de morte, como também os de um rito outrora amplamente difundido e estreitamente ligado a essas concepções; refiro-me ao rito de iniciação dos jovens no momento da puberdade [...] Este rito está tão intimamente ligado às concepções da morte que não podem ser estudados separadamente. [...] Já foi observado que o conto reflete os ritos de iniciação, mas a questão nunca foi estudada de maneira sistemática. [...] Utilizava-o simplesmente como argumento a favor de sua teoria, segundo a qual durante a iniciação a alma do neófito lhe é arrebatada e entregue ao animal totêmico. (PROPP, 1997, p. 51).

Portanto, para Propp (1997), este rito de iniciação é

[...] uma instituição própria do regime tribal. Esse rito ocorria no momento da puberdade. Ao cumpri-lo, o jovem era introduzido na sociedade tribal, da qual se tornava membro investido de plenos direitos, ao mesmo tempo que adquiria o direito de se casar. Essa era a função social do rito. [...] Acreditava-se que durante o rito o rapaz morria e ressuscitava como um novo homem. (PROPP, 1997, p. 54).

Mesmo que Propp (1997, p. 54) nos traga que no rito é o rapaz que se transforma em homem, não podemos deixar de levar em consideração que em grande parte dos contos maravilhosos o herói é do sexo feminino e que esta característica se perpetua nas releituras cinematográficas. Portanto, devemos considerar que o apontamento de Propp (1997, p. 54) deve ser interpretado como condizente a ambos os gêneros, tanto masculino, quanto feminino.

3.4.1 Com o auxílio de um guia

O elemento *guia* está presente nas duas versões. Embora Elsa seja a protagonista em *Frozen*, sua irmã, a coprotagonista, é quem recebe a ajuda de um guia. Os elementos sofrem o que Propp (1997) denomina como *deformação* do conto, que são as mudanças naturais que ocorrem a cada releitura através do tempo. Embora seja Elsa a personagem que é isolada por ser a detentora dos poderes mágicos, provavelmente adquiridos por ser a primogênita e futura rainha, visto que o próprio rei afirma que ela já nasceu com tais poderes, é a irmã mais nova que enfrenta a *travessia* até o castelo de gelo, além do guia, ela ganha a ajuda de um ser mágico, o boneco de neve Olaf, que é uma equivalência de *animal agradecido* conforme já explicitado.

Em *Moana*, a protagonista é instruída pela avó a buscar Maui para guiá-la e cumprir uma missão, que é restaurar o coração de Te Fiti, a deusa mãe. Há menos *deformação* (Propp, 1997) nessa releitura, acreditamos que isso se deva pelo fato de que a produção advenha da *forma simples* mito, visto que, conforme aponta Propp (1997), o mito é uma forma primitiva do conto, e, devido a isso, pode ter conservado com mais avidez e menor número de *deformações* os elementos históricos neles expressos. O conto notoriamente sofre maior número de *deformações*, pois popularizou-se e difundiu-se mais ao longo da História.

Segundo Propp (1997), “a condução do herói é efetivamente uma forma tardia: não existe, por exemplo, nos mitos ameríndios. Onde o xamanismo individual já está desenvolvido, o guia é o xamã.” (PROPP, 1997, p. 256). Propp (1997) explicita que, sob concepções mais antigas, este guia era animal, o que, sob nosso entendimento, poderia ainda remeter às crenças totêmicas, já que há uma *reinterpretação* do conto. Propp (1997) apresenta três casos do transporte do herói que sustentam esta afirmação: “Se compararmos os três casos: 1) o herói transforma-se em pássaro e levanta voo; 2) o herói sobe no pássaro e parte voando; 3) o herói avista o pássaro e segue-o (Af. 71c/ 130), estamos em presença de uma divisão, de um desdobramento do herói”. (PROPP, 1997, p. 256).

Em *Moana* a representação desse pássaro que guia o herói é notoriamente clara. Pode-se dizer, ainda, que a produção cinematográfica apresenta, com algumas *deformações*, todos os

exemplos de animais totêmicos apresentados por Propp (2007), seja em representações mais *primitivas*, seja em representações *tardias*.

Além do *pássaro*, o *barco*, representação *tardia* do modo no qual o herói é transportado ao longo da *travessia* para o mundo dos mortos, também é um elemento importante presente em *Moana*. Propp (1997) nos diz que

Em toda a Oceania, os barcos, sob as mais diversas formas, servem de sepultura. São suspensos nas árvores, colocados sobre altos andaimes construídos com essa finalidade, deixados à deriva na correnteza ou queimados. Em todos esses casos, especialmente quando são queimados ou expostos sobre andaimes, transparece a concepção da viagem aérea do morto. (PROPP, 1997, p. 252).

O elemento *barco*, portanto, também faz alusão à *morte temporária*, ou seja, ao caminho que é necessário percorrer simbolicamente para tornar-se adulto. Também é interessante notar que os ritos envolvendo o *barco* citados por Propp (1997) advém da Oceania, mesmo local onde se passa o enredo de *Moana*.

3.5 A morte temporária

Resumidamente, Propp (1997, p. 101), aborda a questão da *morte temporária* como rito de iniciação para a fase adulta. O autor, cita como exemplo, um rito (sem assinalar, no entanto, de que povo ele advém), em que o feiticeiro da aldeia toca uma matraca na direção dos jovens que caem como se estivessem mortos. Os jovens, candidatos à entrar na fase adulta, são, então, retirados da aldeia afim de que, simbolicamente, se decomponham e sejam ressuscitados pelo feiticeiro. Logo, pode-se dizer que a morte temporária é um rito de passagem para a fase adulta, que com as reinterpretações ao longo da História ganham várias formas de expressão.

Gould (2007, p. 328), reflete sobre a questão da morte como “a transformação final da forma que conhecemos, possivelmente, preparando o caminho para que outro ciclo comece.” Devemos, portanto, considerar que a *morte temporária* nada mais é do que a passagem de uma fase da vida para outra.

Em *Moana*, todos os chefes da tribo ao atingirem a maturidade depositam uma pedra na montanha mais alta da ilha; Moana, no entanto, após seu retorno e apta para ser a chefe, deposita sobre as pedras de seus antepassados uma concha. Lexikon (1992, p. 63), nos traz que a concha relaciona-se simbolicamente com a *Lua*, que por sua vez simboliza a fertilidade feminina, por exemplo.

Alguns povos conheciam ritos especiais para salvar ou fortalecer a Lua. [...] Em muitos mitos, ela aparece como irmã, mulher ou amante do Sol. Na astrologia e na psicologia profunda, a Lua é vista, entre outras coisas, como símbolo do inconsciente, da passividade fecunda e da concepção. (LEXIKON, 1992, p. 128).

Ainda segundo Lexikon (1992, p. 63), a concha simboliza a água fértil e como adorno funerário, a concha simboliza, no cristianismo, a sepultura de onde ressuscitará o homem no Dia do Juízo Final.

Já a pedra, elemento que Moana deveria colocar juntamente com as demais pedras como símbolo de que estava apta para comandar sua tribo, desempenha, segundo Lexikon (1992, p. 156), “um papel simbólico significativo relacionado frequentemente com os poderes eternos imutáveis e divinos, sendo vista quase sempre como a expressão da força concentrada”. É interessante notar que no longa metragem o pai de Moana cita os vários “chefes” (todos do sexo masculino) que colocaram sua pedra no alto da montanha, que é símbolo da “junção do Céu e da Terra e também da ascensão espiritual e do grau supremo de desenvolvimento a ser alcançado com muito esforço” (LEXIKON, 1992, p. 141). Moana é a única representante do sexo feminino que ganhará o status de chefe, por isso, depositar uma concha, cujo simbolismo é de cunho voltado à mulher, ao invés de uma pedra, é condizente com a representação simbólica trazida por Lexikon (1992). Também, ao levarmos em consideração o enredo da produção cinematográfica, pode-se dizer que Moana deseja que seu povo deixe de ser fixo como pedras e ganhe os mares, daí a representação da concha, também um “atributo das divindades marinhas” (LEXIKON, 1992, p. 63).

A *escada* compartilha significado similar ao de *montanha*, segundo Lexikon (1992, p. 83) e uma escada é a primeira coisa que Elsa “constrói” ao se libertar de sua clausura. Ainda conforme Lexikon (1992, p. 141), é muito difundida a concepção de uma montanha como “centro ou Eixo do Mundo” (LEXIKON, 1992, p. 141) e, para alguns povos, ‘o Reino dos Mortos ou a moradia de pessoas excepcionais estão localizados nas profundezas de uma montanha.’ (LEXIKON, 1992, p. 141).

Podemos perceber, portanto, que o elemento montanha e escada estão presentes nas duas produções cinematográficas. Em *Frozen*, Elsa edifica seu castelo em um montanha, cujo acesso inicial se dá por uma escadaria de gelo. Nota-se, que a personagem nesse ponto da narrativa eleva-se ao máximo, como se quisesse alcançar o divino, simbolicamente falando. Em *Moana*, as pedras deixadas por seus ancestrais e antigos chefes estão justamente na montanha mais alta da ilha. Neste caso, a personagem vive um dilema interno sobre fixar sua própria pedra como os outros fizeram e quando isso deve ser feito, já que “o mar a chama” e ela não deseja fixar-se como uma pedra.

Podemos dizer que a representação de *morte temporária* e transfiguração em *animal totêmico* está expressa em todas as produções dos Estúdios Disney que fazem releituras de

contos maravilhosos e mitos. Essa transfiguração pode ser mais *primitiva*, como no caso de *Moana*, já abordado, e em produções como *Valente*, cuja mãe da protagonista se transfigura em urso como representação de morte simbólica, pois para que mãe e filha voltem a estabelecer uma boa relação, ou, em outras palavras, para que haja *crecimento* de ambas, é necessário um período de transfiguração/transformação. A mesma representação pode ser percebida em *Irmão Urso*, em que há a referência totalmente direta ao animal totêmico, até porque o enredo se passa em tempos primitivos, ambiente em que Propp (1997) assinala que ocorriam os ritos que propiciaram a existência do conto maravilhoso. Nesse filme, o irmão do personagem principal, após a morte, vira uma águia (representação de pássaro trazida por Propp). Já o personagem principal, para atingir a maturidade, se transfigura em urso temporariamente (morte temporária).

Já no que concebe à representação do animal totêmico de modo *tardio*, ou seja, quando não há a transfiguração em animal totêmico propriamente dita, é extensa a lista de filmes da Walt Disney em que o (a) protagonista possui um *animal agradecido* que o auxilia. Não pudemos, aliás, averiguar nenhum título de filme sequer (que seja devidamente baseado em conto maravilhoso ou mito) em que esse elemento não esteja presente.

3.6 Dois tipos de princesa, as tarefas difíceis impostas ao herói e a entronização

Propp (1997) verifica que há dois tipos de princesa: a dócil e a indomável. Sobre essas características, pode-se dizer que “quase todas as representações de princesas que sucederam aos Irmãos Grimm, e aqui se incluem as representações cinematográficas, representam princesas extremamente dóceis e passivas, contudo, esse aspecto de passividade vem mudando nos últimos anos.” (BENITES; SILVA, 2016).

Em uma cena de *Moana*, o semideus Maui afirma que a moça é uma princesa, pois é filha do chefe e tem “um bichinho de estimação” (o *animal agradecido* evidenciado por Propp em suas análises de contos maravilhosos). É notório o tom jocoso do personagem Maui ao afirmar que devido a esses elementos a personagem Moana pode ser classificada como princesa (de conto maravilhoso, pressupomos), pois intencionalmente ou não, o personagem faz alusão às características que constituem o conto maravilhoso conforme Propp (1997).

Propp (1997) nos traz, ademais, que ao herói da trama é imposta uma *tarefa difícil*. Essa tarefa geralmente está relacionada com a *travessia*, sendo a própria *travessia* a *tarefa difícil*. Em alguns casos, a *tarefa difícil* é concluída ao final da *travessia* e em outros ao longo dela. Há, ainda, situações em que após o regresso ocorre a *tarefa difícil* propriamente dita. Em todos os casos, o iniciado no rito deve *ir e voltar* do mundo dos mortos, denominado por Propp (1997)

como *reino dos confins*. Para atingir a maturidade, é primordial que o herói cumpra essa tarefa, assim como era primordial que os jovens passassem por ritos de iniciação em tempos remotos.

A imensa maioria das tarefas tem como objetivo enviar o herói ao reino dos confins. O herói deve demonstrar que esteve "lá", que é capaz de ir até lá e voltar [...] O mesmo acontece com as tarefas de "buscar o sol, a lua e as estrelas" (Sm. 249), de buscar as chaves do sol e da lua" (Sm. 304) e com outras tarefas ligadas ao sol. (PROPP, 1997, p. 380-381).

Em *Moana*, a tarefa difícil é clara: restaurar o coração de Te Fiti. Ao longo da travessia de Moana surgem muitas provações e empecilhos até a conclusão da tarefa. Já em *Frozen*, podemos notar que a *tarefa difícil* é imposta à coprotagonista, Anna, que recebe como tarefa realizar a *travessia* até a Montanha do Norte afim de deter a irmã, que deixou o reino congelado.

Propp (1983) ao determinar as partes constitutivas do conto, nos diz que quando o herói está apto para o casamento ele recebe uma *marca*. O casamento, nesse contexto, pode ser interpretado simbolicamente como a passagem para a vida adulta, visto que essa cerimônia é até hoje um rito de passagem culturalmente importante. A *marca* recebida pode ser da mais variadas. Nota-se que, em *Frozen*, a marca é feita nos cabelos da coprotagonista Anna, que esbranquiçam por causa do gelo lançado em seu coração pela irmã, Elsa. Podemos dizer que se trata da *marca* a qual se refere Propp (1983), pois na infância Elsa atinge apenas a cabeça da irmã com seus poderes, fica impressa uma *marca* em apenas uma mecha dos cabelos de Anna, mas quando ela já está pronta para conhecer o amor verdadeiro (no filme representado pelo amor fraternal, talvez em uma releitura *deformada*) é que seu cabelo fica inteiramente *marcado* pelo frio em seu coração. Somente o beijo da irmã, que também pode ser considerado uma marca, salva Anna de ser uma estátua de gelo para sempre.

Em *Moana*, após a longa *travessia* que a heroína percorre, e quando esta está por desistir de cumprir a missão que lhe foi dada, o espírito da avó falecida aparece e lhe diz em forma de canção:

Você foi sempre um orgulho
Tão forte e especial
Que ama o mar e seu povo
De um jeito tão natural
O mundo parece injusto
E a história vai te marcar
Mas essas marcas revelam
Teu lugar

Encontros vão te moldando
Aos poucos te transformando
E nada no mundo cala
A voz que vem num encanto
E te pergunta baixinho
"Moana, quem é você?"
Moana, tente, você vai se encontrar

Moana, finalmente descobre seu lugar no mundo, representação clara de que a heroína está pronta para cumprir a *tarefa difícil* a qual foi incumbida e poder retornar como líder de seu povo. Nesse ponto da narrativa, podemos perceber que, tanto sob o viés psicológico assinalado por Gould (2007) quanto pelas ponderações de Propp (1983; 1997), a heroína após a transgressão de lançar-se ao mar vira uma adulta. Na trama, Moana responde ao espírito da avó:

[...] Quem eu sou?
Eu sou a filha de uma ilha
E o mar chama por mim
De longe
E o meu povo eu devo conduzir
Com o passado eu aprendi
Esse legado mora aqui
Me invade
Tanta coisa eu tive que enfrentar
Encarei meus medos
E o que eu tinha mesmo que aprender, na verdade

O que sou, esse extinto, essa voz, já faz parte
Do que me atrai nessa minha vontade
Com você junto a mim posso ir bem mais longe
Eu me encontrei
Agora eu sei
Eu sou Moana

Após cumprir a tarefa difícil e retornar, o herói sobe ao trono (ou chefia, no caso de Moana). Podemos perceber esse elemento em ambas as produções aqui analisadas.

As “tarefas difíceis” precedem não apenas o casamento como também a entronização do herói. [...] tal entronização é acompanhada da morte ritual do velho rei. Existe certa relação entre as tarefas, a morte do antigo rei e a subida do herói ao trono. É difícil empreender uma análise detalhada das raízes concretamente históricas das tarefas tomadas separadamente. Em contrapartida, a transmissão do poder, sua passagem de um personagem para outro é um fenômeno plenamente histórico, sem nada de fabular. (PROPP, 1997, p. 410).

Em *Moana* não há a morte do seu pai, mas, simbolicamente, como chefe ele pereceu. Em *Frozen*, embora após a morte dos pais e a espera de um determinado tempo até atingir a idade adulta haja a entronização de Elsa, ela afetivamente só reina de fato após toda a *travessia* de Anna e amadurecimento da mesma. Acreditamos que isso de deva porque nessa narrativa em específico hajam duas personagens que exercem a função de *herói* trazida por Propp (1983; 1997). Assim sendo, as partes e elementos históricos e simbólicos constitutivos do conto ora recaem sobre Elsa, ora recaem sobre Anna.

4 Considerações finais

Conclui-se, por fim, que concepções de ritos do Período Paleolítico mantêm-se expressas de forma notoriamente fidedigna em produções cinematográficas contemporâneas, comprovando nossas premissas. Ao longo do tempo, esses elementos vão sendo substituídos: a cabana vira castelo e o chefe tribal vira rei, por exemplo. É o fenômeno da *reinterpretação* (PROPP, 1997). Sendo assim, as releituras adaptadas para o cinema conservam os elementos desse período histórico, além, claro de toda representação da psique humana incutida nelas.

Através do estudo da bibliografia de Propp (1983; 1997), averiguamos que o mito é uma versão primitiva do conto maravilhoso e pudemos analisar que o cinema nada mais é do que uma versão tecnológica de difusão literária, assim como o foi a escrita nos tempos em que os contos eram difundidos de modo puramente oral. Por conseguinte, não foi necessário um estudo voltado à semiótica, visto que as partes constitutivas do mito/conto se mantêm inalteradas nas releituras cinematográficas, portanto, o estudo sob a sistemática de Propp (1983; 1997) demonstrou-se suficiente para a análise a qual nos propomos.

Vale ressaltar que o presente estudo representa apenas uma amostragem de estudos desses elementos, pode-se perceber mais traços de ritos pré-históricos em várias outras produções cinematográficas, inclusive nas apreciadas neste artigo. Assim sendo, as análises de *Frozen, uma aventura congelante* e *Moana, um mar de aventuras* sob esses moldes não encontra-se totalmente concluída.

Ao longo de centenas de milhares de anos essas narrativas se difundiram pelo mundo antes mesmo de serem escritas, como nos apontou Gould (2007). O advento da tecnologia cinematográfica, portanto, só serviu para atender ao público contemporâneo, não subtraindo, de modo algum, as marcas pré-históricas impressas nessas narrativas. Estudar *as raízes históricas do conto maravilhoso* (PROPP, 1997) e como os elementos históricos e simbólicos dessas narrativas se perpetuam ao longo da História, oralmente, através da escrita ou por meio da cinematografia é olhar para as marcas deixadas por nossos antepassados através de uma tela, como se nossa própria história (a da humanidade) fosse um filme que passa de maneira subjetiva perante nossos olhos. Isso, por si só, é mágico, tal qual um conto maravilhoso.

Referências

- 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.
- BENITES, P. R.; SILVA, M. D. 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.
- ESTÉS, C. P. **Contos dos Irmãos Grimm**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- FROZEN, uma aventura congelante. Direção: Chris Buck, Jennifer Lee. EUA. Walt Disney Pictures, 2013.1 DVD (108 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.
- GOTLIB, N. B. **Teoria do Conto**. São Paulo: Ática, 2006.
- JOLLES, A. **Formas Simples**. São Paulo: Cultrix: 1976.
- LEXIKON, H. **Dicionário de Símbolos**. Tradução de Erlon José Paschoal. São Paulo: Editora Cultrix, 1992.
- MOANA, um mar de aventuras. Direção: John Musker, Ron Clements. [S.l.]: Walt Disney Pictures, 2016.1 DVD (113 min), son., color
- PROPP, V. **As Raízes Históricas do Conto Maravilhoso**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- PROPP, V. **Morfologia do Conto**. 2. ed. Lisboa: Vega, 1983.
- SIMONSEN, M. **O Conto Popular**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- TATAR, M. **Contos de fadas** – edição comentada e ilustrada. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.