



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES DE COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

CARLOS EDUARDO DE FREITAS BARBOSA

**ENTRE CONTINUIDADES E RUPTURAS: uma análise discursiva da figura da  
princesa no filme *Valente***

Recife  
2021

CARLOS EDUARDO DE FREITAS BARBOSA

**ENTRE CONTINUIDADES E RUPTURAS: uma análise discursiva da figura da  
princesa no filme *Valente***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Letras. Área de concentração: Linguística

Orientadora: Prof<sup>ª</sup> Dr.<sup>a</sup>. Evandra Grigoletto

Recife

2021

Catálogo na fonte  
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira – CRB-4/2223

B238e    Barbosa, Carlos Eduardo de Freitas  
          Entre continuidades e rupturas: uma análise discursiva da figura da  
          princesa no filme *Valente* / Carlos Eduardo de Freitas Barbosa. – Recife,  
          2021.  
          206f.: il.

          Sob orientação de Evandra Grigoletto.  
          Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro  
          de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2021.

          Inclui referências e anexo.

          1. Discurso. 2. Contraidentificação. 3. Sujeito. 4. Heroína. 5. Contos de  
          fadas. I. Grigoletto, Evandra (Orientação). II. Título.

410    CDD (22. ed.)

UFPE (CAC 2022-35)

CARLOS EDUARDO DE FREITAS BARBOSA

**ENTRE CONTINUIDADES E RUPTURAS: uma análise discursiva da figura da  
princesa no filme *Valente***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Letras.

Aprovada em: 04/05/2021.

**BANCA EXAMINADORA:**

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Evandra Grigoletto (Orientadora)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Nádia Régia Maffi Neckel (Examinadora externa)  
Universidade do Sul de Santa Catarina

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Fernanda Correa Silveira Galli (Examinadora externa)  
Universidade Federal de Pernambuco

Para o meu Eu de dois anos atrás: tudo o que você enfrentou te trouxe até aqui... espero ter alcançado tudo que imaginou.

## AGRADECIMENTOS

Talvez seja essa a parte mais evitada e difícil de ser escrita, ao menos para mim. Falar de gratidão, ou agradecer as pessoas que convivem ao nosso redor, que fazem parte desse processo, é expor todas as vulnerabilidades pelas quais passamos, pelos medos, incertezas, dúvidas e diversos questionamentos que são e foram parte deste trabalho. É mostrar cada frustração e cada pedra que encontramos pelo caminho. Agradecer é mostrar que todas as adversidades que superamos foram enfrentadas com a ajuda dessas pessoas e que sem elas não chegaríamos à conclusão deste trabalho. Expor em palavras esse sentimento, falar disso, é algo difícil para mim... Mas eis que sigo com essa tarefa, pois agradecer é preciso! Assim como outras palavras me trouxeram conforto em algum momento, torço para que minhas palavras demonstrem o carinho e respeito por todos que me ajudaram nessa jornada.

Agradeço à minha orientadora Evandra Grigoletto, sem a qual não seria possível a realização desta pesquisa. Evandra foi a responsável por me colocar em um rumo acadêmico quando eu ainda estava na graduação. Sua decisão de me fazer seu aluno de iniciação científica mudou para sempre minha vida, e por isso serei eternamente grato. Sou grato não somente pela oportunidade de desenvolver este trabalho ao seu lado, mas também por todas as oportunidades que me ofereceu, todos os conselhos que me deu e todas as vezes que fez com que eu me esforçasse para dar meu melhor. Agradeço por me ensinar após tantos anos e por ter me apresentado à AD, a teoria que nos uniu.

Durante a produção desta pesquisa, muitos problemas foram enfrentados, sendo o mais sério dele a atual pandemia em que nos encontramos. E se tornou ainda mais difícil trabalhar, por conta de uma nova realidade que nenhum de nós esperava. Presos no isolamento de nossas casas, foi preciso encontrar incentivos que nos faziam seguir dia após dia, um simples “Oi, tudo bem?” se tornou mais forte do que nunca. Assim, agradeço a todos que mantiveram e mantêm contato nesses tempos difíceis.

A todos meus amigos e colegas de mestrado, que me fizeram achar força para seguir na luta, mesmo quando tudo parecia perdido. Direta ou indiretamente, ajudamos uns aos outros a seguir com esse sonho de ser mestre. Agradeço pelas amizades, novas e antigas, que de algum jeito participaram da produção deste trabalho, pois sabemos que é um longo e cansativo caminho, o qual não seria possível enfrentar sem a presença de meus amigos. Em especial, agradeço a Gabi, Estela, Lucy, Natacha e Xunior, que sempre me ouviram desabafar, me encorajaram, me fizeram rir, leram meus textos, compartilharam das adversidades da vida e se

fizeram presentes quando precisava. Em meio aos desgastes de uma pandemia, ter a presença virtual de vocês fez toda a diferença, essa conquista é nossa.

À Profa. Nadia Neckel, que sempre mostrou sua gentileza e carinho, que se mostrou disponível para esclarecer minhas dúvidas e que me apresentou textos incríveis. Suas colocações na qualificação foram essenciais para o encaminhamento deste trabalho, elevando-o para um patamar que não imaginava poder chegar. A ti, meus sinceros agradecimentos.

Aos meus pais, que sempre me ajudaram e fizeram todos os sacrifícios possíveis para me dar as chances de ter uma carreira, de ter uma vida melhor. Essa vitória só é possível pelo tanto que acreditaram em mim.

Diante dos tempos politicamente conturbados que vivemos, sinto que é necessário agradecer aos possibilitadores dessa oportunidade de ingressar numa instituição de ensino superior. Aos ex-presidentes Lula e Dilma, agradeço por tudo que fizeram pelo povo brasileiro, pelas escolas, pelas universidades, pelos hospitais, pelas oportunidades e pelos incentivos à educação, cultura e a pelas oportunidades de sonhar com um futuro melhor.

Por fim, agradeço ao CNPq pelo fomento desta pesquisa.

Dizem que nosso destino está ligado à nossa terra. Que ela faz parte de nós, assim como fazemos dela. Outros dizem que o destino é costurado como um tecido. Onde a sina de um se interliga com a de muitos outros. [...] Mas eu sei a verdade, nosso destino está dentro de nós, você só precisa ser valente o bastante para vê-lo. (VALENTE, 2012)



## RESUMO

Os contos de fadas fazem parte de uma longa tradição de histórias apresentadas para crianças. Provavelmente, todos tivemos contato com tais histórias em algum momento de nossa vida, seja por meio de livros ou pelos filmes que ganharam as telas do mundo. Partindo dessa suposição, perguntamo-nos se, após tantos anos, as histórias mudaram. Ou se seriam ainda histórias sobre princesas indefesas e heróis valentes. Nosso questionamento toma forma através dos chamados filmes de princesas da Disney, uma franquia bilionária que segue firme por décadas, expandido seu portfólio a cada ano. A partir disso, buscamos compreender se existe uma (res)significação da figura da princesa nos filmes da franquia, através da análise do filme *Valente*, de 2012. Nesse filme, somos apresentados a Merida, uma jovem princesa que não aceita as implicações que seu cargo da realeza e sua mãe impõem. Assim, ao tentar buscar um feitiço que mude as opiniões da rainha, a jovem a transforma em urso. Buscamos compreender, especialmente, a representação da figura da mulher nessa história: como, após tantos anos, a figura feminina se transformou e passou a ser representada nas histórias? Seria a mulher a princesa indefesa que sempre precisa ser salva, ou seria ela uma heroína que assume seu destino? Acreditamos que a figura da mulher nos contos de fadas aborda cada vez mais os ideais da nossa sociedade atual, incorporando os direitos das mulheres e sua autonomia, suprimindo a necessidade de um príncipe salvador. Estaríamos, então, presenciando o começo de uma nova geração de princesas? Partindo desses questionamentos, nosso trabalho objetivou analisar o discurso das figuras femininas do filme, ou seja, da princesa Merida e da rainha Elinor, de modo a entender em qual/quais formações discursivas as personagens inscrevem seus discursos e que posição sujeito ocupam. Junto a isso, trabalhamos as especificidades do audiovisual, analisando como a composição fílmica funciona na imbricação de materialidades significantes, e como se dá a tecedura e tessitura do discurso, buscando, assim, compreender se existe uma ruptura com a figura da princesa clássica nesse discurso do filme *Valente*. Para dar conta de tal objetivo, usamos da teoria da Análise do Discurso, que pensa o sujeito em sua relação com a história e a língua. Trabalhando com noções como sujeito, identificação e formações imaginárias, Tecedura e Tessitura, analisamos o discurso das personagens, pensando na materialidade singular do mundo cinematográfico e suas implicações. No que se refere ao percurso metodológico, seguimos um processo de recorte, criação de arquivo e seleção de sequências discursivas, as quais se encontram presentes nas análises e nos anexos. Como resultados, pudemos notar que, no discurso de Merida, outros discursos ecoam, sendo através deles que pautas sociais encontram lugar em seu dizer, fazendo com que a figura da mulher e sua autonomia sejam

expressadas, tornando desnecessária a figura do príncipe. Entretanto, por mais que traga novos elementos, não podemos dizer que exista uma ruptura nesse discurso. O que notamos é a presença de um desejo de ruptura e uma contraidentificação de Merida com a posição de princesa que ocupa.

**Palavras-chave:** Discurso; Contraidentificação; Sujeito; Heroína; Contos de fadas.

## ABSTRACT

Fairy tales are part of a long tradition of children stories. Probably, we all had some sort of contact with such stories at some point, either through books or the films shown in screens around the world. Based on this assumption, we wonder if, after so many years, the stories have changed? Or if they were still stories about helpless princesses and brave heroes? Our questioning takes shape through the Disney princess's films, a billionaire franchise that exists for decades, expanding its portfolio every year. In this way, we seek to understand if there's a (re)signification of the princess's figure franchise films, through which we analyze the movie *Brave*, from 2012. In the film, we meet Merida, a young princess who doesn't accept the obligations imposed by her royal position and her mother. So, when trying to seek a spell that changes the queen's opinions, the princess transformer her into a bear. We seek to especially understand the representation of the woman's figure in this story: how, after so many years, the female figure has been transformed and started to be represented in the stories? Would the woman be the helpless princess in need of saving, or would she be a heroine controlling her destiny? We believe that woman's figure in fairy tales increasingly addresses the ideals of our current society, incorporating the woman's rights and autonomy, thus suppressing the need for a savior prince. Would we then be witnessing the beginning of a new generation of princesses? Based on these questions, our work aimed to analyze the discourse of the female figures in the film, that is, Princess Merida and Queen Elinor, in order to understand in which discursive formations the characters inscribe their discourses, and what subject position they occupy. Next to that, we worked on the specifics of the audiovisual, analyzing how the filmic composition works in the overlapping of significant materialities, and how it works the discourse weaving and tessitura, thus seeking to understand if there's a rupture with the figure of the classical princess in *Brave*'s discourse. To achieve this goal, we use the theory of Discourse Analysis, which thinks the subject in its relationship with history and language. Working with notions such as subject, identification and imaginary formations, weaving and tessitura, we analyzed the discourse of the characters, thinking about the materiality single of the cinematographic world and its implications. Regarding the methodological process, we followed a process of clipping, file creation, and selection of discursive sequences, which are present in the analyzes and annexes. As a result, we notice that, in Merida's discourse, other discourses echo, being through them that social guidelines find a place in her discourse, making the woman's figure and autonomy heard, with the prince figure being unnecessary. However, as much as it brings new elements, we cannot say that there's a rupture in this discourse. What we notice is the

presence of a desire for rupture and a counter-identification of Merida with the position of princess that she occupies.

**Keywords:** Discourse; Counter-identification; Subject; Heroine; Fairy Tales.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>APRESENTAÇÃO</b>	<b>13</b>
1.1	Princesas: Um Caminho Heroico?	13
<b>2</b>	<b>IMAGINÁRIOS, PRINCESAS E HERÓIS: A ORIGEM DOS CONTOS DE FADAS</b>	<b>18</b>
2.1	O começo Francês: <i>Les Contes des Fées</i>	18
2.2	Literatura Alemã: a coletânea Grimm	20
2.3	Da literatura ao cinema: onde os sonhos se realizam	22
2.4	Princesas: um império sobre sapatos de cristal	24
2.4.1	<i>O arquétipo das princesas</i>	25
2.4.2	<i>Princesas: as condições de produção</i>	32
<b>3</b>	<b>O CAMINHO MENOS PERCORRIDO: DE PRINCESA A HEROÍNA</b>	<b>44</b>
3.1	A jornada da heroína – por dentre aventuras e desventuras	44
3.2	Quebrando a roca de fiar	55
3.2.1	<i>Sobre mulheres e bruxas</i>	55
3.2.2	<i>Ninguém lamenta pela Bruxa Má</i>	64
3.2.3	<i>Uma bruxa boa ou uma fada má?</i>	69
3.2.4	<i>O contrato contrassexual: princesas em cavalos e heróis na torre?</i>	72
<b>4</b>	<b>PARA FORA DA TORRE, EM DIREÇÃO AO MUNDO: AS ANÁLISES</b>	<b>77</b>
4.1	As bases teóricas da AD	77
4.2	Valente – a história	82
4.3	Sobre Ursos e Flechas: uma análise da princesa	85
<b>5</b>	<b>CONCLUSÕES</b>	<b>137</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>141</b>
	<b>ANEXO A – CENAS DO FILME</b>	<b>146</b>

## 1 APRESENTAÇÃO

### 1.1 Princesas: Um Caminho Heroico?

Nosso trabalho tem como ponto de partida os filmes de contos de fadas da Disney, mais especificamente, os filmes que fazem parte da linha *Princesas*. Sendo uma das mais lucrativas franquias da empresa, as figuras das princesas chamam atenção por permanecerem relevantes mesmo após mais de 80 anos do lançamento do primeiro filme animado da franquia – criada de fato somente nos anos 2000. Lançando tais filmes por mais de oito décadas, vemos que algumas coisas parecem mudar na representação das personagens: as princesas da Disney tomaram o protagonismo de seus filmes.

Para falarmos desses avanços, trazemos o filme que compõe o objeto de estudo desta pesquisa, apresentando o motivo que levou à sua escolha. Trazemos a animação *Valente* (2012), que retrata a vida de uma jovem e rebelde princesa prestes a ser entregue para casamento. O que chama atenção no filme é a recusa do ideal de amor romântico, bem como a ausência do típico príncipe que vai em busca da donzela. Assim, temos uma princesa que não se importa com o ideal da realeza, nem parece se importar com sua aparência. A escolha de trabalhar com apenas um filme dá-se pela extensão do material audiovisual. Desse modo, ao longo das análises, traremos recortes de outros dois filmes, mostrando como os funcionamentos são recorrentes nessas três animações: *Moana* e *A Princesa e o Sapo*.

Nossa escolha pela materialidade fílmica mostra a relevância pela diversidade que surge cada vez mais na franquia, uma vez que os filmes parecem seguir os avanços que são feitos no âmbito social, apresentando um maior protagonismo para as personagens. Assim, abarcamos como critério de escolha da animação da Walt Disney aquela que traz – aparentemente – um novo ideal de princesa: o de heroína, visando observar a possível evolução de ideais das princesas da Disney. Tendo nos chamado a atenção a diferenciação dessa princesa para com as princesas clássicas dos contos de fadas, este trabalho tem como objetivo principal compreender a condição dessa heroína moderna, para que, através de uma análise discursiva do filme *Valente*, possamos identificar como ocorre seu processo de heroicização, contrapondo esse novo molde de herói que contradiz o herói clássico que conhecemos.

Juntamente a esse objetivo geral, trazemos alguns objetivos específicos, os quais se voltam principalmente para a teoria discursiva que usamos como base do trabalho, quais sejam: identificar se o discurso da heroína causa uma dupla ruptura: a primeira atrelada à imagem do que seria uma princesa, e a segunda relacionada à imagem em torno do herói clássico; analisar

se e como o discurso da independência feminina ressoa no discurso dessa personagem; refletir sobre a relação estabelecida entre sujeito, identificação, formação discursiva e tomadas de posição nesses discursos. Os objetivos específicos são trabalhados ao longo das análises, sendo também retomados no encerramento da pesquisa.

Diante desse panorama, destacamos o fato de que os contos de fadas se tornaram algo presente em nossa vida, encantando gerações diferentes com as aventuras que eram contadas. Partimos, então, da ideia de que os valores de nossa sociedade mudaram com o tempo; assim, tomamos como hipótese de que as histórias, por mais que mantenham sua essência mágica de um conto de fadas, começaram a atender a uma demanda popular para um maior aprofundamento de suas personagens, assim como um maior desenvolvimento e empoderamento histórico e social, dando mais voz às suas personagens femininas, personagens estas que não dependem ou vivem na busca de um príncipe. O que pretendemos aqui é dar início a um estudo sobre a atualização do herói, sendo ele um herói feminino, através da Análise do Discurso.

Acerca do processo metodológico deste trabalho, entendemos que, para a AD, como proposto por Orlandi (2005, p. 77), “os procedimentos da Análise do Discurso têm a noção de funcionamento como central, levando o analista a compreendê-lo pela observação dos processos e mecanismo da constituição de sentidos e de sujeitos”. Assim, o trabalho do analista se dá com base em três etapas. Na primeira etapa, temos o momento de contato com o texto, no qual o analista busca ver sua discursividade, sendo esse primeiro lance analítico de natureza linguístico-enunciativo, levando à construção de um objeto discursivo.

Como trabalhamos com uma materialidade fílmica, elencamos que esse primeiro contato, esse ato de assistir ao filme, é a entrada analítica de nosso processo de análise, um primeiro gesto de leitura que permite desenvolver as subsequentes etapas. Partindo desse primeiro passo, guiamos nosso trabalho pela noção de recorte, através do qual é possível construir a corpora aqui presente. Orlandi (1984, p. 14) afirma que o recorte é uma unidade discursiva.

Por unidade discursiva entendemos fragmentos correlacionados de linguagem-e-situação. Assim, um recorte é um fragmento da situação discursiva. [...] acrescente-se, ainda, que o princípio segundo o qual se efetua o recorte varia segundo os tipos de discurso, segundo a configuração das condições de produção, e mesmo o objetivo e o alcance da análise.

Assim, pelo proposto pela autora, o texto é entendido como o todo no qual os recortes se organizam, sendo que o todo tem compromisso com as condições de produção e a situação discursiva. Entendemos, então, a partir dessa noção de recorte, que esse primeiro gesto de

leitura pavimenta o caminho para compreender a configuração das formações discursivas que dominam a prática discursiva que analisamos.

Dessa forma, o recorte é proposto por dois pontos: o primeiro, pensando a teoria de Murdock (1990) como forma de observar recorrências na narrativa dos filmes, vendo se as construções dos filmes seguem um padrão ou padrões, estabelecendo, assim, recorrências e/ou continuidades na narrativa das histórias. A partir disso, questionamos esse lugar da heroína, por meio do qual abordamos teorias feministas que centralizam a mulher na história e no social. O segundo ponto incide sobre as questões norteadoras, as quais guiam o nosso objetivo. São elas: como ocorre o processo de heroicização dessas princesas? Elas são realmente independentes e autossuficientes? Seu discurso rompe com a tradição dos contos de fadas? Em que Formação Discursiva inscrevem seus discursos? E que posição-sujeito ocupam?

Após esse processo de recorte, temos a criação da corpora desta pesquisa, a qual é constituída de cenas, trechos e discursos das personagens, sendo parte integrante da materialidade presente nos screenshots<sup>1</sup>. Pensando em trabalhar com a maior totalidade possível do filme, criamos os screenshots das cenas, que compõem os anexos do presente trabalho, mantendo, assim, a linearidade dos acontecimentos e do filme. Através dessa corpora, selecionamos as materialidades que constituem nosso *corpus* discursivo, composto pelas sequências discursivas que analisamos. Courtine (2009 [1981], p. 55) define sequências discursivas como “sequências orais ou escritas de dimensão superior à frase”, alertando para a variação da sua natureza e forma dos materiais coletados, o que possibilita a compreensão de outras formas como constituintes de uma SD. Ao decidirmos trabalhar com um filme, expomos que são diversas as materialidades que constituem as SDs, assim, buscamos a noção de materialidades significantes de Lagazzi (2007, p. 3). Segundo a autora, “o batimento estrutura/acontecimento referido a um objeto simbólico materialmente heterogêneo, requer que a compreensão do acontecimento discursivo seja buscada a partir das estruturas materiais distintas em composição.” Desse modo, as materialidades relacionam-se por meio de contradição, permitindo que cada uma trabalhe a incompletude na outra, portanto que novos sentidos sejam produzidos.

A segunda etapa no processo de análise se dá a partir do *corpus* discursivo, pelo qual buscamos, em nossa análise, relacionar as formações discursivas que funcionam no jogo de sentidos. Assim, observamos como se dá o funcionamento de tais materialidades, o qual acarreta no terceiro momento, a partir do qual vemos o processo de significação com a formação

---

<sup>1</sup> O termo se refere a criar uma imagem da tela, neste caso o uso de um software de captura de imagem permite que sejam captadas diversas imagens do vídeo, criando, assim, uma fragmentação imagética do vídeo.



ideológica que rege tais relações. Desse modo, observamos o funcionamento das noções na construção do fio discursivo, na (re)construção dos sentidos e a ideologia. Por meio desse recorte, entendido como situação discursiva, é que podemos compreender o funcionamento das noções de sujeito, posição-sujeito, formação discursiva, identificação e tomadas de posição nos discursos.

Este trabalho está organizado em três capítulos, os quais têm como fio condutor da pesquisa a relação da figura da princesa com a mulher. Tendo os organizado em três grandes capítulos, construímos o primeiro capítulo com uma apresentação de um panorama mais geral dos contos de fadas e da empresa Disney, trazendo alguns conceitos, como condições de produção e formações imaginárias, para que, dessa forma, possamos responder aos questionamentos levantados acerca da princesa moderna. Neste capítulo, fazemos um trajeto pelos contos de fadas, explorando sua origem e seu atual momento.

Começamos com um breve apanhado da precursora e criadora desse gênero, a Madame d'Aulnoy, autora de inúmeros contos e livros, sendo ela a responsável pelo termo “contos de fadas” que hoje usamos. Seguindo com a expansão da literatura dos contos, saímos da França de d'Aulnoy para a Alemanha, onde se encontram os feitos dos Irmãos Grimm. Responsáveis pela coleta de seu folclore, os Grimm são autores de muitos dos contos que hoje conhecemos, sendo deles a primeira coletânea de contos de fadas. Ao explorarmos, mesmo que brevemente, esse histórico dos contos, abordamos a vida e trabalho de Walt Disney, fundador da empresa Disney e, por conseguinte, da longínqua tradição de filmes de princesas. Ao abordarmos um pouco sobre sua vida, adentramos em sua obra, debatendo sobre a franquia Princesas e como ela é um produto de venda de ideais e objetos.

No segundo capítulo, trazemos o aporte teórico da Jornada da Heroína, a partir de Murdock (1990), que discute, em sua teoria, como a mulher chega ao patamar de heroína, antes reservado apenas para os homens. Tal teoria serviu para nos auxiliar nos recortes realizados do filme, através dos quais construímos nossas sequências discursivas para a análise. Apresentamos outras teorias feministas, com o intuito de traçar, socio-historicamente, um breve panorama da mulher, buscando confrontar as propostas da jornada da heroína e suas implicações binárias. Para tanto, exploramos as relações da mulher com o estado em Goldman (2014), bem como o que significa ser mulher e as questões de gênero aí implicadas, pelos estudos de Beauvoir (2009) e Butler (2003). Seguimos a esteira de construção do pensamento, ao tratarmos da figura da mulher e sua relação com a bruxa exposta por Federici (2019), seguido dos estudos de Cashdan (1999) sobre o exílio literário para o qual a bruxa foi enviada. Por fim,

trazemos a contrassexualidade de Preciado (2014), o que nos leva a retomar a figura da mulher e questionar as imposições sociais sobre feminino/masculino.

Em nosso terceiro e último capítulo, apresentamos o teórico-analítico do texto, por meio do qual trazemos os conceitos da Análise do Discurso e mostramos seu funcionamento na análise do filme *Valente* (2012). Neste capítulo, trazemos os recortes do filme através da transcrição das falas das personagens, bem como das músicas – quando houver a presença destas nos filmes; junto a isso, expomos algumas imagens no decorrer das análises, retomando momentos entre cenas talvez não presentes no recorte das SDs. Ainda sobre os recortes das SDs, apresentamos os anexos, os quais referenciam todas as sequências analisadas. Aqui, buscamos comprovar nossas hipóteses, observando se há, realmente, uma quebra com as imagens clássicas de princesa e herói e como esse possível novo discurso é produzido. Ao elencarmos a teoria do discurso materialista proposta por Michel Pêcheux, pretendemos abordar os conceitos basilares da teoria, bem como os conceitos desenvolvidos por teóricas brasileiras, como Nádia Neckel e Suzy Lagazzi, as quais propõem ferramentas para o trabalho com materialidades cinematográficas. Portanto, nosso objetivo neste capítulo é aprofundar os saberes teóricos acerca dos conceitos mobilizados nas análises, podendo explorar as relações de sentidos existentes e compreender melhor o funcionamento discursivo. Dessa maneira, destacamos que alguns conceitos que permeiam este capítulo, bem como este trabalho, são as noções de: Formação Discursiva (FD), Sujeito, Posição-Sujeito, Interdiscurso, Intradiscurso e Memória.

## 2 IMAGINÁRIOS, PRINCESAS E HERÓIS: A ORIGEM DOS CONTOS DE FADAS

Neste capítulo, buscamos explorar um pouco sobre os contos de fadas que hoje conhecemos. Para tanto, propomos um breve percurso que objetiva observar o caminho percorrido por tais histórias até hoje, pensando assim nas condições de produções dos discursos que deram origem ao nosso objeto de análise: o filme *Valente* (2012). Primeiramente, resgatamos a origem de tais contos na sociedade francesa através da precursora do gênero, Madame d'Aulnoy; após estabelecer esse marco inicial, observamos como se deu a organização — e modificação — dos contos publicados pelos irmãos Grimm. Após esses dois tópicos, apresentamos um pouco da história da empresa responsável pelo fenômeno mundial das princesas: a Disney.

Nosso objeto de estudo é o filme da Disney que acreditamos apresentar a princesa — que chamamos de — moderna, sendo nossa escolha o filme *Valente* (2012). Dessa forma, estabelecemos nosso objeto de análise: o discurso das princesas que pensamos serem autossuficientes, uma vez que elas parecem ter o controle de suas histórias, deixando os ideais clássicos de princesa e de heróis para trás. Para alcançarmos tal objetivo, achamos necessário esse percurso aqui apresentado, uma vez que o filme que analisamos foi produzido a partir dos contos de fadas que existem há muito tempo. Assim, apresentamos esse trajeto pensando nas condições de produção nas quais essas histórias e filmes se inscrevem.

### 2.1 O começo francês: *Les Contes des Fées*

Muitas das histórias infantis – os contos de fadas – que hoje conhecemos advêm de gerações muito anteriores à nossa, inclusive a de nossos pais e avós, e diferem significativamente do material produzido durante essas gerações. Anteriormente aos célebres contos dos irmãos Grimm — cerca de cento e trinta e cinco anos antes —, houve uma mulher responsável pelo que hoje conhecemos como contos de fadas: a Madame d'Aulnoy. Nascida por volta de 1650 na Normandia, região norte da França, Marie-Catherine Le Jumel de Barneville, ou baronesa de d'Aulnoy, foi a precursora de tal gênero textual.

Com uma biografia difícil de ser comprovada — uma vez que existem poucos documentos sobre ela —, de acordo com Knapp (2003), sabemos que a jovem provinha de uma família rica e que foi entregue para casamento, aos 15-16 anos de idade, ao barão d'Aulnoy. Após alguns anos de seu primeiro casamento, a baronesa de d'Aulnoy envolveu-se em um esquema, com dois possíveis amantes, para acusar seu marido de traição contra o rei. Durante

os três anos que passou na cadeia, seu marido tentou acusar a baronesa e seus amantes do plano, conseguindo, assim, provar sua inocência e ser liberto da prisão, o que o levou a decidir a se mudar para Paris. Aos amantes da madame, ficaram as acusações de tal esquema, o que causou a condenação e o enforcamento dos rapazes, provocando a fuga de d'Aulnoy<sup>2</sup>.

Por volta de 1690, decidindo voltar a Paris, a baronesa de d'Aulnoy organizou um requintado salão literário, o que era relativamente novidade na época. Tais salões serviam como um espaço para que, principalmente, mulheres de classes médias e altas pudessem se reunir para desfrutar de interesses literários e educacionais, bem como para momentos recreativos e festivos, os quais sempre envolviam a literatura. Usando seus contos e suas histórias como uma vantagem, a baronesa buscava criticar a vida na corte, sempre atenta para não especular contra a corte de Versailles, visto que fazê-lo a levaria à morte por traição. Segundo Knapp (2003), d'Aulnoy retratava a nobreza em suas histórias, que figuram traição, quedas e ascensões monárquicas, manipulações e muitos outros artifícios para contar sobre a vida da época.

Como muitos dos romances românticos de sua época, os escritos da Madame d'Aulnoy abordaram assuntos importantes, como tortura, prisão, injustiça e rebelião, convidando os leitores a se identificarem com eventos e personagens. Ao contrário da escrita redundante de muitos de seus contemporâneos, o estilo sucinto e bem construído da Madame d'Aulnoy foi enriquecido por detalhes sobre condições de vida, tradições, etiqueta e hábitos sociais refinados de seus protagonistas. Banquetes elaborados, bailes de máscaras, roupas magníficas, tecidos luxuosos, elegantes interiores, bugigangas incomuns e joias impressionantes, envolvidas em uma atmosfera rococó, acentuaram a natureza paradoxalmente realista dos seres sobrenaturais que ela colocou em foco<sup>3</sup>. (KNAPP, 2003, p. 109)

Com alguns pensamentos à frente de seu tempo<sup>4</sup>, a escritora tornou-se famosa por suas histórias, que se apresentavam diferentes das demais obras de ficção, sendo o mais reconhecido o livro *Les Contes des Fées*, ou, como conhecemos hoje, Contos de Fadas. Responsável por

---

<sup>2</sup> Com uma biografia tão incerta de ser comprovada, visto que é cercada de rumores e especulações, existem duas “teorias” sobre seu paradeiro após a fuga: uma versão mais improvável diz que, ao fugir para a Inglaterra, a jovem ficou escondida e começou a espionar para o rei da Espanha, o que lhe garantiria uma pensão, para futuramente se estabelecer em Paris; já a outra versão, que é a mais aceita, relata que seu tempo em fuga foi gasto viajando pela Europa, tendo casos e até possíveis filhos.

<sup>3</sup> No original: “Like many of the romanesque novels of her day, Mme d'Aulnoy's writings broached significant subjects, such as torture, imprisonment, injustice, and rebellion, and invited readers to identify with events and characters. Unlike the many redundant writings of some of her contemporaries, Mme d'Aulnoy's succinct and tightly-knit style was enriched by details of the living conditions, traditions, etiquette, and refined social habits of her protagonists. Elaborate feasts, masked balls, magnificent clothes, luxurious fabrics, elegant interiors, unusual knick-knacks, and impressive jewels, embedded in a truly rococo atmosphere, heightened the paradoxically realistic nature of the supernatural beings she brought into focus.”

<sup>4</sup> d'Aulnoy acreditava que as mulheres não deveriam ser forçadas a se casar, bem como não permitia o assédio sexual em suas histórias. Junto a isso, a baronesa criticava a moda demasiadamente extravagante, aquela que buscava encobrir o feio com o belo.

nomear tal gênero, d'Aulnoy foi uma das poucas mulheres a serem eleitas para a *Accademia Galiliena*, tendo reconhecido academicamente o valor de suas obras.

Passamos, agora, para outra grande referência para os contos de fadas: os irmãos Grimm, como veremos no tópico seguinte.

## 2.2 Literatura Alemã: a coletânea Grimm

Jacob Ludwig Karl Grimm e Wilhelm Carl Grimm — nascidos em 1785 e 1786 respectivamente, na Alemanha —, ou irmãos Grimm, como são mais conhecidos, foram um dos grandes nomes que popularizaram os contos de fadas que hoje conhecemos. Vindos de uma grande família de seis filhos<sup>5</sup> e de classe média, os jovens ajudavam nas tarefas domésticas desde pequenos, tendo recebido uma educação tradicional, bem como uma séria educação religiosa. Segundo ZIPES (2002), ainda enquanto crianças, os irmãos perderam seu pai, o que desestabilizou a família, levando-a à pobreza, tornando-os dependentes das ajudas do avô e da tia. Com a ajuda dessa mesma tia, foi possível continuarem os estudos, o que permitiu que, em 1802, Jacob ingressasse na universidade de Marburg, sendo acompanhado de seu irmão um ano depois — ambos em busca de estudarem no curso de Direito. Percebendo as diferenças no tratamento de alunos pobres e ricos, os irmãos precisavam trabalhar para pagar seus estudos, visando, assim, seguir os passos acadêmicos de seu pai.

Tendo entrado na universidade com o propósito de se tornarem advogados — mesma profissão do pai —, os Grimm despertaram interesse por história e literatura alemã e pela filologia devido a um professor que os apresentou ao seu círculo de estudos. Iniciando suas pesquisas acadêmicas, os irmãos debruçaram-se sobre os estudos linguísticos do alemão, em especial a retomada da tradição oral, buscando, assim, reunir o máximo de contos, lendas e histórias que conseguissem a partir de amigos e conhecidos.

Nesse momento inicial, os Grimms não podiam se dedicar exclusivamente a pesquisa e não tinham ideia do quão importante era essa coleta de histórias folclóricas. Entretanto, eles eram devotos a descobrir a “poesia natural” do povo alemão, e todas suas pesquisas foram guiadas para explorar os épicos, sagas, e contos que continham as verdades essenciais sobre a herança cultural alemã. (ZIPES, 2002, p. 29. Tradução minha.)<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Originalmente, a família era composta por nove filhos, mas três dos filhos faleceram na infância.

<sup>6</sup> No original: In this initial phase, the Grimms were unable to devote all their energies to their research and did not have a clear idea about the significance of collecting folk tales. However, they were clearly devoted to uncovering the "natural poetry" of the German people, and all of their research was geared toward exploring the epics, sagas, and tales that contained essential truths about the German cultural heritage.

Inicialmente, os irmãos não sabiam o valor do que tinham em mãos, visto que buscavam coletar as histórias para que a cultura alemã pudesse ser estudada de maneira satisfatória, entretanto acabaram se deparando com um rico e extenso registro que refletia a cultura viva de seu país. Assim, com mais de cinquenta histórias transcritas, viria sua primeira publicação em 1812. O primeiro lançamento de seu livro de contos não era destinado ao público infantil; pelo contrário, as histórias apresentavam elementos grotescos, sexo, violência e até incesto, sendo voltado apenas para o público adulto.

Como o romantismo ganhava força pela Europa<sup>7</sup>, o interesse pela cultura e pelo folclore foi crescendo pelo continente, logo não demorou para que os contos dos irmãos Grimm se popularizassem. Pelos quarenta e cinco anos<sup>8</sup> seguintes, o livro de contos seria editado mais seis vezes, sendo notável a diferença entre a primeira e a sétima edição — a qual possuía mais de duzentas histórias. As mudanças vieram em diversos aspectos<sup>9</sup>: diálogos foram adicionados, motivos religiosos e psicológicos eram acrescentados às tramas, melhorias nos textos e mudanças na estilística eram parte das atualizações, deixando o tom apenas de narração para trás. Outro fator de mudanças dava-se por meio da adição de desenhos e ilustrações. A cada nova edição, os ideais obscuros dos contos eram retirados, tornando as obras cada vez mais acessíveis para as crianças, o que popularizaria e consolidaria a carreira de escritores e colecionadores de contos.

Ainda que não tenham sido os precursores dos contos de fadas, os Irmãos Grimm mostram sua relevância não somente pelo seu trabalho acadêmico de preservar a tradição oral do folclore alemão, mas também pelo título de maiores colecionadores de contos, permitindo que as mais diversas histórias pudessem ganhar o mundo, chegando, assim, aos dias de hoje e alcançando os mais diversos públicos, de adultos até crianças.

Com tamanho trabalho que reverberaria por anos a vir, suas histórias influenciaram diversos outros autores e as mais diferentes mídias que surgiram a partir disso, sendo inspiração para um nome que iria se tornar sinônimo de contos de fadas: a Disney. Assim, é sobre ela que discorreremos o próximo tópico.

---

<sup>7</sup> Texto produzido com base nas informações disponíveis em:

<<https://fairytalecriticaleditionlu.weebly.com/historical-and-biographical-context-related-to-the-brothers-grimm.html>> Acesso em: 14 abr. 2020

<sup>8</sup> Texto produzido com base nas informações disponíveis em:

<<https://www.nationalgeographic.com/history/magazine/2019/09-10/brothers-grimm-fairy-tales/>> Acesso em: 14 abr. 2020

<sup>9</sup> Texto produzido com base nas informações disponíveis em: <<https://www.csmonitor.com/Technology/Tech-Culture/2012/1220/Brothers-Grimm-saved-classic-fairy-tales-by-changing-them-forever>> Acesso em: 16 abr. 2020

### 2.3 Da literatura ao cinema: onde os sonhos se realizam

Diante do breve panorama apresentado nas seções anteriores, podemos nos aprofundar mais no que toca diretamente em nosso objeto de estudo: a Disney. Nascido no dia 5 de dezembro de 1901, em Chicago, Illinois, Walter Elias Disney<sup>10</sup> era o quarto de cinco filhos que seus pais tiveram. Desde novo, o rapaz mostrava interesse pelas artes, vendendo seus desenhos e pinturas para amigos e vizinhos. Com a mudança de sua família para a cidade do Kansas em 1911, ele passou a assistir a aulas de desenho e fotografia em seu colégio, contribuindo, assim, com *cartoons* para o jornal da escola. Ao mesmo tempo que frequentava o colégio, entregava jornais duas vezes ao dia com seu irmão e fazia cursos, explorando mais seus desenhos.

Com a volta da família para Chicago, Walt frequentava o colégio de dia e, à noite, as aulas na Accademy of Fine Arts. Pouco tempo depois, aos 16 anos, após largar os estudos, tentou se juntar ao exército, mas foi rejeitado por ser menor de idade, então integrou a Cruz Vermelha, sendo mandado por um ano para a França, onde dirigia uma ambulância que era conhecida por ser toda decorada com seus desenhos. Após o fim da primeira guerra, o jovem voltou para o Kansas, onde trabalhou como desenhista de propagandas numa empresa que faliria. Em seguida, integrou a produção de comerciais animados, na qual encontrou sua paixão por animações, dando início a uma nova técnica de animação que misturava pessoas reais e desenhos animados.

Utilizando o que hoje conhecemos como animação tradicional, Walt começou sua própria companhia investindo em curtas animados<sup>11</sup> — pequenos desenhos que eram exibidos nos cinemas. Infelizmente, por mais que tais curtas ficassem mais famosos, ainda não eram rentáveis o bastante para manter a companhia funcionando. Com uma empresa falida e um filme que reunia animações e atores reais, Walt decidiu se mudar para Hollywood. Assim, junto ao seu irmão Roy Disney, eles abriram a Disney Brothers Studio — que, futuramente, seria renomeada para The Walt Disney Company<sup>12</sup> — sendo agora os produtores de seus filmes. Após alguns personagens famosos que havia criado — e perdido os direitos —, veio um dos seus maiores fenômenos: o ratinho Mickey Mouse, que estreou junto à chegada do som aos cinemas. Dessa forma, Walt emprestava sua voz para o Mickey, dando vida ao personagem.

---

<sup>10</sup> Texto produzido com base nas informações disponíveis em: <<https://d23.com/about-walt-disney/>  
<<https://www.biography.com/business-figure/walt-disney>> Acesso em: 16 abr. 2020

<sup>11</sup> Seus primeiros curtas animados eram baseados em contos de fadas, mas numa versão modernizada.

<sup>12</sup> Texto produzido com base nas informações disponíveis em: <<https://d23.com/disney-history/>> Acesso em: 14 abr. 2020.

Sua busca por inovações e perfeição nunca terminara. Com a nova tecnologia do cinema em cor, lançou o filme *Flowers and Trees*, em 1932, sendo um sucesso de crítica e público, o que lhe renderia seu primeiro Oscar — de melhor curta-metragem — naquele ano<sup>13</sup>. Dois anos depois de seu primeiro Oscar, Walt Disney já estava cansado do formato de curta-metragem, decidindo, assim, investir em longas-metragens totalmente animados. Sendo o primeiro deles, *Branca de Neve e os Sete Anões* levou cerca de quatro anos para ser produzido, era totalmente colorido e com som e baseado no conto de fadas que já há muito era conhecido — não por menos, o conto é um dos mais famosos dos irmãos Grimm.

Lançado em 1937<sup>14</sup>, *Branca de Neve*<sup>15</sup> foi um sucesso arrematador de público e crítica, arrecadando mais de 6 milhões de dólares e dando início à chamada era de ouro dos filmes animados. O filme teve um impacto tão grande que ganhou uma estatueta do Oscar e mais sete miniestátuas douradas. Com o sucesso do filme, a companhia deu início a outros longas animados, como *Pinóquio* e *Fantasia*, mas ambos não tiveram sucesso na época devido à Europa se encontrar no início da Segunda Guerra Mundial, fechando grande partes dos cinemas europeus, o que, segundo Barrier (2007), aumentaria a cobrança dos bancos e a pressão para um novo lançamento de sucesso. Com problemas financeiros, a empresa lançou seu próximo filme, *Dumbo*, que havia sido feito de maneira mais simples, o que aliviaria momentaneamente as dívidas da empresa.

Com a entrada dos Estados Unidos na Segunda Guerra, a empresa lançou *Bambi*, em 1942, um fracasso de arrecadação, o que deixou a companhia com mais de quatro milhões em dívida. No início da década de cinquenta, o estúdio produziu o longa de animação *Cinderela*. Segundo Barrier (2007, p. 206), esse era o maior risco que o estúdio fazia em anos, uma vez que ninguém acreditava que o filme seria um sucesso e guiaria o caminho para o futuro das animações. Sendo o primeiro longa animado da empresa em oito anos e seu segundo filme baseado em um conto de fadas, ele foi responsável por recuperar o bem-estar financeiro da empresa, arrecadando quase 9 milhões de dólares, ganhando, mais uma vez, a atenção do público e da crítica.

---

<sup>13</sup> Pela década seguinte, a empresa iria se arriscar cada vez mais nos filmes e nas animações, o que iria lhe render sempre algum Oscar, o qual era atribuído a algum efeito técnico ou de som, visto que não existia categoria de melhor animação na premiação.

<sup>14</sup> O filme teve sua estreia em dezembro de 1937, sendo ovacionado. Já sua estreia para o grande público foi feita em fevereiro do ano seguinte. Disponível em: <https://www.history.com/this-day-in-history/disney-releases-snow-white-and-the-seven-dwarfs>

<sup>15</sup> O filme se mostrou tão complexo de ser feito que, além de quatro anos para ser completado, extrapolou seu orçamento duas vezes, custando US\$1,5 milhão, para um orçamento inicial de US\$500 mil, o que fez que se acreditasse que a produção de tal filme levaria à falência do estúdio.



Após o lançamento de *Cinderela*, Walt afastou-se mais das animações e dedicou-se aos filmes *live action*<sup>16</sup>, já planejando um antigo sonho seu: a construção de parques temáticos. Dando início à construção do primeiro parque em 1954, a Disneyland abriria exatamente um ano depois, atraindo multidões e abrindo espaço para novos parques. Ainda se envolvendo nas animações, novas tecnologias seriam empregadas nos próximos longas animados da empresa: *A dama e o vagabundo*, *A Bela Adormecida*<sup>17</sup>, *101 Dálmatas* e *A espada era a lei*, configurando-se como outros sucessos da empresa, que agora já se consolidava no ramo das animações e das adaptações dos contos de fadas.

Com tanto sucesso em mãos, seu próximo passo foi a expansão dos parques temáticos, planejando dois novos parques, o Walt Disney World e o EPCOT<sup>18</sup>, que demoraram anos para serem projetados, fazendo com que o primeiro levasse cerca de cinquenta e dois meses para ser construído. Os parques foram abertos ao público em 1971 e 1982, respectivamente, ambos após a morte de Walt Disney.

Com tal histórico dos contos de fadas explanados aqui, vamos centrar nosso foco para o objeto de estudo deste trabalho: os filmes de princesas. Assim, buscamos explorar um pouco sobre tais contos na seção a seguir.

## 2.4 Princesas: um império sobre sapatos de cristal

Os filmes de princesas há muito são famosos, sendo o ponto inicial do sucesso da empresa Disney, como também sua salvação em um momento de crise. Uma vez que buscamos analisar o discurso das princesas que consideramos serem modernas, apresentamos uma breve comparação com a tríade de princesas originais da Disney, estabelecendo um ponto de comparação. Para começar a explorar tais filmes, iremos tratar da condição de princesa em si e do reflexo que essas obras fazem da sociedade na qual estão inseridas, apresentando, então, algumas condições de produções.

---

<sup>16</sup> O nome se refere a filme com atores reais.

<sup>17</sup> *A Bela Adormecida* foi o filme mais caro produzido pela Disney na época, inicialmente falhando em cobrir seus gastos de produção.

<sup>18</sup> A sigla significa Experimental Prototype Community of Tomorrow, algo que, em tradução livre, pode ser entendido como a comunidade do amanhã, buscando ser o centro das inovações tecnológicas e ideias para o mundo.

### 2.4.1 O arquétipo das princesas

Ao propormos estudar a princesa moderna, ou talvez heroína moderna, deparamo-nos com uma longa lista — um total de doze<sup>19</sup> — de princesas, as quais variam entre as mais diferentes histórias. Entretanto, algo se torna um tanto recorrente quando vemos a caracterização das referidas princesas. É pensando nisso que trazemos o levantamento feito pelo site *Buzzfeed*<sup>20</sup> sobre as personagens femininas da Disney<sup>21</sup>. Ainda que o foco do nosso estudo recaia sobre as personagens da franquia, abordaremos o levantamento feito como um todo, atentando que os números apresentados na imagem se referem às personagens femininas em geral. Assim, quando debatermos algum dado específico referente às princesas da franquia *Princesas*, ou referente às princesas abordadas no presente trabalho, indicaremos tal ação.

De acordo com o Dicio<sup>22</sup>, a palavra **princesa** significa “Filha do rei ou da rainha; herdeira da coroa real ou imperial; aquela que pode se tornar rainha; alteza. Aquela que se casou com o filho de um rei, imperador ou soberano de um principado”. O termo escolhido é tão vago em sua configuração que pode abrigar quase qualquer coisa. Entretanto, para que uma personagem entre para o *hall* de princesas da Disney, existem determinadas regras a serem seguidas<sup>23</sup>: primeiramente, ela deve ser humana, o que deixaria de fora personagens animais; seu filme deve fazer sucesso, mas não muito sucesso, pois, nesse caso, sua própria franquia será mais rentável<sup>24</sup>; ela deve estrear em um filme da Disney e não deve ser apresentada em alguma sequência; por fim, ela deve nascer em família real ou se casar com algum príncipe, ou performar algum ato de bravura<sup>25</sup>.

As imagens 1, 2 e 3 abaixo tratam da idade das personagens femininas, sua etnia e nacionalidade, abordando aspectos mais gerais a partir dos quais damos início à nossa discussão:

<sup>19</sup> A franquia Princesas inclui as seguintes personagens: Branca de Neve, Cinderela, Aurora, Ariel, Bela, Jasmine, Pocahontas, Mulan, Tiana, Rapunzel, Merida e Moana.

<sup>20</sup> O levantamento originalmente foi feito pelo *site*, entretanto as imagens foram encontradas em outro *site*.

<sup>21</sup> O levantamento feito pelo *site* não apresenta a personagem Moana, visto que tal levantamento foi feito antes do lançamento do filme.

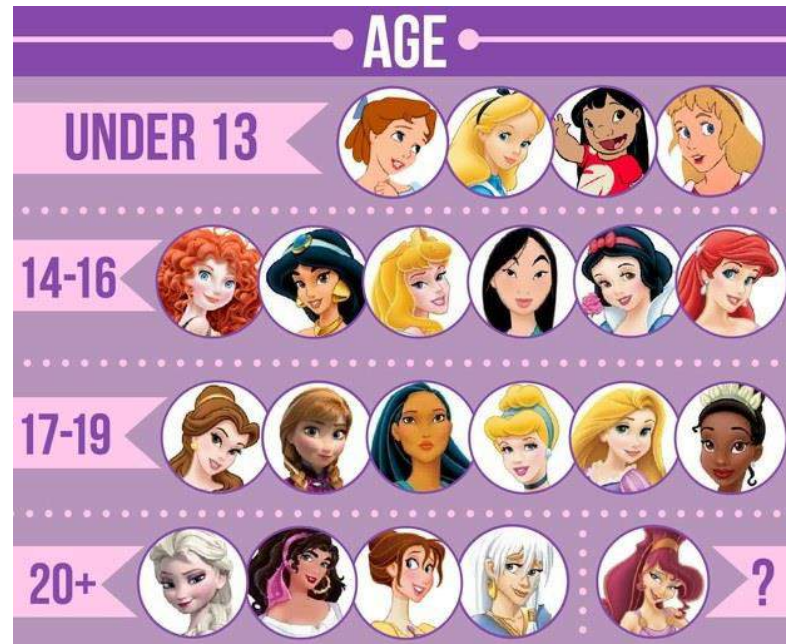
<sup>22</sup> Dicionário Online de Língua Portuguesa. Disponível em: < <https://www.dicio.com.br/princesa/> > Acesso em 09 Jun. 2020.

<sup>23</sup> Texto produzido com base nas informações disponíveis em: < <https://disneythroughthedecades.wordpress.com/2018/02/09/do-the-disney-princess-criteria-matter/> > Acesso em 09 Jun. 2020.

<sup>24</sup> Tal caso é o da franquia *Frozen*, as irmãs Anna e Elsa não fazem parte da franquia *Princesas*, uma vez que sua própria franquia é mais lucrativa do que uma franquia partilhada.

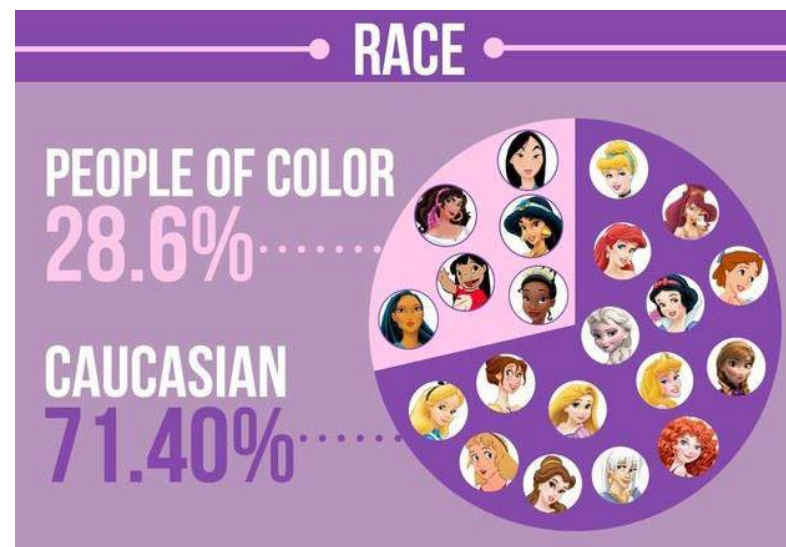
<sup>25</sup> Esse critério foi adicionado para que Mulan pudesse fazer parte da franquia.

Figura 1 – Idade das Princesas



Fonte: Site Buzzfeed<sup>26</sup>

Figura 2 – Etnia das Princesas

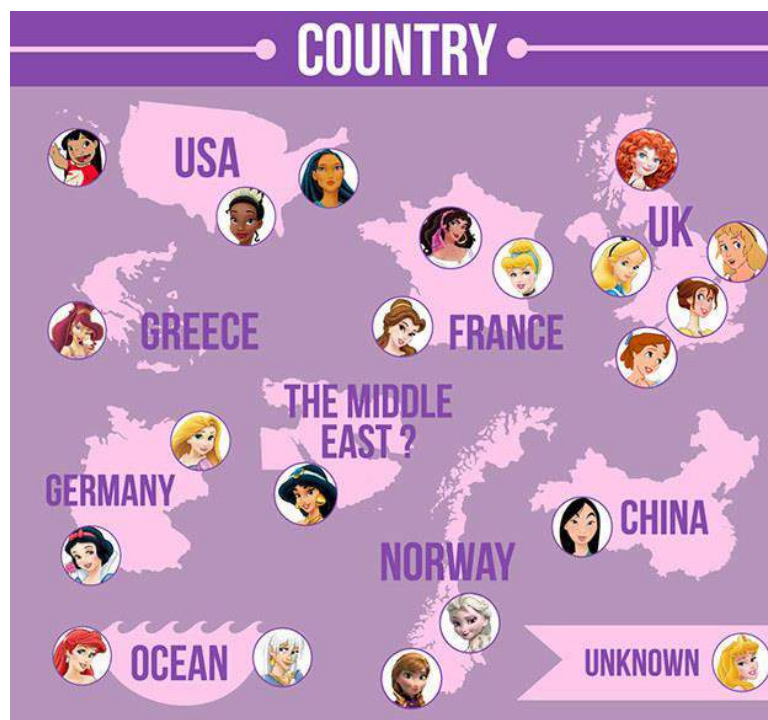


Fonte: Site Buzzfeed<sup>27</sup>

<sup>26</sup> Imagem disponível em: <<https://www.oversodoinverso.com.br/pesquisa-mostra-algumas-curiosidades-das-personagens-femininas-da-disney/>> Acesso em: 09 Jun. 2020

<sup>27</sup> Imagem disponível em: <<https://www.oversodoinverso.com.br/pesquisa-mostra-algumas-curiosidades-das-personagens-femininas-da-disney/>> Acesso em: 09 Jun. 2020

Figura 3 – Nacionalidade das Princesas



Fonte: Site Buzzfeed<sup>28</sup>

Sobre a idade das personagens, vemos que grande parte delas possui entre 13 e 19 anos, o que as caracteriza como crianças e/ou adolescentes. Assim, ao pensarmos que a média da maioridade global é tida entre 18/21, entendemos que muitas dessas personagens — e em específico das princesas —, casam-se muito novas. Ainda que seja um tanto quanto alarmante esse casamento precoce que é mostrado nos filmes, devemos nos lembrar que grande parte dessas histórias são retomadas de tempos nos quais a expectativa de vida era menor, o que implicava no casamento precoce. Entretanto, esse não é um ponto que discutiremos neste trabalho. Na figura 2, temos o levantamento da etnia das personagens femininas, que se mostra majoritariamente caucasiana. Ao focarmos nas princesas da franquia da Disney, vemos que dentre as doze componentes, somente cinco personagens não são caucasianas (as personagens seriam Mulan, Pocahontas, Tiana, Jasmine e Moana), o que mostra um déficit no quesito representatividade.

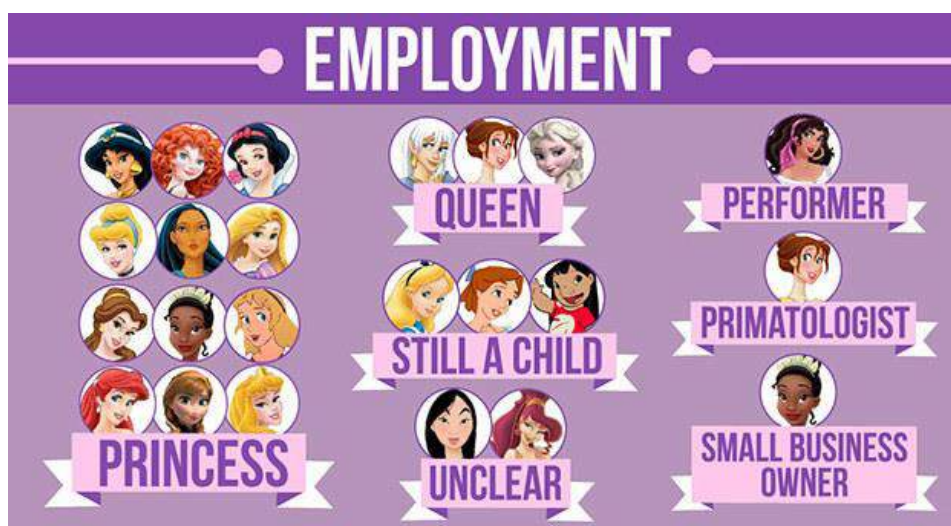
Ainda que esse número seja baixo, ressaltamos que, a partir dos anos 2000, quatro princesas foram adicionadas à franquia, sendo uma a primeira princesa negra (Tiana, do filme *A Princesa e o Sapo*), e a outra a primeira princesa polinésia (Moana, do filme *Moana*), mostrando, assim, um certo avanço na representatividade em tela. Na terceira figura, vemos a

<sup>28</sup> Imagem disponível em: <<https://www.oversodoinverso.com.br/pesquisa-mostra-algumas-curiosidades-das-personagens-femininas-da-disney/>> Acesso em: 09 Jun. 2020

distribuição geográfica das personagens, mostrando que, embora exista uma possível distribuição das personagens por diversos países, notamos que a maior parte dos países é europeu, o que nos faz retomar a origem europeia da maioria dos contos. Ainda que não seja um dado alarmante, a representatividade novamente é retomada em pauta, uma vez que somente 5 princesas<sup>29</sup> da franquia não são de origem europeia.

As próximas figuras abordam elementos mais específicos no que permeia o ideal existente da princesa. O que podemos ver nas figuras 4, 5 e 6 é a relação dos empregos, família real e par amoroso que cercam as personagens.

Figura 4 – Empregos das Princesas



Fonte: Site Buzzfeed<sup>30</sup>

<sup>29</sup> Chegamos a esse número uma vez que Moana é adicionada ao grupo fora da Europa, e Ariel é adicionada ao grupo europeu, visto que sua história é de origem dinamarquesa.

<sup>30</sup> Imagem disponível em: <<https://www.oversodoinverso.com.br/pesquisa-mostra-algumas-curiosidades-das-personagens-femininas-da-disney/>> Acesso em: 09 Jun. 2020



Figura 5 – Status Real das Princesas

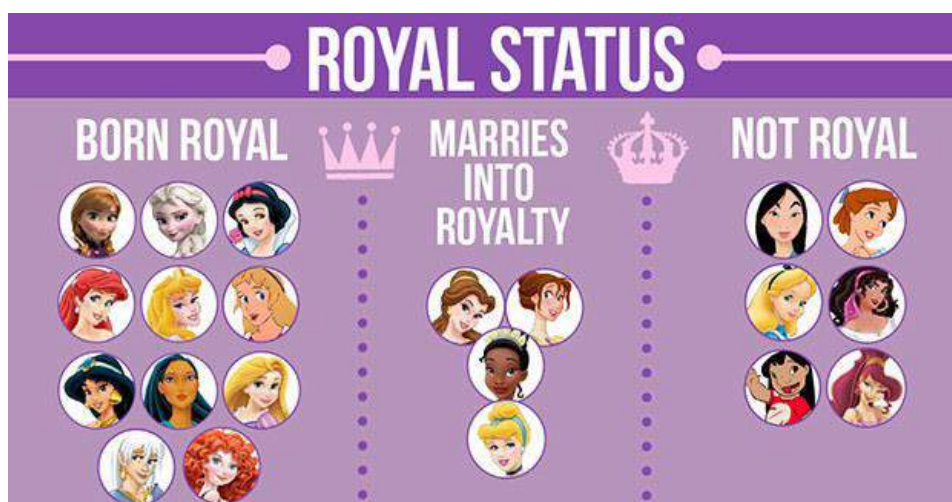
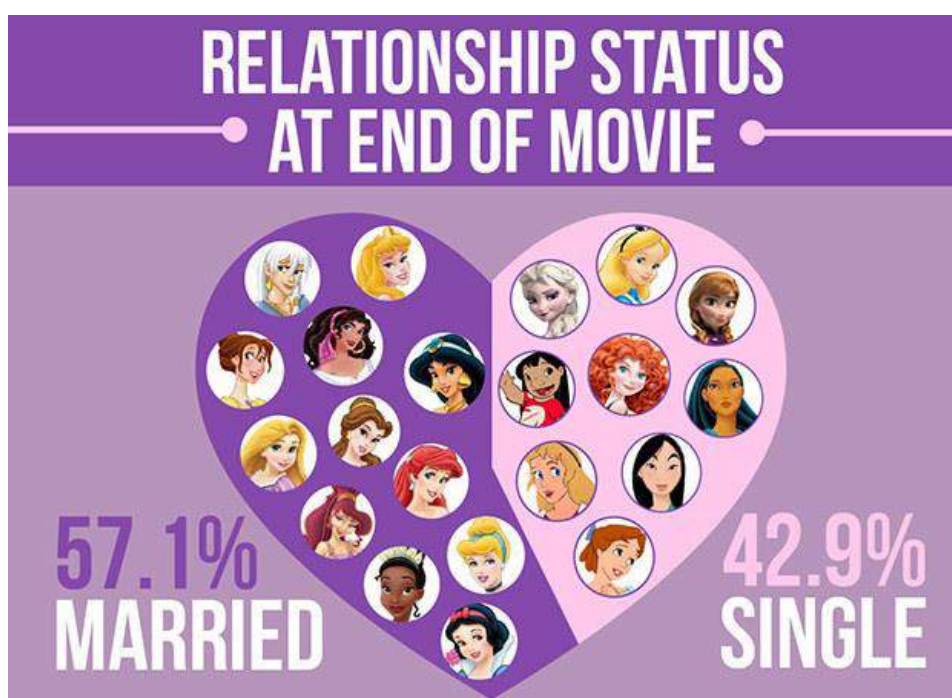
Fonte: Site Buzzfeed<sup>31</sup>

Figura 6 – Estado civil das Princesas

Fonte: Site Buzzfeed<sup>32</sup>

Nas figuras acima, vemos o que podemos compreender e problematizar como traços de um perfil das princesas. Observamos que, dentre as personagens femininas em geral, somente três personagens desenvolvem algum tipo de atividade como profissão. Esse número é ainda

<sup>31</sup> Imagem disponível em: <<https://www.oversodoinverso.com.br/pesquisa-mostra-algumas-curiosidades-das-personagens-femininas-da-disney/>> Acesso em: 09 Jun. 2020

<sup>32</sup> Imagem disponível em: <<https://www.oversodoinverso.com.br/pesquisa-mostra-algumas-curiosidades-das-personagens-femininas-da-disney/>> Acesso em: 09 Jun. 2020

mais preocupante quando tratamos das princesas da franquía, sendo Tiana a única princesa com um trabalho. As demais personagens são, em sua maior parte, filhas de uma família real, tendo seu título de princesa como fato para não apresentar alguma profissão. Merida também é apresentada no grupo de princesas, ainda que não possua um trabalho, podemos ver – em seu filme – que a jovem faz atividades incomuns para princesas, como cuidar do estábulo do seu cavalo.

Ao tratarmos do status de realeza, vemos que 11 das 12 princesas ou são de família real, ou se casaram com algum príncipe, sendo Mulan a única a ter um título honorário de princesa. Esses dados mostram que existe uma imagem acerca da mulher que cristaliza a sua face indefesa e frágil, lhe bastando apenas ser uma bela princesa. Percebemos que a ideia de casamento também é constante nos filmes, uma vez que, dentre as 12 princesas, apenas quatro não terminam suas histórias no altar. Entretanto, esse número ainda cai quando descartamos as princesas que apresentam algum interesse romântico, o que deixa apenas duas princesas sem nenhuma pretensão de romance, sendo elas: Merida, a única princesa da lista a não mostrar interesse em algum par romântico, e negar a obrigação do casamento; e Mulan, que ainda que aconteça uma insinuação de possível relacionamento, não chega a ser firmado.

Ainda que não consideremos o par romântico como um problema, ele faz parte desse imaginário cristalizado socialmente: a princesa é indefesa e está à espera de um príncipe, o qual irá casar com ela após um simples beijo. O que questionamos nessa construção, nesse molde das personagens, é a presença de estereótipos advindos de contos antigos e que, muitas vezes, não condizem com a formação social atual. Estariam então as princesas fadadas a serem eternamente belas e simplórias, à espera de um príncipe desconhecido? A essa pergunta esperamos apresentar uma resposta no decorrer desta pesquisa.

Por fim, trazemos as figuras 7 e 8, que tratam das habilidades e vestimentas das mulheres das animações.

Figura 7 – Habilidades das Princesas

Fonte: Site Buzzfeed<sup>33</sup>

Figura 8 – Roupas das Princesas

Fonte: Site Buzzfeed<sup>34</sup>

Na figura 7, vemos que as habilidades das mulheres são listadas por meio de afazeres domésticos, como limpar e cozinhar, o que retoma a imagem redutora da mulher, sendo necessário dela apenas habilidades que sirvam para cuidar do lar. Nessa problemática, vemos que apenas três seriam as princesas com alguma habilidade para além do lar: Mulan, Merida e

<sup>33</sup> Imagem disponível em: <<https://www.oversodoinverso.com.br/pesquisa-mostra-algumas-curiosidades-das-personagens-femininas-da-disney/>> Acesso em: 09 Jun. 2020

<sup>34</sup> Imagem disponível em: <<https://www.oversodoinverso.com.br/pesquisa-mostra-algumas-curiosidades-das-personagens-femininas-da-disney/>> Acesso em: 09 Jun. 2020



Moana. Em meio a essa representação de “habilidades”, vemos que o visual das personagens segue uma padronização para a feminilidade, somente duas princesas usam algo além de vestidos, como mostra a figura 8.

O que podemos identificar, a partir desse levantamento é o lugar relativamente comum no qual são colocadas as personagens femininas, mostrando uma possível fórmula que preenche as criações da Disney. Seria, então, essa visão antiquada e patriarcal o retrato da princesa enquanto figura feminina? Tendo em vista que o perfil feminino é, muitas vezes, seguido para retratar o ideal da princesa, questionamos se, mesmo após tanto tempo, as princesas permanecem sob a aparência de frágeis e femininas, como há muito é propagado pelas histórias que percorrem o imaginário social do que é ser uma princesa. Diante desse panorama, damos início ao próximo tópico.

#### 2.4.2 Princesas: as condições de produção

Para concebermos o que é entendido como condições de produção, precisamos retomar a condição do sujeito para AD: o sujeito é interpelado de indivíduo em sujeito, sendo duplamente afetado, dotado de inconsciente e interpelado pela ideologia. Essa interpelação dos indivíduos em sujeitos é marcada por dois esquecimentos, os quais segundo Pêcheux e Fuchs (1975), são compreendidos como: o esquecimento de n.2 é aquele que se refere ao sujeito assujeitado, da ordem do pré-consciente-consciente, já o de n.1 é aquele referente a ordem do inconsciente, dessa forma, os esquecimentos se encontram relacionados com as condições de produção.

Pêcheux ([1969] 2014, p. 73) afirma que existe uma normalidade local que controla a produção dos discursos, que diz respeito não somente “a natureza dos predicados que são atribuídos a um sujeito, mas também às transformações que esses predicados sofrem no fio do discurso”, esse processo de produção dos discursos é definido como “mecanismos formais que produzem um discurso de um tipo dado em “circunstâncias” dadas”. Ou seja, compreender as ligações existentes entre “circunstâncias” e seu processo de produção é compreender as condições de produção desses discursos, sobre o qual diz o autor:

Um discurso é sempre pronunciado a partir de *condições de produção* dadas: por exemplo, o deputado pertence a um partido político que participa do governo ou a um partido da oposição; é porta-voz de tal ou tal grupo que representa tal ou tal interesse, ou então está ‘isolado’, etc. Ele está, pois, bem ou mal, situado no interior da *relação de forças* existentes entre os elementos antagonistas de um campo político dado. O que diz, o que anuncia, promete ou denuncia, não tem o mesmo estatuto conforme o lugar que ele ocupa; a

mesma declaração pode ser uma arma temível ou uma comédia ridícula segundo a posição do orador e do que ele representa, em relação ao que diz. Um discurso pode ser um ato político direto ou um gesto vazio, para ‘dar o troco’, o que é uma outra forma de ação política. (PÊCHEUX, [2014] 1969, p. 77)

As condições de produção podem ser compreendidas como o inter cruzamento das relações socio-históricas e ideológicas dos discursos, relacionando as imagens que os sujeitos fazem de si e dos outros. Essas imagens são influenciadas pelas posições sociais que os sujeitos ocupam; assim, essas imagens geram perguntas que são respondidas nesse processo de produção dos discursos, o que determina as possibilidades do que é dito e os efeitos de sentido nesse jogo discursivo entre os sujeitos. Ainda segundo o autor, a expressão condições de “produção de um discurso”:

pode apresentar certas ambiguidades: parece, efetivamente, à luz do que precede, que se pode entender por isso seja as *determinações que caracterizam um processo discursivo*, sejam as *características múltiplas de uma “situação concreta”* que conduz à “produção”, no sentido linguístico ou psicolinguístico deste termo na superfície linguística de um discurso empírico concreto. (PÊCHEUX, [2014] 1969, p. 182)

Dessa forma, a teoria pecheutiana não pensa a relação da linguagem como presa a um sistema, em que as condições de produção de algum modo restringiriam as possibilidades do discurso, pelo contrário, pensar esse processo é colocar a linguagem em relação com os aspectos sociais, históricos e ideológicos que são figurados no discurso, relacionados com os esquecimentos constitutivos dos sujeitos. Assim, as condições de produção envolvem os sujeitos e suas contradições<sup>35</sup>. Segundo Orlandi (2005), as condições de produção podem ser entendidas de dois modos, através do sentido estrito e do amplo, os quais podemos entender como, respectivamente, o contexto imediato e o contexto ideológico, sócio-histórico. Assim, de acordo com a autora, entendemos que as condições de produção:

[...] implicam o que é material (a língua sujeita a equívoco e a historicidade), o que é institucional (a formação social, em sua ordem) e o mecanismo imaginário. Esse mecanismo produz imagens dos sujeitos, assim como do objeto do discurso, dentro de uma conjuntura sócio-histórica. (ORLANDI, 2005, p. 40)

---

<sup>35</sup> Essa contradição do sujeito é explicada por Pêcheux e Fuchs (1975) da seguinte forma: os processos discursivos não se originam no sujeito, entretanto, eles se realizam nesse sujeito. Essa contradição remete assim, a constituição do sujeito e ao seu assujeitamento.

Compreendemos, então, que as condições de produção podem ser entendidas como “circunstâncias”, sendo o processo de produção de um discurso um conjunto de mecanismos formais que vem a produzir um discurso de um tipo dado, em condições de produção dadas, o que nos faz retomar o caráter sócio-histórico e ideológico dos discursos. Portanto, notamos que a trindade das princesas da Disney constrói-se sob as figuras da Branca de Neve, Cinderela e da Aurora<sup>36</sup>, sendo elas a representação dos ideais clássicos dos contos de fadas postergados pela empresa.

Podemos pensar, primeiramente, no aspecto fantástico das histórias de princesas, uma vez que suas histórias são contadas durante centenas de anos. Todas essas histórias apresentam algum elemento mágico e/ou fantástico, mostrando um universo de luta entre forças opostas e a vitória da bondade, a qual é retribuída com um final feliz — ainda que originalmente tais finais não fossem sempre felizes. Nas histórias do trio original das princesas, vemos moças indefesas, femininas, belas e que se originam de família real ou se casam com algum príncipe.

*Branca de neve*, lançado em 1937, apresenta uma jovem que sente prazer em se dedicar apenas aos afazeres domésticos, enquanto dança, canta e brinca com animais, cuidando da casa de sete anões que saem para trabalhar todos os dias. Assim, a jovem vê-se voltada apenas para tarefas domésticas, sem nenhuma perspectiva de nada mais, além de ser envenenada e salva por um príncipe. Já, em *Cinderela*, lançado em 1950, há aspectos um pouco diferentes. A jovem não representa a mulher que sente prazer em apenas cuidar do lar, pois é obrigada a realizar tais tarefas por sua madrasta. Assim, a mulher que *Branca de Neve* representa já não é a mesma que a *Cinderela* busca representar. Separadas por mais de uma década, elas representam ideais sociais diferentes, ainda que em ambos a figura do príncipe seja o salvador da donzela indefesa.

Em *A Bela Adormecida*, lançado em 1959, temos Aurora, uma garota que foi criada longe de sua vida de realeza para fugir de uma maldição. Embora quase não tenha participação em seu próprio filme, a jovem mostra diferenças das duas outras princesas, uma vez que, ao conhecer um rapaz na floresta, diz estar apaixonada, mesmo sabendo que seria prometida para algum príncipe. Apesar de o filme girar em torno de um romance à primeira vista, Aurora mostra traços de mudança em suas características, pois suas vontades parecem dizer mais do que o que lhe é imposto, buscando, assim, um casamento com alguém que ela escolheu, em vez de um casamento arranjado diplomaticamente. Novamente, podemos ver que, comparando de maneira breve o enredo central dos três filmes, temos três ideais de mulheres diferentes, ambas

---

<sup>36</sup> Muitos desconhecem que esse é o nome da Bela Adormecida.

jovens e loucas por amor, por um príncipe, sem nenhuma perspectiva além de seguir em direção ao “felizes” para sempre como um prêmio para o corajoso rapaz que vai à sua busca.

As primeiras princesas da Disney são sempre as mais lembradas. Talvez porque seus filmes já estejam sendo comentados e discutidos há mais tempo, talvez porque sigam um padrão clássico tão arraigado que logo vem à memória. Branca de Neve, Cinderela e Aurora (de *A bela adormecida*) se caracterizam como as princesas mais belas (a ponto de despertar a inveja das madrastas), amigas dos animaizinhos das florestas (sempre os companheiros da princesa solitária), que cantam com vozes doces e, principalmente, as mais passivas, esperando seus príncipes salvadores, com o beijo que a despertará ou devolverá o sapatinho perdido no baile. (BREDER, 2013, p. 32-33).

Tais personagens são criadas com base em estereótipos do que é considerado um cânone do que é ser uma princesa, uma vez que as personagens não apresentam traços significativos de personalidade, representando apenas algo genérico e que é recorrente nos três filmes: todas as personagens são brancas, bonitas, magras, jovens e, acima de tudo, são indefesas — sendo essa imagem que permeia a memória e o imaginário clássico do que é uma princesa. As princesas não conseguem ter atitudes e tomarem controle de sua própria história, visto que tudo que existe para elas é o ideal do seu herói salvador, o príncipe no cavalo branco que vem ao seu resgate. Percebemos, então, que dos contos originais às telas cinematográficas existe uma — pequena — mudança das histórias originais, sendo incorporados alguns traços do meio social que permitem a identificação daqueles que assistem às animações com as referidas personagens. Entretanto, por mais que de Branca de Neve até Aurora exista uma mudança, essa é demasiadamente sutil para causar algum impacto relevante, uma vez que toda a “magia” construída pelos filmes recai no final feliz, enlaçado com um casamento com o príncipe encantado e um vestido pomposo. Não podemos dizer — sem um estudo que comprove tal hipótese — que existe uma quebra desse padrão na tríade original. Podemos perceber, evocando as palavras de Wolf (1992, p. 27), que “as qualidades que um determinado período considera belas nas mulheres são apenas símbolos do comportamento feminino que aquele período julga ser desejável”, sendo que quaisquer mudanças no perfil básico das princesas se dão apenas em busca do que é aceito na época, representando o ideal de mulher comum e como esta pode ser também uma princesa. Ao focarmos nossa atenção nesse perfil de princesa — retomamos as imagens apresentadas no início do capítulo — acreditamos que há um afastamento — até talvez uma separação — das princesas, sendo elas definidas por essa mudança que diverge do clássico e apresenta o progresso social nas imagens sobre a mulher e o ideal da princesa.

Tal caracterização das princesas, baseada em um “perfil” do que condiz ser uma princesa, contribui para que a imagem da mulher que é abordada nos filmes permeie a

construção de um imaginário acerca do que é ser uma princesa. Assim, na ordem do sociocultural, ela é tida, muitas vezes, como uma imagem de pureza e incapacidade que está presa ao amor romântico heterossexual.

Discursivamente falando, podemos entender que os filmes de princesa se constroem e são construídos à luz da trindade original, que definiu os aspectos do que é entendido e firmado socialmente para ser uma princesa. Pensamos, então, que tais sentidos da mulher como uma princesa indefesa e como um reflexo da perfeição são retomados e podem ser reconfigurados nos discursos de cada filme a ser lançado, podendo manter a roca de fiar do fio narrativo a produzir o mesmo fio discursivo já conhecido, ou, podendo reestruturar tal fio para uma possível ruptura para com o já cristalizado histórico e socialmente. É Pêcheux (1969 [2014]) que diz que o discurso:

é tornado pelo sociológico como uma *parte* de um mecanismo em funcionamento, [...] pertencente a um sistema de normas nem puramente individuais nem globalmente universais, mas que derivam da estrutura de uma ideologia política, correspondendo pois a um certo *lugar* no interior de uma formação social dada. (PÊCHEUX, [1969] 2014, p. 76)

Propondo um sujeito ideológico, o autor mostra que o sujeito é também histórico e envolto em um contexto social, sendo por meio deste que sita seu discurso. O sujeito se constitui pela contradição, uma vez que, afetado pelos esquecimentos de nº 2 e nº1, tem a impressão de ser a origem e ter controle na escolha do recorte que compõe seu discurso. Esse sujeito assujeitado tem seu discurso marcado histórico-socialmente, sendo essa marcação histórico-social o que chamamos de condições de produção. Para tratarmos das condições de produção de que fala Pêcheux (1969), precisamos entender que elas são parte inerente do discurso, sendo responsáveis pelas inscrições e pelos sentidos que são construídos no discurso. As condições de produção fazem parte do processo discursivo, que é tido como “o conjunto de mecanismos formais que produzem um discurso de tipo dado em ‘circunstâncias’ dadas” (PÊCHEUX, 1969 p. 73), sendo que tais circunstâncias se configuram como condições de produção, entrelaçando, assim, no jogo discursivo, as formações imaginárias e a situação historicamente determinada.

Essas formações imaginárias são representadas por um jogo de imagem que os sujeitos fazem de si e do outro, o que resulta em perguntas sobre as posições que eles ocupam, como “quem sou eu/ele para me/lhe fale assim?”, bem como perguntas em relação ao referente, “de que lhe/ele fala/me fala assim?” (PÊCHEUX, [1969] 2014, p. 82). Sendo o sujeito dotado de inconsciente, ele não consegue ter um acesso a tais condições de produção, elas são apagadas para o sujeito, uma vez que elas se encontram presentes na ideologia que lhe interpela e nesses jogos que imagens que são construídos no discurso. Assim, essas perguntas que os sujeitos

fazem são respondidas no nível da formulação, uma vez que as formações imaginárias se encontram no processo discursivo, determinando o que é possível na enunciação e nos efeitos de sentidos que são construídos. Esse jogo de imagens funciona por meio de antecipações feitas pelos participantes das interações discursivas. Assim, podemos pensar que, no caso das princesas, são feitas antecipações que resultam na imagem de princesa que permeia o social: a imagem de princesa indefesa. Ao pensarmos no filme que analisamos, podemos perceber que essas imagens são responsáveis pelas situações discursivas e diferentes posições ocupadas por Merida e Elinor. A princesa pressupõe essa imagem de rígida e controladora da rainha, o que causa o atrito em suas relações. Já a rainha passa uma imagem de irresponsável e descompromissada de sua filha, o que resulta em um afastamento das duas. Sendo o discurso sempre pronunciado a partir de condições de produção dadas, um mesmo discurso pode ter sentidos diferentes, na medida em que advém de condições de produções diferentes e de inscrições históricas e sociais diferentes.

Ao tratarmos do imaginário social, buscamos as palavras de Orlandi (1994), que diz que a Análise do Discurso não aborda os traços sociais empíricos, mas as formações imaginárias que são constituídas através das relações sociais que funcionam no discurso. Explanando sobre a relação entre linguagem e mundo, a autora aponta a presença do imaginário, afirmando que “se se tira a história, a palavra vira imagem pura” (ORLANDI, 1994, p. 57). Assim, a relação entre imaginário e história representa a capacidade de determinar transformações.

As formações imaginárias, noção proposta por Pêcheux (1969), representam as imagens que os sujeitos fazem de si e do outro no discurso. Assim, formações imaginárias representam a posição sujeito que é projetada nos discursos. Desse modo, interpretação e imaginário estão relacionados, uma vez que, no processo interlocutivo do discurso, é que são construídas as imagens dos sujeitos, refletindo na construção da significação e estabilização dos sentidos que circulam socialmente. Através das condições de produção é que percebemos as recorrências, as transformações, as negações e mudanças possíveis sobre a figura tão estabelecida da princesa. Como vemos nas imagens abaixo, temos três diferentes princesas em um período de oito anos, o que nos aponta para as mudanças nas representações dessas personagens, que estão fortemente determinadas pelo imaginário social e pelas condições de produção.

Figura 9 – Pôster do filme *A Princesa e o Sapo*



Fonte: site [impawards.com](http://impawards.com)<sup>37</sup>

Figura 10 – Pôster do filme *Valente*



Fonte: site [collider.com](http://collider.com)<sup>38</sup>

<sup>37</sup> Disponível em: [http://www.impawards.com/2009/posters/princess\\_and\\_the\\_frog\\_ver11.jpg](http://www.impawards.com/2009/posters/princess_and_the_frog_ver11.jpg)

<sup>38</sup> Disponível em: <https://collider.com/wp-content/uploads/brave-movie-poster1.jpg>

Figura 11 – Pôster do filme *Moana*

Fonte: site pngjoy.com<sup>39</sup>

Notamos, a partir dos pôsteres desses filmes, que as princesas não se mostram muito tradicionais a partir de sua caracterização, assim, trazemos os pôsteres de *A Princesa e o Sapo*, e *Moana*, a fim de perceber continuidades e recorrências entres os filmes de princesa. Não temos a presença de jovens se mostrando indefesas ou procurando por príncipes. Pelo contrário: o príncipe de *A princesa e o sapo* se encontra na forma animal, e a expressão no rosto de Tiana mostra um ar de desconfiança, de quem não compra a ideia de um príncipe encantado – ainda que sua imagem seja a que retoma uma representação mais tradicional; em *Moana*, temos a jovem filipina no mar, em uma posição de confiança e que incita a aventura, acompanhada do semideus que precisa de sua ajuda; finalmente, temos Merida, sozinha na floresta, com seu arco, em pose de caça, com seus cabelos vermelhos desarrumados, incitando bravura. Seria ela uma guerreira, uma bruxa? O que começamos a explorar é que as condições de produção que abordamos anteriormente fazem com que os discursos sejam marcados histórico e socialmente,

<sup>39</sup> Disponível em: [https://www.pngjoy.com/preview/pl01s5o1t1g2c5\\_moana-moana-movie-poster-png-transparent-png/](https://www.pngjoy.com/preview/pl01s5o1t1g2c5_moana-moana-movie-poster-png-transparent-png/)



o que permite que sejam recuperados esses aspectos de força e autonomia feminina nos discursos das princesas.

É Sabat (2003, p. 28) quem afirma que as princesas tendem a ser “rebeldes, diferentes, corajosas, de alguma forma se destacando das demais, para, no final da história, terminarem, quase sempre, no altar”<sup>40</sup>. Dessa forma, diante dessas imposições feitas pelos filmes, perguntamo-nos se toda essa construção e idealização de um príncipe como final feliz seria algo a ser tão louvado e propagado ao mundo todo durante décadas.

Ao longo dos anos, diversos filmes de princesas foram lançados, apresentando personagens icônicas e memoráveis, como Mulan e Ariel, dos filmes *Mulan* e *A Pequena Sereia*, e algumas personagens não tão famosas, como Pocahontas. Assim, ao ter grandes sucessos em mãos e alguns filmes rentáveis, mas que não causavam tanto estrondo, a Disney resolveu investir em algo até então inédito: a combinação de suas personagens para uma franquia maior. As Princesas da Disney tiveram sua franquia criada nos anos 2000, quando as vendas de produtos da empresa caíram cerca de trinta por cento<sup>41</sup>. A ideia foi tão bem recebida pelo público que, em seu primeiro ano, as vendas chegaram a 300 milhões de dólares, ultrapassando a marca de 3 bilhões de dólares no ano de 2006. Hoje, a franquia é a maior e mais rentável franquia feminina do planeta, tendo produtos que vão de bonecos, maquiagens e roupas até produtos de decoração.

Com tamanho crescimento e influência da franquia, a jornalista Oreinstein (2006) questiona esse poder da franquia e do consumismo desenfreado e sua influência em crianças, trazendo a pergunta “As Princesas que estão apenas interessadas em roupas, joias e arrumar um belo príncipe não são um modelo antiquado?”<sup>42</sup> (OREINSTEIN, 2006, tradução minha). Tal iniciativa da franquia advém de uma decisão mercadológica, uma vez que, juntando antigas e novas princesas, tinha-se um produto que, pela primeira vez, apresentava personagens da empresa fora de suas propagandas originais. Assim, para garantir a preservação de cada filme individual e sua “mitologia”, as princesas aparecem sempre juntas, mas sem olharem umas para as outras, como se não tivessem conhecimento da presença das demais princesas. Tal fato se mostra estranho para a jornalista, que critica essa manipulação das imagens, questionando se tal organização das personagens tende a reafirmar a segregação das mulheres.

---

<sup>40</sup> Não defendemos aqui que a mulher deva ser proibida de casar, apenas destacamos a limitação de sua representação quando o casamento é a única opção possível e cogitada.

<sup>41</sup> Texto com base no artigo ‘Whats wrong with cinderella’ Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2006/12/24/magazine/24princess.t.html?pagewanted=all&r=0>> Acesso em: 20 de abr. 2020.

<sup>42</sup> No original: Aren’t the Princesses, who are interested only in clothes, jewelry and cadging the handsome prince, somewhat retrograde role models?

Se tomarmos as palavras de Breder (2013), veremos que as preocupações de Oreinstein (2006) são fundamentadas:

Dentro desse contexto, as princesas da *Disney* contribuiriam para uma visão estereotipada da feminilidade. Além disso, os filmes do estúdio trazem também diversos outros personagens e imagens, que propagam conceitos e visões sobre outros grupos sociais. Segundo o crítico cultural Henry Giroux, as produções não são apenas fonte de entretenimento e estímulo à imaginação, mas também uma “máquina de ensinar”, legitimando qual é a imagem ideal a se buscar dentro da sociedade (BREDER, 2013, p. 18).

É preocupante tamanho poder e imponência da figura da princesa durante toda a história<sup>43</sup>. Se a grande procura é resposta para um mundo ainda desconhecido de mudanças sociais, onde se encontram tais mudanças que deveriam ser refletidas na tela? As autoras que citamos acima partilham do mesmo questionamento, partindo do lugar comum que a princesa ocupa, como isso reflete da/na sociedade e quais as implicações de tal identificação com tais figuras. Ainda, em seu artigo, Oreinstein (2006) compartilha que não existem estudos que comprovem que brincar de princesas tenha impacto direto na autoestima das garotas, entretanto existem algumas evidências de que meninas que mantêm crenças femininas mais convencionais, como a imagem das retratadas princesas, têm mais chances de desenvolverem depressão e não usar métodos contraceptivos. A autora ainda cita que há uma cobrança das mulheres para que sejam perfeitas, sempre arrumadas, inteligentes, magras, bem vestidas e capazes de fazer tudo e qualquer coisa sem reclamar.

Com base no percurso aqui feito, passamos pelo histórico dos contos de fadas e sua expansão, adentrando pela criação da Disney e chegando ao nosso campo de estudo, que são as princesas. Dessa forma, começamos a observar as condições de produção desses discursos. Entre os pontos que são levantados por Oreinstein (2006), direcionamo-nos à ideologia dos filmes de princesas, ideologia esta que, aparentemente, mostra-se dominante e propaga a futilidade, feminilidade, submissão e o culto à beleza. Realizamos, ainda, o diálogo com o consumismo, visto que a franquia das princesas parte de uma decisão mercadológica, incentivando o consumo excessivo e a homogeneização identitária:

---

<sup>43</sup> Segundo Oreinstein, depois do Onze de Setembro, essa adoração com princesas é a resposta para um “novo e perigoso mundo”. Assim, de acordo com a historiadora Miriam Forman-Brunell, da Universidade de Missouri, “Historicamente, a adoração a princesas emergiu durante períodos de incerteza e profunda mudança social”. (ORENSTEIN, 2006. Tradução minha)

A ideologia<sup>44</sup> da *Disney* se incorpora na identidade das crianças. Trazendo ‘questões referentes à construção do gênero, da raça, da classe, da casta e outros aspectos do eu e da identidade coletiva’ (GIROUX, p. 74), as produções da empresa propagam uma homogeneidade cultural. Os filmes ainda se esconderiam atrás de falsa inocência que “se apresenta para alguns críticos como pouco mais que uma máscara promocional que oculta suas agressivas técnicas de marketing para educar as crianças para as virtudes de se tornarem consumidoras ativas” (GIROUX, 1995, p. 56). Tendo crianças como seu público-alvo, a empresa as transforma em mercado e contribuindo para uma infância cada vez mais fortemente ligada ao consumo (BREder, 2013, p. 19).

Com tantas vertentes e influências possíveis, perguntamo-nos se, após tantos anos, a franquia das princesas partilha dos mesmos ideais que a tríade sob a qual o império nababesco da Disney foi construído. Se podemos perceber leves mudanças no que diz respeito à criação das personagens femininas que buscam se alinhar com o social de sua época de lançamento, será que podemos ver mudanças efetivas — ou pensar em efeitos de mudança — que refletem no imaginário da princesa e nos discursos dela? Será que tamanha adoração por princesas, principalmente de crianças e mulheres que crescem sob a luz da promessa de um príncipe, caso se dedique a ser uma princesa, advém puramente de uma ideologia patriarcal disfarçada de final feliz que encabeça os discursos das personagens? Bettelheim (2002) trata da relação entre contos de fadas e crianças ao afirmar que:

Os contos de fadas têm grande significado psicológico para crianças de todas as idades, tanto meninas quanto meninos, independente da idade e sexo do herói da estória. Obtém-se um significado pessoal rico das estórias de fadas porque elas facilitam mudanças na identificação, já que a criança lida com diferentes problemas, um de cada vez (BETTELHEIM, 2002, p. 18).

Notamos que, no meio de toda essa oferta de histórias e produtos, pode existir uma imposição sobre os gêneros masculino e feminino e o que se espera deles: as meninas devem ser as princesas que esperam indefesamente por um amor nunca experimentado que irá salvá-las; já aos meninos, fica reservado o papel do galã, o homem alfa salvador das mulheres, sendo impossível outro papel atribuído a tais personagens. Segundo Barbosa (2019, p. 22), ao tratar da figura das princesas, “entendemos que essas representações das imagens das princesas seguem as condições de produção — tratadas por Pêcheux — acerca da imagem da mulher em cada época que os filmes chegavam às telas dos cinemas”, o que nos leva a fazer o seguinte questionamento: seria mesmo tão impossível essa quebra de paradigmas ideológicos ou uma (re)organização das imagens de uma memória social já cristalizada acerca da figura da

---

<sup>44</sup> A A.D. trabalha com a noção de ideologia, noção importante para as formulações discursivas, assim, destacamos que a ideologia interpela os indivíduos em sujeitos, sendo esse processo marcado social e historicamente. Desse modo, a ideologia é representada no discurso através das formações ideológicas.

princesa? Não podemos ter heroínas que partem para a salvação e príncipes que esperam por uma jovem que lhes vai salvar?

Lyn Mikel Brown e Sharon Lamb dizem que brincar de princesas não é o problema, [...] o problema são 25 mil produtos de princesas. [...] Quando uma coisa é tão dominante, não se torna mais uma escolha: é uma ordem, canibalizando todas as outras formas de brincar. Existe a ilusão de mais opções para as meninas, mas, se você olhar em volta, verá que as escolhas delas estão cada vez mais restritas. (ORENSTEIN, 2006, tradução minha)

É a partir de tais questionamentos que abrimos espaço para explorar o papel da heroína, sobre o qual discorreremos no próximo capítulo.

### 3 O CAMINHO MENOS PERCORRIDO: DE PRINCESA A HEROÍNA

O papel do herói mostra-se sempre presente nas histórias. Seja nos contos de fadas clássicos ou em novelas e filmes modernos, podemos identificar essa figura do salvador que permeia o imaginário coletivo. Se pensarmos na figura do herói, podemos perceber que alguns aspectos são comumente elencados: a figura do homem, um ser forte, habilidoso, destemido e corajoso, capaz de enfrentar qualquer aventura que lhe apareça, adquirindo fama e respeito das pessoas. Tal figura<sup>45</sup> é representada no príncipe em seu cavalo branco, no pirata destemido ou no herói que parte mundo afora para realizar tarefas humanamente impossíveis. Essa idealização do homem como único salvador é parte de uma sociedade patriarcal que mantém uma relação desigual de poder entre os gêneros naturalizada socialmente.

#### 3.1 A jornada da heroína – por dentre aventuras e desventuras

É pensando nesse perfil de herói que a psicoterapeuta Murdock (1990) dá início aos estudos da jornada da heroína, como um contraponto para a teoria literária de Campbell (1949), que dita a jornada do herói em seu caminho para o heroísmo. Na teoria proposta por Campbell (1949), essa jornada se encontra presente — de alguma maneira — em todos os mitos, assim, temos o herói que deixa seu local de conforto para começar uma jornada de aventura, na qual ele precisa mostrar sua força, enfrentando inimigos e desafios que o levam até sua recompensa e retorno glorioso para casa, entretanto apenas o herói masculino pode seguir por tal jornada.

Ao confrontar o autor sobre como seria a jornada de uma heroína, Murdock teve a seguinte resposta: as mulheres não necessitavam fazer tal jornada, uma vez que elas já se encontram no lugar onde os homens decidem chegar. Descontente com a resposta, a autora buscou criar um processo heroico feminino, no qual a heroína parte em uma jornada mais determinada de autodescoberta do que de força física.

Em seu livro *The Heroine's Journey: Woman's Quest for Wholeness*<sup>46</sup>, Murdock (1990) propõe o seguinte molde cíclico de dez estágios que a autora define como os estágios da jornada da heroína<sup>47</sup>: *separação do feminino; identificação com o masculino e junção de aliados; estrada das provações: conhecendo ogros e dragões; encontrando o benefício do sucesso;*

<sup>45</sup> Ainda que não seja feita uma diferenciação entre os sexos masculino e feminino na caracterização do herói, notamos que tal figura é predominantemente masculina desde os primórdios das histórias gregas até os modernizados contos de fadas.

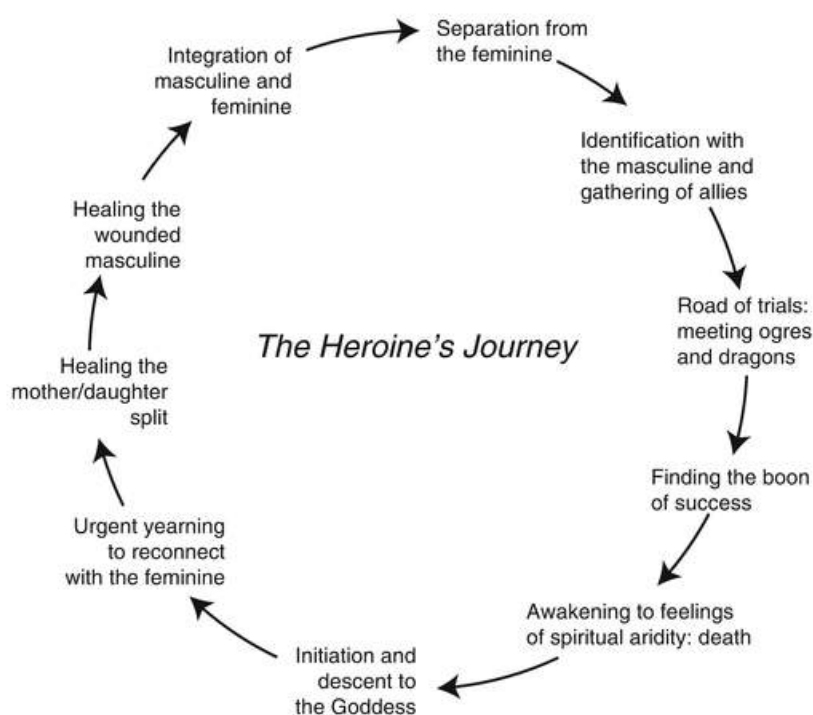
<sup>46</sup> Em livre tradução: A jornada da heroína: a busca da mulher pela completude.

<sup>47</sup> Todos os estágios são nomeados em livre tradução.

*despertar de sentimentos de aridez espiritual: a morte; iniciação e encontro com a deusa; desejo urgente de reconectar-se com o feminino; curando a separação mãe/filha; curando a ferida masculina; e a integração do masculino e feminino.*

Tais estágios são organizados de forma cíclica, formando um círculo que configura a jornada que a heroína se propõe a percorrer, como podemos ver na imagem abaixo<sup>48</sup>:

Figura 12 - A jornada da heroína.



Fonte: Site MaureenMurdock.com<sup>49</sup>

A partir dos estágios elencados pela autora, temos o início de uma longa jornada de autodescoberta das mulheres/heroínas, que seguem por um caminho psicológico de autoanálise e autoentendimento, buscando entender as necessidades de seu próprio corpo, bem como de sua mente. Dentre os dez estágios abordados pela autora, iremos nos aprofundar em exatamente oito etapas da jornada, uma vez que — para nosso propósito — algumas das etapas funcionam como desdobramentos de outras etapas. Assim, podemos adotar o seguinte percurso:

<sup>48</sup> Apresentamos a imagem em inglês, como ela foi pensada pela autora, a seguir, apresentamos a imagem em português.

<sup>49</sup> Disponível em: <<https://maureenmurdock.com/articles/articles-the-heroines-journey/>> Acesso em: 24 abr. 2020.

Figura 13 – Síntese da jornada da heroína



Fonte: Site Ezoom<sup>50</sup>

Com a redução para oito momentos da jornada da heroína, afirmamos que as demais etapas são incorporadas nas oito em que nos aprofunda(re)mos. Primeiramente, acreditamos ser demasiadamente necessário uma diferenciação da jornada do herói — como proposto por Campbell (1949) — e da heroína, uma vez que os dilemas que cercam o(a) heroí(na) são de naturezas diferentes e necessitam de resoluções diferentes. Ao trazermos a discussão de tal teoria da jornada da heroína, acreditamos ser importante afirmar sua relevância para este trabalho: o recorte a ser feito para o corpo de este trabalho dá-se sob a luz dos estágios propostos por Murdock (1990), a partir dos quais analisamos os discursos das princesas, notando se existe uma atualização — em comparação com o ideal que permeia o imaginário social da princesa — nesse ideal feminino; assim, os recortes a serem apresentados nas análises — estas feitas a partir da teoria da Análise do Discurso pêcheuxiana — foram produzidos conforme a construção narrativa da jornada proposta pela autora, já que os filmes aqui analisados seguem uma construção narrativa na qual identificamos os estágios propostos por ela.

No início dessa jornada<sup>51</sup>, temos a troca do feminino pelo masculino. Murdock (1990) diz que sabia que a jornada da heroína incorporava aspectos da jornada do herói, mas que o foco do desenvolvimento espiritual feminino era curar a divisão — interna — entre a mulher e sua natureza feminina. Ao se propor a curar essas feridas causadas na heroína, a autora afirma

<sup>50</sup> Disponível em: <<https://www.ezoom.com.br/blog/trend/precisamos-falar-sobre-a-jornada-da-heroína>> Acesso em: 26 abr. 2020.

<sup>51</sup> O segundo gráfico representa uma síntese da teoria. Assim, o primeiro estágio corresponde às etapas *separação do feminino; identificação com o masculino e junção de aliados* presentes no gráfico original.

que “a jornada é um ciclo contínuo de desenvolvimento, crescimento e aprendizado” (MURDOCK, 1990, p. 20. Tradução minha<sup>52</sup>), podendo-se estar em mais de um estágio ao mesmo tempo, e não sendo exclusiva às mulheres. Tal jornada é possível para todos os gêneros.

O primeiro estágio da jornada não parte necessariamente de um momento específico, nem advém com uma idade específica, mas a troca, a separação do feminino acontece quando seu “eu” antigo não serve mais, quando sua identidade já não a completa ou não lhe representa, havendo uma rejeição do feminino, da feminilidade. Assim, as mulheres começam a buscar a satisfação no mundo dos homens, no que é tido como relevante para eles, os aspectos femininos são ignorados e a figura feminina é vista como fraca, passiva, manipulativa, ao contrário da figura masculina, a qual é detentora da razão, do poder, da assertividade. Essa separação, muitas vezes, advém de uma separação da figura da filha para com a mãe, e a figura materna é vista como inferior, havendo, assim, uma rejeição dela. Com o desdobrar de sua jornada, é possível perceber que a figura materna não é a responsável por seus problemas, mas torna-se o alvo de culpa através da reprodução dos discursos dominantes na nossa sociedade patriarcal.

Tratando dessa relação do feminino, a autora diz que “a relação mãe/filha e a separação da mãe é tão complexa que, na maioria da literatura feminina e nos contos de fadas, a mãe continua ausente, morta, ou sendo a vilã.” (MURDOCK, 1990, p. 33. Tradução minha<sup>53</sup>). Assim, as mulheres crescem e se identificam com todos os privilégios que os homens detêm. Quando as mulheres são bem-sucedidas, são muitas vezes consideradas verdadeiras filhas de seus pais, pois buscam a aprovação e o mesmo poder que sua primeira influência masculina. Essa identificação rejeita a figura materna, sendo resguardadas ao pai decisões sobre o que é o feminino e como isso afeta a relação entre a mulher e o corpo, os homens, e o ideal de sucesso. Dessa maneira, a troca do feminino por aquilo que é masculino, o homem interior, serve de guia para a heroína em sua jornada.

[...] eu sempre identifiquei minha mãe como o problema. Eu a via como a vilã e queria que meu pai viesse a meu resgate, um tema recorrente para a tradicional comum heroína. Eu idolatrava meu pai, o via como meu salvador, e cumpria bem o papel de filha bonita e inteligente à espera de um príncipe. (MURDOCK, 1990, p. 48. Tradução minha<sup>54</sup>)

Ao buscar se identificar com o masculino, a mulher quebra a imagem já firmada acerca da mulher e seu papel; assim, ela dá início à — já tradicional — jornada do herói. Ao embarcar

<sup>52</sup> No original: The heroine’s journey is a continuous cycle of development, growth, and learning.

<sup>53</sup> No original: The mother/daughter relationship and the separation from the mother is so complex that in most women’s literature and fairy tales the mother remains absent, dead, or villainous.

<sup>54</sup> No original: I had always identified my mother as the problem. I saw her as the villain and wanted my dad to rescue me, a recurring theme for the traditional undifferentiated heroine. I idolized my father, saw him as my savior, and performed well the role of the pretty, intelligent daughter waiting for my prince to come.



nessa jornada, seu passado é deixado para trás, seu corpo carrega sua armadura e dá-se início à busca pelo reluzente tesouro que inúmeros outros heróis partiram, um dia, em busca. Esse novo mundo masculino é bem-visto, é poderoso e confortável, pois preenche sua ambição, sendo o primeiro estágio de sua evolução.

No segundo momento da jornada, somos apresentados à estrada das provações, momento no qual a heroína segue seu caminho em busca de seu ansiado tesouro. Deixando para trás o conforto e a segurança de sua casa, ela vai em busca de si mesma, do seu eu interior — aquele que por muito é negligenciado. Passando por vales e montanhas, rios e desertos, ela busca chegar ao labirinto, local no qual espera encontrar o que está em seu meio, na sua centralidade interna. Ao desbravar o desconhecido caminho, ela conhece ogros enganadores e adversários que desafiam sua capacidade de resolver os obstáculos desse caminho.

Metaforicamente ela está sozinha na noite, vagando pela estrada das provações, buscando descobrir sua força e suas habilidades para vencer sua fraqueza. [...] Sua tarefa é pegar a espada da sua verdade, descobrir o som de sua voz, e escolher o caminho para seu destino. Assim, ela irá encontrar o tesouro que tanto busca. (MURDOCK, 1990, p. 57. Tradução minha<sup>55</sup>)

A autora ainda diz que, dentre os monstros que a heroína irá encontrar em seu caminho, o pior deles é o “dragão da sociedade”, pois ele diz alegremente que a mulher é capaz de fazer tudo que quiser, enquanto ele sabota seu progresso com poucas oportunidades e desvantagens para com o sexo feminino. Segundo ela, o dragão, na verdade, quer dizer “sim, querida, você pode fazer o que quiser, contanto que seja o que nós queremos que você faça” (MURDOCK, 1990, p. 58. Tradução minha). Assim, ao seguir por esse caminho, não somente certezas e esclarecimentos se firmarão em sua jornada; na verdade, ao buscar por sua força interior, a heroína irá encontrar a dúvida, o ódio a si mesma, a indecisão, todas partes de seu ser, sendo através do confronto com seus demônios internos que ela pode suceder em seu caminho.

Percebemos, então, a importância dessas lutas internas e externas para a autoafirmação feminina. Segundo Murdock (1990, p. 66), a figura da mulher precisa encontrar uma voz, pois a voz das mulheres tem sido silenciada pelos mitos de nossa sociedade patriarcal<sup>56</sup>; logo, ela

<sup>55</sup> No original: She is alone at night metaphorically, wandering the road of trials to discover her strengths and abilities and uncover and overcome her weaknesses. [...] Her task is to take the sword of *her* truth, find the sound of *her* voice, and choose the path of *her* destiny. Thus she will find the treasure of her seeking.

<sup>56</sup> Direcionamos nosso entendimento sobre a sociedade patriarcal a partir do que diz Medeiros (2020): Entendemos por sociedade patriarcal o sistema social no qual os homens são detentores do poder, uma vez que quando falarmos em patriarcado [...] estamos tratando das inúmeras construções sociais que remetem ao sexismo, a forças estruturais que discursivizam a mulher como inferior, frágil, sexualizada, submissa, incapaz e responsável pela violência que a atinge. [...] as relações de poder do homem em relação à mulher transcendem as relações da vida privada, o que contribui para a negação, pelo patriarcado, da mulher enquanto sujeito empoderado, que ocupa lugares de privilégio. Isso faz com que o termo mulher signifique, pelo menos em um imaginário coletivo regido por saberes

precisa “carregar sua espada da verdade, afiando-a na pedra do discernimento”, trazendo, assim, símbolos masculinos de luta para a jornada feminina, ressignificando-os em armas espirituais. Tais apetrechos servem para desbancar a suposta inferioridade do sexo feminino, dado que nossa sociedade enxerga as mulheres por uma lente diminutiva. Dessa maneira, cabe às mulheres perceberem sua contribuição sociocultural.

No terceiro estágio dessa jornada, temos a ilusão do sucesso, processo no qual a heroína enfrenta uma falsa vitória, ou seja, ela é contemplada com uma falsa sensação de completude. Segundo a autora, esse é um momento que explora seus limites, pois, independentemente do local de sua jornada — seja uma jornada acadêmica, profissional, ou alguma outra —, ela precisa encarar seus medos e traumas, porque possivelmente ela foi moldada para atender a expectativas familiares e/ou sociais. Ao se distanciar da figura materna, Murdock (1990) diz que a mulher se volta para a figura do pai, identificando-se com os ideais masculinos, buscando, assim, o sucesso do mundo dos homens. O problema de tal escolha é que, a cada progressão de seu sucesso, mais lhe é cobrado, fazendo com que seja demandado mais e mais da mulher, que acaba por negligenciar-se, chegando a ponto de pensar que não é capaz o bastante para enfrentar os desafios de sua jornada, seja ela acadêmica, profissional, etc. Segundo a autora, esse vazio que é preenchido com cada vez mais atividades é a representação da falta de um relacionamento com o seu “eu” feminino, que não permite que a mulher seja frágil, causando essa sensação de incompletude e falta. Não podendo se abrir consigo mesma, ela busca um novo desafio, um novo diploma, uma promoção para um novo cargo, em uma tentativa de massagear seu ego com um novo ato heroico. Tais feitos geram um apreço pela sensação de vitória, e é nesse ponto que ela pode pôr tudo a perder, uma vez que, iludida de tamanha vitória, pode recair nos problemas do passado que a guiaram a dar início a essa jornada, impedindo-a de sentir a crescente sensação de perda.

Perceber a ilusão de sucesso requer sacrifício da falsa noção de heroísmo. Quando uma mulher encontra a coragem de impor um limite e perceber que ela é boa o bastante do seu jeito, ela descobre o verdadeiro tesouro da sua jornada. Deixando de lado os caprichos do ego e entrando em contato com forças maiores que regem sua vida. Ela pode, finalmente, dizer “Eu não sou tudo... e eu me basto”. Tornando-se, assim, real, aberta, vulnerável e receptiva ao despertar espiritual. (MURDOCK, 1990, p. 78-9. Tradução minha<sup>57</sup>)

---

patriarcais, algo sempre associado a um marido, dependendo dele, não importando em qual das esferas, pública ou privada, ela sempre será nomeada como a mulher de alguém. (MEDEIROS, 2020, p. 17-25)

<sup>57</sup> No original: Finding the inner boon of success requires the sacrifice of false notions of the heroic. When a woman can find the courage to be limited and to realize that she is enough exactly the way she is, then she discovers

No próximo momento da jornada, temos a descida<sup>58</sup>, a qual, segundo a autora, é “caracterizada como uma jornada ao submundo, a noite escura da alma, a barriga da baleia, o encontro com a deusa das trevas, ou, simplesmente, a depressão. Sendo geralmente acompanhada de uma perda que modifica sua vida” (MURDOCK, 1990, p. 96. Tradução minha<sup>59</sup>). Ainda, segundo a autora, as mulheres encontram seu caminho de volta para si mesmas sem precisar ficar à sombra dos homens. Elas o fazem através da ida até seu nível mais profundo, como numa metáfora de cavar a terra até chegarem ao centro de si. Esse movimento de autoconhecimento é entendido como um processo também espiritual, no qual as mulheres precisam encontrar seu lado obscuro, aquele que elas renegaram e deixaram de lado, a sua deusa das trevas, o que pode ser, para muitas, um momento aterrorizador.

A descida também é entendida como a depressão, um momento que rebaixa toda a força da heroína, mas que lhe permite contato com suas vontades e desejos renegados, que precisam ser retomados. “Minha imaginação está aqui [...] estas são partes de mim que eu reclamo de volta. Eu as reclamo como minhas e EU retomo o sentimento de que EU poderia fazer qualquer coisa [...]” (MURDOCK, 1990, p. 100. Tradução minha<sup>60</sup>). Configuramos, então, que tal descida é a ida ao centro do seu cerne, que, advindo de um momento turbulento, permite o autoconhecimento e a descoberta, permite à heroína se impor, (re)erguer-se e dizer *Eu estou aqui, eu sou forte e enfrento meu lado esquecido, eu encaro minha deusa interior e a aceito*. Desse modo, através desse estágio é que chegamos no encontro com a deusa.

O quinto<sup>61</sup> passo da jornada configura-se como o encontro com a deusa, no qual há uma reconfiguração de sua identidade: ela se conecta com sua deusa interior, a imagem que representa a feminilidade que ela tanto abnegou para seguir o molde do mundo dos homens. “Talvez essa seja uma experiência universal para as mulheres: abandonar uma antiga imagem de si mesma e se sentir perdida, confusa e nas profundezas da depressão, apenas para descobrir

---

one of the true treasures of the heroine's journey. This woman can detach herself from the whims of the ego and touch into the deeper forces that are the source of her life. She can say, “I am not all things . . . and I am enough.” She becomes real, open, vulnerable, and receptive to a true spiritual awakening.

<sup>58</sup> O segundo gráfico representa uma síntese da teoria. Assim, o quarto estágio corresponde às etapas *despertar de sentimentos de aridez espiritual: a morte*; e a primeira parte da *iniciação e encontro com a deusa*, presentes no gráfico original.

<sup>59</sup> No original: The descent is characterized as a journey to the underworld, the dark night of the soul, the belly of the whale, the meeting of the dark goddess, or simply as depression. It is usually precipitated by a life-changing loss.

<sup>60</sup> No original: My imagination is somewhere here [...] Those are parts of me that I take back. I reclaim them as mine I take back the feeling I once had that I could do anything I wanted to do [...].

<sup>61</sup> O segundo gráfico representa uma síntese da teoria. Assim, o quinto estágio corresponde à segunda parte da *iniciação e encontro com a deusa*, presentes no gráfico original.

que nessas profundezas existe uma nova imagem de si. O colapso se torna um avanço” (MURDOCK, 1990, p. 105. Tradução minha<sup>62</sup>).

Por meio desse encontro, é — produzido um sentido de — que a mulher pode se tornar completa. Ressaltamos que, na A.D, entendemos que nem sujeito nem sentido são completos, dessa forma problematizamos essa ideia de completude proposta pela autora. Compreendemos que, ao falar de completude, a autora se refere a tal termo no sentido de independência, visto que sua crítica é a mulher que busca a aceitação num mundo masculino, deixando assim sua feminilidade, intuição, etc., para trás, se identificando somente com o lado masculino do ser. Desta forma, compreendemos que ‘ser completa’ pode ser entendido como aceitar seu lado feminino e não ser dominada pelo mundo dos homens em busca de aceitação. Portanto, tomamos a completude aqui como um — leve — sinônimo de independência, visto que a busca pelo completo é aceitar seu lado feminino como algo natural. Dito isso, notamos uma semelhança nesse processo com a interpelação, uma vez que os sujeitos, quando interpelados se identificam com os saberes de uma ideologia, sendo eles passíveis de atravessamentos de saberes outros, o que se aproxima da aceitação proposta por Murdock; e ambos os lados coexistem, o que nos leva à interpretação de que a completude permite movimentos como os sujeitos, que são interpelados e atravessados por diversos saberes, não sendo em nenhum dos casos algo enrijecido.

Totalmente independente de outra pessoa, agora ela sabe de suas necessidades e pode se negar ao que é imposto — ela não precisa vestir uma armadura que agrada a sociedade e serve de fachada exterior. Para ser completa, a mulher precisa aceitar sua “mãe das trevas” interior, aquilo que ela tanto se esforçou para esconder e que a levou por um caminho doloroso. Para exemplificar tal processo, a autora traz a lenda suméria de Inanna, uma deusa que vai ao submundo para aumentar seu poder e acaba “morta” pela deusa do submundo, sua irmã Ereshkigal; para ser salva do submundo, ela precisa que alguém ocupe seu lugar, indicando, assim, o seu marido Dumuzi. No desenrolar da história, somos apresentados a Geshtinanna<sup>63</sup> — irmã de Dumuzi e que intercala com ele o tempo a ser passado no submundo. Geshtinanna representaria um novo feminino, o ideal de uma mulher que está em contato com seus sentimentos e consciente de seu sacrifício. Uma vez que ela está em contato com seu lado

---

<sup>62</sup> No original: This may be a universal experience for woman: losing a former sense of self and feeling lost, confused, and in the depths of depression, only to discover that in these depths is a new sense of self. Breakdown becomes breakthrough.

<sup>63</sup> Texto produzido com base nas informações disponíveis em: <<https://www.ancient-origins.net/myths-legends/descent-inanna-underworld-5500-year-old-literary-masterpiece-007296>> Acesso em: 01 jun. 2020.

masculino e com as profundidades da sua identidade feminina, ela compreende todas as partes do que é a (sua) deusa.

Geshtinanna tem muito a ensinar para a heroína moderna; ela faz sua descida sem pensar em aprovação alheia ou em recompensas, ela o faz para experimentar todo o ciclo da natureza feminina. Ganhando sabedoria através dos ciclos de mudança, ela aceita as trevas, uma parte instintiva e que ajuda a achar o conforto no sofrimento e na morte, e também a luz, a qual representa o lado alegre e (re)afirma a força, a coragem e a vida. (MURDOCK, 1990, p. 115. Tradução minha<sup>64</sup>).

Ao chegarmos à sexta<sup>65</sup> etapa da jornada, temos a reconciliação com o feminino, que se mostra imbricado com os dois estágios anteriores — visto que se tornam consequências diretas. Desse modo, ao passar pelo processo de descida e cortar os laços identitários de “filha do patriarcado”, a mulher busca se reconectar com seu lado feminino, o qual foi abandonado no decorrer de sua jornada, retomando, assim, o controle de seu corpo, mente e espírito.

Durante a Idade Média, e particularmente desde a Revolução Industrial e seu endeusamento das máquinas, o corpo físico de homens e mulheres, assim como a Mãe Natureza, tem sido sexualizado e abusado fisicamente. O corpo tem sido pressionado para além dos limites de força e resistência, sendo moldado para confortar expectativas culturais de tamanho, forma e beleza que servem ao interesse da ganância humana. A degeneração do corpo feminino tem sido expressa cultural e religiosamente por meio de tabus sobre menstruação, parto e menopausa; isso também reflete nas estatísticas que documentam estupro, incesto e pornografia. (MURDOCK, 1990, p. 118. Tradução minha<sup>66</sup>)

Entendemos, então, que a maior parte das mulheres perdeu a sensação de poder que existe com sua sexualidade, visto que o homem vê tal energia como uma ameaça. Portanto, ao reerguer-se da descida, a mulher retoma o controle de seu corpo, reclamando, assim, o direito sobre sua forma física e abraçando o sagrado feminino que existe em todos nós. Através de decisões mais conscientes de suas necessidades, ela pode reparar a separação feita para/com o feminino, buscando curar essa ferida que há muito lhe habita.

---

<sup>64</sup> No original: Geshtinanna has much to teach the modern-day heroine; she makes her descent not for accolades and approval but to experience the full cycle of her feminine nature. She gains the wisdom of the cycles of change, accepting the dark, instinctive side which helps us find meaning in suffering and death as well as the light, joyous side which reaffirms our strength, courage, and life.

<sup>65</sup> O segundo gráfico representa uma síntese da teoria. Assim, o quinto estágio corresponde às etapas *desejo urgente de reconectar-se com o feminino*; e *curando a separação mãe/filha*, presentes no gráfico original.

<sup>66</sup> No original: During the Middle Ages, and particularly since the Industrial Revolution and its deification of the machine, the physical body of both women and men, like Mother Earth, has been sexually and physically abused. The body has been pushed beyond limits of strength and endurance and made to conform to cultural expectations of size, shape, and beauty in the interest of serving human greed. The denigration of the female body has been expressed in cultural and religious taboos surrounding menstruation, childbirth, and menopause; it is also reflected in mounting statistics documenting rape, incest, and pornography.

Chegamos, então, à penúltima etapa dessa jornada, a (re)incorporação do masculino, no qual a heroína, após (re)encontrar seu lado feminino, precisa retomar seu lado masculino que a guiou por dentre tal jornada. Assim, seu lado masculino não é o mesmo de antes, aquele que dominava seu cerne e a fazia seguir pelo mundo dos homens apenas sob a sombra da masculinidade; pelo contrário, o lado masculino é tao vulnerável quanto forte, sendo chamado de “o homem com coração”, de acordo com Murdock (1990).

Segundo a autora, para a mulher que segue nessa jornada, o único caminho para curar tal desequilíbrio em seu ser é trazer a luz da consciência para as trevas, enfrentando seu lado ditador e o deixar para trás. É preciso ter consciência do sacrifício a ser feito, o de abandonar os ideais masculinos que inflam o ego: o poder, o ganho financeiro e a ideia de uma vida passiva. O desafio que a heroína encara não é de ganho, mas de conquista e aceitação, processos que levam tempo, coragem e humildade, uma vez que “Não podemos viver de maneira cega. Nós temos que analisar todas as partes em conflitos que possuímos. Cada um de nós tem dragões se escondendo nas sombras” (MURDOCK, 1990, p. 161. Tradução minha<sup>67</sup>).

Existe um momento na vida de cada mulher no qual ela se depara com uma escolha patricular sobre ser uma mulher. Ela pode ter um dilema sobre relacionamento, carreira, maternidade, amizade, doença, envelhecimento, ou a crise de meia-idade. Por um breve momento — ou mês ou ano — ela tem a mesma oportunidade que foi dada a Parsifal: a oportunidade de estar em uma situação, e avaliar e perguntar, “o que me aflige?”. Se ela escolher, intencionalmente ou não, o caminho do guerreiro masculino, ela pode continuar firme e sozinha por esse caminho, ajustando sua identidade e aprendendo a dimensão do poder e elogios no mundo, ou ela pode internalizar as habilidades aprendidas na jornada do herói e integrá-las com a sabedoria de sua natureza feminina. (MURDOCK, 1990, p. 162. Tradução minha.

Através dessa união/casamento, ou conciliamento, é que a mulher pode lembrar de sua verdadeira natureza, aquela que sempre esteve ali, no fundo de seu ser, mas que, por determinados motivos, foi deixada de lado. Os problemas existentes em sua vida não serão magicamente resolvidos, nem irão desaparecer por meio de tal união, porém, através dessa união, os problemas existentes — se não forem postos de lado — irão levá-la a uma nova vida, uma vida sem conflitos internos sobre quem ela/e é. É através dessa junção do ego e do ser que a heroína pode compreender a natureza dinâmica de suas partes femininas e masculinas.

Essa é verdadeiramente a tarefa da heroína moderna. Ela se cura enquanto inspira e reconhece sua verdadeira natureza, expirando conhecimento em todos nós. A heroína se torna a Amante dos Dois Mundos; ela pode navegar

---

<sup>67</sup> No original: We can't go through life blindly. We have to examine all of the conflicting parts of ourselves. Each one of us has dragons lurking in the shadows.

pelas águas do dia a dia e escutar os ensinamentos da profundidade. Ela é a Amante dos Céus e da Terra e também do Submundo. Ela ganha sabedoria por suas experiências: ela não precisa mais culpar o outro, ela é o outro. Ela retoma a sabedoria e a divide com o mundo. E as mulheres, homens e crianças do mundo são transformados por sua jornada. (MURDOCK, 1990, p. 170. Tradução minha<sup>68</sup>).

Por fim, alcançamos o último estágio da jornada da heroína: a união. Ao fim da jornada, a heroína chega a um novo estágio que abre possibilidades para seu futuro. Se pensarmos por um momento, nossa vida é construída em cima de dualidades, de divisões: branco e preto, certo e errado, direita e esquerda, bom e mal. Essas divisões tornam-se limitantes, no sentido de que muitas pessoas acabam deixando de lado partes de si para se encaixarem em tais moldes.

É nesse sentido que a jornada chega ao fim, ao ignorar tais limitações e aceitar incorporar as divisões impostas; a mulher não é somente feminina, é também masculina, não somente mãe, mas é trabalhadora. O caminho percorrido pela jornada serve para (re)integrar tais partes presentes em nosso cerne, fazendo com que, ao incorporar e assumir tal posição, a heroína saiba que poderá enfrentar qualquer desafio que aparecer em seu caminho, visto que agora abraça suas duas vertentes, e que a fazem mais forte para resolver os problemas futuros. Diante dessas novas experiências adquiridas, a heroína pode enfim se dizer completa, uma vez que se encontra em harmonia com seu corpo, sua alma e mente. Com o fim da jornada da heroína, partimos para a próxima seção, na qual buscamos compreender o perfil das princesas. Desse modo, encerramos esta seção com as palavras conclusórias de Murdock (1990), que diz:

A palavra heroína teve muitos significados, e a mulher que carregou tal título teve muitos disfarces. Ela foi a donzela em perigo à espera de seu príncipe, uma Valquíria cavalgando pelos ares e levando seu exército para a batalha, uma artista sozinha que pinta ossos no deserto, uma pequena freira cuidando das feridas dos pobres em Calcutá, e uma super mãe que equilibra sua pasta de trabalho e uma mamadeira. Ela mudou a face da mulher com o passar de cada geração. A tarefa da heroína de hoje, ao chegarmos na virada do milênio é minerar a prata e o ouro em si. Ela precisa desenvolver uma relação positiva com seu homem interno e achar a voz de sua mulher sábia, para assim poder curar seu estranhamento com o sagrado feminino. Honrando seu corpo e alma, bem como sua mente, ela cura a divisão em si mesma e na cultura. As mulheres estão adquirindo a coragem para expressar sua visão, a força para impor

---

<sup>68</sup> No original: This truly is the task of the contemporary heroine. She heals as she breathes as she recognizes her true nature, breathing knowledge into all of us. The heroine becomes the Mistress of Both Worlds; she can navigate the waters of daily life and listen to the teachings of the depths. She is the Mistress of Heaven and Earth and of the Underworld. She has gained wisdom from her experiences: she no longer needs to blame the other; she *is* the other. She brings that wisdom back to share with the world. And the women, men, and children of the world are transformed by her journey.

limites, e a vontade de assumir responsabilidade por si mesmas e por outros em uma nova maneira. (MURDOCK, 1990, p. 184. Tradução minha<sup>69</sup>).

### 3.2 Quebrando a roca de fiar

Após abordarmos os contos de fadas, a empresa Disney e suas princesas, e a jornada da heroína – como visto no capítulo anterior, chegamos neste capítulo teórico, o qual é projetado em dois momentos. Inicialmente, buscamos explorar a figura central aqui trabalhada, ou seja, a mulher. Para tanto, refletimos sobre a figura da mulher e como ela é tratada historicamente, observando sua relação com o estado, seu corpo e as imposições que lhes foram feitas. Buscamos explorar a figura feminina enquanto mulher e seu “oposto”<sup>70</sup>, a figura da bruxa

#### 3.2.1 Sobre mulheres e bruxas

Ao tomarmos como ponto de partida a teoria de Murdock (1990), somos apresentados a um contraponto feminino para a jornada do herói. Assim, ao propor um percurso mais intimista, a autora apresenta um caminho, uma fórmula para que a mulher possa se notar como heroína. Ainda que seja bem vinda tal contribuição, vemos que tal fórmula, a qual permeia as histórias da Disney, de certo modo, enclausura a mulher numa resposta binária para o herói masculino. Ao propor apenas uma versão feminina da jornada, percebemos que o embate masculino/feminino permanece presente, permeando os lugares e papéis sociais impostos pela visão binária do gênero e da sexualidade. Assim, propomos pensar esse lugar da mulher, que, ao longo da história, se rebela e resiste ao seu corpo que arde na fogueira, ou queimando sutiãs, já que a figura da mulher por muito passou e continua lutando pelo seu lugar.

---

<sup>69</sup> No original: The word *heroine* has had many meanings, and the woman who has borne the title has worn many guises. She has been a damsel in distress waiting for rescue from the knight in shining armor, a Valkyrie riding on air leading her troops into battle, an artist alone painting bones in the desert, a tiny nun healing the wounds of the poor in Calcutta, and a supermom juggling briefcase and baby formula. She has changed the face of woman with each passing generation. The task of today's heroine as we approach the millenium is to mine the silver and gold within herself. She must develop a positive relationship with her inner Man with Heart and find the voice of her Woman of Wisdom to heal her estrangement from the sacred feminine. As she honors her body and soul as well as her mind, she heals the split within herself and the culture Women today are acquiring the courage to express their vision, the strength to set limits, and the willingness to take responsibility for themselves and others in a new way.

<sup>70</sup> Tratamos aqui, do oposto da mulher como a bruxa, tal oposição se dá por nosso recorte específico e que mostra um discurso patriarcal que objetifica a mulher e demoniza o corpo feminino. A bruxa é o oposto da mulher por não ser submissa e obediente ao imposto pelos homens.



Goldman (2014) aborda o período após a revolução da União Soviética, analisando como se dava a superação da mulher, em meio a uma sociedade que clamava por um novo modelo político e de produção. Segundo a autora, era comum que, no século XIX, as mulheres tivessem ingressado na força de trabalho, estando presente nas fábricas e sendo cobradas de todos os outros trabalhos familiares, da criação dos filhos ao remendo de roupas. Tais imposições e responsabilidades impediam as mulheres de marcarem presença na política e em investidas criativas que as igualassem aos homens, sendo o sistema incapaz de prover uma solução para essa dupla vida imposta às mulheres. Com a revolução russa e ascensão dos bolcheviques, a necessidade de mudança traz alguns novos ares para o problema da mulher na sociedade. O tanto que era exigido da mulher começava a ganhar destaque nas esferas públicas, onde “Juristas, membros do Partido, planejadores sociais e ativistas em prol das mulheres, entre outros, promulgaram amplamente durante os anos 1920 a ideia de que a família iria definir em breve” (GOLDMAN, 2014, p. 19), fazendo com que discussões fossem iniciadas e todo o sistema fosse questionado por sua viabilidade e eficiência.

No campo, a transformação começava a aparecer por meio da mudança de tradições; grandes celebrações perdiam espaço para casamentos simples, a ideia do casamento por sentimento mútuo crescia, deixando a tradição de casamento por propriedade de lado. Nesse meio, os pensamentos filosóficos levantavam questões sobre o potencial da mulher, questionando a diferença de gênero e incitando a igualdade. Uma vez que os filósofos não baseavam seu pensamento na relação com Deus, o papel da educação era o centro do ambiente de formação do homem. “A noção de que a educação pudesse desempenhar um papel crítico no desenvolvimento da personalidade humana logicamente levou muitos filósofos a questionar as diferenças sexuais e o “caráter feminino”.” (GOLDMAN, 2014, p. 29).

Mas o que isso representava de fato para as mulheres? Seria esse o caminho para a liberdade e igualdade da mulher? Seria o fim da manipulação e mutilação de seu corpo? Por mais que as demandas sobre a mulher ganhassem mais espaço no debate público, o controle masculino era demasiadamente grande, o que tornava difícil tal (r)evolução feminina. Goldman (2014) usa como exemplo a Revolução Francesa, que pouco conquistou para as mulheres, o que deixava as mulheres pobres em uma situação ainda pior. Por volta de 1796, as mulheres se voltariam contra a revolução, uma vez que o país passava fome e seus direitos civis nunca foram realmente garantidos. O desemprego era um dos fatores que servia como barreira para independência das mulheres, as oportunidades sempre eram escassas e mal remuneradas, o que acentuava sua dependência do homem. Assim mesmo que, nas classes mais baixas, os salários

pagos fossem poucos, o valor recebido pelo homem era substancialmente maior do que o da mulher, o que impossibilitava – para a mulher – o divórcio.

As mulheres perderam o que haviam ganhado durante a guerra. Conforme a economia se recuperava gradualmente, a divisão pré-guerra de gênero no trabalho se restabelecia, concentrando as mulheres nos setores mais mal remunerados da economia e nos empregos mais mal remunerados e sem qualificação dentro de cada setor. (GOLDMAN, 2014, p. 139)

Se a mulher passava menos de seis anos casada, ela não tinha direito à terra, à propriedade, sendo necessário voltar a casa dos pais. Em meio a uma falsa sensação de emergência social, a mulher se via ainda sob a luz do domínio do homem. Assim sendo, esse “direito” não favorecia tanto as mulheres, que eram mal vistas até pela sua família, sendo vista como uma parte descartada. A dificuldade da vida independente da mulher vinha não somente do financeiro, como também se relacionava com estruturas políticas, sociais e econômicas; a vida no campo era difícil para uma mulher que vivia só. Tais empecilhos resultavam na mulher precisar alugar sua terra e ainda precisar trabalhar como diarista, para assim ter como pagar alguém para realizar os trabalhos pesados. Segundo Goldman (2014, p. 188), a mulher solteira não sabia o que era descansar, trabalhando de verão a verão, precisando cuidar do campo, da horta, dos pastos, fazendo o trabalho do homem e da mulher. Ela precisava ainda fiar, consertar roupas dos vizinhos e lidar com todas as responsabilidades sozinhas.

O que percebemos, nesse primeiro momento, é que, mesmo quando lhe era concedida uma autonomia, a mulher se encontrava em desvantagem, isso porque sua igualdade nunca foi realmente garantida, ou até posta em prática. Quando olhamos para a história, vemos que até os dias atuais esses sentidos reverberam e permanecem na sociedade, mesmo com diversas e constantes lutas que buscam romper com esse estado patriarcal. Se, hoje, as mulheres podem votar, tal luta foi por muito tempo diluída no próprio escopo da figura da mulher: a mulher branca, rica, claramente tinha direitos impostos mais rápidos que as mulheres pobres, as quais conseguiam direitos mais rápidos do que a mulher negra, e assim por diante. Na verdade, a concepção da mulher é dividida em tantas classes hierárquicas que o próprio feminino, por muito tempo, não consegue se firmar como uma força de frente unida.

Ao retomarmos o exposto por Goldman (2014), recuperamos essa situação no filme Valente (2012), uma vez que Merida – ainda que seja a herdeira direta do trono – reclama que seus irmãos podem ficar impunes de qualquer coisa, ao contrário dela. Criamos esse paralelo, pois seus irmãos – mesmo que pequenos – não são responsabilizados pelas brincadeiras e confusões que aprontam, como pode ser visto na cena do jantar representada pela figura abaixo.

Figura 14 – Merida e sua família



Fonte: Site eapeyroux.com<sup>71</sup>

Já, Merida é tratada de forma contrária, as expectativas postas sobre ela são demasiadamente maiores, e são refletidas na sua apresentação: ela tem inúmeras aulas, inúmeras responsabilidades, precisa se portar como uma “verdadeira” dama. Se Goldman (2014) diz que a educação era debatida como um meio de igualdade para as mulheres, o que vemos é que essa educação se tornou um meio de controle, de cobrança, uma vez que, como mulher, ela precisa se provar muito mais. Suas habilidades que fogem dos costumes femininos e da imagem da princesa, são por sua mãe descartadas, uma vez que, como princesa, ela não precisaria saber como fazer as coisas sozinha.

Ao explorarmos essa condição de dominação da mulher na sociedade, podemos ver que não houve uma reciprocidade implantada entre os sexos: podemos ver esse reflexo no filme sobre a princesa Merida, bem como na jornada da heroína de Murdock (1990) que afirma que a mulher, para se encontrar, precisa deixar este lugar a sombra dos homens. Beauvoir (2009, p. 17) faz essa pergunta, “de onde vem essa submissão da mulher?”. Segundo a autora, no sentido histórico, as mulheres não se colocavam como sujeito, uma vez que suas ações eram tidas como agitações simbólicas, ganhando somente o que os homens lhes concediam.

Essa falta de (re)união, em termos concretos da(s) palavra(s), mostra que a falta de uma unidade de afirmação na sociedade, faz com que elas sejam ligadas ao seu opressor. Dito isso,

---

<sup>71</sup> Disponível em: <https://eapeyroux.files.wordpress.com/2012/12/brave-merida-family.jpg>

compreendemos que a divisão dos sexos se enraíza na sociedade como algo biológico<sup>72</sup>, formando um laço como nenhum outro, a mulher é parte de uma metade que se encontra contida no outro.

As religiões forjadas pelos homens refletem essa vontade de domínio: buscaram argumentos nas lendas de Eva, de Pandora, puseram a filosofia e a teologia a serviço de seus desígnios, como vimos pelas frases citadas de Aristóteles e são Tomás. Desde a Antiguidade, moralistas e satíricos deleitaram-se com pintar o quadro das fraquezas femininas. (BEAUVOIR, 2009, p. 21)

Seja Eva ou Pandora, Antígona, Medeia ou Medusa, a mulher sempre é posta abaixo do homem, como sua posse, e essa visão permeia e perpetua a submissão feminina, resultando no silenciamento da sua voz na sociedade. Uma vez que pensamos o crescimento social por meio de avanços e conquistas, numa forma de linha crescente, ao dissecarmos essa sociedade, vemos que a mulher é representada por uma linha tortuosa, dentre altos e baixos, onde os homens desenham tal linha. Segundo a autora, no século dezenove, a onda feminista ganha força com a entrada da mulher na força trabalhadora, o que faz com que suas reivindicações ganhem escopo sólido, para além do teórico, o que causa medo no mundo patriarcal.

Esses avanços que as mulheres conquistavam eram rebatidos com a cobrança da família, do lar, daquilo que, por muito tempo, seria o mundo feminino. Podemos pensar que tal medo em dar igualdade às mulheres advém da insegurança dos homens: as mulheres ganhavam seu espaço, faziam seu trabalho, exigiam seu lugar à mesa, o que não acontecia para com os homens, uma vez que seu único feito era deter o regime do poder. Se a falta de feminilidade poderia ser vista como uma desvantagem em certos momentos, a feminilidade também poderia vista como um problema – no campo de trabalho, a mulher é julgada por sua aparência, sua pose, e não sua capacidade ou inteligência. A mulher “é o princípio passivo porque permanece dentro da sua unidade não desenvolvida.” (BEAUVOIR, 2009, p. 35).

Finalmente, uma sociedade não é uma espécie: nela, a espécie realiza-se como existência; transcende-se para o mundo e para o futuro; seus costumes não se deduzem da biologia; os indivíduos nunca são abandonados à sua natureza; obedecem a essa segunda natureza que é o costume e na qual se refletem os desejos e os temores que traduzem sua atitude ontológica. Não é enquanto corpo, é enquanto corpos submetidos a tabus, a leis, que o sujeito toma consciência de si mesmo e se realiza: é em nome de certos valores que ele se valoriza. E, diga-se mais uma vez, não é a fisiologia que pode criar valores. Os dados biológicos revestem os que o existente lhes confere. Se o respeito ou o medo que inspiram a mulher impedem o emprego de violência contra ela,

---

<sup>72</sup> Atentamos que, ao dizer que a divisão dos sexos se enraíza como algo biológico, dizemos que esse é o modo como a divisão é feita socialmente a partir de um atributo biológico. Assim, não concordamos com tais ideais, uma vez que eles interferem na construção social do gênero.

a superioridade muscular do homem não é fonte de poder. Se os costumes exigem — como em certas tribos de índios — que as jovens escolham marido, ou se é o pai que decide os casamentos, a agressividade sexual do macho não lhe confere nenhuma iniciativa, nenhum privilégio. A ligação íntima da mãe com o filho será para ela fonte de dignidade ou de indignidade, segundo o valor, que é muito variável, concedido à criança; essa própria ligação, disseram-no, será reconhecida, ou não, segundo os preconceitos sociais. (BEAUVOIR, 2009, p. 61)

Segundo a autora, não somos uma espécie, nossos costumes não são produzidos biologicamente, não somos feitos sujeitos enquanto corpos, mas enquanto corpos que são submetidos às circunstâncias que impomos. Portanto, vemos que tais ideais são atribuídos socialmente entre as pessoas e o que elas atribuem umas às outras, o que resulta na atribuição da passividade à mulher e da atividade ao homem. Mas então por qual motivo não é atribuído à mulher o valor de igualdade?

Beauvoir (2009) apresenta respostas através de sua tão conhecida afirmação “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher.” (BEAUVOIR, 2009, p. 309). Tal afirmação é tão direta e cheia de significados, não somente abordando a questão de gênero e identidade, mais a construção social de sexo. A afirmação aponta que ser mulher é uma construção, é um processo evolutivo que envolve não somente o limitante pensamento biológico. Segundo a autora:

Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado, que qualificam de feminino. Somente a mediação de outrem pode constituir um indivíduo como um *Outro*. (BEAUVOIR, 2009, p. 309)

Através desse pensamento, começamos a compreender esse papel que a mulher ocupa socialmente, o que nos faz responder à pergunta levantada anteriormente: a mulher, a figura feminina é um processo construtivo que perpassa os sujeitos – e aqui abrimos um parênteses para esse processo, uma vez que não acreditamos que ser mulher é somente uma identidade para mulheres biológicas, mas algo que perpassa diversas instâncias, permitindo assim o ‘torna-se mulher’ de mulheres trans e a travestis, fugindo da binaridade social – e os atribui valores, papéis sedimentados socialmente. Essa recusa da dominação masculina aparenta vir exatamente desse falocentrismo que ignorantemente acredita deter o poder, e, ao segregar as mulheres, dificulta sua organização econômico-político-social, o que deveria lhes garantir a igualdade para com os homens.

Não debatemos essas injustiças perpetuadas contra a mulher propondo que a mulher é inerte ou se resguarda no papel de vítima; pelo contrário, tais imposições do sistema, por mais difíceis que sejam, serviram como combustível para os movimentos feministas e para a

diminuição das injustiças com o feminino. Beauvoir (2009) diz que a distância existente entre homens e mulheres começou a ser diminuída através do seu ingresso na força de trabalho, uma vez que somente ele poderia lhe conceder sua liberdade em termos concretos: a mulher não seria mais submissa por uma dependência. Sem essa relação parasita da mulher, o sistema patriarcal cai por terra, o que mostra a fragilidade do controle/poder dos homens, uma vez que sem a necessidade de uma figura masculina que provém o financeiro, as mulheres os tornariam obsoletos. “Produtora, ativa, ela reconquista sua transcendência; em seus projetos afirma-se concretamente como sujeito; pela sua relação com o fim a que visa, com o dinheiro e os direitos de que se apropria, põe à prova sua responsabilidade.” (BEAUVOIR, 2009, p. 740).

Para tratar da (des)igualdade dos sexos, a autora retoma a promessa da revolução soviética – como explorado por Goldman (2014) – que tinha como tema um mundo onde homens e mulheres seriam iguais:

as mulheres, educadas e formadas exatamente como os homens, trabalhariam em condições idênticas e por salários idênticos; a liberdade erótica seria admitida pelos costumes, mas o ato sexual não seria mais considerado um “serviço” que se remunera; a mulher seria obrigada a assegurar-se outro ganha-pão; o casamento repousaria em um compromisso livremente assumido e que os cônjuges poderiam anular quando o quisessem; a maternidade seria livre, isto é, autorizariam o controle de natalidade e o aborto, e em compensação dariam a todas as mães e a seus filhos exatamente os mesmos direitos, fossem ou não casadas; as licenças por gravidez seriam pagas pela coletividade que assumiria o cuidado dos filhos, o que não quer dizer que estes seriam retirados dos pais e sim que não lhes seriam abandonados. (BEAUVOIR, 2009, p. 783)

Como sabemos, esse mundo ideal não passou de uma utopia, uma vez que a tal promessa não foi firmada, entretanto podemos ver que tal mundo desejado continua sendo uma luta. Ainda que não seja verdade para todas as mulheres, a maioria desses direitos é implementado hoje em dia, chegando assim à parte das mulheres. Uma vez que essa igualdade não foi conquistada – evitamos dizer concedida pois implica numa liberdade cedida pelos homens – nos termos propostos pela revolução soviética, esses ideais foram e continuam sendo objetivos a serem conquistados nas pautas feministas. A igualdade tão almejada, e cada dia mais adquirida, é estabelecida com a implementação de direitos juridicamente iguais, como afirma Beauvoir. Destarte, seria necessário o ingresso de todo o sexo feminino nas atividades públicas – e, reforçamos, também políticas.

Na figura abaixo, temos uma tentativa da Disney em repaginar a imagem de Merida, trazendo uma versão mais feminilizada e comportada da personagem.

Figura 15 – Transformação de Merida



Fonte: Site taracousineau.com<sup>73</sup>

Essa tentativa de controle, de dominação e imposição do que é aceitável, ou do que é ser mulher, esses atributos que são forçados para as mulheres não mais contemplam nem completam a sociedade como um todo. O que trazemos na imagem é justamente um exemplo do abordado por Beauvoir, a tentativa de dominação de Merida. O caso aconteceu cerca de um ano após o lançamento do filme, com a coroação da princesa na Disney, entrando assim para o hall de princesas. A nova imagem de Merida reformula tudo aquilo que ela era, e tenta a despir de suas características que lhe tornam única entre as demais princesas. O que percebemos é uma tentativa – encabeçada pelo capitalismo – de vender esta nova imagem feminina da jovem rebelde. Sua figura é sexualizada, seu vestido ganha um decote maior, é suavizado na cor, ganha brilhos, seu próprio corpo sofre transformações, tendo um rosto menos arredondado e uma cintura menor e mais marcada. Seu rosto agora apresenta uma maquiagem mais proeminente, e sua característica mais marcante – seu desgrehado cabelo vermelho – é posta de forma comportada. Com o abandono de seu arco e flecha, ela representa tudo aquilo que foi deixado para trás, tentando (re)estabelecer a figura da mulher ideal nos moldes da sociedade patriarcal.

Com tamanha dismorfia na sua imagem consagrada, a alta rejeição fez com que a empresa desistisse de tal aprisionamento marquetizado como celebração. As mudanças pelas

<sup>73</sup> Disponível em: <https://www.taracousineau.com/wp-content/uploads/2013/05/movies-princess-merida-before-after.jpg>

quais passou a sociedade, por meio das lutas que as mulheres travaram, reverberam na rejeição da figura feminilizada da jovem. A mulher não mais precisa ser submissa, nem precisa se identificar com os ideais femininos de visão patriarcal – tão pouco pode somente negar tais ideais, mas cabe a ela escolhê-los apropriados ou não. Deste modo, tal empreitada tenta desprover a jovem de suas características mais marcantes, e que se encontram mais associadas ao mundo masculino, sendo tal feito rejeitado pela sociedade, o que mostra que não há mais espaço para retrocesso; a mulher não pode mais ser colocada como um outro dependente e validada apenas por sua aparência.

Seguindo pela esteira de pensamento que aqui construímos, trazemos os questionamentos de Butler (2003), que problematiza essa noção de identidade binária estipulada pelas partes sexo e gênero. Segundo a autora:

Se o gênero são os significados culturais assumidos pelo corpo sexuado, não se pode dizer que ele decorra, de um sexo desta ou daquela maneira. Levada a seu limite lógico, a distinção sexo/gênero sugere uma descontinuidade radical entre corpos sexuais e gêneros culturalmente construídos. Supondo por um momento a estabilidade do sexo binário, não decorre daí que a construção de “homens” aplique-se exclusivamente a corpos masculinos, ou que o termo “mulheres” interprete somente corpos femininos. Além disso, mesmo que os sexos pareçam não problematizadamente binários em sua morfologia e constituição (ao que será questionado), não há razão para supor que os gêneros também devam permanecer em número de dois. (BUTLER, 2003, p. 24)

A autora questiona essa dualidade do sexo, questionando a validade dessa opção binária que é instituída na sociedade. Para ela, a imutabilidade do sexo é contestável, o que resultaria no sexo ser igualmente construído no social como o gênero, atribuindo equivalência aos dois, o que invalida essa distinção entre sexo e gênero. Butler (2003) questiona Beauvoir (2009) no que diz respeito a sua concepção de que tornar-se mulher advém de uma pulsão cultural. Isso, segundo Butler, em nenhum momento garante que o corpo que se torna mulher seja fêmea, o que leva a autora a repensar a ideia de corpo como situação. O sexo não poderia constituir-se como pré-discursivo, uma vez que seria gênero desde o começo.

Por meio de tais ideais, a autora diz que a liberdade ou fixação do gênero é estabelecida por um discurso que estabelece tais limites, portanto, as noções de sexo, gênero e de construção fornecem indicadores culturais que podem ou não ser mobilizadas num movimento de análise. Dito isto, os limites da análise discursiva do gênero antecipam as possibilidades das configurações cabíveis do gênero na cultura, o que implica que nem todas as possibilidades sejam facultadas, mas sugere fronteiras analíticas para a construção de um discurso que se baseia no binário como o racional.



Não podemos pensar na mulher como o sexo aberto, e o homem como o sexo fechado, em termos de unicidade. As representações de gênero não podem tomar como ponto de partida o sexo:

A circulação problemática da investigação feminista sobre o gênero é sublinhada pela presença, por um lado, de posições que pressupõe ser o gênero uma característica secundária das pessoas, e por outro lado, de posições que argumentam ser a própria noção de pessoa, posicionada na linguagem como “sujeito”, uma construção masculinista e uma prerrogativa que exclui a possibilidade semântica e estrutural de um gênero feminino. Essas discordâncias tão agudas sobre o significado do gênero [...] estabelecem a necessidade de repensar radicalmente as categorias da identidade ao contexto das relações de uma assimetria radical do gênero. (BUTLER, 2003, p. 30-1)

De acordo com a autora, outras estudiosas, ao designarem a mulher como sexo, nada mais fazem do que reproduzir o sexo masculino em alteridade, numa maneira falocêntrica de significar o feminino, buscando assim ocupar seu lugar. Com estes questionamentos apresentados pela autora, acreditamos que o binarismo se torna um problema por limitar as identidades e definir sexo/gênero por meios biológicos, o que acaba por colocar a heroína novamente em um lugar comum ao apresentá-la apenas como resposta ao herói.

### 3.2.2 *Ninguém lamenta pela Bruxa Má*

Na secção anterior, vimos um percurso sobre a mulher e seu movimento feminista, e adentramos – brevemente – na questão de gênero/sexualidade. Com o início dessa nova secção, escolhemos deliberadamente apresentar os estudos de Federici (2019), no qual é construído um processo histórico que mostra a importante necessidade do movimento feminista, bem como a busca por direitos e visibilidade para as mulheres. Apresentando uma trajetória através dos séculos, a autora mostra os desafios enfrentados pelas mulheres desde o início do capitalismo ocidental, trazendo a caça às bruxas e a renderização da figura feminina como tal, mostrando assim, as interferências sociais e sexuais que sofreram as mulheres.

Falando sobre as mulheres e a reprodução no processo de transição que levou ao capitalismo, a autora aponta que não é possível perder de vista as lutas do proletariado medieval. O capitalismo tomou forma como uma resposta dos senhores feudais, dos patrícios e papas para o conflito social que emergiu durante a crise do feudalismo: “O capitalismo foi a contrarrevolução que destruiu as possibilidades que haviam emergido da luta antifeudal — possibilidades que, se tivessem sido realizadas, teriam evitado a imensa destruição de vidas e de espaço natural que marcou o avanço das relações capitalistas no mundo.” (FEDERICI, 2019,

p. 44). Assim, ela conclui que deve ser enfatizado tal aspecto, uma vez que perdura até os dias de hoje a crença de que o capitalismo foi a evolução natural do feudalismo, sendo acreditado como uma forma melhor de vida social — e não uma resposta de interesse político e de manutenção de poder.

Como já apresentado anteriormente, a relação de poder entre homens e mulheres era bastante desigual, uma vez que a criminalização dos atos recaía apenas sobre a mulher. O homem era o trabalhador, e tinha livre acesso à prostituição, sendo a prostituta responsável pelos fazeres da casa, além do serviço sexual. Quando a prostituição foi criminalizada, a mulher foi severamente penalizada, sendo culpada de seu trabalho sexual e ficando à mercê dos homens — que poderiam declarar que uma mulher era prostituta. Elas não tinham controle sobre seu próprio corpo, sendo levadas a implorar por sua castidade, que era seu único bem, o que dava poder aos homens sobre a vida delas.

As mulheres não poderiam ter sido totalmente desvalorizadas enquanto trabalhadoras e privadas de toda sua autonomia com relação aos homens se não tivessem sido submetidas a um intenso processo de degradação social; e, de fato, ao longo dos séculos xvi e xvii, as mulheres perderam terreno em todas as áreas da vida social. Uma destas áreas-chave pela qual se produziram grandes mudanças foi a lei. Aqui, nesse período, é possível observar uma constante erosão dos direitos das mulheres. Um dos direitos mais importantes que as mulheres perderam foi o de realizar atividades econômicas por conta própria, como *femmes soles*. Na França, perderam o direito de fazer contratos ou de representar a si mesmas nos tribunais, tendo sido declaradas legalmente como “imbecis”. (FEDERICI, 2019, p.199)

Passando por esse processo de “idiotização” da figura feminina, era cada vez mais comum seus direitos serem revogados. Na Alemanha, por exemplo, a mulher viúva era designada para um tutor que cuidaria de suas finanças, bem como famílias somente de mulheres eram proibidas. O motivo de tal proibição? Era pressuposto que elas não seriam controladas. Assim, a mulher passou por uma infantilização legal junto à sua desvalorização econômico-social. Esse atentado contra as mulheres era guiado por diversos fatores: ela era entendida como uma força a ser controlada, uma vez que desenvolvia seu livre poder de escolha cada vez mais; dominava seu corpo, e isso enfraquecia a hegemonia do poder masculino absoluto. Era o pecado original a consciência da mulher sobre si.

Os debates que aconteciam na sociedade levavam para a construção de cânones culturais que aumentavam as diferenças entre homens e mulheres — algo que perdura por toda a história — e estabelecia a mulher como naturalmente inferior aos homens, sendo ela demasiadamente emotiva, luxuriosa e incapaz de comandar, o que gerava a necessidade de ser controlada por um homem. Sendo os debates e decisões sociais um acordo entre os interesses dos homens,

Federici (2019, p.202) diz que, assim como a condenação da bruxaria “o consenso sobre esta questão atravessava as divisões religiosas e intelectuais. Do púlpito ou por meio da escrita, humanistas, reformadores protestantes e contrarreformadores católicos, todos cooperaram constante e obsessivamente com o aviltamento das mulheres”, ou seja, os próprios postulados sobre o que era a bruxaria eram advindos de interesses do mundo masculino. Essa “insubordinação” da mulher era elemento favorito de dramaturgos, escritores e moralistas da época — vide Shakespeare e sua obra *A Megera Domada* —, que a tratavam como vaidosa, selvagem e esbanjadora, dona de língua ferina, sendo mais recorrentes as imagens da bruxa, da puta, da desbocada e da esposa desobediente.

A caça às bruxas teve sua “ascensão” com o aparecimento do movimento feminista, o qual tomava a figura da bruxa como símbolo da revolta feminina. A bruxa nada mais era do que o símbolo de uma resistência que ameaçava as estruturas do poder falocêntrico, o qual não poderia permanecer sua ordem se não tivesse massacrado centenas de milhares de mulheres. Sendo tal resistência vista como pecado, e não qualquer pecado, mas:

O “pecado original” no processo de degradação social que as mulheres sofreram com a chegada do capitalismo, o que o conforma, portanto, como um fenômeno ao qual devemos retornar de forma reiterada se quisermos compreender a misoginia que ainda caracteriza a prática institucional e as relações entre homens e mulheres. (FEDERICI, 2019, p. 292)

A caça às bruxas ocupa uma parte importante no que diz respeito ao desenvolvimento do capitalismo e do proletariado moderno. Essa perseguição às mulheres enfraqueceu a resistência da sociedade camponesa, não podendo resistir a tal ataque que vinha da aristocracia e do estado. Junto a isso, a privatização da terra, os altos impostos e o aumento do controle do estado sobre os cidadãos também minava a resistência do campo, que teve a caça às bruxas como agravante na divisão homem/mulher. Essa separação foi tão grande que provocava medo nos homens, os quais temiam o “poder” — e usamos aspas aqui para caracterizar o poder em seu sentido sobrenatural — das mulheres. Embora o movimento de caça às bruxas ganhasse força pela Europa, o movimento foi recebido com ceticismo, sendo entendido como o que realmente era; para intelectuais italianos tudo não passava de uma grande ironia, sendo descartadas as histórias referentes aos atos do diabo, e trazendo à tona o poder do dinheiro e da ganância, como retratado numa peça de Giordano Bruno, que diz ‘não encantos, mas sim moedas’.

Segundo Federici (2019), depois de meados do séc. XVI, a quantidade de mulheres julgadas como bruxas aumentou, atingindo seu ápice do julgamento entre 1580 e 1630, num momento em que o feudalismo se extinguiu e o capitalismo mercantil era implementado. A

perseguição tomou tamanha proporção que países que estavam em guerra entravam em acordo para caçar as bruxas, dando ao Estado a responsabilidade de denunciar e julgar as supostas bruxas. Mas os alcances desse movimento não eram somente destinados aos envolvidos na caça, mas quase todas as classes das esferas públicas adquiriam gosto em debater o assunto, de intelectuais a trabalhadores, juízes e filósofos, todos tinham uma preocupação com o problema que assolava a nação. Por meio dessa preocupação que surgiam panfletos, livros e guias de como encontrar uma bruxa perante a sociedade. Não precisamos dizer que — não somente agora, como também para a própria época — é assustador o poder de tal movimento, bem como a quantidade de mulheres que sofreram com essa cruzada contra o feminino, assim como diz a autora “Não pode haver dúvida, então, de que a caça às bruxas foi uma iniciativa política de grande importância. Reforçar este ponto não significa minimizar o papel que a Igreja Católica teve na perseguição.” (FEDERICI, 2019, p. 301-2)

A caça às bruxas era utilizada para promover os interesses dos detentores do poder. Não bastasse o controle político e social, eram implementadas tentativas de controlar o corpo feminino que, além de obedecer ao homem, deveria cumprir seu papel de reprodução. As mulheres que fugiam dessas diretrizes eram tidas como bruxas, que conspiraram para o fim da humanidade, sendo acusadas de praticar abortos e assassinar crianças em oferendas para o demônio. Essa imagem da bruxa como uma amante de satã permeou a imaginação popular, associando sua imagem a uma velha cheia de luxúria e desejos carnavais, que se alimentava de carne infantil e usava seus corpos para feitiços e poções. Essa imagem ganharia tanta força que se consolidaria no estereótipo que vemos nos contos de fadas: temos a bruxa de João e Maria que quer se alimentar deles, e a bruxa de *A Pequena Sereia* que usa sua voz em um feitiço. Por toda a literatura — e no âmbito cinematográfico — não faltam exemplos de o que se tornou tal figura.

A caça às bruxas inverteu a relação de poder entre o diabo e a bruxa. Agora, a mulher era a criada, a escrava, o súcubo de corpo e alma, enquanto o diabo era, ao mesmo tempo, seu dono e senhor, cafetão e marido. Por exemplo, era o diabo que “se dirigia à suposta bruxa. Ela raramente o fazia aparecer” (Larner, 1983, p. 148). Depois de aparecer para ela, o diabo pedia-lhe que se tornasse sua criada, e o que vinha a seguir era um exemplo clássico da relação senhor/escravo, marido/mulher. Ele imprimia-lhe sua marca, tinha relações sexuais com ela e, em alguns casos, inclusive modificava seu nome (Larner, 1983, p. 148). Além disso, em uma clara previsão do destino matrimonial das mulheres, a caça às bruxas introduzia um só diabo, em vez da multidão de diabos que pode ser encontrada no mundo medieval e renascentista, e um diabo masculino, por sinal, em contraste com as figuras femininas (Diana, Here, a Senhora do Jogo), cujos cultos estavam presentes entre as mulheres da Idade Média, tanto nas regiões mediterrâneas quanto nas teutônicas. (FEDERICI, 2019, p. 336-7)

Os anos que perduraram essa cruzada contra as bruxas causaram uma imensa alienação dos homens para com as mulheres, sendo os pobres os mais afetados, resultando, assim, no cessar da solidariedade de classe e autodestruição do poder coletivo. Harris (1974) diz que esse movimento dispersou as energias de protestos latentes, perpetuando a sensação de impotência e dependência de grupos dominantes, o que impedia as classes pobres de enfrentarem as autoridades eclesiásticas ou focarem na distribuição das riquezas e igualdade social. Essa repressão das mulheres funciona para todo o proletariado em geral, uma vez que faziam com que os homens que perderam suas posses culpassem a figura da bruxa por sua perda, permitindo repercutir o medo dos homens de se tornarem impotentes por causa da bruxa, e até de se tornarem escravos sexuais delas. Essa relação da bruxa/mulher com o sexo, em muito, é significativa, sendo a prostituta e a bruxa faces da desvalorização e punição da prostituição: enquanto nova, a mulher é prostituta; ao passar para a velhice, ela é a bruxa amante do diabo, ambas interligadas pelo sexo e corrompidas pelo Estado. Federici (2019) diz que, na Idade Média, a bruxa e a prostituta tinham uma figura positiva socialmente, realizando serviços para comunidade. Com a caça às bruxas, essa imagem foi modificada e relacionada a algo negativo, e ambas eram julgadas e mortas. Mas ainda havia entre elas uma diferença: a prostituta podia viver se a bruxa morresse, sendo a prostituta poupada por seu serviço clandestino. A bruxa era, então, vista como o sujeito mais perigoso, mais indomável, aquela que representava uma ameaça à manutenção do poder.

Retomando o caráter político/econômico da caça às bruxas, vemos que as elites usaram tal momento para manter seu poder, o que torna mais trágico o apagamento que aconteceria após a realização de tal tarefa. A crença na bruxaria já era algo que fugia da realidade e deixava sua marca na história. Com o fim da subversão da bruxaria, foi permitido que a prática seguisse adiante, assim a bruxa foi tão esgotada e fragilizada que não mostrava mais ser um perigo real para os detentores do poder, nem seria mais lembrada como uma figura que um dia chegou a estremecer as estruturas hegemônicas do poder de classes. Restaria a ela ser para sempre lembrada nas histórias infantis como a vilã malvada, até o momento de sua nova subversão.

### 3.2.3 *Uma bruxa boa ou uma fada má?*

Após vermos a figura feminina posta na posição de bruxa, que queima nas fogueiras por desafiar a ordem “natural” dos homens, retornamos ao refúgio da figura da bruxa: os contos de fadas e sua eterna presença como vilã das histórias.

Cashdan (1999) diz que, desde pequenos, aprendemos a reconhecer as diferenças entre o bem e o mal, o que conforta e o que abandona, e a compreender as divisões básicas que são postas em nossa vida. Aos tratarmos da heroína, buscamos seu contraponto, a figura da bruxa, que, por muito tempo, permanece como vilã da história. Mas e se ela não precisasse mais ser a personificação do mal? O autor fala da recorrência de personagens femininas nos contos de fadas, afirmando que a figura materna — e as relações que são implicadas na relação mãe/filhos — se desdobra por dentro as personagens dos contos. Tais histórias são, em sua essência, dramas maternos nos quais bruxas, fadas e outras figuras femininas derivam da fantasia de separação na infância. As histórias ajudam a lidar com as divisões do eu, do cerne das crianças que aprendem a se conhecer e lidar com as mudanças que passam. Entretanto, as figuras masculinas são mais escassas, servindo como um adereço à história, como o príncipe que vem salvar o dia e garantir um final feliz:

Em muitos casos, a intervenção do príncipe é acidental para a sobrevivência da heroína. Branca de Neve desperta novamente não por causa de qualquer ação por parte do príncipe, mas porque um servo acidentalmente derruba o caixão de vidro em que está. Na versão dos irmãos Grimm de Chapeuzinho Vermelho, a heroína e a avó unem forças para destruir o lobo; apenas na versão de Perrault que o caçador aparece na história. (CASHDAN, 1999, p. 38)

Com essa grande presença da figura feminina nos contos, é curioso o tempo que as personagens levaram para evoluir, para deixarem de serem servas a espera de um amor, para tomarem atitudes que modificam seu destino. Apresentando um exemplo do conto *Moon Ribbon*, o autor diz que a personagem Sylvia mostra uma mudança no seu discurso, do “não posso” para o “não vou”; essa mudança caracteriza a passagem de uma criança subserviente para uma jovem que se afirma. O curioso dessa mudança é que ela acontece sem nenhum dos elementos clássicos dos contos de fada: não existe príncipe, baile, nem sapatos mágicos, nem nenhuma interferência externa que possa ir ao socorro da jovem. Pelo contrário, ela está sozinha, apenas com suas experiências como mulher adulta, sendo deixada por conta própria e construindo uma nova identidade para si, que mostra sua independência e as marcas de seu crescimento.

Mesmo com histórias clássicas que fazem parte da nossa infância, essa forma de contar tais histórias sofreu mudanças, desde seus primórdios quando eram contadas oralmente, até as organizações dos primeiros livros de contos de fadas. Com mudanças acontecendo com o passar do tempo, os contos de fadas evoluíram para a forma visual, sendo associados ao pioneirismo da Disney. Assim, acreditamos que não somente o modo de contar, mas também as histórias mudaram, e a forma como nos envolvemos com elas também mudou. Se, por décadas, tivemos princesas indefesas que esperam por um príncipe, começamos a ver movimentos que abordam pautas feministas, a mulher ganha mais espaço, e a bruxa não precisa ser a mulher malvada.

As crianças mais velhas, em contraste, tendem a responder a contos que permitem “conversar” com a presença maligna da história. O próprio ato de envolver a bruxa, a habilidade de experimentar o que ela pensa e sente, pode aumentar o crescimento. À medida em que as crianças amadurecem, “mate o seu inimigo” precisa evoluir para “conheça o seu inimigo”. Se a bruxa morre ou não, pode não ser tão importante quanto a oportunidade de interagir com ela. As crianças precisam de oportunidades para se familiarizarem com partes de si mesmas com as quais terão que lidar pelo resto de suas vidas. (CASHDAN, 1999, p. 227)

Como exposto pelo autor, essa relação com a bruxa evoluiu junto com os contos, o que retoma a pergunta que levantamos: e se a bruxa deixa de ser malvada? Com essa evolução das figuras femininas, a figura da bruxa também passou a ter mais destaque. Adaptações mais modernas adotam o ponto de vista das antagonistas e buscam explorar a origem desse mal há tanto tempo estabelecido. Se a Bela Adormecida por tempos foi símbolo da maldade de Malévola, a vilã da história, hoje ela é o alvo do amor da jovem, como visto na adaptação cinematográfica da Disney. Uma vez que a Disney — e outras empresas — propõem essa virada de pontos de vista das personagens, das divisões entre bem e mal, entre dicotomias aqui estabelecidas, as histórias parecem caminhar para o abarcar de avanços sociais que foram conquistados pelas mulheres.

Ter a bruxa como centro da história mostra uma inclinação para a aceitação do lado negativo, do lado mais obscuro, lado este que ainda é capaz de identificação, uma vez que nem todos somos apenas bons ou ruins, mas somos uma combinação de experiências e vivências que constroem nosso caráter. Ao vermos tal figura encantada não ser mais retratada como um corpo morto embaixo da casa que cai do céu, notamos uma vontade de mudanças em como contar uma história e como representar as construções sociais que vivemos. Se debatemos que a binaridade se torna um pesar nas relações baseadas em sexo/gênero, o mesmo pode ser dito da definição bem/mal; a bruxa não mais precisa ser a origem de uma maldição, mas pode ser a celebração de uma mulher feiticeira que se aceita em sua condição de bruxa. Em *Valente*, temos

a bruxa em uma representação mais cômica e incomum, ela não se mostra por seus poderes, mas por sua arte de entalhar animais de madeira, pela aparição de sua loja com enfeites produzidos sem a ajuda da magia.



Sequência fílmica 1: em 32 min. e 01 segs.

Essa relação subverte a imagem da bruxa malvada, na medida em que a bruxa não cria um mal; na verdade, ela pode ser vista como uma “fada madrinha” às avessas, sendo a responsável por prover à Merida a solução para seu problema de uma maneira que foge às expectativas da jovem. A bruxa não é somente a figura da vilã, mas também a mulher que se revolta contra o sistema falocêntrico e que diz “eu sou dona de mim”, confrontando, assim, a hegemonia do poder masculino, que, por séculos, busca controlar a revolução da mulher.

Os contos de fada são uma verdadeira celebração da vida, cheios de encanto e capazes de estimular a todos, sendo tão atuais hoje como há centenas de anos. Construída sob essa dinâmica do bem e do mal, a figura da bruxa se manterá como uma figura que marca sua presença nas histórias, buscando nos sensibilizar, propondo um desafio que faz levantar a pergunta “quem somos?”. Para Cashdan (1999, p. 232), “Sua destruição não é um ato de vingança, nem mesmo de crueldade. Apenas nos lembra que as tendências pecaminosas fazem parte da existência cotidiana e que devemos batalhar com elas se quisermos que nossas vidas tenham um final de conto de fadas.”. Após esse percurso sobre a mulher e figura da bruxa, podemos retomar um aspecto levantado anteriormente: as implicações sobre o gênero/sexualidade e como isso reverbera nas figuras femininas. Assim, começamos o próximo item.



### 3.2.4 O contrato contrassexual: *princesas em cavalos e heróis na torre?*

Em meio a uma contrapartida desses estabelecimentos feitos acerca do sexual, Preciado (2014) propõe um pensamento contrassexual, desestabilizando, assim, as estruturas binárias que são construídas na sociedade. O autor<sup>74</sup> apresenta a contrassexualidade como:

Em primeiro lugar: uma análise crítica da diferença de gênero e de sexo, produto do contrato social heterocentrado, cujas performatividades normativas foram inscritas nos corpos como verdades biológicas (Judith Butler, 2001). Em segundo lugar: a contrassexualidade aponta para a substituição desse contrato social que denominamos Natureza por um contrato contrassexual. (PRECIADO, 2014, p. 21)

A contrassexualidade é pensada como uma maneira para a desconstrução do sistema do gênero e das práticas sexuais — sob o qual entendemos existir tabus, preconceitos e imposições contra a liberdade dos corpos, o prazer feminino e a estimulação anal, como proposto pelo autor. O proposto é a equivalência, não a igualdade, dos corpos-sujeitos envoltos pelo contrato contrassexual que buscam o prazer-saber. Por escolher fugir das oposições “homem/mulher, masculino/feminino, heterossexualidade/homossexualidade”, essa teoria do corpo define a sexualidade como tecnologia, considerando que os elementos do sistema binário atualmente empregados não passam de conexões, de energia e informação.

A questão do desejo perpassa a teoria, uma vez que a excitação sexual e os orgasmos são entendidos como produtos de uma tecnologia que considera órgãos reprodutores como órgãos sexuais, impossibilitando a extensão do prazer em toda sua totalidade. Ou seja, nos moldes pregados em nossa sociedade, não há espaço para o desejo, para a exploração. Órgãos usados para produzir outros indivíduos são erroneamente tomados como sexo, o que novamente acarreta nas concepções de gênero como sexo biológico. O desmembramento do desejo é deixado para trás, uma vez que, na contrassexualidade, são permitidos a exploração dos corpos em sua totalidade, desfazendo assim as concepções de homem/mulher como únicas partes possíveis nas relações.

A contrassexualidade dispensa a determinação de um passado absoluto no qual se situaria uma heterotopia lésbica (amazônica ou não, preexistente ou não à diferença sexual, justificada por certa superioridade biológica ou política, ou mesmo como resultado de uma segregação dos sexos) que seria uma espécie de utopia radical feminista separatista. Não precisamos de uma

---

<sup>74</sup> Destacamos que o autor é um homem trans, assim, a edição usada do livro ainda apresenta seu nome no feminino, sendo aqui, apenas referido como B. Preciado; em novas edições do livro, é apresentado seu nome como Paul B. Preciado.

origem pura da dominação masculina e heterossexual para justificar uma transformação radical dos sexos e dos gêneros. (PRECIADO, 2014, p. 23)

Sem se prender na pretensão de estabelecer quando a contrassexualidade deve ser posta em prática, Preciado (2014, p. 23) diz que “Essa contingência história é o material, tanto da contrassexualidade como da desconstrução. A contrassexualidade não fala de um mundo por vir; ao contrário, lê as marcas daquilo que já é o fim do corpo, tal como este foi definido pela modernidade.”. Busca-se, então, compreender sexo e sexualidade e o gênero — notamos a semelhança e avanço dos questionamentos feitos por Butler — como tecnologias sociopolíticas complexas. Mas o que queremos dizer com tal imposição de corpos como tecnologias envoltas no político? Pensar nos corpos como tecnologia é propor pensar além da binaridade estabelecida enquanto dicotomia homem/mulher, aonde pressupõem-se que não somente o político, mas como também o estudo de artefatos sexuais e sociopolíticos do sistema sexo/gênero, dando início a desmistificação das noções tradicionais de sexo e gênero.

O sexo, como órgão e prática, não é nem um lugar biológico preciso nem uma pulsão natural. O sexo é uma tecnologia de dominação heterossocial que reduz o corpo a zonas erógenas em função de uma distribuição assimétrica de poder entre os gêneros (feminino/masculino), fazendo coincidir certos afectos com determinados órgãos, certas sensações com determinadas reações anatômicas. A natureza humana é um efeito da tecnologia social que reproduz nos corpos, nos espaços e nos discursos a equação natureza = heterossexualidade. O sistema heterossexual é um dispositivo social de produção de feminilidade e masculinidade que opera por divisão e fragmentação do corpo: recorta órgãos e gera zonas de alta intensidade sensitiva e motriz (visual, tátil, olfativa...) que depois identifica como centros naturais e anatômicos da diferença sexual. (PRECIADO, 2014, p. 25)

Como diz o autor, o sexo não é um lugar biológico, nem uma pulsão natural, afirmando que nada mais é que uma tecnologia de dominação heterossocial, produzindo o distanciamento do poder que vemos presente no modelo falocentrista. Notamos que essas afirmações são familiares ao que já explanamos acerca da sexualidade/gênero, bem como as observações de Goldman (2014), o que mostra a retomada destes temas — e que impõe uma dominação do homem sobre a mulher. Sendo tal modelo eternamente baseado na masculinidade e feminilidade, no homem e mulher, a (hetero)sexualidade opera por meio de inscrições que se repetem no código binário, socialmente tido como natural. A teoria contrassexual propõe achar os espaços abertos a erros, falhas estruturais e reforçar as diferenças para com o sistema heterocentrado. Em termos discursivos, podemos pensar na contrassexualidade como uma forma de resistir, uma forma de revolta contra a imposição da binaridade no par homem/mulher,

sendo por meio de falhas estruturais que se permite tal discurso, algo semelhante a ‘só há causa naquilo que falha’<sup>75</sup>.

Preciado (2014) diz que falar do sistema sexo/gênero como sistema de escritura, onde corpos são textos, é ir além de intervenções abstratas, como as que reduzem a marca do gênero a marcas linguísticas. Para o autor, esse processo precisa balançar as tecnologias de inscrição de gênero e sexualidade, como as próprias instituições. Não se trata de uma substituição de palavras e afins, mas de uma modificação na posição de enunciação:

Butler utilizara essa noção de performatividade para entender os atos de fala nos quais as sapas, as bichas e os transexuais viram do avesso a linguagem hegemônica, apropriando-se de sua força performativa. Butler chamará de "performatividade queer" a força política da citação descontextualizada de um insulto homofóbico e da inversão das posições de enunciação hegemônicas que este provoca. Dessa maneira, por exemplo, sapatona passa de um insulto pronunciado pelos sujeitos heterossexuais para marcar as lésbicas como "abjetas", para se transformar, posteriormente, em uma autodenominação contestadora e produtiva de um grupo de "corpos abjetos" que, pela primeira vez, tomam a palavra e reclamam sua própria identidade. (PRECIADO, 2014, p. 28)

Tomar o pensamento da questão da identidade para rumos além do gênero faz ruir a binaridade que é perpetuada. Assim, o gênero não é algo apenas performativo (como dito outrora por Butler), podendo ser, na metáfora, um objeto prostético, entendido como algo não materializável no corpo, escapando de paridades dicotômicas como corpo/alma, forma/matéria. Ele nada mais é que um dildo, construído e orgânico simultaneamente, indo mais à frente da imitação, entre verdade e a representação da mesma, entre órgãos e práticas sexuais, o que lhe faria ser compreendido como uma tecnologia sofisticada que fabrica corpos sexuais (PRECIADO, 2014). Esse mecanismo de produção que confere o caráter “sexual-real-natural” dos gêneros masculinos e femininos, é entendido pelo autor como produtor também de falhas. Tais falhas invocam um real masculino/feminino – que na verdade não existe – que, por um acidente do sistema como um todo, produz exceções vistas como perversas: o homossexual.

Sendo produzido como tal acidente da máquina hétero, o homossexual é visto como antinatural, como fuga da lei da natureza – o que contradiria a visão hétero da natureza. Uma vez que é a homossexualidade, a mudança de posições, e a contrassexualidade no reino animal são algo comum, a máquina hétero busca manter a estabilidade da produção “natural”. No meio

---

<sup>75</sup> A citação faz referência ao texto de Pêcheux (1975) “Só há causa daquilo que falha ou o inverno político francês: início de uma retificação”, no qual o autor retifica a falha de sua proposta inicial de um método automático, assim, ao retificar-se, ele diz que tanto o processo de interpelação do sujeito, quanto sujeitos e reproduções das práticas das ideologias dominantes estão sujeitos a falhas e rupturas, as quais são capazes de transformar sua estrutura.

do trabalho da desconstrução contrassexual, o ânus ganha destaque em três pontos: ele é a zona erógena que perpassa os limites anatômicos que são impostos na diferença dos sexos; ele é a zona primordial da passividade, centro de prazer não listado como orgástico; é um espaço de trabalho da tecnologia na reestruturação contrassexual, não é destinado à reprodução, nem é baseado numa relação romântica, mas apresenta benefícios que não são pensados e/ou aplicados na economia heterocentrada. Bem como diz o autor: “Pelo ânus, o sistema tradicional da representação sexo/gênero vai à merda.” (PRECIADO, 2014, p. 32), essa comparação feita pelo autor é uma provocação direta para aquilo que é visto como epicentro da falha heterocentrada, o ânus é o limite não cruzado da sociedade heterossexual, que impõem uma normalidade, assim, ao confrontar as imposições sociais acerca do gênero/sexo, o autor confronta esse limite, achando o que fim das imposições de sexo/gênero, através do órgão final do corpo.

Tomar os corpos como textos onde há o processo de escritura por parte da contrassexualidade é abrir espaço para toda uma gama de identidades não baseadas no par sexo/gênero. O grande trunfo dos estudos de Preciado (2014) é propor a quebra dessa binaridade que permeia o âmbito social, sendo tal proposta feita por contatos com algumas das autoras já retratadas. O que podemos perceber nessa construção acerca da mulher é que, mesmo quando se encontra como tópico das discussões, ela permanece absorvida pela contraparte masculina detentora do poder. Assim, é necessária uma prática que modifique tais estruturas como as entendemos hoje. Se Beauvoir (2009) trata da distância entre os sexos, Butler (2003) já direciona o pensamento para os problemas implicados pelas questões de gênero, o que faz com que Preciado (2014), ao entrelaçar todos estes pensamentos, proponha um fim para esse debate que define identidade por órgãos sexuais.

Usando da imagem abaixo podemos pensar nas implicações dessa contrassexualidade, sendo tal imagem um grande leque de possibilidades: diferentes sujeitos, e diferentes entendimentos possíveis acerca do sexo/gênero.

Figura 16 – Merida recebe os clãs



Fonte: Site Deseret.com<sup>76</sup>

Não afirmamos que deva existir uma modificação nos filmes da Disney que seja levado para o lado adulto dos pensamentos já debatidos – buscamos aqui a exploração das questões sobre sexo e gênero. Pelo contrário, uma vez que, fruto de um mercado capitalista que visa o lucro por meio do mercado infantil, a empresa não pode adentrar este rumo nos moldes aqui expostos. Entretanto, o que defendemos é que, ao abordar cada vez mais as mudanças que surgem no seio do social, a empresa consegue abranger sua representatividade, e mover mecanismos que aspiram mudança.

Dito de outro modo, podemos perceber que essa subversão da identidade de gênero pode ser percebida no filme, uma vez que, sendo uma mulher, uma princesa, Merida é apresentada com atributos mais neutros, diferente das outras princesas. Ver esse corpo que não transita exclusivamente no masculino nem no feminino, que se choca com corpos outros estabelecidos no heterocentrismo, faz levantar assunções acerca de sua identidade (Merida se sente no gênero masculino ou feminino?), e porque não, de sua orientação sexual (a falta de um par romântico heterossexual deixa espaço para uma bissexualidade ou homossexualidade?). Ao colocarmos todos os integrantes de sua família juntos, vemos que as construções de uma contrassexualidade se tornam plausíveis – ainda que de forma utópica –, o macho alfa é um guerreiro sentimental e submisso a sua esposa; ela, por sua vez, exerce seu controle nos limites de seu corpo permitidos pela sociedade falocêntrica que se encontra; Merida é uma jovem sem desejos românticos e que se mostra mais próxima às atribuições masculinas; por fim, seus irmãos são três incógnitas que se abrem para as possibilidades de uma contrassexualidade que pode ser implementada de modo orgânico.

<sup>76</sup> Disponível em: [https://cdn.vox-cdn.com/thumbor/C\\_3H1ZTrXUuBuPwGvpRJ7\\_dYSBI=/480x0/cdn.vox-cdn.com/uploads/chorus\\_asset/file/17569001/906057.jpg](https://cdn.vox-cdn.com/thumbor/C_3H1ZTrXUuBuPwGvpRJ7_dYSBI=/480x0/cdn.vox-cdn.com/uploads/chorus_asset/file/17569001/906057.jpg)

## 4 PARA FORA DA TORRE, EM DIREÇÃO AO MUNDO: AS ANÁLISES

Dando continuidade ao que apresentamos até aqui, trazemos as contribuições da Análise do Discurso para que possamos melhor compreender essa figura da mulher — em especial a figura da mulher enquanto princesa, que tomamos como fio condutor desta pesquisa. Desse modo, buscamos entender por que a princesa, a qual é construída a partir de um estereótipo, precisa ser uma heroína. Para tanto, estruturamos este capítulo de maneira teórico-analítica, o qual damos início com uma breve apresentação da teoria.

### 4.1 As bases teóricas da AD

Podemos descrever o surgimento da Análise do Discurso (AD) por meados da década de 1960 e 70 na França, onde um forte domínio de teorias estruturalistas comandava os estudos da língua(gem). Em seu início, a AD estava envolta por motivações políticas e linguísticas, surgindo, então, a partir da preocupação com o funcionamento da linguagem nas práticas sociais, buscando não somente se voltar para a estrutura da língua, mas também para o que da exterioridade a determina e a constitui. Assim, destacamos ainda que, em seu momento inicial, a teoria focava na análise de discursos políticos, os quais são um grande terreno de estudo da teoria até hoje. Tomamos como ponto inicial o foco da teoria fundada por Michel Pêcheux, que se dá sobre o sujeito não ser o dono do seu dizer, mas assujeitado por ele. Juntamente com Catherine Fuchs, Michel Pêcheux fala dos lugares sociais dos sujeitos e como esses são representados. Os autores dizem que os lugares sociais “estão representados nos processos discursivos em que são colocados em jogo” (PÊCHEUX; FUCHS, [1975] 2014, p. 81). Eles se encontram aí representados, mas também transformados, uma vez que o funcionamento dos processos discursivo acontece através das formações imaginárias que os lugares A e B fazem de si e do outro. Os autores ainda dizem que existem nos mecanismos de todas as formações sociais regras de projeção, as quais “estabelecem as relações entre as *situações* (objetivamente definíveis) e as *posições* (representações dessas situações)” (PÊCHEUX; FUCHS, [1975] 2014, p. 81)

Portanto, a teoria não aborda um sujeito empírico, mas o sujeito do discurso, aquele que é afetado pela ideologia e que não tem conhecimento desse efeito. Sendo uma teoria de entremeios, a AD tem seu quadro epistemológico formado pelo cruzamento de três pilares: o materialismo histórico de Althusser, a psicanálise de Lacan e a linguística de Saussure. Como já dito aqui, o sujeito da AD é o sujeito do discurso, aquele que é interpelado ideologicamente

e determinado pelas condições sócio-históricas. Assim, a AD vai de encontro com outras teorias linguísticas, partilhando a língua como sistema sujeito a falhas, sendo que a construção do sentido e do sujeito se dão via ideologia.

Com o marco inicial da AD em 1969, Pêcheux apresenta — por entre complexas fórmulas matemáticas — algumas noções da sua teoria, como a noção de discurso, as condições de produção e as formações imaginárias, apresentadas anteriormente no decorrer desta pesquisa. O discurso, objeto central de estudo da AD, é aqui entendido como definido por Pêcheux (1969), enquanto efeito de sentido entre locutores, sendo influenciado pelas condições de produção. No processo discursivo, os lugares que os sujeitos ocupam são entendidos como elementos A e B. Sobre esses elementos, Pêcheux e Fuchs ([1975] 2014, p. 80) compreendem que os elementos A e B são mais que a presença física de organismos humanos, ou seja, os sujeitos do discurso não são os sujeitos empíricos, pelo contrário, eles “designam lugares determinados na estrutura de uma formação social, lugares dos quais a sociologia pode descrever o feixe de traços objetivos característicos”: como o lugar de patrão, funcionário e operário são marcados por propriedades diferentes e determináveis. Dessa forma, os lugares sociais ocupados pelos sujeitos definem suas inserções no processo discursivo, uma vez que nem o sujeito nem o sentido estão completos, feitos e constituídos de forma definitiva, visto que, segundo Indursky (2008, p. 11), “este sujeito é dotado de inconsciente. E em sua constituição social ele é interpelado pela ideologia”.

Ao rever alguns dos conceitos iniciais, o autor se junta a Fuchs (PÊCHEUX & FUCHS, 1975) para trazer algumas noções novas para a teoria, como a noção das formações discursivas (FD), que, segundo os autores,

determinam o que pode e deve ser dito (articulado sob a forma de uma arenga, um sermão, um panfleto, uma exposição, um programa etc.) a partir da posição dada numa conjuntura, isto é, numa certa relação de lugares no interior de um aparelho ideológico, e inscrita numa relação de classes. Diremos então, que toda formação discursiva deriva de condições de produção específicas, identificáveis a partir do que acabamos de designar (PÊCHEUX; FUCHS, [1975] 2014, p. 164)

Assim, as condições de produção mantêm relação com as formações ideológicas, visto que toda formação discursiva deriva de condições de produção (PÊCHEUX & FUCHS, 1975). Já a noção das formações ideológicas é tratada como um complexo de atitudes e representações não individuais e não universais, que mantém uma relação mais ou menos direta com as posições de classe em conflito.

A modalidade particular do funcionamento da instância ideológica quanto à reprodução das relações de produção consiste no que se convencionou chamar de *interpelação*, ou o assujeitamento do sujeito como sujeito ideológico, de tal modo que cada um seja *conduzido*, sem se dar conta, e tendo a impressão de estar exercendo sua livre vontade, a *ocupar o seu lugar* em uma ou outra das duas classes sociais antagonistas de modo de produção. (PÊCHEUX; FUCHS, [1975] 2014, p. 162)

Assim a “ideologia interpela os indivíduos em sujeito”. Essa lei é parte constitutiva da ideologia, sendo realizada por meio de um complexo conjunto de formações ideológicas, as quais desempenham um papel desigual nas transformações e reproduções das relações de produção, assumindo um caráter regional, bem como características históricas da luta de classes. A partir dessa dupla conjuntura é que as formações discursivas intervêm nas formações ideológicas.

Aprofundando a noção de FD, o autor diz que a FD é “aquilo que, numa formação ideológica dada, isto é, a partir de uma posição dada numa conjuntura dada, determinada pelo estado da luta de classes, determina o que pode e deve ser dito” (PÊCHEUX, 1997, p. 160). Assim, sujeito e FD se encontram entrelaçados, uma vez que “os indivíduos são ‘interpelados’ [...] em sujeitos de seu discurso, pelas formações discursivas que representam ‘na linguagem’ as formações ideológicas que lhes são correspondentes” (PÊCHEUX, 2014, p. 147). Podemos, então, entender FD como aquilo “*o que pode e deve ser dito*” pelo sujeito (PÊCHEUX, 2014, p. 147).

Destacamos, ainda, a noção dos esquecimentos apresentada por Pêcheux e Fuchs (1975). Os esquecimentos são parte constitutivas do sujeito, que fazem com que o sujeito tenha a ilusão de ser a origem do dizer, uma vez que nem a linguagem nem os sentidos são transparentes, assim, o sujeito tem a ilusão de ser o dono/origem dos sentidos. Pêcheux e Fuchs ([1975] 2014) dizem que o esquecimento de nº2 refere-se à zona dos processos de enunciação, caracterizado por um funcionamento do tipo pré-consciente/consciente. É através desse esquecimento que o sujeito “seleciona” os saberes existentes na FD que o domina. Nesse esquecimento, temos que o sujeito pode penetrar conscientemente na zona de nº2, sendo tal feito realizado pelo retorno do seu discurso sobre si, por meio do qual pode ser introduzido um discurso do outro, acarretando na reformulação do dito pelo sujeito. Já o esquecimento de nº1 é referente à zona inacessível para o sujeito, sendo parte constitutiva da subjetividade da língua, de natureza inconsciente, no sentido da inconsciência da ideologia sobre ela mesma. Esse esquecimento dá conta de que o sujeito não pode ficar no exterior de uma FD que o domina, uma vez que esse exterior determina a FD em questão. Segundo os autores “a relação entre os



esquecimentos nº 1 e nº2 remete à relação entre a condição de existência (não subjetiva) da ilusão subjetiva e as formas subjetivas de sua realização” (PECHEUX, FUCHS, [1975] 2014, p. 177). Buscando as palavras de Orlandi (2005), que retoma os autores, temos que o esquecimento nº2 é o esquecimento enunciativo, que determina por que dizemos algo de uma maneira e não de outra, sendo ele da ordem do pré-consciente-consciente; já o esquecimento de nº1 é o esquecimento ideológico, o modo pelo qual somos afetados pela ideologia, ou seja, aquele referente à ordem do inconsciente. Dessa forma, os sujeitos esquecem o que foi dito, involuntariamente, para se identificarem com o que dizem e se constituírem em sujeitos. Com o amadurecimento da teoria, Pêcheux (1975) trouxe a questão do pré-construído de Paul Henry, que remete a uma construção anterior, como se já aí se encontrasse; outras noções também são apresentadas, como a do interdiscurso — algo que fala antes — e a do intradiscurso — o que é dito num determinado momento em determinadas condições; as tomadas de posição, as quais negam um sujeito intencional; a forma-sujeito que designa um sujeito do saber de uma FD. Pêcheux ([1975]2014) fala que o sujeito não é um lugar vazio, sendo preenchido pelo que é chamado de forma-sujeito. A forma-sujeito é o meio pelo qual e como os sujeitos se identificam com os discursos das formações discursivas na qual inscrevem seus discursos. Assim:

A forma-sujeito (pela qual o “sujeito do discurso” se identifica com a formação discursiva que o constitui) tende a absorver-esquecer o interdiscurso no intradiscurso, isto é, ela simula o interdiscurso no intradiscurso, de modo que o interdiscurso aparece como o puro “já-dito” do intra-discurso, no qual ele se articula por “co-referência” (PÊCHEUX, [1975] 2014, p. 154)

Pêcheux ([1975] 2014) pensa a noção de intradiscurso como um fio do discurso que é atribuído ao sujeito. Sabendo que o sujeito acredita na ilusão de estar em total controle de seu discurso, ele é atravessado pelo interdiscurso. Dessa forma, o intradiscurso é onde a forma sujeito incorpora o interdiscurso e também o esquece, fazendo com que possamos entender o intradiscurso como:

o funcionamento do discurso com relação a si mesmo (o que eu digo agora, com relação ao que eu disse antes e ao que eu direi depois; portanto, o conjunto dos fenômenos de “co-referência” que garantem aquilo que se pode chamar o “fio do discurso”, enquanto discurso de um sujeito). (PÊCHEUX. [1975] 2014, p. 153)

A objetividade material contraditória do interdiscurso se dá sobre o fato de que algo fala antes, em outro lugar e de maneira independente, sob a dominação do complexo das formações ideológicas. Assim, esse efeito de encadeamento de um pré-construído é determinado na própria estrutura do interdiscurso. Como diz o autor, o:

[...] próprio de toda formação discursiva é dissimular, na transparência do sentido que nela se forma, a objetividade material contraditória do interdiscurso, que determina essa formação discursiva como tal, objetividade material essa que reside no fato de que “algo fala” (*ça parle*) sempre “antes, em outro lugar e independentemente”, isto é, sob a dominação do complexo das formações ideológicas. (PÊCHEUX, 2014, p. 149).

Assim, o interdiscurso é entendido como “todo complexo com dominante” das FD, ou seja, é o que se encontra nas diferenças entre elas, situado na sua relação. Isso mostra que as regras do interdiscurso é que determinam as formações discursivas.

Ao ser interpelado pela FD que o determina e na qual inscreve seu discurso, o sujeito acredita ser a origem de seu dizer, sendo por meio da relação intradiscurso e interdiscurso que percebemos a presença desse algo que fala antes. Esse algo anterior e sempre presente é a relação dominante das formações ideológicas com a FD. Assim, o interdiscurso é o lugar responsável pela construção dos sentidos pelos sujeitos, sendo ele, no decorrer do processo discursivo, reinscrito no próprio sujeito, o qual é afetado pelos esquecimentos, por isso todo esse processo de determinação/interpelação é apagado para o sujeito.

Na teoria pêcheuxtiana, o sujeito não é a origem do dizer, uma vez que é duplamente afetado: dotado de inconsciente e interpelado pela ideologia. O sujeito é assujeitado à FD onde inscreve o seu dizer, produzindo movimentos de (des)identificação, que resultam no desdobramento do sujeito, onde são produzidos, a partir da relação Sujeito/sujeito, efeitos de identificação, contraidentificação e desidentificação.

Ao falar da relação entre Sujeito/sujeito Pêcheux ([1975] 2014, p.159) diz que a marca “do inconsciente como “discurso do Outro” designa no sujeito a presença eficaz do “Sujeito”, que faz com que todo sujeito “funcione”, isto é, tome posição, “em total consciência e em total liberdade” tome iniciativas pelas quais se torna “responsável” como autor de seus atos”. O autor fala que o sujeito se desdobra em dois, o primeiro sujeito seria o sujeito singular, ou seja, tomado na evidência empírica de sua própria identidade, seu lugar, o indivíduo que é interpelado; o segundo sujeito, que é grafado como Sujeito, é entendido como um Sujeito universal, o Sujeito do Saber, sempre em toda parte. Esse Sujeito corresponde ao Sujeito do Saber das FDs, sendo através dessa relação entre Sujeito e sujeito que temos as tomadas de posição do discurso, as quais são divididas em:

*identificação* caracteriza a modalidade na qual o desdobramento sujeito/Sujeito se realiza numa coincidência: o sujeito coincide com o Sujeito, o indivíduo interpelado em sujeito se assujeita livremente ao Sujeito e “caminha sozinho”, conforme a expressão de Althusser, reconhecendo o estado de coisas existente (das Bestehende), c com a convicção de que “é bem verdade que ele é assim e não de outro jeito” [...] Introduzi, assim, o termo

*contraidentificação* para caracterizar esse processo ideológico de não-coincidência, no qual as evidências empíricas singulares se separam da evidência universal. [...] Para especificar esse efeito de ruptura ideológica (distinto da literalidade e da inversão da contraidentificação), que integra o efeito da prática revolucionária proletária e a teoria marxista, propus o termo *desidentificação* como terceira modalidade ideológica, afetando a relação sujeito/Sujeito. (PÊCHEUX, 2014 a, p. 9-11) (grifos meus).

Indursky (2007) trata dessas categorias e explana que, na primeira modalidade, temos o discurso do bom sujeito, ou seja, na superposição que ocorre entre o sujeito do discurso e o sujeito universal de uma FD, revelando, assim, uma completa identificação do sujeito enunciador com a forma-sujeito da FD que o afeta. A segunda modalidade configura-se como o discurso do mau sujeito, o qual ocasiona uma separação/distanciamento em relação aos saberes da forma-sujeito, resultando na contra-identificação do sujeito do discurso com a forma-sujeito da FD que o afeta. Por fim, a terceira modalidade surge através do processo de desidentificação do sujeito do discurso com a forma-sujeito da FD que o afeta, produzindo um processo de ruptura com tal FD. Entretanto, ainda que haja, de fato, uma ruptura, o sujeito não se encontra desassujeitado, ou à deriva de uma FD, pois, ao romper com uma determinada FD, o sujeito já se encontra inserido, por meio da identificação, em uma outra FD. Com tal panorama teórico, passamos para o próximo tópico, sendo ele uma breve apresentação do enredo do filme.

#### 4.2 Valente – a história

No dia de seu aniversário, a pequena Merida passa o dia pela floresta com seus pais, o rei Fergus e a rainha Elinor, quando o rei presenteia sua filha com um arco e flecha, causando um certo descontentamento por parte de sua mãe. Ao ir buscar as flechas que atirou, a jovem princesa encontra luzes mágicas na floresta, as quais dizem levar a pessoa ao seu destino. Ao se organizarem para ir embora, a família é surpreendida pelo urso Mor'du, que ataca o rei e arranca sua perna. Anos após o acontecido, a princesa Merida ganhou três irmãozinhos, assumindo assim seu lugar de princesa e sendo preparada todos os dias para ser o futuro do seu clã, uma futura rainha. Diante das imposições que sofre por ser princesa, Merida não concorda com tantas obrigações e deveres, aproveitando o dia de seu aniversário para se livrar de tais obrigações e sair livre pela floresta. Ao voltar da sua aventura pelo lugar, ela conta que bebeu água da cascata de fogo, onde somente os mais bravos reis um dia beberam. Com a chegada de três cartas, o rei e a rainha dizem que os clãs irão apresentar os pretendentes para seu noivado, os quais irão competir por sua mão em um torneio, causando o descontentamento da princesa.

Reclamando do casamento que precisa enfrentar, Merida escuta sua mãe contar uma lenda de um reino antigo, o qual foi deixado aos cuidados dos quatro filhos do rei; entretanto, um dos príncipes decidiu seguir seu próprio caminho, o que levou à queda desse reinado. Tentando ensinar uma lição por meio da lenda, Elinor não consegue se entender com sua filha, que refuta a ideia do casamento. Em seguida, com a chegada dos clãs, os pretendentes são apresentados, recaindo sobre Merida a escolha de qual atividade eles irão competir por sua mão. Ao escolher o arco e flecha, Merida tem um plano para impedir o resultado dos jogos; usando o símbolo de seu clã, ela acerta todos os alvos, lutando, assim, por sua própria mão. Causando uma briga com sua mãe, Merida diz que Elinor não se importa com ela, e, no meio da briga, rasga a tapeçaria que sua mãe fazia. Ao dizer que preferia morrer do que ser como a mãe, a jovem desperta a fúria da rainha, fazendo com que ela jogue seu arco no fogo, o que induz a princesa a fugir para a floresta, em meio a lágrimas.

Sem ver por onde vai, a jovem é jogada no chão pelo seu cavalo, que se assusta com o lugar onde chegaram. Ao reencontrar as luzes mágicas da floresta, Merida segue até uma casa, onde mora uma bruxa. Ao convencer a bruxa a lhe dar um feitiço, a princesa acredita que irá mudar a opinião de sua mãe, levando o feitiço em forma de torta de frutas. Ao voltar para casa, a jovem entrega a torta para sua mãe, dizendo que fez o doce para fazer as pazes; assim, após comer um pedaço da torta, a rainha Elinor sofre os efeitos do feitiço e é transformada em um urso. Sem se reconhecer como um urso, a rainha briga com Merida, que diz que o feitiço era apenas para mudar sua opinião. Com medo de uma possível caça ao urso, a princesa decide tirar sua mãe do castelo e voltar para a casa da bruxa, pedindo assim ajuda de seus irmãos, os quais ajudam a enganar os clãs e tirá-las do castelo. Como agradecimento pela ajuda, Merida diz que eles podem pegar qualquer coisa da cozinha, o que faz com que eles escolham o resto da torta enfeitiçada. Assim, ao chegar na casa da bruxa, elas encontram uma mensagem automática no caldeirão, que diz que a bruxa viajou e não irá voltar em breve, tendo deixado um recado para a princesa.

Ao usar os frascos ao lado do caldeirão, Merida e sua mãe descobrem que, se o feitiço não for desfeito antes do segundo nascer do sol, ele se tornará permanente, deixando Elinor como um urso para sempre. No outro dia, Merida encontra o café da manhã feito por sua mãe, que, mesmo enquanto urso, tenta manter seu jeito de rainha. Tendo pego água suja e frutas venenosas, a rainha segue sua filha, que diz que vai pegar algo passível de se comer, usando a oportunidade para mostrar que nem só de conhecimentos reais é possível viver. Desse modo, ao ensinar a como agir como urso, Merida acredita poder haver um jeito de tudo se resolver naturalmente. Entretanto, o lado selvagem toma conta de sua mãe, que, ao seguir sozinha pela

floresta, quase ataca a jovem, assustando ambas. Após o susto causado, elas veem as luzes mágicas, que as guiam até umas ruínas, as quais se mostram como as ruínas do reino antigo da lenda contada pela rainha. Ao ver que a história era verdadeira, Merida descobre que o príncipe também foi transformado em urso, sendo consumido pelo feitiço e se transformando no urso Mor'du. Ao serem perseguidas por Mor'du, elas decidem voltar ao castelo e recuperar a tapeçaria que a princesa rasgou, tentando, assim, reverter o feitiço.

Ao chegarem ao castelo, elas encontram os clãs a beira de uma guerra, o que leva Merida a tentar resolver a briga e quase a aceitar a ideia do casamento forçado. Todavia, sua mãe a ajuda a falar que elas decidiram que ela não precisa se casar se não quiser, que a jovem é livre para escolher seu destino e que os clãs deveriam permanecer juntos independentemente do casamento. Com a aprovação dos clãs e dos pretendentes, elas seguem para buscar a tapeçaria, sendo descobertas pelo rei Fergus, que tenta lutar contra o urso. Em meio a essa luta, a rainha machuca Merida, que tenta acalmar a situação e explicá-la para seu pai. Sem conseguir convencer o rei, Merida acaba trancada num quarto, enquanto sua mãe é perseguida e caçada floresta a dentro pelos clãs. Pedindo novamente a ajuda dos seus irmãos, agora pequenos ursos, a jovem consegue escapar e ir em direção aos clãs e sua mãe, costurando, assim, a tapeçaria enquanto cavalga. Ao chegar no círculo de pedras, a jovem impede seu pai de atacar o urso, dizendo que o urso é, na verdade, sua mãe. Em meio a briga entre a jovem e seu pai, o urso Mor'du aparece para lutar contra os homens, fazendo com que a rainha se solte e proteja sua filha. No embate de ursos, a rainha Elinor joga Mor'du contra uma das pedras, percebendo que tal pedra está rachada, sendo possível tentar derrotar o urso com essa pedra.

Após bater Mor'du contra a pedra alguma vezes, ela é jogada para longe pelo urso, que corre em direção a Merida, sendo atingido pela pedra antes de conseguir atacá-la, o que faz com que o espírito do príncipe que nele estava preso fosse libertado, agradecendo a elas pelo feito. Com o raiar do sol, Merida corre para buscar a tapeçaria e a coloca sobre sua mãe, pedindo que o feitiço seja desfeito e desculpas pelo mal que causou. Recebendo um carinho de sua mãe, ela vê que o feitiço foi desfeito, afirmando que sua mãe mudou/voltou à forma humana; em retorno, a rainha diz que ambas mudaram. Com o feitiço desfeito, o rei Fergus corre em direção a sua esposa, sendo seguido dos três pequenos filhos, mostrando que a família está, mais uma vez, unida. Por fim, os clãs se despedem da família real, indo embora e deixando o laço de amizade novamente firmado. Além disso, vemos que Merida e Elinor estão mais próximas do que antes, representando sua experiência em uma nova tapeçaria que mostra a história das duas, que agora se mostram mais valentes e cavalgam juntas pela floresta.

### 4.3 Sobre Ursos e Flechas: uma análise da princesa

Após a explanação da história da animação, damos início às análises, trazendo dois momentos iniciais do filme, nos quais somos apresentados à princesa Merida enquanto criança e na sua adolescência. Pontuamos que o percurso da heroína, proposto por Murdock (1990), serviu como fio condutor para a seleção dos recortes, de modo a reconstituir o caminho percorrido por Merida, gerando, assim, as SDs aqui analisadas. Assim, damos início a tal jornada através da imagem abaixo, que mostra um momento inicial do filme.

Figura 17 – Merida corre pela floresta



Fonte: Valente (2012).

SD 1:

Elinor: Oh, Fergus, não coloque armas sobre a mesa!  
 Merida: Deixa disparar uma flecha? Deixa? Deixa? Deixa? Por favor, deixa?  
 Fergus: Não com esse! Que tal usar o seu próprio arco? Feliz aniversário, minha querida!  
 Fergus: Isso, muito bem, filha. Puxe a corda até ela chegar perto da bochecha, mantenha os dois olhos abertos... E, puxe!  
 Merida: Errei.  
 Elinor: Vá lá e pegue. Um arco, Fergus? Ela é uma dama!

SD2

Merida: Eu me tornei irmã de três novos irmãozinhos! Os príncipes: Hamish, Hubert e Harris. Estão mais para pestinhas. Eles podem fazer qualquer coisa, eu nunca posso fazer nada.

Merida: Eu sou a princesa! Eu sou o exemplo! Eu tenho deveres, responsabilidades, expectativas...

Minha vida inteira foi planejada, me preparando para o dia que me tornarei minha mãe. Ela manda em cada dia da minha vida.

Merida: Sim, Robin, alegre Robin, tu deverás prevalecer...

Elinor: Projete!

Merida: Tu deverás prevalecer!

Elinor: Articule, você deve ser compreendida de qualquer lugar desse salão! Ou não valerá para nada.

Merida: Já não vale para nada.

Elinor: Eu ouvi isso. Do início.

Elinor: Uma princesa deve mostrar conhecimento de seu reino. Ela não faz desenhos.

Elinor: É um Dó, filha.

Elinor: Uma princesa não ri assim! Não enche muito a boca! Deve cedo levantar! Deve ter compaixão. É paciente! Cautelosa. Asseada. E acima de tudo, uma princesa busca a... bom, a perfeição.

As SDs acima, as quais analisamos em conjunto, e que referenciam os anexos I e II, respectivamente, trazem a apresentação inicial do filme: Merida, uma jovem princesa, filha do rei Fergus e da rainha Elinor, em meio à — uma representação da — sociedade da Escócia medieval. Na primeira sequência discursiva, vemos que a jovem se mostra aventureira desde pequena: com seus longos cabelos ao vento, seu interesse pela aventura e gosto pelo arco e flecha são motivos de preocupação de sua mãe. Ao observarmos a caracterização de seus pais, temos a rainha, que representa toda a graça e delicadeza da mulher, enquanto seu marido é brincalhão, forte e másculo. Ao presentear a filha com um arco, o rei recebe desaprovação da rainha, que diz “Um arco, Fergus? Ela é uma dama!”. Esse discurso mostra um sujeito que fala de um lugar conservador, no qual não seria bem-visto uma dama ter interesse em armas, revelando uma plena identificação com o sujeito universal da FD conservadora, que aqui chamaremos de FD Real, servindo, assim, de referência à realeza. Sobre essa apresentação podemos ver as sequências<sup>77</sup> abaixo.



Sequência fílmica 2: em 1 min. e 42 segs.

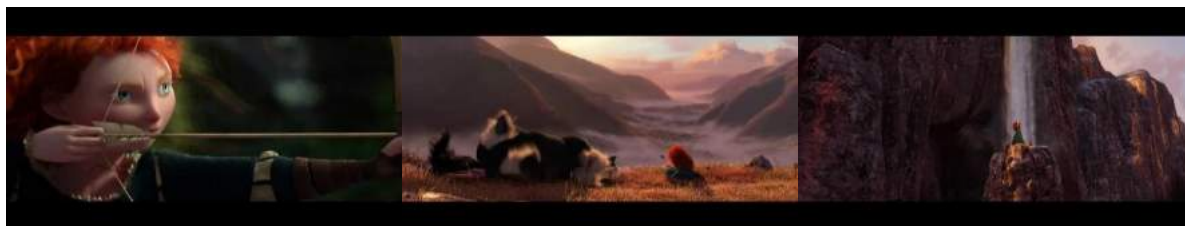
<sup>77</sup> Vamos para outras sequências fílmicas, de outros filmes, buscando apresentar divergências e recorrências nas personagens.



Sequência fílmica 3: em 16 min. e 23 segs.

Podemos perceber essa caracterização inicial da figura da princesa e da mulher através das recorrências em outras personagens, a exemplo de Tiana e Moana, nas quais temos uma caracterização que também foge do tradicional, como o mostrado em *Valente*. Na personagem Moana, somos apresentados a uma jovem filipina que vive em uma ilha e que, mesmo sendo filha do chefe da aldeia, busca um destino diferente do traçado por sua família e do esperado pelo seu povo: sua pretensão não é se manter na ilha, mas seguir para além dos limites do mar. Moana não é uma donzela indefesa, nem tem pretensão de ser a herdeira do trono do seu pai, muito menos mostra qualquer interesse em um par romântico — aspecto que em nenhum momento aparece no filme. Percebemos que a jovem é vista como alguém diferente, como quem não está contente com sua posição, levando-a a buscar outro caminho para se encontrar. Já, na personagem Tiana, temos uma jovem negra — a primeira e única da Disney até então, de origens humildes, que trabalha desde nova para realizar seu sonho de ser uma empreendedora, tendo seu próprio restaurante. A jovem de poucos amigos é sempre focada no seu sonho, economizando e fazendo tudo que pode para conseguir abrir seu restaurante, sendo ela a mais diferente das “princesas”, uma vez que é a única que possui um trabalho de verdade e, assim como as outras personagens, mostra que ser somente uma figura feminina à espera de um príncipe não é mais o caminho a ser seguido. O que podemos notar entre essas três figuras é a existência de um fio condutor que passa por toda suas histórias e caracterizações. Elas não são somente a princesa que espera ser salva, pelo contrário, elas buscam tomar as rédeas de seus destinos e mostrar que podem resolver seus desafios sem a presença de um homem para salvá-las. Por mais que suas histórias sejam diferentes, o que vemos é a presença de um discurso que evoca pautas feministas e que retoma os avanços da mulher na sociedade. Nas imagens abaixo, temos a apresentação da princesa Merida.





Sequência fílmica 4: em 7 min. e 21 segs.

Dessa forma, ao propormos questionar a imagem da princesa e, consequentemente, da mulher enquanto donzela indefesa, levantamos a seguinte questão: qual seria o interesse de uma dama? De acordo com a rainha Elinor, os interesses de uma princesa devem estar voltados para aprendizados sobre o reino, sobre sua aparência, sendo ela sempre incitada a servir a alguém ou alguma coisa. Dito de outra forma, a princesa pode se interessar por coisas que sirvam ao seu reino ou ao seu marido, o que reforça a diferenciação de Merida — e das outras princesas acima citadas — para com as princesas que seguem uma construção estereotipada. Acerca desse questionamento, retomaremos essa discussão no próximo bloco de SDs.

Na SD2, temos o discurso inicial de Merida, no qual podemos ver a imagem que ela faz de si mesma, a partir desse local que precisa ocupar enquanto princesa<sup>78</sup>. Ao propormos questionar o que é esse *ser princesa*, buscamos compreender como tal papel é entendido e discutido no filme. Podemos perceber que, para Merida, ser uma princesa é um fardo que demanda ser “o exemplo, ter deveres, responsabilidades e expectativas”, impostas sobre ela, o que resultaria na sua transformação em sua mãe, visto que esta é a responsável por sua criação. Notamos que a princesa não se mostra identificada com esse discurso da realeza que lhe é imposto; para ela, a imagem produzida por sua mãe sobre sua posição é inválida em relação ao que ela se identifica. Pensando nisso, evocamos, para nossa discussão, o proposto por Grigoletto (2005) acerca do lugar social e lugar discursivo, o qual mostra como o sujeito produz movimentos de (des)identificação por dentre essas noções. Considerando tais lugares, a autora propõe pensar o lugar social que o sujeito empírico ocupa e como as determinações externas afetam seu lugar discursivo, de onde apresenta seu discurso constitutivamente heterogêneo e mostra a presença de diferentes sujeitos, vozes e ordens de saberes.

Retomando que o lugar que o sujeito ocupa na sociedade é determinante no seu dizer e que, no processo discursivo, passamos de sujeito empírico para sujeito do discurso, a autora parte da exterioridade, resgatando a formação social para discutir os lugares sociais e discursivos, para afirmar que a “formação social compreende o espaço empírico que, por sua

<sup>78</sup> Destacamos que Merida ocupa o posto de princesa por ser filha da realeza.

vez, abriga as diferentes formações ideológicas, as quais interagem com as relações de poder institucionais [...], determinando o lugar social que o sujeito ocupa na sociedade.” (GRIGOLETTO, 2005, p. 8). A partir do conceito de formações imaginárias de Pêcheux (1969), temos que as imagens produzidas no processo discursivo “são determinadas por lugares empíricos/institucionais, construídos no interior de uma formação social.” (GRIGOLETTO, 2005, p. 4)

Mas e como podemos pensar nas implicações do lugar social e lugar discursivo em nossa análise fílmica? Tomando o que propõe Grigoletto (2005), compreendemos que o lugar social é aquele que o sujeito empírico ocupa, lugar este que irá ter implicações no seu discurso ao passar para sujeito do discurso. Nesse caso, Merida, enquanto filha da realeza, ocupa o lugar social de princesa, o qual lhe impõe formações imaginárias sobre o que é esperado dela enquanto sujeito empírico. Visto que a autora compreende que o lugar discursivo se encontra nesse entremeio entre a forma sujeito de uma FD e a posição sujeito, podemos dizer que, a partir desse lugar social de princesa, temos, na relação do lugar social de princesa com a forma sujeito da realeza de uma FD Real e a posição sujeito ocupada por Merida, um deslizamento no que diz respeito ao lugar discursivo ocupado pela jovem. Em outras palavras, embora ocupando esse lugar de princesa socialmente, e se inscrevendo na FD Real, Merida é afetada pelos saberes de outra FD, identificando-se com saberes outros – não contemplados no interior da FD Real, inscrevendo-se num lugar discursivo feminista e ocupando uma posição sujeito contestadora. Retomando as palavras de Grigoletto (2005, p. 6)

podemos pensar que o lugar discursivo é determinado não só pelo lugar social, mas também pela estrutura da língua, materializada no intradiscurso. Assim, tanto o lugar discursivo é efeito do lugar social, quanto o lugar social não é construído senão pela prática discursiva, ou seja, pelo efeito do lugar discursivo. Isso significa dizer que ambos, lugar social e lugar discursivo, se constituem mutuamente, de forma complementar, e estão relacionados à ordem de constituição do discurso.

Podemos, então, constatar que, mesmo ocupando a posição social de princesa, existe uma negação desse papel de princesa, que demonstra um deslize entre a forma sujeito da FD e a posição sujeito ocupada pela princesa, mostrando que o sujeito do discurso se contra-identifica, contesta os saberes da FD Real, inscrevendo-se, assim, em um lugar discursivo outro, visto que é atravessada por saberes de outra formação discursiva: a FD2, ou FD Contestadora. É notável o funcionamento ideológico que dita o papel da princesa, afirmando como ela deve agir, se vestir, se portar, comer, etc., impondo os padrões a serem seguidos. A ideologia da sociedade patriarcal se mostra presente no discurso da rainha Elinor, que reproduz os saberes que uma vez lhe foram ensinados, e retoma sentidos, cristalizando esse lugar da princesa que é

permitido dentro de uma sociedade regida pela ideologia patriarcal. Assim, podemos perceber que Elinor, ocupando esse lugar social de rainha, identifica-se com a forma sujeito da FD Real, a qual se encontra alinhada com a posição sujeito que ocupa e lugar discursivo no qual se inscreve. Ao retomar esses saberes, Elinor impõe uma conduta a ser seguida por Merida, a qual precisa aceitar a imposição que lhe é feita por sua posição real, não havendo, assim, espaço para que a jovem tenha outros interesses e escolhas que não os que vão ao encontro com os da ideologia da sociedade patriarcal que vive, atendendo às expectativas que lhe são postas pela realeza.

Percebemos que essas caracterizações retomam aqui o que Pêcheux (1969) fala sobre as formações imaginárias, ou seja, as imagens que os sujeitos fazem de si. Assim, temos, de um lado, as imagens que Merida faz dela mesma (a de uma jovem valente que rejeita os padrões impostos às mulheres), da sua mãe (uma rainha controladora e antiquada) e do lugar que deve ocupar como princesa (uma posição que a impede de seguir seus interesses); e, do outro, a imagem que sua mãe Elinor faz de si (uma rainha e mãe que se preocupa com o futuro da filha), da jovem Merida (uma princesa incomum e despreparada) e do lugar dela como princesa (uma jovem que representa os valores da coroa e coloca o bem-estar coletivo à frente do seu). Essas imagens e posições podem ser também compreendidas através da citação abaixo:

sejam: a posição de sujeito *mãe-rainha-mantenedora*, a posição de sujeito *princesa-valente-contestadora* e a posição de sujeito *príncipes-reis-atrapalhados*. Essas posições representam, de um lado, a tentativa de manutenção de padrões generificados historicamente estabelecidos como corretos e, de outro, a incorporação de discursos mais próximos daquilo que vem sendo demandado por diferentes movimentos feministas que preconizam a igualdade entre homens e mulheres. No que se refere à posição de sujeito masculina, têm-se uma resignificação do papel do príncipe, apresentado não mais como herói, mas como coadjuvante em uma história cujo foco são as mulheres. (CALDEIRA, 2015, p. 3. Grifos da autora)

Retomando as palavras da autora, vemos que essas posições ocupadas pelos sujeitos mostram os padrões estabelecidos para homens e mulheres e que são cristalizados em uma memória de ordem social, na qual o rei é o homem másculo e a rainha é a donzela indefesa; assim, a princesa, que, normalmente, representa uma tradição da mulher à espera do príncipe, incorpora discursos outros, que evocam a luta das mulheres por mais direitos, liberdade e posse de seu próprio corpo, retomando valores que se encontram presentes na atualidade e normalmente não estariam presentes numa sociedade medieval. Mas por qual motivo a mulher precisa provar para a sociedade sua igualdade em relação ao homem? Tal pergunta vem sustentada pelo que foi apresentado no capítulo anterior, no qual vimos um pouco sobre a luta feminina pelo reconhecimento da sua presença e de seus direitos. Podemos notar nessa

caracterização de Merida que a jovem precisa sempre provar algo sobre si — ou acredita que precisa, para, assim, ter direito a sua própria voz. Se seus irmãos são julgados de forma diferente por serem homens, naturalmente a jovem tende a se aproximar de interesses considerados masculinos, buscando, portanto, ser julgada da mesma forma e ter sua opinião levada a sério. Uma vez que nega os tradicionais interesses femininos que são adorados por sua mãe, podemos criar um paralelo com o dito por Federici (2019):

[...] surgiu um novo modelo de feminilidade: a mulher e esposa ideal — passiva, obediente, parcimoniosa, casta, de poucas palavras e sempre ocupada com suas tarefas. Esta mudança começou no final do século xvii, depois de as mulheres terem sido submetidas a mais de dois séculos de terrorismo de Estado. Uma vez que foram derrotadas, a imagem da feminilidade construída na “transição” foi descartada como uma ferramenta desnecessária, e uma nova, domesticada, ocupou seu lugar. Embora na época da caça às bruxas as mulheres tenham sido retratadas como seres selvagens, mentalmente débeis, de desejos insaciáveis, rebeldes, insubordinadas, incapazes de autocontrole, no século xviii o cânone foi revertido. Agora, as mulheres eram retratadas como seres passivos, assexuados, mais obedientes e morais que os homens, capazes de exercer uma influência positiva sobre eles. (FEDERICI, 2019, p. 205)

Segundo a autora, que fala da mudança da visão da mulher após a caça às bruxas, um “novo modelo” de mulher surge, não mais o de amante do diabo, controladora de homens e que precisa do terrorismo do estado para ser controlado, mas, sim, a mulher ideal, a esposa perfeita, temente a Deus e subserviente ao marido. Podemos ver que o padrão aceitável da mulher é a mulher passiva, obediente, que é uma boa influência para seu marido, qualidades estas que são apreciadas por Elinor e detestadas por Merida. Percebemos, assim, que, nesse jogo de imagens da mulher controlada e da mulher rebelde, a jovem princesa mostra-se muito mais próxima da figura que era tida como uma bruxa do que da figura de mulher feminina. Merida é aventureira, selvagem, inquieta e recupera a luta das mulheres e a figura da bruxa como uma ode à mudança nas estruturas sociais. Ela não precisa se submeter à obediência masculina, nem precisa ser comportada como uma dama, visto que tenta romper com o Estado patriarcal e busca ser dona de si. Notamos ainda que, por se encontrar em uma sociedade patriarcal, mesmo ao demonstrar interesses masculinos, a jovem é tratada inferiormente, sendo controlada pelos ideais considerados corretos por sua mãe, que almeja que a filha seja um exemplo de princesa comportada. Entretanto, o que vemos é o oposto, uma jovem com cabelos rebeldes, roupas com pouca forma, movimentos não muito delicados e uma atitude contestadora.

Pensando, então, nesses diferentes elementos que fazem parte da composição das personagens do filme, trazemos o conceito de materialidades significantes (LAGAZZI, 2007),

uma vez que não buscamos somente o visual, o verbal ou o sonoro, mas todas as materialidades que significam — não de modo complementar, mas contraditório.

A noção das materialidades significantes advém das reflexões da autora sobre a materialidade do discurso em um meio de objetos simbólicos heterogêneos. Desse modo, não pensamos somente na linguagem verbal como materialidade do discurso, mas todas as materialidades que ali podem significar, que carregam elementos constitutivos dos sentidos dos discursos. Lagazzi (2017, p. 36) diz que a “materialidade do discurso é a linguagem em suas diferentes materialidades significantes. Quais sejam: a palavra, a imagem, o gesto, a musicalidade [...], diferentes relações estruturais simbolicamente elaboradas pela intervenção do sujeito.”. Assim, entendemos que a materialidade do discurso pode aparecer sob diversas formas de materialidade constitutivamente heterogêneas, sendo elas identificáveis como a imagem, a palavra, a música, um foco de câmera ou a seleção das cores, etc. tudo isso é parte da materialidade significativa que possibilita os diversos sentidos nos discursos.

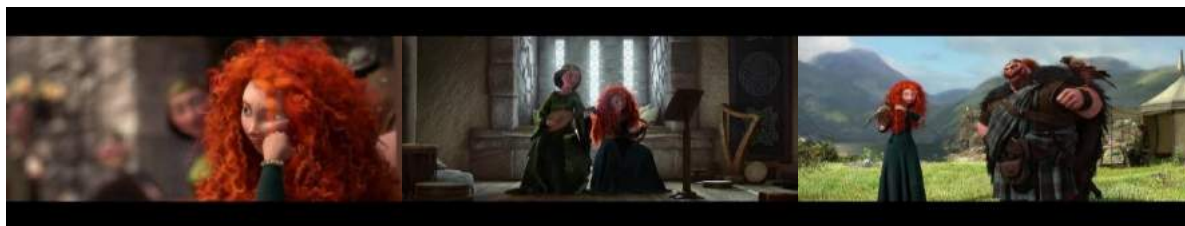
Desse modo, ao propor a noção de materialidade significativa, Lagazzi (2010) diz que não pensar a materialidade apenas como o verbal ou o visual, neste caso, pensar a materialidade significativa é pensar na materialidade como meio — significativa —, através do qual o sentido é formado. Assim, não podemos desassociar o visual do verbal nem trabalhar sob o aspecto do verbal e não verbal, uma vez que a construção dos sentidos se dá pela relação das duas coisas. O que precisamos entender nessa questão é que, ao propor essa materialidade significativa, a autora afirma que essas materialidades significam de modo contraditório, ou seja, o sentido se constrói através da relação de incompletude de umas com as outras, o que no âmbito fílmico abarca elementos diversos.

Com a formulação ‘materialidade significativa’, apresentada desde o início de minhas análises com documentários e filmes (LAGAZZI, 2007), quero reiterar, ao mesmo tempo, a perspectiva materialista e o trabalho simbólico sobre o significativo. [...] referindo o discurso como a relação entre a materialidade significativa e a história. Pude, assim, concernir o trabalho com as diferentes materialidades e reiterar a importância de tomarmos o sentido como efeito de um trabalho simbólico sobre a cadeia significativa, na história, compreendendo a materialidade como o modo significativo pelo qual o sentido se formula. (LAGAZZI, 2010, p. 173)

Segundo a autora, que reafirma a perspectiva materialista da teoria, na relação do discurso com a materialidade significativa e a história, compreendemos que os sentidos são produzidos, formulados na contradição do jogo de diferentes materialidades significantes, contradição esta que se faz pelo jogo dos limites de cada materialidade, uma vez que “dizer que a composição material se configura pela contradição é propor que a imbricação das diferentes

materialidades que compõem um material de análise se faz pelo movimento na incompletude e na falha” (LAGAZZI, 2010, p. 35). Assim, cada materialidade significativa apresenta suas incompletudes, seus limites e suas falhas, as quais são constitutivas de cada uma e se relacionam através dessa contradição, já que, nesse processo de imbricamento das materialidades, podemos analisar o tecer dos sentidos. Tal movimento faz com que haja uma necessidade de constante possibilidade de movimento, estando em relação com as outras materialidades, logo visual, verbal, sonoro (e afins) necessitam um do outro para que esse imbricamento aconteça, formulando, então, o sentido na relação das materialidades. De acordo com a autora, um filme não é uma materialidade significativa, o que temos é um material de análise, no qual podemos perguntar quais materialidades significantes o compõem, buscando, assim, chegar nas regularidades significativas do funcionamento discursivo, ou seja, verbal, visual, sonoro, etc. se contrapõem como materialidades significantes na composição do material de análise, tornando indissociável o verbal do visual no aparato das materialidades da animação.

Estabelecendo essa relação das materialidades significantes, podemos ver que, no recorte da cena da SD2, temos uma oposição criada entre Merida e sua mãe, que descreve o que/como deve fazer/ser uma princesa. Temos que uma princesa deve “mostrar conhecimento de seu reino, não desenhar, rir discretamente, não encher a boca, acordar cedo, ter compaixão, cautela, paciência, ser limpa e perfeita” — essa é a descrição feita por Elinor do que é ser uma princesa. Destacamos que a construção da cena usa de diversos aspectos para criar essa oposição entre a princesa e a rainha, o jogo da câmera sempre busca criar uma distância entre elas, seja no salão, na sala de aula ou no quarto, a profundidade da câmera mostra uma distância presente (e crescente) entre as duas, a qual é reforçada pelo aspecto de desânimo e cansaço nas expressões da jovem. Merida mostra-se alegre quando está com seu pai, sorrindo e pulando e podendo ser mais autêntica. Assim, essa relação demonstra a incompletude de cada materialidade, sendo sempre relacionada com outras materialidades. O jogo de cores da cena é sempre mais frio quando mãe e filha estão perto — mostra um distanciamento na relação das duas —, sendo mais quente quando o pai está perto — indicando uma aproximação maior à figura do pai —, como é notado nas imagens abaixo.



Sequência fílmica 5: em 5min. e 55 segs.

A música do filme também corrobora na construção dos sentidos: temos uma batida constante e centrada na música de fundo, presente por toda a cena e que condiciona as imposições da rainha Elinor de como a princesa deve ser.

Ao retomarmos esse ideal da princesa, vemos que a construção da cena busca mostrar como Merida resiste a essa imagem estereotipada, com cortes rápidos de câmera que apresentam o dia a dia enfadonho (para a jovem) que uma princesa deve ter, enquanto a rainha Elinor segue todos esses aspectos, com a graça e delicadeza que se esperam de uma mulher. Assim, por esse jogo de câmera, observamos que a princesa é apresentada despreocupada com seu visual, seus cabelos são desarrumados e ela não parece se preocupar com as obrigações de uma princesa, encontrando alegria ao fugir das obrigações de sua posição de realeza. Além disso, as cores vibram em momentos de maior liberdade, retomando sua alegria e, em contrapartida, temos tons frios e momentos de marasmo enquanto está com sua mãe realizando tarefas, o que reforça a divisão entre os sujeitos e as posições que ocupam. Retornando à jornada da heroína proposta por Murdock (1990), podemos identificar o que foi proposto pela autora como a *troca do feminino pelo masculino*, uma vez que Merida não se mostra identificada com os saberes da FD Real nem com o lugar social que ocupa, isto é, ela (des)identifica-se com esse lugar da princesa, o que acarreta na negação e futura segregação do seu lado feminino e da figura materna, culminando em uma maior identificação com os ideais masculinos de força e luta, os quais a fazem se mostrar mais próxima de seu pai. A partir dessa negação do feminino, esse ideal de princesa, já presente no imaginário social, começa a ser corrompido, uma vez que a princesa não se identifica como tal, baseada nos critérios que lhe são impostos por sua mãe.

Questionamos essa troca do feminino pelo masculino proposta pela autora: por que a mulher precisa deixar o feminino para ser aceita, ou ser considerada heroína? Se retomarmos a linha de pensamento exposto no capítulo anterior, podemos questionar essa troca de ideais femininos e masculinos e se, de fato, há necessidade de tal troca. Murdock (1990) fala dessa troca como uma maneira de curar uma ferida interna na mulher, uma divisão — a qual afirmamos ser fruto da sociedade patriarcal, que é imposta pelos homens, uma vez que julgam a mulher como inferior. Beauvoir (2009) diz que:

o sentimento de frustração da menina é tanto mais doloroso quanto, amando o pai, gostaria de assemelhar-se a ele; e, inversamente, essa tristeza de não poder fortalece seu amor; é pela ternura que inspira ao pai que ela pode compensar sua inferioridade. A menina sente em relação à mãe um sentimento de rivalidade, de hostilidade. (BEAUVOIR, 2009, p. 65-6)

Ou seja, a menina é condicionada a amar o pai, querendo se assemelhar a ele, o que nos lembra os ideais atribuídos ao homem: força, coragem e agilidade. Isso, por sua vez, causa uma reação inversa para com a mãe, ela é o motivo de tristeza, uma rivalidade, visto que a mãe tenta fazer a filha ser uma réplica de sua imagem. Tal ciclo leva a busca do pai para a consolação, fazendo com que o mundo feminino seja cada vez mais rejeitado, estando no mundo masculino — nos ideais desse mundo, não na figura do homem em si — a satisfação que ela tanto busca. Julgamos, então, que essa troca, essa inversão dos valores, é advinda da própria sociedade patriarcal, a qual julga a mulher como inferior, e também a julga por não ser feminina. Essa busca pelo mundo masculino é, então, uma forma de resistir a tais imposições, para que, uma vez assegurando seu lugar na sociedade, possa haver um agente de mudança que ponha um fim na binaridade que divide a sociedade.

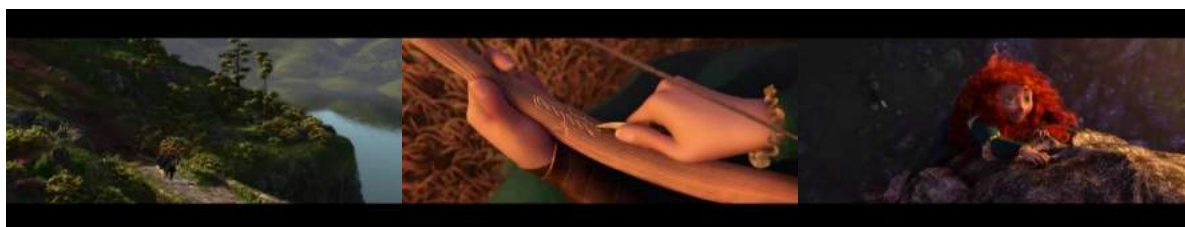
A partir dessas primeiras SDs, podemos estabelecer que os sujeitos do discurso que falam da posição social de rainha e princesa — as quais deveriam ocupar uma mesma posição sujeito, e estar identificadas com uma mesma formação discursiva — mostram-se antagônicos em seu discurso: um discurso conservador que busca manter a tradição em oposição a um discurso contestador que deseja romper com o tradicionalismo. Essas diferenças ressoam — e retomam — nas formações imaginárias que perguntam: como as mulheres são vistas nessa sociedade? Como elas veem a si mesmas?

a mulher é valorizada por sua aparência, é antes de tudo uma imagem, ela é feita de aparências. A beleza serve como um capital na troca amorosa. Esta troca é desigual, pois o homem exerce o papel sedutor ativo e a sua parceira deve contentar-se como objeto de sedução. Desta forma, as feias são “rejeitadas” até que o século XX apareça com a tópica: todas as mulheres podem ser belas. É apenas uma questão de maquiagem e cosméticos, como dizem revistas femininas. (PERROT, 2007, p. 49)

Para respondermos a essas perguntas, recorreremos às palavras acima de Perrot (2007) a respeito da imagem da mulher, nas quais, segundo ela, as mulheres são valorizadas por sua aparência, pela sua beleza, uma objetificação que serve como moeda na troca amorosa. Ao pensarmos o ideal do príncipe clássico, aquele homem forte, viril e másculo, que tem a mão da donzela como prêmio por sua jornada, vemos que seu papel é de conquistador, sendo reservada à mulher a posição passiva de conquista — ideais masculinos estes adotados por Merida. Essa imagem da mulher apenas como bela permeia nossa sociedade por muito tempo, e é a partir



desse “apenas” que podemos formular uma resposta para as perguntas feitas acima. As mulheres em destaque no filme não são retratadas como feias nem como apenas dotadas de beleza; pelo contrário, elas são astutas e com diferentes domínios de conhecimento: Elinor, em sua posição de rainha, identifica-se com a beleza e delicadeza da mulher, mostrando-se atenta e inteligente, preocupada com as implicações diplomáticas do comportamento da jovem princesa; Merida, em sua posição de princesa, ainda que refute os ideais de beleza e comportamento que são esperados desse lugar social, não é retratada como feia, mas, sim, como desarrumada, aventureira, destemida e contestadora, com conhecimentos do mundo da natureza, como podemos ver no anexo III. Na sequência abaixo, vemos os interesses e aventuras de Merida.



Sequência fílmica 6: em 7 min. e 15 segs.

Por meio de tais imagens feitas de si e da outra, vemos que o início da jornada da heroína se constrói acerca desse antagonismo, dessa segregação de valores que as personagens fazem, produzindo, assim, discursos contrários e que estabelecem uma relação por meio das posições ocupadas pelos sujeitos. Concebemos, a partir disso, que, ocupando uma posição social real (de princesa e rainha), os sujeitos do discurso não falam do mesmo lugar discursivo, uma vez que a rainha Elinor, de seu lugar social de rainha, identificada com a forma sujeito da FD Real, ocupa uma posição de plena identificação com os saberes dessa FD, sendo ela o bom-sujeito da FD Real; já no caso da princesa, temos um movimento diferente, mesmo ocupando esse lugar social de princesa — lugar que deveria inscrever seu discurso e mostrar sua identificação com a FD Real —, o que constatamos é um deslocamento no processo de identificação de Merida, inscrevendo seu discurso em outro lugar discursivo, visto que ela é afetada por saberes da FD Contestadora, o que a faz ocupar uma posição sujeito contestadora. Dessa forma, ambos os sujeitos são afetados pela FD Real, contudo Merida contra-identifica-se com essa formação discursiva, o que permite que seu discurso carregue saberes que não são permitidos na FD Real.

SD3

Elinor: Merida, uma princesa não coloca suas armas sobre a mesa.  
 Merida: Mãe. É só o meu arco!  
 Elinor: Uma princesa nem deve possuir armas, na minha opinião.

Fergus: Deixa ela! Princesa ou não, aprender a lutar é essencial. [...]  
 Merida: Aí, o que foi que eu fiz agora?  
 Elinor: O seu pai tem uma coisa para discutir com você. Fergus...  
 Fergus: Merida...  
 Elinor: Os lordes vão apresentar seus filhos como pretendentes para o seu noivado!  
 Merida: O quê?  
 Elinor: Os clãs aceitaram!  
 Merida: Pai!  
 Fergus: O quê? Eu... você... ela... Elinor!  
 Elinor: Francamente, Merida, eu não sei por que você está agindo assim.  
 Elinor: Este ano cada clã irá apresentar um pretendente, para competir nos jogos pela sua mão.  
 Merida: Eu achei que uma princesa só cumprisse ordens.  
 Elinor: Uma princesa nunca levanta a voz. Merida, foi para isso que se preparou toda a sua vida.  
 Merida: Não, foi para isso que você me preparou toda a minha vida. Eu não vou aceitar isso. Não pode me obrigar!  
 Elinor: Merida.  
 Fergus: Merida.

Na SD3, que referencia o anexo IV, temos o momento em que Merida descobre que vai ser “dada” para um dos três pretendentes que irão competir por sua mão, sendo ela o troféu dos jovens heróis dos clãs aliados, a fim de manter a paz entre os clãs. Começamos a tratar primeiramente dessa ideia de casamento na infância/adolescência, que retoma um costume antiquado no qual jovens moças eram “entregues” para casamento com homens mais velhos — tal fato, curiosamente, relembra o acontecido com a criadora do gênero contos de fadas, a Madame d’Aulnoy, como expresso no primeiro capítulo. Ariès (2014) diz que, após a primeira guerra, os casamentos eram o que davam os valores aos adolescentes, em uma espécie de completude obtida através do matrimônio juvenil. Perguntamo-nos, então, se esse “valor” era atribuído para todos os adolescentes ou, como mais possível, era atribuído às mulheres, como podemos ver na citação de Ariès (2014):

A juventude apareceu como depositária de valores novos, capazes de reavivar uma sociedade velha e esclerosada. [...] a consciência da juventude tornou-se um fenômeno geral e banal após a guerra de 1914, em que os combatentes da frente de batalha se opuseram em massa às velhas gerações da retaguarda. [...] Daí em diante, a adolescência se expandiria, empurrando a infância para trás e a maturidade para a frente. Daí em diante, o casamento, que não era mais um “estabelecimento”, não mais a interromperia: o adolescente-casado é um dos tipos mais específicos de nossa época: ele lhe propõe seus valores, seus apetites e seus costumes. Assim, passamos de uma época sem adolescência a uma época em que a adolescência é a idade favorita. (ARIÈS, 2014, p. 56)

Se a mulher não se casa cedo, ela é malvista; se o casamento não dá certo, a desgraça recai sobre a mulher, o que mostra que, no seio da sociedade patriarcal, a investida feita nas mulheres para o casamento precoce tende a servir o interesse dos homens. O autor diz que, a

partir dos 10 anos, as meninas já eram tidas como moças, quando passavam no máximo o período de quatro a seis anos de noivado. Essa precocidade vinha pela educação que as meninas recebiam, precisavam ser pequenas adultas. Era esperado que a menina se tornasse uma mãe de família, por isso seu futuro já era planejado desde cedo. Com esse futuro voltado para o casamento, as mulheres não tinham opções viáveis senão a constituição de uma família — mesmo que, por décadas a vir, sua luta continuasse forte na busca por direitos e igualdade.

Além da aprendizagem doméstica, as meninas não recebiam por assim dizer nenhuma educação. [...] “As pessoas se acreditam no direito de abandonar cegamente as meninas à orientação de mães ignorantes e indiscretas.” As mulheres mal sabiam ler e escrever [...] É vergonhoso, porém comum, ver-se mulheres de espírito e bem-educadas (portanto, da boa sociedade) não saberem pronunciar bem o que leem [...] Criou-se o hábito de enviar as meninas a conventos que não eram destinados à educação, onde elas acompanhavam os exercícios devotos e recebiam uma instrução exclusivamente religiosa. (ARIÈS, 2014, p. 230-1)

O autor ainda retoma que as mulheres eram deixadas à beira da ignorância, não iam para a escola, nada lhes era ensinado, e ficavam à mercê de uma educação voltada para cuidar da casa. Assim, semianalfabetas, elas eram enviadas a conventos, onde não aprendiam nada além de instruções religiosas, fato este que muito reverbera em Merida: a jovem não quer ser uma moça apenas educada para servir um futuro marido, pelo contrário, ela busca interesse além dos propostos por sua mãe, que resultam na dissonância da jovem para com o ideal de mulher, esposa e princesa que cerca a sociedade patriarcal.

Dando sequência à nossa análise, como definimos nas SDs anteriores, o discurso da rainha Elinor inscreve-se em uma formação discursiva conservadora, retomando o lugar da princesa, a qual não deveria possuir armas, e sim aceitar tal imposição, uma vez que “foi para isso que se preparou toda a sua vida”. Podemos ver entre as imbricações das materialidades visual, verbal e sonora, como o léxico faz retomar o lugar da mulher como prêmio, como um destino ao qual o homem irá chegar após sua jornada, enquanto os movimentos e posicionamentos da rainha, com toda sua postura, reforçam sua posição conservadora, que se opõe ao visual largado e inquieto de Merida (ex: *Os lordes vão apresentar seus filhos como pretendentes para o seu noivado!; Os clãs aceitaram!; não sei por que você está agindo assim.; cada clã irá apresentar um pretendente, para competir nos jogos pela sua mão*). Na construção da cena, temos ainda um silêncio ensurdecador que atravessa as personagens, fazendo uma melodia de ritmo crescente se mostrar cada vez mais alta na composição.

Tal discurso faz lembrar, pelo viés da memória, o estágio final da jornada do herói clássico, retomando, assim, as imagens cristalizadas socialmente, no qual temos a mulher como

prêmio e o homem como herói vitorioso. Ao resgatarmos essa imagem, vemos o funcionamento da ideologia dominante por meio do aparelho ideológico da família, sendo através desse aparelho que tal ideologia dominante se realiza e é realizada, impondo sobre Merida o conservadorismo presente na FD Real. Vemos ainda que, nessa ideologia dominante, existe um conflito perceptível entre a rainha e o rei, uma ideologia dominante e uma dominada, ou seja, ainda que ambos estejam identificados com a ideologia conservadora, inseridos na FD Real, a posição que o rei Fergus ocupa mostra um atravessamento de saberes outros, advindos de outra(s) formação(ões) discursiva(s). Percebemos tal tomada de posição por este intermédio que ele parece assumir: sua filha não precisa ser indefesa, deve saber lutar, como uma mulher moderna que mostra ser, mas, ao mesmo tempo, tem que aceitar o casamento imposto, visto que é o papel dela como princesa e mulher (ex: *Uma princesa nunca levanta a voz. Merida, foi para isso que se preparou toda a sua vida.*). Esse entremeio que o rei se encontra mostra uma contra identificação com a FD Real, uma vez que, atravessado por saberes da FD Contestadora, ele aceita a posição de Merida em ter interesses para/com além das demandas reais. A sequência a seguir mostra esse momento.



Sequência fílmica 7: em 11 min. e 50 segs.

Ao focarmos no discurso de Merida, observamos que ela não se identifica com essa imagem de princesa projetada a ela por sua mãe; pelo contrário, ela acreditava que uma princesa apenas tivesse de ser obediente, sem precisar de um par amoroso. Mesmo ocupando tal lugar social de princesa, ela sofre atravessamentos advindos de uma outra formação discursiva, resultando na sua identificação com um discurso que aborda pautas feministas. A imagem que faz de si não se equipara com a imagem da princesa que percorre o imaginário social — nem com a imagem que sua mãe faz desse lugar —, bem como não se faz presente a figura do príncipe como seu salvador e/ou interesse amoroso em seu discurso. Ao resistir a essas imposições, ao se revoltar contra essa dominância, vemos que o sujeito não está identificado com essa posição, que é esperada ocupar, assim seu discurso se inscreve num lugar discursivo feminista.

Podemos, ainda, retomando a identificação do sujeito — na posição de princesa com os ideais masculinos —, perceber que o rei Fergus é atravessado por outros saberes que não os da FD Real. Embora concorde com o casamento para sua filha, ele questiona alguns saberes da FD Real, ponderando que, sendo princesa ou não, é importante para a mulher saber lutar, mostrando que tal discurso sofre atravessamentos da FD Contestadora. Assim, afirmamos que tal fato ocorre pela porosidade inerente às FDs, uma vez que os sujeitos e sentidos nunca são — de fato — completos.

Lagazzi (2017) fala dos trajetos do sujeito na composição fílmica, nessa relação de imbricamento das diferentes materialidades significantes e a construção dos sentidos no filme. Sentidos estes que se constroem através dessa composição fílmica, a qual nos apresenta um sujeito que busca se encontrar, se conhecer, que tenta entender quem é, pretendendo, assim, compreender seu lugar no mundo. Assim como no filme analisado pela autora (filme *Moonlight*, de 2016), podemos destacar elementos similares na animação que analisamos; *Valente* é exatamente isto: a *grosso modo*, temos um sujeito que busca encontrar seu lugar, uma jovem que precisa encontrar seu próprio caminho, mesmo sendo a herdeira do trono de seu clã.

Tomando a análise da autora como ponto de partida, percebemos que – em *Moonlight* – os elementos que se sobressaem na figuração da composição fílmica são o olhar e o corpo, que fazem parte do processo de identificação do protagonista do filme. Ao analisarmos a animação, através dos recortes que apresentamos aqui, vemos que a composição fílmica é permeada pelos encontros e desencontros do corpo e as reações esperadas/geradas pela posição social das personagens. Afirmamos serem esses elementos que encabeçam tal composição, uma vez que eles estão sempre relacionados, por proximidades e oposições: Merida é o oposto de sua mãe, a princesa de cabelos rebeldes e sem um corpo muito feminino, o que se opõe à comportada e, corporalmente feminina, rainha. Nessa diferença entre as duas vemos a repetição ali presente: ambas fortes e com uma clara visão de seu ponto de vista, sendo diferentes e iguais na sua defesa de suas verdades. Não o bastante, esse jogo de oposições continua quando a rainha vira um urso. Ela não mais é delicada e graciosa, torna-se grande e desengonçada — ainda que tenha comportamentos que lembram seu lugar de rainha, sendo exigido de Merida uma postura mais séria e responsável, precisando usar de seu lado mais feminino para ter êxito nas desventuras a vir. Lagazzi (2017) diz que, nesse meio de objetos simbólicos materialmente heterogêneos, a materialidade do discurso é a linguagem em suas mais diferentes materialidades significantes (imagem, gesto, cor, melodia...), as suas diferentes relações estruturais, as quais são organizadas por meio do conceito de composição. A autora entende composição como uma relação existente

entre as diferentes materialidades, as quais são “constitutivamente falhas e incompletas” (LAGAZZI, 2017, p. 17).

A compreensão da falha estrutural e da incompletude simbólica são pontos essenciais da fundamentação materialista que tomo por base em meus trabalhos e que tem na contradição um de seus eixos de apoio. A contradição entendida como impossibilidade de síntese na interpretação, como tenho reiterado insistentemente, só tem espaço se as relações de estruturação permitem reestruturações e se as relações simbólicas permitem derivas de sentidos. (LAGAZZI, 2017, p. 17)

Dessa forma, compreendemos que as materialidades que compõem o material de análise, neste caso, o filme, relacionam-se por meio desta incompletude e também da falha constitutiva de cada materialidade. Logo, as materialidades significantes que compõem modos de formulação demandam possibilidades de se relacionarem com outras materialidades. Assim, consideramos como se estruturam os materiais tomados para análise, a maneira como os discursos são materializados. Não se trata de compreender a materialidade significativa proposta pela autora como o filme em si, mas trata-se de partir da pergunta “quais materialidades significantes compõem esse material?”, podendo, assim, chegar a regularidades e compreender o funcionamento de discursos diversos.

Para melhor compreender esse processo, buscamos as contribuições de Neckel (2009) acerca do discurso artístico e dos conceitos de Tecedura e Tessitura. Ao trabalhar com o audiovisual, alguns pontos tornam-se convergentes, não somente o visual, o auditivo ou o verbal são trabalhados, como uma escolha do foco, mas o conjunto em sua relação e construção de sentidos. Neckel (2009, p. 107) diz que “a produção audiovisual contemporânea inscreve-se em condições de produção fronteiriças, pois lança mão da imbricação material, dito de outro modo, não se sustenta na égide da imagem ou do verbo.”. Segundo a autora, a materialidade singular — como ela chama uma materialidade que quebra a dicotomia verbal-não-verbal — exige uma liberdade maior, visto que não existem fronteiras definidas, o que faz com que as análises do vídeo contemporâneo não sejam marcadas pela rigidez e restrição.

Pensar essa relação das materialidades e seu funcionamento no discurso artístico se faz necessário, pois objetos singulares, como vídeos, são carregados de segmentos que significam, estando sempre numa espécie de movimento. Assim, a Tessitura e a Tecedura dos discursos propostas por Neckel (2009, p. 107) são compreendidas como “funcionamento da ordem da estrutura e do acontecimento do/no corpus de análise”. Segundo a autora:

A Tecedura está na trama dos discursos, no espaço das redes de memória, espaço próprio das heterogeneidades discursivas e da contradição. A noção de tecedura é cunhada na imagem metafórica de uma teia, numa teia invisível que

nos envolve por completo. E, é nessa teia que somos tecidos discursivamente. No caso da imagem, Tecedura representa a rede de filiações da memória a outras imagens e/ou materialidades, às quais nem sempre temos acesso, pois tal teia é tramada pelos esquecimentos constitutivos (1 e 2) formulados por Pêcheux. E, tomamos por Tessitura, a estrutura própria das diferentes materialidades discursivas ancoradas no artístico em seus modos de funcionamento. Tomamos metaforicamente Tessitura do conceito de funcionamento musical, como aquilo que ordena o andamento, os compassos, as notas, etc. Assim como no funcionamento musical, a Tessitura estaria para a estrutura do dizer (visual/sonoro/gestual/ verbal). A tessitura se mostra na circulação do movimento parafrástico, o que recuperaria uma memória marcada e mostrada pela heterogeneidade discursiva. (NECKEL, 2010, p. 143)

Tratando da Tessitura e Tecedura, que são entendidas como parte da estrutura e do acontecimento do/no *corpus* em análise, a autora compreende Tecedura como o “tecer dos dizeres no fio do discurso, na trama dos sentidos, no jogo polissêmico e no interdiscursivo. E, tomamos por tessitura, o funcionamento próprio da materialidade discursiva em sua estrutura, na forma material ou, na imbricação da matéria significante.” (NECKEL, 2009, p. 107). Assim, a perspectiva discursiva no processo de leitura e interpretação em discursos artísticos consegue abarcar a produção e deriva de sentidos presentes nas materialidades mais singulares, como os vídeos. Ao propor essas noções de Tecedura e Tessitura, a autora cria um suporte que dá conta de trabalhar as diferentes materialidades significantes que compõem a cena fílmica, ou seja, conseguimos compreender o funcionamento dos elementos em sua construção em uma rede de sentidos tecidos no fio discursivo, apresentando, assim, relações polissêmicas e o papel da memória no discurso.

Pensar a Tessitura e a Tecedura nos permite ver o funcionamento dessa costura dos sentidos no discurso, trabalhando com materiais tão singulares como o vídeo. A autora diz que os sentidos que são produzidos no Discurso Artístico (DA) são “gestos de interpretação de acontecimentos outros” (Neckel, 2009, p. 29) que podem se encontrar relacionados com diferentes formações discursivas e produtos de discursos outros. Assim, é através desse confronto dos outros discursos que os efeitos de sentido do artístico são determinados, sendo este o *acontecimento próprio do DA*, ou seja, o ponto onde acontece a tensão do igual e do diferente, o estranhamento, a contradição.

Ao propormos pensar na tecedura e na tessitura da produção audiovisual a partir de uma perspectiva discursiva, faz-se necessário que olhemos para o vídeo não mais como meros espectadores, mas como propositores, pois faz parte da constituição de sentidos do/no vídeo, o lugar da especiação, não mais como o lugar da passividade, mas da interlocução ativa. O vídeo, não mais um produto, mas um processo, um suporte expressivo, um dizer que foi e está sendo construído a partir de outros dizeres-olhares e que, a partir dele outros olhares-dizeres são possíveis. Olhar analiticamente para o vídeo, não é aceitá-

lo como produto, mas como processo, como dizer em curso, como algo que não se fecha, pois o movimento de interpretação se faz na lacuna, na abertura, naquilo que vaza. Assim, percebendo o vídeo como uma materialidade capaz de mobilizar a memória discursiva – o interdiscurso, “um já dito que possibilita a significação do que se está dizendo” (FEDATTO E MACHADO IN: BOLOGNINI 2007:11). Ou seja, os modos de fazer o vídeo já estão carregados de interpretação, assim como, os gestos de leitura precedentes em sua espetação. Os gestos de interpretação têm sempre seus pontos de ancoragens e, estas ancoragens, são também atravessadas por discursos outros. (NECKEL, 2009, p. 110)

A autora diz que trabalhar essas condições de produção da contemporaneidade é lidar com o deslizamento, inscrever-se “num espaço-tempo sem demarcações de territórios definidos”, estando numa relação de fronteiras da imbricação material. Assim, segundo Neckel (2009), todo vídeo é tecido, e sua tessitura se dá pela imbricação material. Dessa maneira, vemos a imbricação material, através das materialidades discursivas, do texto e do visual, buscando, assim, a partir desse movimento de análise, explorar esse funcionamento do DA no vídeo. Não concebemos, então, a Tecedura e a Tessitura como elementos segregados, mas como coexistentes, em que a Tecedura é metaforizada em uma teia de aranha que representa as filiações da memória, meio pelo qual vemos as relações intertextuais com outras imagens e materialidades, às quais quase nem sempre temos acesso, visto a presença dos esquecimentos constitutivos dessa teia.

Logo, essas relações são mostradas pela Tessitura, que é metaforizada pela autora como um funcionamento musical que ordena a estrutura, estando ela para a organização estrutural das diversas materialidades significantes que se apresentam no discurso fílmico. Assim, “dito de outro modo, o intertexto só é possível porque o interdiscurso lhe oferece tais condições. Ou seja, a memória marca a textualidade por seus pontos de ancoragem, pontos que chamamos de pré-construídos.” (NECKEL, 2010, p. 31). Desse modo, a autora fala que, ao trabalharmos com as materialidades presentes no audiovisual, é preciso ser feito tal deslocamento acerca do inter e intradiscursos para que seja possível a compreensão da matéria significativa em seu ponto de imbricamento. Nesse sentido, a formulação visual e a imagem, em suas relações de entrecruzamento, bem como a presença do verbal, na composição fílmica, agem em conjunto tecendo uma costura dos sentidos que se encontram dispersos pelo interdiscurso.

Através das noções de Lagazzi (2017) e de Neckel (2009/2010), podemos abordar as diferentes materialidades presentes no ambiente fílmico. Dessa maneira, podemos ver como são tecidos os fios do discurso na cena, na qual, ao retomarmos a jornada da heroína, temos Merida em um estágio de separação com seu lado feminino, recusando o papel de esposa, deixando de lado o que ela não se identifica. Assim, a imagem, as formulações visuais e verbais imbricam-



se de forma contraditória, fazendo funcionar a estrutura, a formulação verbo-visual, por meio da qual vemos o jantar em família se tornar uma briga pelos valores que cada sujeito acredita, reafirmando as posições que os sujeitos ocupam e mostrando como todas as materialidades carregam significados.

#### SD4

Fergus: Você está resmungando.  
 Elinor: Eu não resmungo.  
 Fergus: Resmunga sim, você resmunga quando alguma coisa a perturba.  
 Elinor: Eu culpo você. Essa teimosia vem toda do seu lado da família.  
 Fergus: Acho que a conversa não correu muito bem, não é?  
 Elinor: Aí, eu não sei o que fazer.  
 Fergus: Fale com ela, querida.  
 Elinor: Mas eu falo com ela, só que ela não me escuta.  
 Fergus: Pare com isso, finja que sou Merida. O que diria?  
 Elinor: Eu não consigo.  
 Fergus: O que é que há? Aí, está vendo, olha a minha rainha. Aí, vamo lá. “Eu não quero me casar, eu quero ficar solteira e deixar meus cabelos soltos ao vento, enquanto cavalgo pelo vale disparando flechas ao pôr do sol”.  
 Elinor: Merida, todo esse trabalho, todo esse tempo gasto, preparando você, ensinando você, dando a você tudo que nós nunca tivemos. Eu preciso saber o que é que você espera de nós?  
 Merida: Cancelem essa reunião, ué? Isso iria matá-los? Você é a rainha, pode simplesmente dizer aos lordes que a princesa não está pronta para isso. Na verdade, ela pode não estar pronta nunca. Então bom dia para vocês. Esperamos as suas declarações de guerra ao amanhecer.  
 Elinor: Eu entendo que isso tudo pareça injusto. Eu mesma tinha reservas quanto ao meu noivado. Mas não podemos fugir do que somos, filha.  
 Merida: Eu não quero que a minha vida acabe, quero minha liberdade.  
 Elinor: Mas você estaria disposta a pagar o preço que a sua liberdade custaria?  
 Merida: Eu não estou fazendo isso para magoar você.  
 Elinor: Merida, se tentasse ver o que eu faço, eu faço tudo por amor.  
 Merida: Mas é a minha vida, eu não tô pronta.  
 Elinor: Acho que entenderá se você...  
 Merida: Acho que posso fazer você entender, é só você...  
 Elinor: Escutar...  
 Merida: Escutar.  
 Merida: Eu juro, Angus, isso não vai acontecer comigo, não se eu puder impedir.

Na SD4, e no anexo V, temos um diálogo cortado entre Elinor e Merida. O que nos chama atenção primeiramente é a composição fílmica da cena, que acontece através de um diálogo cruzado e que deveria, de fato, ter acontecido. Na cena, vemos uma composição que reforça as posições que os sujeitos ocupam, logo, enquanto a rainha tece uma tapeçaria — na qual ela desconta sua frustração por meio de um trabalho minucioso —, Merida realiza um trabalho braçal ao cuidar do estábulo, buscando, então, aliviar sua raiva. Notamos esse desejo de ser escutado que faz colocar um outro no lugar da escuta, resultando na composição visual em que Elinor e Fergus conversam nos papéis de rainha e de princesa (sendo uma imitação feita

por Fergus) e em que Merida e seu cavalo conversam nos papéis de princesa e de rainha. Assim, percebemos que esse desejo, essa vontade de ser escutado, envolto nesse jogo de imagens, sendo ele atravessado por outro imaginário — objeto de desejo — potencializa o funcionamento ideológico. A ideologia da sociedade patriarcal, da realeza, impõe os padrões a serem seguidos, o que é mostrado pela imposição da rainha ao tentar fazer Merida aceitar o casamento arranjado. Tal funcionamento ideológico se faz presente também no discurso de Merida, uma vez que ocupa a posição social de princesa, entretanto, ao (des)identificar-se com a FD Real, a jovem é atravessada por outros saberes, causando, assim, um desejo de rompimento com os padrões sociais que lhe são impostos. Sobre isso, vemos a sequência abaixo:



Sequência fílmica 8: em 14 min. e 54 segs.

Nesse jogo de imagens construído, observamos que não somente as atividades, mas também os diálogos servem para marcar as oposições entre as personagens, que acreditam — ilusoriamente — que uma pode convencer a outra. O que percebemos é que, nessa composição, que se faz por meio da oposição, os sentidos são construídos por meio da imagem, ou seja, na tecedura desse discurso, vemos os atributos de Merida: sua força física, sua aproximação com trabalhos não necessários para uma princesa, seu cabelo desarrumado que retoma sua liberdade e faz lembrar que sua luta por liberdade — em referência à luta feminista durante os séculos — não se faz de forma pomposa e enclausurada. Muito também é dito pela imagem de sua mãe, a que, mesmo cercada de frustrações, não deixa perder sua pose, sua classe. Nisso notamos que, para a rainha, sua imagem diz muito sobre si e sobre o que acredita. Seu cabelo é sempre arrumado e preso, sempre feminina e arrumada como uma rainha — em sua visão — deve ser; assim, seu trabalho de tecer uma tapeçaria com sua família a faz suprimir pensamentos de frustração. Esse comportamento retoma aquele ideal de esposa perfeita que surgiu após a caça às bruxas: uma mulher obediente e subserviente ao marido, que é uma boa influência para seu esposo. Podemos também perceber que a relação mãe e filha cria um paralelo entre o ideal cristalizado socialmente de esposa/dona de casa perfeita e o auge da revolta feminista. Essas relações se fazem através das conexões possíveis com outros textos, outras materialidades, que são aqui encabeçadas tanto pelo visual quanto pelas reações que as personagens têm.

Essa divisão serve não somente para mostrar a separação narrativa pela qual Merida passa, mas também para reforçar as posições que os sujeitos ocupam. O funcionamento da tessitura do discurso se dá pelo imbricamento das materialidades. Por meio dessa divisão, no diálogo das personagens vemos o verbal trabalhar a incompletude do gestual, que complementa o sonoro, que compõe — por meio das contradições — a cena fílmica, que mostra que, por mais que sejam diferentes, mãe e filha acreditam na esperança da compreensão advindo do outro. No discurso da rainha, vemos seu conservadorismo, sua tradição, e seus gestos buscam manter a pose de uma dama, embora ela negue resmungar — o que não seria comportamento de uma dama. Ao decidir pensar no que diria para a princesa, ela expõe que toda essa preparação, todas as oportunidades que lhes foram dadas culminam para esse momento, o qual não foi a primeira vez que aconteceu, pois ela diz que tinha ressalvas sobre seu próprio casamento, dando a entender que, em algum momento, ela ocupou a mesma posição ocupada agora por Merida.

Esse discurso conservador apresenta dois significantes que chamam muito a atenção: o “injusto” e a “liberdade”, dois ideais que causam tanta segregação entre as personagens. Para a rainha, o casamento não é injusto, é algo natural, e, embora seja o responsável pela falta de liberdade da princesa, é parte da sucessão natural das coisas, sendo obrigação da mulher seguir tais tradições impostas. Para Merida, que, por meio da construção da cena, responde aos pontos expostos por sua mãe — destacamos que, na verdade, tal desabafo é feito para seu cavalo —, essa submissão é inaceitável. Ela questiona, desse modo, não somente o lugar e a imagem da princesa, mas também da rainha, uma vez que os reis deveriam ter poder para impedir tais tradições, resolvendo, assim, a injustiça. Acerca da liberdade que tanto busca, a princesa sabe dos riscos que poderiam ocorrer com o fim da tradição: uma guerra poderia acontecer entre os clãs pela negação da princesa como prêmio da competição; portanto, ao expor tal pensamento, ela o faz por meio de um deboche, uma brincadeira, ironizando a figura da rainha, que parece não ter controle sobre nada (ex: *Cancelem essa reunião, ué? Isso iria matá-los? Você é a rainha, pode simplesmente dizer [...] Esperamos as suas declarações de guerra ao amanhecer.*). Sobre esse tópico, Caldeira (2015) retoma a escolha de Merida acerca do amor e da obrigação de casar-se.

Pode-se associar a reivindicação de Merida por escolher seu próprio destino com ideias vinculadas pelo movimento feminista que iam na contra-mão do amor romântico. Porém, mais do que escolher seu próprio amor, Merida nega a necessidade de um amor na vida feminina. Para ela, é preciso que cada um possa “escolher o seu próprio destino” e isso significa que ela pode, inclusive, nunca estar pronta para se casar. Em vez de negar apenas o amor romântico, a personagem nega a ideia de um amor e a necessidade de um parceiro para constituir sua felicidade. (CALDEIRA, 2015, p. 7)

Vemos que essa reivindicação de Merida, não somente pelo seu destino, mas pelo seu corpo e por sua independência, retoma discursos atuais em nossa sociedade, atualizando discursos que não estariam tão presentes na sociedade medieval. Dessa forma, vemos uma (re)significação do papel da mulher e da princesa através da posição contestadora que Merida ocupa. Ao afirmar que ela, talvez, nunca esteja pronta para se casar, aparenta — ou tenta — romper com esse ideal perpetuado de que a princesa é um prêmio a ser dado, que ela é uma donzela indefesa que deve cuidar dos afazeres domésticos, preocupando-se apenas com a beleza.

Na primeira SD aqui apresentada, iniciamos a discussão sobre o possível lugar da princesa. Podemos, então, retomá-la ao analisarmos a subversão desse lugar, representado pela posição ocupada por Merida. Tal lugar social que uma vez já foi ocupado pela rainha, que diz já ter questionado o casamento arranjado. Apesar de não se identificar com os ideais de beleza, Merida não é, em momento nenhum, retratada como feia ou masculina; o que vemos é uma moça rebelde, que não liga para a aparência, postura e que não pensa no ideal do amor romântico. Mesmo sendo habilidosa e possuindo coragem e força, ela é descreditada em seu pensamento contestador. Ainda que beba água da cascata de fogo (lugar onde apenas os mais valentes reis antigos conseguiam chegar), ela é julgada por sua aparência. O que podemos perceber é que existe um desejo de ruptura por parte da princesa, desejo este de romper com as imposições patriarcais, de romper com a FD Real e com esse lugar social de princesa. Na medida em que não inscreve seu discurso num lugar discursivo que reproduz os saberes da realeza, Merida tenta romper com esses padrões que lhes são estabelecidos, tenta negar as demandas que seu lugar social exige e, acima de tudo, nega o casamento arranjado — ou seria a negação do casamento com um homem? Um ponto importante que queremos destacar é que, na caracterização da jovem, ela não é representada como altamente feminina nem masculinizada. Logo, muito do apelo comercial — e também cultural — do filme parte dessa “neutralização” da sexualidade da personagem. Merida, em nenhum momento, mostra interesse em algum dos pretendentes, muito menos é adepta à ideia de se casar. Podemos perceber essa mudança comportamental em outras princesas. Moana, por exemplo, não tem menção a nenhum par romântico em nenhum momento do filme; pelo contrário, seu papel é ajudar um semideus que é incapaz de resolver seus problemas sozinho. Já Tiana<sup>79</sup> tem outros planos, ela busca,

---

<sup>79</sup> Trazemos esta nota para detalhar mais o caso da princesa Tiana. No filme de 2009, temos a presença da primeira e única princesa negra da Disney, sendo a volta da empresa para a animação em 2D – modelo dos seus filmes mais antigos. Assim, entendemos que: i) a escolha de uma princesa negra aborda etnias e culturas nunca antes trabalhadas como protagonista nas animações da empresa; ii) a personagem, diferentemente das outras princesas, possui um trabalho, através do qual busca ter seu próprio negócio; iii) mesmo terminando o filme com o príncipe,

acima de tudo, seu tão sonhado restaurante, sendo levada em uma jornada por um feitiço que recai sobre ela ao ajudar outra pessoa.

Se buscamos questionar a binaridade presente na animação, questionamos também a perpetuação do amor romântico heterossexual, bem como as implicações que tendem a perdurar até hoje. Merida não se mostra interessada no casamento ou no casamento heterossexual? Com uma recorrência nas outras animações, lembramos que Beauvoir (2009) fala da divisão que é feita dos sexos e como ela está presente em nossa sociedade. Para tanto, a autora retoma o mito platônico que diz que existiam homens, mulheres e andrógenos, cada um com quatro membros superiores e inferiores, e dois corpos cada, sendo eles futuramente separados, o que resulta na tão duradoura ideia da busca por sua cara-metade. Com esse exemplo, a autora mostra que nada além do amor é explicado por ele, não podendo ser justificado a divisão dos sexos como um dado, visto que “se a cooperação da matéria e da forma é exigida em toda ação, não é necessário que os princípios ativos e passivos se distribuam em duas categorias de indivíduos heterogêneos.” (BEAUVOIR, 2009, p. 32). O que compreendemos disso é que essa imagem de amor incompleto sem a presença do outro, o outro heterogêneo, a completude que só é obtida através do envolvimento romântico, não pode ser tomada como um dado, como algo real. Essa postura que é tomada e que percorre o social tenta minar a luta feminista e seus avanços, uma vez que tudo aquilo obtido pela mulher, e para a mulher, seria desconsiderado se ela não tivesse um casamento bem-sucedido/amor heterossexual.

Assim, como reforça a autora, não necessariamente é preciso um par heterogêneo para a cooperação da matéria, o que, em nosso compreender, reafirma que as relações heterossexuais não são entendidas como únicas possíveis. É pensando nisso que voltamos a Preciado (2014), que diz que:

Os papéis e as práticas sexuais, que naturalmente se atribuem aos gêneros masculino e feminino, são um conjunto arbitrário de regulações inscritas nos corpos que asseguram a exploração material de um sexo sobre o outro. A diferença sexual é uma heterodivisão do corpo na qual a simetria não é possível. O processo de criação da diferença sexual é uma operação tecnológica de redução que consiste em extrair determinadas partes da totalidade do corpo e isolá-las para fazer delas significantes sexuais. Os homens e as mulheres são construções metonímicas do sistema heterossexual de produção e de reprodução que autoriza a sujeição das mulheres como força de trabalho sexual e como meio de reprodução. Essa exploração é estrutural, e os benefícios sexuais que os homens e as mulheres heterossexuais extraem dela, obrigam a reduzir a superfície erótica aos órgãos sexuais reprodutivos e

---

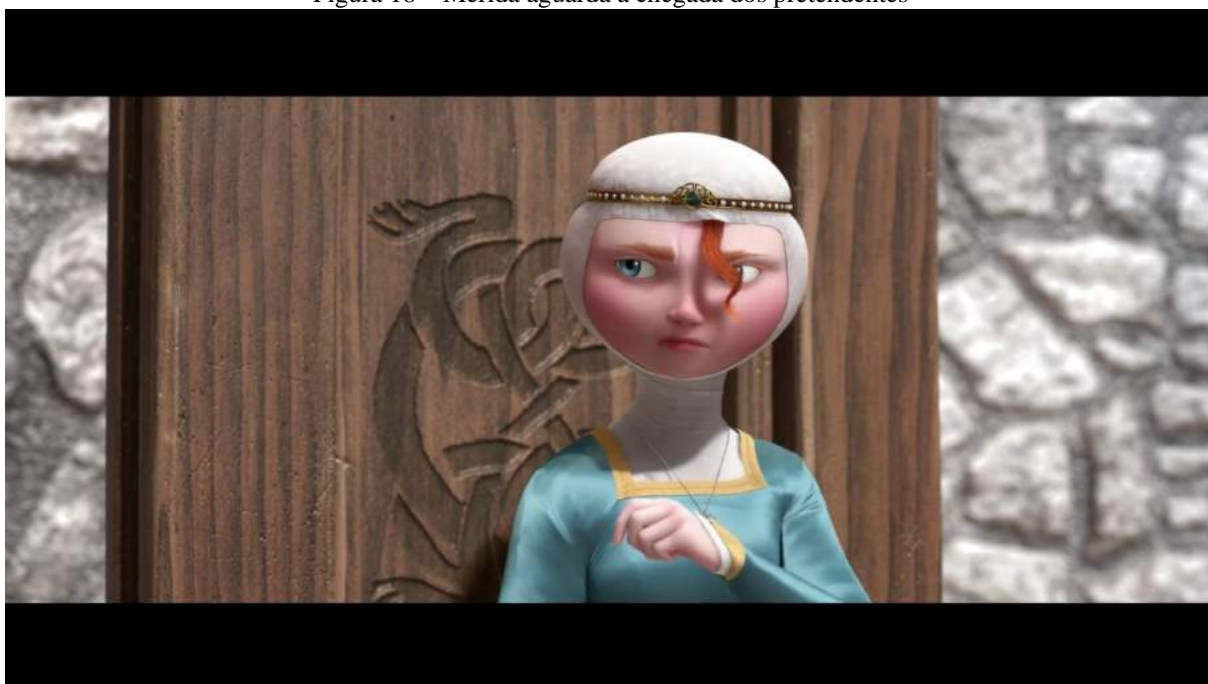
diversos elementos devem ser levados em conta na caracterização de sua história, a partir da relação que podemos estabelecer com as outras princesas. Assim, acreditamos ser válido o paralelo que criamos aqui, uma vez que o foco principal de Tiana não é o romance.

a privilegiar o pênis como o único centro mecânico de produção de impulsão sexual. (PRECIADO, 2014, p. 26)

Segundo Preciado (2014), essa divisão entre masculino e feminino, esses papéis e práticas sexuais funcionam de maneira arbitrária para exploração de um sexo sobre o outro — neste caso, do masculino sobre o feminino, o que faz parte da manutenção de controle da sociedade patriarcal. Afirmando que essa divisão sexual é uma forma de controle, que seleciona partes isoladas dos corpos para dar maior significância a elas, o autor diz que essa heterodivisão não é simétrica, o que nos faz entender que as relações de poder existentes são demasiadamente desiguais. A partir dessa divisão binária heterossexual, podemos ver que o poder é voltado quase totalmente para o homem, e percebemos isso não somente pelos recortes da história que apresentamos ao longo deste trabalho (a caça às bruxas, a luta da mulher por direitos, o ingresso da mulher na força de trabalho), mas vemos tal divisão ser representada na animação *Valente*. Ainda que as falas de Merida sofram atravessamentos e mostrem uma vontade de romper com tais imposições patriarcais, o jogo de forças combatentes na história se dá por sua recusa a se casar — ou se casar com um homem. Na ideia da contrassexualidade do autor, vemos que essa divisão não ganha mais um sentido divisor da sociedade, visto que a identidade não passa a ser cunhada pelo masculino e feminino, mas passa a ser incorporada pelas mais diversas posições que os sujeitos podem ocupar, o que permitiria a representação de uma princesa que não sente desejo de se casar, seja com um homem, uma mulher, seja por uma escolha assexuada. O que é defendido é a liberdade de aceitação e de escolha.

Retornando à questão da aparência, concordamos com o que diz Wolf (1992, p. 11), “quanto mais numerosos foram os obstáculos legais e materiais vencidos pelas mulheres, mais rígidas, pesadas e cruéis foram as imagens da beleza feminina a nós impostas”. Isso retoma a imagem da mulher cristalizada socialmente — a de um ser sempre belo, o belo sexo —, que atravessa o imaginário social da princesa e reforça as imagens e os discursos tradicionais, o que nos leva a seguinte dicotomia: de um lado, a mulher enquanto bela e passiva, submissa ao homem forte e heroico; de outro, a mulher moderna, que resiste à dominação de seu corpo e luta por direitos iguais. Percebemos, então, que esse lugar da princesa começa a sofrer alterações, uma vez que a mulher deveria aprender a lutar, deixando, assim, a total passividade para trás. Nesse sentido, a fala do rei, outrora mencionada, ecoa e permeia a memória, (re)significando os sentidos e abrangendo o escopo do que seria certo para uma mulher, e também para a princesa.

Figura 18 – Merida aguarda a chegada dos pretendentes



Fonte: Valente (2012).

## SD 5

Merida: Eu sou Merida, primogênita, descendente do Clã Dan Brock. E pela minha própria mão eu vou lutar.

Elinor: O que você está fazendo?

Elinor: Merida?

Merida: Aí que vestido inútil.

Elinor: Merida, pare com isso. Não se atreva a disparar outra flecha.

Elinor: Merida, eu proíbo você.

## SD 6

Elinor: Foi demais, você passou dos limites, mocinha.

Merida: Mas foi você que quis...

Elinor: Você os envergonhou, você envergonhou a mim.

Merida: Eu obedeci às regras.

Elinor: Não sabe o que fez.

Merida: O que você não...

Elinor: Vão começar uma guerra se isso não for reparado.

Merida: Me escuta.

Elinor: Eu sou a rainha, você ouve a mim!

Merida: Isso é muito injusto.

Elinor: Como é?

Merida: Você não se importa comigo, essa história de casamento é o que você quer. Você já pensou em perguntar o que eu quero? Não! Você sai por aí me dizendo o que fazer ou que não fazer, tentando me fazer ser como você, mas eu não vou ser como você.

Elinor: Está agindo feito uma criança.

Merida: E você é... um monstro, isso é o que você é...

Elinor: Merida!

Merida: nunca serei como você é.  
 Elinor: Não! Pare com isso.  
 Merida: Eu prefiro morrer do que ser como você;  
 Elinor: Merida, você é uma princesa, e eu espero que haja como tal.  
 Elinor: Merida! Merida!  
 Elinor: Não. O que eu fiz?

Damos continuidade às análises a partir da imagem acima, a figura 18 representa um *frame* de um momento anterior às SDs 5 e 6. Na figura referida, temos Merida prestes a conhecer os pretendentes de cada clã, portanto ela é arrumada por sua mãe para parecer uma verdadeira dama/princesa. Novamente, temos a questão da imagem, sendo a imagem que sua mãe faz desse lugar, (re)produzida na jovem, o que a leva a usar um vestido apertado com uma espécie de capuz que esconde seu cabelo — cabelo este que insiste em escapar. Essa construção mostra-se tão importante, pois seu cabelo diz muito sobre sua personalidade: grande, livre e sem restrições. Ele faz parte de sua identidade e é contido para se adequar aos saberes julgados corretos na FD Real.

Exatamente esse *frame* da figura 18 remete-nos a outra princesa que também sofre imposições do aparelho ideológico familiar: Mulan. Com bases narrativas semelhantes, a história da jovem chinesa em muitos aspectos aproxima-se da história de Merida, uma vez que ambas são vistas como não aceitáveis, fora dos padrões femininos e interessadas em atividades tidas como masculinas. O que percebemos é esse funcionamento interdiscursivo, ou seja, no tecer dos fios do discurso, encontramos a intertextualidade com o filme *Mulan*. Assim, a partir do que afirma Neckel (2010, p. 138), “Interdiscurso e intradiscursos funcionam na imbricação material entre a memória e o texto (matéria significante). Dessa forma, instala-se um movimento polissêmico/ policrômico no jogo entre imagens fixas e móveis que mobilizam o interdiscursivo.”. Podemos melhor compreender esse funcionamento com outras materialidades. Por meio dessa relação entre imagem e movimento, temos a mobilização de um saber no interdiscurso, ou seja, na relação interdiscurso com intradiscursos, temos a imbricação material — novamente, o cabelo, a reação de desarrumar sua imagem — e o papel da memória no interdiscurso que permite recuperar a relação entre Merida e Mulan. Atentamos, ainda, que essa imbricação material é entendida pela autora como a relação entre matéria histórica e matéria plástica, retomando o que é proposto por Pêcheux (1983) como estrutura e acontecimento. Desse modo, nessa relação entre o histórico e o material, vemos que esse processo interdiscursivo que faz a memória de Mulan aparecer se sustenta pela imbricação das materialidades que movem por meio da tessitura audiovisual. Assim, temos não somente a relação com outro filme, mas com a resistência e luta de movimentos contra as imposições da



sociedade patriarcal, as quais reverberam no discurso de Merida. Pelo viés da memória, ao recuperar os sentidos presentes nessa mecha de cabelo que Merida insiste em manter fora da touca, conseguimos recuperar a imagem de Mulan, que faz exatamente o mesmo ato da jovem escocesa. Esse ato de Mulan é mostrado na sequência abaixo:

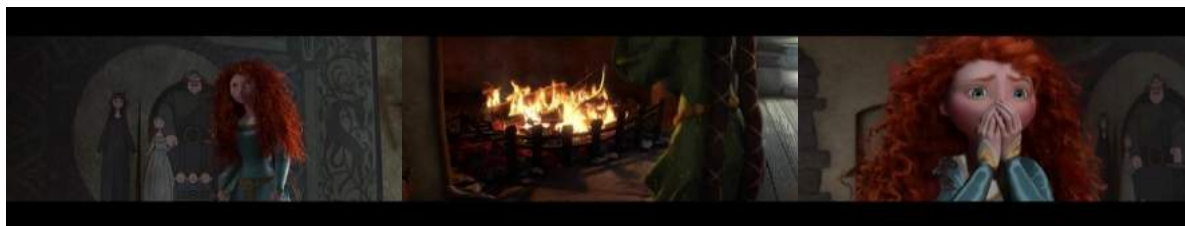


Sequência fílmica 9: em 7 min. e 42 segs.

Essa relação, no filme *Mulan*, a partir dessa mecha de cabelo,

é uma resistência por parte da jovem que mesmo precisando se submeter a tais costumes, encontra um jeito de se impor perante tais práticas: em toda a perfeição e submissão buscada, o fio de cabelo fora do lugar representa para Mulan uma maneira de lutar, de se impor, de ousar se revoltar perante as tradições. (BARBOSA, 2019, p. 45)

Essa luta de Mulan é retomada e reverbera em Merida, que também luta contra imposições familiares e a ideia de um par romântico. Na SD 5 e no anexo VI, temos o fim dos jogos, nos quais os clãs competem pela mão da jovem. Para tentar romper com a tradição que lhe obriga a casar, Merida afirma seu lugar de princesa, mostrando que, mesmo (des)identificada com a FD Real, ela ainda fala desse lugar social (ex: *Eu sou Merida, primogênita, descendente do Clã Dan Brock*). À vista disso, os objetos que remetem a essa formação discursiva são corrompidos por ela: o vestido que controla e restringe seus movimentos é rasgado para dar liberdade ao seu corpo (ex: *pela minha própria mão eu vou lutar; aí que vestido inútil.*), para permitir o uso de suas flechas, bem como a touca que prendia seu cabelo já não se faz mais presente. Seu lugar de princesa é atravessado pelo ideal de descendente, ela é forte, livre e representa aquilo que ela acredita; seu cabelo representa sua luta, sua resistência e ousadia de lutar pela sua própria mão.



Sequência fílmica 10: em 28 min. e 10 segs.

Nas imagens acima, na SD 6 e no anexo 7, temos a continuação direta da narrativa mostrada na SD anterior, na qual vemos as consequências das ações de Merida. Ao lutar pela sua própria mão, ela liberta a ira de sua mãe, que mostra seu domínio sobre a jovem: “passou dos limites, envergonhou, começar uma guerra, você ouve a mim, eu sou a rainha” são algumas das marcas lexicais que trazem à tona esse discurso de uma autoridade dominante. Esse discurso advém não somente da posição de mãe, mas também da posição de rainha que Elinor ocupa, implicando na infantilidade da filha, que tende a resistir às tradições e expectativas que lhe são impostas.

Vemos que essa divisão feita entre mãe e filha se completa nas imbricações das materialidades significantes e nas dicotomias que são produzidas, bem como na dominação imposta pelo aparelho ideológico familiar. Assim, temos as oposições entre mãe e filha, rainha e princesa, adulto e criança, etc., as quais se encontram imbricadas na construção dos sentidos no fio do discurso. Nessa oposição, vemos que Merida rejeita esse discurso advindo da FD Real (ex: *Você já pensou em perguntar o que eu quero? [...] eu não vou ser como você.; um monstro, isso é o que você é...; eu prefiro morrer do que ser como você.*), bem como rejeita essa visão de princesa como mulher submissa, o que a faz, ao buscar uma espada — o símbolo da masculinidade e força do guerreiro/herói — rasgar a tapeçaria que era tecida por sua mãe — um símbolo da delicadeza, do cuidado e da feminilidade da mulher.

Esse dano causado à tapeçaria carrega vários sentidos, na medida em que, assim como o tecer dos fios, o sentido é tecido discursivamente por entre suas materialidades, o feminino e o masculino entram em guerra, os valores são postos à prova, apontando para a inscrição desses discursos em duas FDs antagônicas: ao rasgar o tapete, Merida mostra-se (des)identificada com a FD Real, sendo atravessada pelos saberes da FD Contestadora. Do mesmo modo, há a destruição de outro elemento simbólico: o arco de Merida. Ao se enfurecer com a atitude da princesa, a rainha Elinor toma-lhe o arco e o joga no fogo, mostrando sua dominância, sua imposição e desaprovação das ações da garota e da imagem que ela cultua; o arco é a ressignificação do mundo masculino na princesa, é a segregação com o seu lado feminino, e com tudo que é aceitável para uma mulher; ele é uma forma de resistência à imposição da

posição de princesa. Essa presença da força física que os jogos pela mão da princesa trazem fazem parte da valorização da força como elemento masculino. Como diz Del Priore (2011):

A valorização da força física como fator de desenvolvimento da sociedade engendrava outras formas de práticas, agora também fundadas em conceitos estéticos. O corpo musculoso e forte tornava-se signo de beleza e era revelador de boa saúde. Entravam em cena halteres e pesos. Valores como resistência, autoridade e competição simbolizavam a afirmação da masculinidade. [...] a imprensa promovia a nova masculinidade, associando-a a “caráter, trabalho duro e integridade”. O bom macho era também pai de família e provedor. (DEL PRIORE, 2011, p. 156)

Retomando o exposto pela autora, podemos ver que o masculino é compreendido pela força física, pelo corpo musculoso e pela autoridade e competição. O funcionamento desse discurso faz retomar o ideal heroico clássico, que recupera essa imagem do herói/príncipe como fonte de força e bravura. O que temos aqui é uma ressignificação dos elementos do universo masculino, os quais mobilizam um já dito, da ordem do interdiscurso — em sua relação com a ideologia contestadora — que permite que retomemos a luta das mulheres e a não masculinização do feminino pela identificação com esses elementos citados. Merida identifica-se com os ideais de luta, competição e resistência, sendo esses elementos parte do social no qual vivemos, em que as mulheres há muito lutam pela igualdade e liberdade, e que são ressignificados em seu discurso.

Posto que existe uma relação antagonicamente imbricada das ideologias vigentes nos discursos, afirmamos que os padrões que são impostos à Merida por sua mãe, advindos da ideologia de uma sociedade patriarcal, no âmbito da realeza, podem ser caracterizados como parte da ideologia dominante existente na luta de classes. Assim, ao desejar romper com tais padrões, percebemos que Merida já se mostra atravessada por saberes advindos de outras formações ideológicas, indicando que as filiações de sentido são outras, o que resulta em uma posição sujeito antagônica a de sua mãe. Falando de um lugar social de princesa, o sujeito do discurso se identifica com outra filiação ideológica, mostrando, assim, que sofre atravessamentos de outra ideologia e inscreve seu discurso em um lugar discursivo feminista, o qual questiona, contesta e deseja romper com os sentidos da FD Real. Nesse sentido, por meio das imposições do aparelho ideológico familiar, temos como resultado a sua resistência aos saberes que preenchem a forma sujeito da FD Real. A resistência se dá por meio da luta contra o imposto que a posição-princesa precisa ocupar, posição esta que parece ter lugares antagônicos em meio a essa relação ideológica.

A partir disso, vemos o que Murdock (1990) chama de a estrada das provações, o momento no qual a heroína decide seguir seu caminho e ir em busca daquilo que tanto anseia.

Percebemos que a busca de Merida se dá pela sua independência, pela sua liberdade das tarefas e obrigações da princesa, podendo, assim, ir em busca de si mesma, daquilo que acredita ser o correto. Em meio a esse processo, ela segue por um perigoso e desconhecido caminho, rompendo com as tradições e participando dos jogos entre os clãs, o que a leva ao obstáculo a ser vencido: a eminência de uma guerra por causa de suas atitudes. As imagens a seguir mostram o desenvolver da história de Merida e as consequências de seus atos.

Figura 19 – Merida segue em direção à casa da bruxa



Fonte: Valente (2012).



Sequência fílmica 11: em 32 min. e 31 segs.

A sequência acima mostra a figura da bruxa, uma figura significativa em *Valente*, sendo ela uma parte importante da jornada da protagonista. De início, o que podemos falar sobre a

figura da bruxa é que ela é parte do processo de autodescoberta que Merida passa, representando a culminação dos elementos sobrenaturais presentes na animação. Já no início da cena que leva à casa da bruxa, podemos perceber elementos importantes da composição fílmica apresentada acima. Ao fugir de casa, Merida segue floresta a dentro, sem um rumo certo, chegando em um grande círculo de pedras. Notamos que nesse processo as cores ficam mais frias, a sonoridade passa de uma música forte para um silêncio quase absoluto; vemos o cair da noite sobre a jovem, propondo não só o mistério, mas o perigo. Sendo levada a seguir as luzes mágicas, Merida segue por um caminho desconhecido, o qual é necessário para que a jovem siga seu destino. Assim, ao chegar na casa da bruxa, vemos que ela não se mostra como uma feiticeira, pelo contrário, ela se diz carpinteira, visto que ser bruxa deixa muitos clientes insatisfeitos. Entendemos a figura da bruxa como uma das materialidades imbricadas no processo de tecitura e tessitura de *Valente*, uma vez que a imagem da bruxa se mostra relacionada a diversos outros saberes e é um dos elementos que coordena os movimentos e a organização dos discursos.

De início, vemos que há uma negação da parte da bruxa em assumir tal posição, o que faz retomar, via memória, o saber cristalizado acerca dessa figura: a bruxa é sempre vista como uma vilã, daí vem o fato de seus “clientes” estarem insatisfeitos. Se voltamos ao modo como a bruxa era tratada na sociedade, vemos que a caça às bruxas foi o que degradou a identidade social da mulher europeia. Federici (2009, p. 203) diz que, além de serem tratadas como feras demoníacas e humilhadas, as mulheres sofreram torturas que deixaram “marcas indelévels em sua psique coletiva e em seu senso de possibilidades. De todos os pontos de vista — social, econômico, cultural, político —, a caça às bruxas foi um momento decisivo na vida das mulheres.”

As mulheres eram retratadas como seres diabólicos e as bruxas eram caçadas, pois tinham um papel central na história. A mulher era julgada como bruxa se mostrasse controle, se demonstrasse posse de seu próprio corpo e se evitasse o “fluxo natural” de seu papel de procriadora. Essa perseguição condenava a sexualidade como a origem do mal, era criminosa a atividade que colocasse em risco a procriação e que diminuísse a energia para trabalhar, eram interesses políticos que estavam em jogo para controlar a mulher, e não só ela: eram proibidos a homossexualidade, o sexo entre classes e faixas etárias diferentes, o sexo anal, a nudez e a dança. Em suma, tudo que fugisse ao padrão imposto era mal visto, era advindo da ordem satânica das bruxas e rompia com o natural. Mas qual o motivo de tal perseguição? Suscitamos essa pergunta pelo motivo da ascensão da consciência da mulher sobre sua importância. A mulher já possuía conhecimentos medicinais que eram passados de geração em geração, já sabia do poder que o sexo tinha na sociedade, e — mesmo que em situações não ideais — fazia do

sexo um negócio. Seu crescimento e sua consciência sobre si e o outro foi combatido com uma guerra de terror, com a bestialização do sexo, da mulher, da diferença, da sexualidade e da quebra da normalidade que impedia os interesses políticos da parcela da sociedade que detinha o poder. E essa caça às bruxas reverbera até hoje, no modo como a mulher é vista, como é aceita e como é julgada, sendo sempre estigmatizada e condenada por um padrão irreal que retorna sempre à nossa sociedade, por meio da composição dama-prostituta-bruxa.

Através dessa visão da bruxa, podemos ver que a mesma figura não é assim tomada na animação. A bruxa de *Valente* não é a fonte do mal, nem é malvada, nem busca prejudicar alguém; ela é detentora de conhecimentos, é parte do sobrenatural e do caminho para a jornada de descoberta de quem ali passa. Merida, em momento nenhum, é influenciada ou enganada pela bruxa; ela lhe concede exatamente o que lhe pediu: um feitiço que mudasse sua mãe e seu destino. Ainda que não seja o que a jovem tinha em mente, é inegável que seu pedido não foi atendido. Assim, a bruxa retoma essa taxaço que a mulher sofreu, retoma esses sentidos bestiais e os (re)significa, sendo tão importante quanto a fada madrinha, podendo até ser entendida como tal. Vemos, ainda, que a bruxa não é sexualizada, não é retratada negativamente; é uma idosa que continua seus trabalhos, segue um rumo da carpintaria, e justo tal profissão de criar, de construir, que reflete na construção, na organização dos saberes que são construídos discursivamente.

Assim, ao analisarmos a figura da bruxa, vemos que ela não está somente ligada à imagem tradicional. Ela se (re)configura, não mais sendo a face do maléfico, mas uma mulher forte, sábia e que não é definida pela magia. Cashdan (1999) diz que a figura da bruxa e seu lugar na nossa mente sugerem que ela será sempre uma força a ser reconhecida, e que, com o avanço dos contos de fada, ela terá um destino diferente da morte pelas mãos dos mocinhos; e é exatamente isso que vemos em *Valente*: a bruxa nunca foi uma ameaça, nem foi ameaçada, ela não é julgada nem condenada à fogueira, pois seu propósito é justamente o de questionar essas posições, a de bruxa, a de princesa, a de herói. O próprio resultado do feitiço é uma provocação às imposições da sociedade patriarcal, já que nem a bruxa nem a princesa demonstram saber cozinhar, e o resultado do feitiço é um doce, o qual retoma essa ideia de mulher perfeita, ideal, voltada para o lar, e o confronto com a astúcia do sobrenatural feminino.

A própria aproximação de Merida e da bruxa já produz sentidos que funcionam como uma resistência ao patriarcalismo: ao buscar a ajuda da bruxa, Merida se aproxima das insinuações da sociedade, de a mulher obter conhecimento, e podemos ver que várias questões ditas pela bruxa são o conhecimento que ela passa para a jovem — o caso do príncipe que ela diz ter ajudado é justamente o “vilão” do filme. Nessa simulação de conciliábulo, observamos

que a magia sempre esteve presente na vida de Merida, seu contato com as luzes mágicas se dá desde nova, o que pode levantar a pergunta: “seria ela uma bruxa?”. Ainda que a jovem não seja caracterizada como uma bruxa, ela retoma vários significados que eram usados na taxação das mulheres como tal: seu conhecimento de mundo, sua negação de ser um ideal perfeito de mulher, sua vontade de controlar seu destino e sua vontade, todos agregados ao seu rebelde cabelo vermelho, cabelo que já foi considerado marca de bruxaria e que remete ao fogo no qual as bruxas foram queimadas.

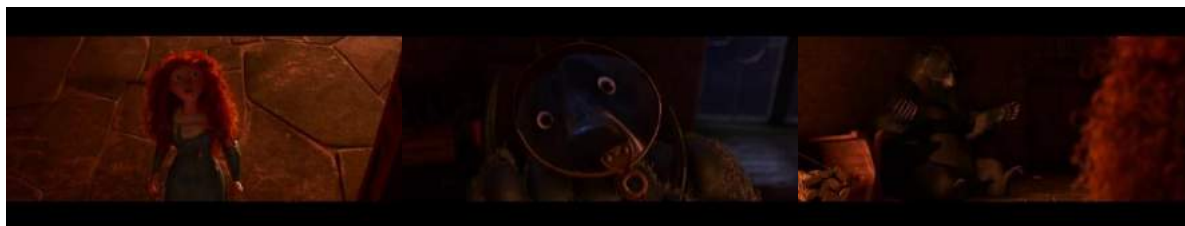
Figura 20 – Merida oferece a torta mágica para sua mãe



Fonte: Valente (2012).

A figura acima mostra o resultado da briga de Merida com sua mãe. Fugindo do castelo, ela decide ir para a floresta, onde encontra a casa de uma bruxa e consegue um feitiço para mudar os pensamentos de sua mãe (sequência fílmica 8), feitiço este que vem em forma de uma torta doce. Em seguida, a jovem volta para o castelo e encontra sua mãe, fazendo com que ela prove o doce e seja, assim, transformada. No anexo VIII, temos o resultado do feitiço, aquilo que Murdock (1990) chamou de ilusão do sucesso, o momento em que o feitiço completa seu efeito e quebra as expectativas de Merida, uma vez que pensou que o feitiço mudaria os pensamentos de sua mãe, e não a sua forma física. Logo, por meio dessa falsa vitória, sua mãe é transformada em urso. Essa transformação é mostrada na sequência a seguir:





Sequência fílmica 12: em 39 min. e 48 segs.

Começamos a problematizar o discurso dessa transformação a partir da identificação da rainha, agora um urso, com seu corpo de urso. Estando identificada com a FD Real, sua imagem e seu discurso não condizem com seu novo corpo, sua nova imagem. Uma dama não deveria andar sem roupas, não deveria grunhir, nem andar sobre quatro patas, visto que uma dama — bem como uma princesa — não deveria ser um animal. Vemos que, mesmo sendo submetida a uma outra realidade, a rainha ainda resiste à mudança, sua coroa é o símbolo da resistência ao lado selvagem, lado este que tanto foi motivo de críticas à sua filha. Ao pensarmos nesse tecer dos discursos, vemos que, na relação com outros textos, a figura do urso se relaciona com outros sentidos, os quais se fazem presentes nessa construção discursiva. A figura do urso muito revela, visto que se contrapõe à fera selvagem com a delicadeza da rainha. E não só isso, esse corpo urso, em sua bestialidade animal, também retoma o julgamento imposto à mulher que é/era diferente, ela é uma fera. Essa imagem do urso tem um significado mitológico importante, pois o urso, na cultura nórdica — na qual o filme parece se basear —, é o disfarce favorito dos deuses para visitar o mundo dos humanos (seria a bruxa uma deusa?). Os ursos são vistos como antepassados da humanidade, sendo não somente o símbolo de força — como comumente é visto —, mas também de sabedoria e cura, sendo capaz de balancear o mundo espiritual e mortal. Essa simbologia do urso é incorporada no filme, já que a rainha, enquanto urso, precisa adquirir conhecimentos que fogem do seu convencional, os quais fazem parte de um equilíbrio entre mãe e filha, entre seus ideais antagônicos e suas posições conflitantes. Ao encontrar o equilíbrio entre seu lado físico (animal) e seu lado espiritual, é que ela pode curar os problemas que existem entre ela e a princesa.

SD 7

Merida: Bom dia. Então... O que seria tudo isso?

Elinor: Barulho de urso.

Merida: O quê?

Elinor: Barulho de urso.

Merida: Perdão, eu não falo ursês.

Elinor: Barulho de urso. (aponta para o arco na mesa)

Merida: Ah...



Merida: Achou elas perto do rio, não foi? São amoras das sombras, são venenosas.

Merida: Onde é que você pegou essa água? Com vermes?

Merida: Vem, mãe, café da manhã.

Elinor: Barulho de urso.

Merida: Ah, espera. Uma princesa não deve usar armas, na sua opinião.

Merida: Esse é pra você. Ah, come. Como sabe se não gosta se não experimenta?

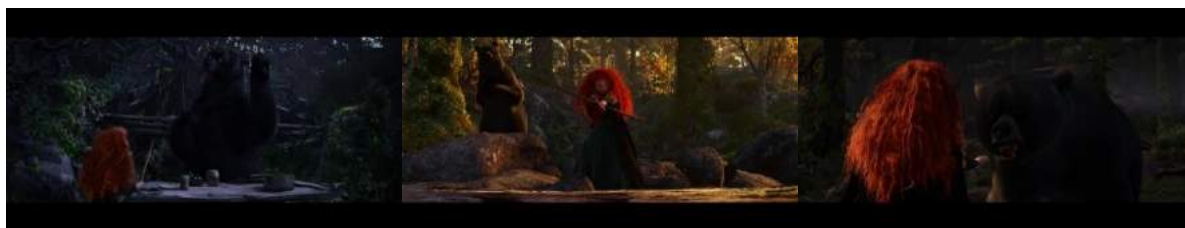
Merida: Mãe, aonde você vai? Mãe, volta aqui.

Elinor: Barulho de urso.

Merida: Mãe, é você?

Elinor: Rugido de urso.

Desdobrando essas proposições, temos a SD 7 e o anexo IX, os quais mostram o dia de Merida e sua mãe — agora um urso — na floresta. Embora não seja mais uma rainha propriamente dita, Elinor continua tentando recuperar seu discurso conservador, mesmo estando sob a forma de um animal selvagem, apontando para o arco que Merida coloca na mesa, retomando uma cena retratada anteriormente. Pelo viés da memória, é retomado o discurso sobre a princesa: ela não pode ter armas — nem as colocar em cima da mesa; é uma dama, não deve ter interesses que não relacionados ao reino. Vemos que essa caracterização, essa imagem que é retomada, está imbricada com o discurso contestador de Merida, uma vez que a imagem antiquada serve para reforçar sua posição de mulher moderna. Ao retomarmos esse discurso conservador, vemos as imposições da ideologia patriarcal, dos padrões que são impostos na realeza e como esse funcionamento dita o que é cabível para uma princesa fazer. Essa imbricação advém das incompletudes dos sentidos, a imagem de mulher antiquada se relaciona contrariamente com a mulher moderna, o que reforça que, naquele meio no qual as personagens se encontram, a Rainha não teria nenhuma chance de sobrevivência. Portanto, cabe à Merida o papel de líder da vida selvagem, pois a tão imaculada imagem que é retomada pela ideologia da sociedade patriarcal não é capaz de sobreviver sozinha nesse meio selvagem, o que corrobora para ascensão da imagem da mulher moderna e da ideologia contestadora que interpela Merida.



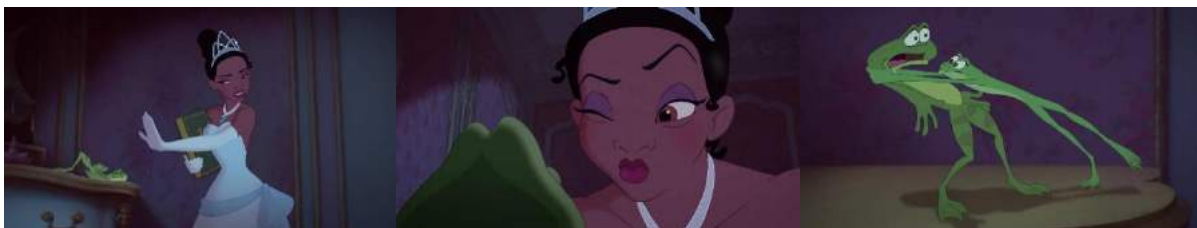
Sequência fílmica 13: em 53 min. e 20 segs.

Nas imagens acima, ao ver que sua mãe “preparou” o café da manhã, Merida mostra que o discurso conservador de nada serve, pois, na natureza selvagem, as amoras e a água do café da manhã eram, respectivamente, venenosas e estavam infestadas de vermes (ex: *São amoras das sombras, são venenosas.*; *Onde é que você pegou essa água? Com vermes?*). A ideologia contestadora presente no discurso da princesa mostra suas habilidades como necessárias e úteis, visto que as habilidades da mulher enquanto dama não são relevantes em meio à floresta. Usando de suas competências, Merida pega alguns peixes com seu arco e flecha, oferecendo-os para sua mãe, mas não sem antes lhe dizer que, segundo a própria rainha, uma princesa não deveria ter armas, o que impossibilitaria a pesca dos peixes e o aviso das frutas venenosas. Através desse discurso, baseado na ironia, é que a jovem, além de resistir às imposições conservadoras de sua mãe, ensina seus conhecimentos, mostra que o papel da princesa pode ser muito mais amplo do que uma mulher à espera de casamento, o que nos faz recuperar as palavras de seu pai: princesa ou não, é importante que a mulher saiba lutar.

O que podemos perceber é que, através da imbricação de materialidades, os elementos que tecem os discursos das personagens se relacionam pela contradição, ou seja, a rainha não é mais uma dama da realeza, é um urso selvagem, o qual não sabe se alimentar sozinho e precisa da ajuda da princesa para fazer tal atividade. Por sua vez, a princesa não é uma moça indefesa, ela compreende a vida selvagem e sabe usar de suas habilidades para sobreviver na natureza selvagem. Incitamos, aqui, o questionamento de “por que a mulher precisa ser uma heroína?”, não seria a mulher uma figura que se basta em seu próprio crescimento e limitações? Debatermos essa necessidade de a mulher ser a heroína porque, por grande parte das histórias — dos contos de fadas — e de nossa história social, as mulheres foram sempre perseguidas, malvistas, domesticadas e entregues como um prêmio para o herói masculino. Pensar nessa liberdade da mulher de assumir tal papel é (res)significar as estruturas sociais sob as quais vivemos e, assim, dar início ao processo de valorização do outro, do feminino, da mulher, que não mais aceita ser a donzela em perigo. Trazemos as imagens abaixo para exemplificar isso.



Sequência fílmica 14: em 41 min. e 58 segs.



Sequência fílmica 15: em 27 min. e 44 segs.

Se outrora a mulher precisava ser dedicada exclusivamente ao lar, agora sabemos que isso não é mais uma regra; desde seu ingresso na força de trabalho, na sua participação política e na sua luta pela igualdade de direitos, a mulher decide tomar as rédeas de seu destino, sendo constantemente julgada por tal feito. Beauvoir (2009) diz que:

A maneira por que se empenha em sua profissão e a ela se dedica depende do contexto constituído pela forma global de sua vida. Ora, quando inicia sua vida de adulto, ela não tem atrás de si o mesmo passado de um rapaz; não é considerada de maneira idêntica pela sociedade; o universo apresenta-se a ela numa perspectiva diferente. O fato de ser uma mulher coloca hoje problemas singulares perante um ser humano autônomo. (BEAUVOIR, 2009, p. 742)

O simples fato de ser mulher já a coloca sob dois pesos e duas medidas em relação aos homens, o que faz com que seja sempre julgada de forma diferente e precise se provar cada vez mais. Beauvoir (2009) diz que a mulher não é considerada da mesma forma que um homem; seu empenho é maior, sendo posta sempre sob uma perspectiva diferente da masculina, afinal, ela nunca foi a responsável pela viagem, sendo apenas o prêmio no destino final. Percebemos essa mesma construção nas personagens Tiana e Moana, retratadas nas sequências fílmicas acima, uma vez que ambas são determinadas, cheias de expectativas e julgamentos alheios, e são as responsáveis pelo rumo da sua jornada, pela solução que resolve todos os problemas. O que podemos perceber nessa intersecção é que existe uma repetibilidade na construção das figuras femininas, a qual tece esse discurso de princesa “moderna” e que reflete discursos outros, como o de empoderamento feminino, sendo que essas figuras surgem para alcançar um maior público e abarcar minorias que não eram representadas como princesas. Destarte, entendemos que a mulher precisa ser a heroína porque ela pode ser a heroína, não lhe é oferecido apenas um ou outro. Tiana mostra que ser a heroína também lhe permite ser a princesa e, ainda assim, trabalhar; a heroína moderna é uma heroína não porque embarca em uma grande jornada epopeica, mas por sempre retomar seu lugar e dizer que (r)existe.

Como podemos ver no decorrer da cena, Merida ensina sua mãe um pouco sobre sua realidade, sobre seu mundo para além dos muros do castelo, tentando, assim, fazer com que haja uma (des)identificação da mãe com os saberes da FD Real, uma vez que, enquanto urso, Elinor inscreve seu discurso em outro lugar discursivo, sendo atravessada por saberes de outra

FD, resultantes de outra posição sujeito que ela agora ocupa. Notamos aqui um processo de resistência da rainha com esses novos saberes; são contradições que existem e que permeiam esse sujeito, que agora não se reconhece nesse seu corpo-urso. A rainha tenta resistir ao seu corpo selvagem, buscando manter seus hábitos e sua etiqueta que tanto lhe serviram. O uso de talheres feitos de gravetos, a postura à mesa, o improvisado café da manhã na selva, todos elementos são entendidos como materialidades antagônicas, as quais tecem esse discurso e, por esse imbricamento, organizam tal discurso através do movimento de tessitura. A organização desses elementos mostra sua resistência em aceitar os novos saberes que habitam esse sujeito. Vemos o ápice dessa resistência por meio dos peixes de que se alimenta: ao decidir comer os peixes pescados por sua filha, ela os come assados na fogueira, aumentando cada vez mais a quantidade de peixes, chegando, por fim, a comê-los crus — se aproximando mais dos saberes selvagens que agora também a constituem. Essa formação visual busca impor um distanciamento da figura da rainha Elinor com seu corpo urso, contrapondo a imagem da realeza e de classe, de como a mulher deve se portar, com seu jeito animalesco, e sem regras definidas, apontando, assim, esse lado selvagem do urso, que mostra uma contradição constituinte de seu ser.

Tal contradição se dá porque o sujeito não se identifica com seu corpo-urso, estando ainda interpelado pelos saberes da FD Real; assim, sua tentativa de resistir ao que seu corpo pode fazer, causa essa contradição, um urso anda sobre duas patas e anda com as mãos recolhidas. Essa imagem se mostra contraditória tanto à figura da mulher, da esposa, da rainha, quanto do urso, do ser selvagem, daquele que resiste a se entregar a sua — nova — natureza selvagem. Suas atitudes, ações e trejeitos não são mais comportados por esse corpo-urso, uma vez que a ideologia que rege a FD Real não comporta tal posição agora ocupada, fazendo com que haja falhas nesse ritual de interpelação, instaurando-se assim a contradição no sujeito.

Ainda na ilusão de sucesso do feitiço, Merida acredita estar tudo bem com sua mãe em sua nova forma animal, imaginando que, desse modo, ela pode lhe entender melhor. Entretanto, visto que o feitiço não foi o que planejava, ela vê sua mãe diferente do que ela conhece, como um urso selvagem. Notamos as imbricações do recorte que fazemos na construção dos sentidos: embora tente se identificar com a posição de rainha, Elinor — enquanto urso — segue cada vez mais para seu lado animal, deixando para trás sua coroa, o símbolo de sua feminilidade e sua imagem de realeza. Como trazemos nos parágrafos anteriores, esse processo de construção dos sentidos se dá por meio dessa contradição que é instaurada no sujeito; ainda que resista às implicações de seu corpo urso, ela é interpelada pela FD Real, o que resulta em um processo de (des)identificação, uma vez que, ao se transformar em urso, começa a perder as relações que a

ligam a tal FD. Essa resistência contra seu corpo-urso mostra uma dominação imposta pelo lado selvagem, pelo antagônico do que lhe era cabível enquanto rainha, uma vez que seus saberes acerca do mundo e de si se encontram em dissonância. Vemos essa luta pelo controle, por tentar manter a etiqueta e o padrão de uma dama, sendo tal luta de classes perdida contra o lado selvagem que ela tanto nega aceitar: a fera que existe em seu corpo-urso não se identifica com a FD Real, o que causa a contradição instaurada na cena referida. O sujeito é atravessado por saberes outros e não se identifica totalmente com a ideologia que lhe interpelava, sendo desse modo que, ao “perder” o controle de seu corpo, sua coroa é deixada para trás — mostrando um fim momentâneo na sua resistência, anunciando que a velha identidade não mais lhe serve totalmente, visto que, agora, identifica-se com seu lado urso.

#### SD 8

Fergus: O que está fazendo, querida?

Merida: Está tudo bem, pai.

Merida: Eu... é... estava... eu estava... em uma conferência com a rainha.

Lorde Dingwall: É mesmo?

Merida: É sim.

Lorde MacGuffin: Bom, onde ela está?

Lorde Macintosh: Como não sabemos se isso é um truque?

Merida: Eu nunca...

Merida: CHEGA!

Merida: Havia um reino muito antigo.

Lorde MacGuffin: O que é isso?

Merida: Esse reino se desfez em guerra, caos e ruínas.

Lorde Macintosh: Todos já ouvimos esse conto, do reino perdido.

Merida: Sim, mas é verdade, agora eu sei como um ato egoísta pode mudar o destino de um reino.

Lorde Macintosh: Ah, é só uma lenda.

Merida: Lendas são lições. Elas carregam a verdade. Nosso reino é jovem, nossas histórias ainda não viraram lendas. Mas nelas, nossa aliança foi feita. Nossos clãs já foram inimigos. Mas quando invasores nos ameaçaram do mar, nos juntamos para defender nossas terras. Vocês lutaram, um pelo outro. Arriscaram tudo, um pelo outro.

Merida: Lorde MacGuffin, meu pai o salvou desviando uma flecha quando você ia ao auxílio de Dingwall.

Lorde MacGuffin: E nunca me esquecerei disso.

Merida: E Lorde Macintosh, você salvou meu pai quando cavalgou seu cavalo e conteve o avanço dos oponentes.

Merida: E todos sabemos como Lorde Dingwall quebrou a linha inimiga...

Lorde Macintosh: Com o arremesso da sua lança poderosa.

Lorde Dingwall: Estava mirando em você, seu estrupício.

Merida: A história do nosso Reino, é bem poderosa! Meu pai comandou suas forças e vocês o fizeram seu rei. Foi uma aliança forjada em valentia e amizade plena, e ela vive até hoje.

Merida: Mas eu fui egoísta, eu criei uma grande rachadura em nosso reino, a culpa é somente minha, e agora eu sei que é preciso reparar meu erro, e remendar a união. E então chegamos a questão do meu noivado.

Merida: Eu decidi fazer o que é certo, e... e... quebrar a tradição.

Minha mãe, a rainha, sente em seu coração que eu... que nós estamos livres para escrever nossa própria história. Seguir nossos... corações, e encontrar o amor no tempo certo.

Lorde Dingwall: Isso é muito bonito.

Merida: A Rainha e eu passamos a decisão a vocês milordes, poderiam nossos jovens decidir por si mesmos a quem deveriam amar?

Lorde Macintosh: Olha, já que obviamente estão decididas em relação a isso, eu só tenho uma coisa a dizer: Isso é...

Filho Mac: Uma ideia grandiosa, dar a nós o direito de escolhermos nosso destino!

Lorde Macintosh: O que?

Filho Din: Sim, por que não poderíamos escolher?

Lorde Dingwall: Mas ela é a princesa!

Filho Dingwall: Mas eu não a escolhi, a ideia foi sua.

Lorde MacGuffin: E você? Também pensa dessa forma?

Lorde MacGuffin: Bom, está decidido, que esses jovens tentem conquistar seu coração antes que conquistem sua mão. Se puderem.

Na SD 8 e no anexo X, temos o discurso de Merida para os clãs acerca da sua decisão de se casar com um dos jovens. De acordo com Murdock (1990), a jornada pode ter seus estágios de maneira simultânea, como o caso que aqui trazemos. Temos os seguintes aspectos da jornada: a descida, o encontro com a deusa e a reconciliação com o feminino — sobre este último debateremos mais à frente.

No que diz respeito aos momentos de descida e encontro com a deusa, temos que eles ocorrem simultânea e/ou sequencialmente, levando a um ponto de autoconhecimento e descoberta, no qual a heroína submerge para um momento de perigo<sup>80</sup>, podendo (re)incorporar a imagem do feminino que tanto lhe foi negada. Discursivamente falando, compreendemos tais estágios da seguinte forma: ao decidir enfrentar os clãs e resolver a eminente guerra, Merida assume essa posição de princesa, sendo interpelada pelos saberes da FD Real, fazendo com que a imagem da princesa que precisa se casar seja algo com a qual ela se identifique, embora resista

---

<sup>80</sup> Destacamos tal momento como o encontro com o urso Mor'du e a tentativa de reparar a eminente guerra entre os clãs.

a tal imagem. Dessa forma, entendemos que seu encontro com a deusa se dá pelo atravessamento de outros saberes no seu discurso, visto que, como diz Indursky (2007), as FDs são porosas em seus limites. Nas imagens abaixo temos o discurso de Merida.



Sequência fílmica 16: em 64 min. e 32 segs.

Na materialidade linguística de seu discurso para os clãs, podemos perceber esse atravessamento do conservador: “Havia um reino muito antigo. Lendas são lições. Elas carregam a verdade”; ao contar a lenda do reino antigo, retomamos a fala de sua mãe, que conta a mesma lenda e mostra a importância da tradição. Tal atravessamento dá-se pela interpelação do sujeito, uma vez que o indivíduo, ao assumir seu lugar de princesa, identificado com os saberes da FD Real, é ainda atravessado por saberes de outra FD. Assim, como nem sentido nem sujeitos são completos, vemos que Merida é atravessada por outros saberes da FD Contestadora, responsáveis por sua resistência ao casamento arranjado. Notamos ainda que, ao ocupar essa posição de princesa, seu discurso vai ao encontro com a ideologia do aparelho ideológico familiar, posto que diz “Mas eu fui egoísta, eu criei uma grande rachadura em nosso reino, a culpa é somente minha, e agora eu sei que é preciso reparar meu erro, e remendar a união. E então chegamos a questão do meu noivado”. Tal fala recupera o já dito por sua mãe, que ecoa, ainda, vozes anteriores que firmaram tal tradição, tal responsabilidade que tanto lhe foi imposta.

Retomamos aqui a noção de tessitura (e consequentemente tecedura), pensando a construção dos sentidos da cena, na qual Merida pretende abraçar as tradições contra as quais tanto lutou para resistir, e sua mãe a incentiva a quebrar tais tradições, havendo, assim, uma quebra da expectativa da narrativa e uma — retomada da — (des)identificação com os saberes da FD Real. Essa tessitura se dá pela imbricação da materialidade singular, que imbrica os discursos, os gestos e as ações. Assim, vemos essa organização desse discurso retomando discursos passados e construindo essa possibilidade de libertação do casamento. Começamos a explanar sobre esse tecer discursivo da cena a partir das materialidades que se imbricam e constroem esse discurso. Em meio à eminente luta dos clãs, vemos seu cabelo se mover delicadamente, ao contrário de seu agitado movimento regular, seu andar é em pose e levemente

compassado, remetendo à postura da sua mãe. A projeção de sua voz se imbrica com a mímica “ursal” de sua mãe, em um jogo de adivinhação que mostra tanto a sua postura de princesa quanto seu jeito mais relaxado de ser, elementos que tecem esse discurso sentimental que propõe o rompimento da tradição que tanto perturba a jovem princesa. Retomando as lutas que os clãs tiveram em conjunto de um bem maior, vemos as filiações da memória para a construção de um sentido de união, de ajuda, parte da grande teia de sentidos que constroem esse discurso, fazendo vir à tona que, mesmo uma vez inimigos, os clãs juntaram-se e forjaram uma aliança baseada em valentia e amizade.

Através das imbricações das materialidades, Merida busca compreender os gestos que sua mãe faz, o que permite que ambas proponham uma quebra com a tradição. Aqui, chegamos em um dos pontos mais significantes de nossa análise, visto que talvez estejamos diante do que chamamos de desejo de ruptura. Chamamos de desejo de ruptura essa vontade aparente de romper os moldes tradicionais e com as imposições que a figura da princesa cristalizou no social — a princesa é tida ainda como a figura indefesa e, por sua própria posição, é limitada a tal imagem. Mas, então, como isso reverbera no discurso de Merida? Tal desejo é mostrado por todo o processo de independência, ou autonomia, que a princesa percorre, passando pela exigência de ser ouvida, pela fuga das responsabilidades, chegando, então, na aceitação de seu cargo. O que identificamos é que, por meio de tal processo, há uma fagulha que tenta fazer com que a princesa rompa com todo esse sistema real, acabando com a tradição do casamento e toda a instituição da realeza, culminando em sua total liberdade. Entretanto, não é bem isso que ocorre e, para evitar uma guerra, a jovem decide se submeter a tal casamento, sendo impedida por sua mãe. Dessa forma, é estabelecida uma possibilidade no lugar de uma certeza. E o que implica tal movimento nessa tradição? Acima de tudo, esse movimento se relaciona com o movimento de direitos das mulheres, a partir dos quais elas podem escolher com quem casar e se, de fato, querem casar.

Libertar a mulher é recusar encerrá-la nas relações que mantém com o homem, mas não as negar; ainda que ela se ponha para si, não deixará de existir também para ele: reconhecendo-se mutuamente como sujeito, cada um permanecerá entretanto um outro para o outro; a reciprocidade de suas relações não suprimirá os milagres que engendra a divisão dos seres humanos em duas categorias separadas: o desejo, a posse, o amor, o sonho, a aventura; e as palavras que nos comovem: dar, conquistar, unir-se conservarão seus sentidos. Ao contrário, é quando for abolida a escravidão de uma metade da humanidade e todo o sistema de hipocrisia que implica, que a “divisão” da humanidade revelará sua significação autêntica e que o casal humano encontrará sua forma verdadeira. (BEAUVOIR, 2009, p. 789)



Através da citação de Beauvoir (2009), vemos que a autora defende o fim da limitação da mulher pelo homem, ou seja, não é negar a existência do matrimônio, mas não delimitar o casamento como o destino e a necessidade da mulher. Esse movimento deve ser mútuo e reconhecido por ambas as partes, uma vez que, quando tal união é imposta, mostra que metade da humanidade é escrava da outra metade. Assim sendo, as mulheres são escravas dos homens e do sistema patriarcal que visa a defini-las e limitá-las. Diante de tal proposta, retomamos, então, um aspecto importante na organização desse discurso: em nenhum momento, é mencionado por Merida que ela pretende se casar com um homem. O que vemos é uma materialidade linguística que mostra a neutralidade, e não marcas de figuras de gênero e/ou sexualidade, deixando em aberto a sexualidade da princesa (Ex: *nós estamos livres para escrever nossa própria história. Seguir nossos... corações, e encontrar o amor no tempo certo; poderiam nossos jovens decidir por si mesmos a quem deveriam amar?; Sim, por que não poderíamos escolher?; eu não a escolhi, a ideia foi sua.*). Essa abertura retoma o proposto pela contrassexualidade e, de maneira orgânica/natural, propõe pensar nas escolhas da princesa, afinal, não ser ela tão feminina, tendo interesses do mundo masculino, e rejeitando o casamento imposto com um dos descendentes masculinos dos clãs, podem ser compreendidos como indicações de uma homossexualidade?

Se nos propomos a pensar na contrassexualidade como algo possível de ser instaurado — não somente em nossa sociedade — no discurso do filme, precisamos compreender melhor os limites dessa proposta e como ela pode se instaurar no filme, ainda que não de maneira explícita. Propor essa contrassexualidade não é somente propor uma ideia que se sustenta apenas no campo imaginário; a contrassexualidade é vista como um contrato, o qual se baseia na equivalência — não na igualdade, pois o igual não implica algo equivalente para as diferenças de cada um. Esse contrato tem validade, sendo esta posta em termos de nunca existir uma assimetria nas relações de poder entre os indivíduos. A proposta de Preciado (2014) faz mostrar que a fluidez é o caminho para enfrentar o engessamento que permeia nossa sociedade, uma vez que cada corpo poderia pertencer a mais de uma comunidade contrassexual. Mas em que isso implica, em termos práticos, por assim dizer? Entendemos que essa proposta mostra que não uma questão que pode ser mais discursivizada e, por consequência, mais naturalizada, e sim que vários percursos podem ser feitos: a sexualidade, a identidade, e a divisão binárias não são algo a ser definido por uma parcela da sociedade e que indica tais práticas como aceitáveis. Se pensarmos em uma analogia de um rio, fluido, sempre em movimento e mutável, podemos pensar que todas as conexões que esse rio faz com outras fontes aquáticas sob a

superfície terrestre são como as relações sociais-sexuais-identitárias que podemos participar, uma vez que estamos sempre em constante mudança.

Assim, ao retomarmos o filme, podemos perceber que Merida não aceita tal posição de mulher, de submissa, de *apenas* uma princesa (ex: *Mas eu fui egoísta, [...]e agora eu sei que é preciso reparar meu erro, e remendar a união. E então chegamos a questão do meu noivado.; decidi fazer o que é certo, e... e... quebrar a tradição.*); pelo contrário, a jovem se mostra disposta a muito mais do que isso, em um desejo de ruptura, que segue em movimentos que flertam com a assexualidade, com a homossexualidade, as quais podem ser subentendidas, ainda que não cheguem a ser tratadas de maneira explícita. “E qual é a importância disso?”, perguntamo-nos ainda. A importância desses movimentos que buscam se estender aos limites das fronteiras das FDs é mostrar que, ainda que levado por um interesse comercial, existe um início, uma tentativa de cruzar barreiras até então não exploradas na Disney. De fato, a personagem não chega a romper com os moldes firmados na memória social, mas cria rachaduras nessa carapaça, por meio das quais são trilhadas novas rotas para as princesas futuras. Podemos perceber que movimentos semelhantes permeiam as histórias de Tiana e Moana, conforme podemos visualizar nas sequências fílmicas abaixo.



Sequência fílmica 17: em 87 min. e 40 segs.



Sequência fílmica 18: em 81 min. e 01 segs.

Ainda que termine seu filme com um casamento, com um príncipe, Tiana é a responsável por grande parte das soluções dos problemas que os personagens sofrem. Faz com que, mesmo se casando com um príncipe e entrando para a família real, a jovem não pare de trabalhar e realize seu sonho de abrir um restaurante — sonho este que ela realiza, mostrando que há mais do que um simples final feliz. Já Moana mostra que não é necessário a presença de

um príncipe ou salvador em nenhum momento da história; sua aventura é guiada por sua curiosidade e generosidade em ajudar um semideus a restaurar o equilíbrio das coisas. Moana não tem interações com Maui — ou qualquer outro homem — que permita uma inclinação amorosa. Seu destino é conquistar as habilidades de navegar e modificar a realidade de sua aldeia. Esse movimento resulta em a jovem ser vista não como uma herdeira do trono, mas como uma capitã, que guia o caminho dos mares. Tais comparações mostram que não existe uma fórmula para a representação da mulher, pelo contrário, que a mulher pode ser representada de maneira forte, inteligente e destemida, etc., esteja ela em um relacionamento ou não. O que muda nessa forma de representação é que ela não é mais limitada por aquilo que é imposto pela sociedade patriarcal, mas ela luta por sua autonomia e se faz ouvir na luta por seu reconhecimento.

Compreendendo que tanto Merida quanto a rainha se (des)identificam com os saberes da FD Real, tais movimentos de identificação — com outra FD — dos sujeitos podem ser observados a partir das pistas que a materialidade verbal nos aponta: o discurso da rainha e da princesa não mais cabe nos saberes conservadores, pois “são livres para escrever a própria história e seguir seus corações no tempo certo”, ocupando, assim, uma posição sujeito contestadora. Percebemos, então, que a rainha, assim como Merida, é atravessada pelos saberes da FD Contestadora, fazendo com que seu discurso retome a tão desejada liberdade da princesa, sua independência e capacidade de escolher a quem amar, se um dia quiser amar. Ao apresentar tal solução para os clãs, vemos que os chefes desses clãs mostram certa resistência, uma vez que a princesa deveria ser entregue ao vencedor. Todavia, os pretendentes concordam com o pensamento contestador, assumindo que eles também não tiveram escolha e, talvez, não se interessem pela princesa. Nessa grande teia de sentidos que são construídos na cena, levantamos a seguinte pergunta: como acontece tal (des)identificação com a FD Real?

a falha no ritual se dá no momento em que ocorre o encontro do sujeito do discurso com a linguagem e a história. De fato, é resultante deste encontro que podem ocorrer alguns tipos de falha no ritual: o primeiro dá origem à entrada de novos saberes, anteriormente alheios a um determinado domínio de saber, produzindo a transformação/reconfiguração de uma FD. E isto ocorre porque a FD é dotada de fronteiras bastante porosas que permitem a entrada de saberes que lhe eram alheios em um determinado momento (INDURSKY, 2007, p. 9)

Incitamos tal resposta a partir do já comentado sobre os sentidos e sujeitos: eles nunca estão completos, visto que, para a AD, ideologia, sujeito e história estão sempre em movimento. Assim, de acordo com a autora, essa falha do ritual permite a entrada de saberes alheios à referida FD, mostrando um processo de (des)identificação. Ao ser transmutada em urso, a

rainha Elinor é atravessada por outros saberes, saberes que estão presentes no discurso de Merida. Assim, a imagem de rainha conservadora não mais lhe atende nem a serve como identificação, pois os saberes conservadores de nada lhe ajudam na vida selvagem. Embora continue lutando contra seu corpo, que resiste a determinadas imposições da vida selvagem, essa vivência social enquanto um animal selvagem faz com que ela seja atravessada por saberes contestadores, nos quais a mulher pode ter armas, saber se defender, e tem ainda interesses além dos considerados adequados para uma dama.

No que diz respeito ao discurso de Merida, vemos o momento da reconciliação com o feminino — citado anteriormente, momento este no qual a jovem dá mais um passo em sua jornada como heroína, recuperando o ideal feminino que foi deixado para trás. Ao (re)incorporar tais ideias, vemos que ela se mostra disposta a lidar com as obrigações que a figura da princesa implica para evitar uma guerra, colocando o bem de seu reino acima do seu próprio, ainda que resista a todas as imposições que advém da ideologia patriarcal e da realeza. Contudo, visto que sua mãe não mais se identifica plenamente com os saberes da FD Real, Merida assume o papel da princesa e recupera seu lado feminino que foi abandonado: ela assume suas ações e acha uma solução para o problema, não deixando nem seu reino, nem sua família, nem seus ideais de lado, rompendo, assim, com a imagem que ela fazia tanto de si quanto a imagem que tinha do papel de uma princesa: esta não mais precisa colocar suas vontades, seu corpo em segundo lugar, uma vez que o funcionamento da ideologia contestadora faz com que, ao ocupar esse lugar de princesa, suas próprias vontades sejam levadas em conta para o que é cabível a ela.

#### SD 9

Merida: Para trás, essa é minha mãe.

Fergus: Você ficou maluca, menina?

Merida: Mãe, está ferida?

Fergus: Merida?

Merida: Eu não vou deixar que matem minha mãe.

#### SD 10

Merida: O segundo nascer do sol.

Merida: Não... eu não consigo entender, eu... Aí mãe, me desculpa, a culpa é toda minha, eu fiz isso com você, conosco. Sempre estive ao meu lado, você nunca desistiu de mim. Só quero você de volta! Eu quero você de volta, mamãe.

Merida: Te amo.

Merida: Mamãe, você voltou!

Merida: Você mudou!

Elinor: Ah querida, eu acho que nós duas mudamos.

Figura 21 – A nova tapeçaria de Elinor



Fonte: Valente (2012).

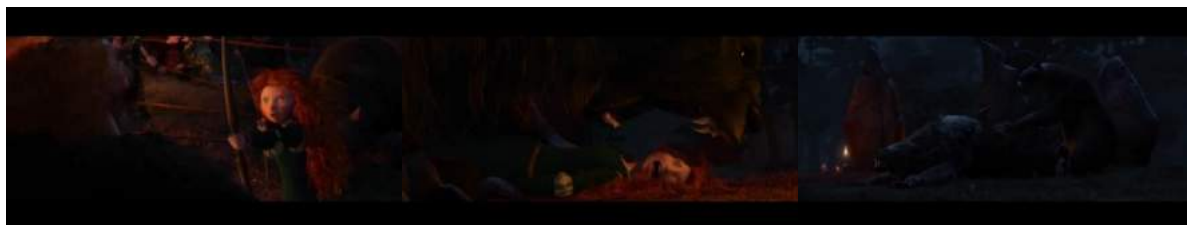
Figura 22 – Merida e sua mãe cavalam pela floresta



Fonte: Valente (2012).

Nas imagens acima, bem como nas SDs 9 e 10, e seus anexos correspondentes — anexo XI e XII —, temos os momentos de desfecho do filme. Após os acontecimentos da SD anterior,

Merida segue em direção ao encontro dos clãs — os quais capturam sua mãe, juntamente com seus irmãos e a tapeçaria que ela cortou com a espada. Ao costurar o rasgo feito, vemos literalmente o tecer dos fios; ao remendar a tapeçaria, os saberes discursivos são tecidos nas materialidades: ao reparar aquele tapete, ela busca representar o laço afetivo que novamente foi recuperado. É um símbolo da união familiar e da junção de sua posição de princesa e mulher moderna, as quais culminam em um novo tipo de princesa independente. Essa costura da tapeçaria, além de apresentar a (re)incorporação do feminino, abre caminho para o penúltimo estágio da jornada da heroína: a (re)incorporação do masculino, presente na SD 9. Dito em outras palavras, a retomada dos aspectos masculinos faz com que, ao se identificar novamente com os ideais femininos, a heroína não deixe de lado seu lado masculino que lhe fez dar início a sua jornada. No recorte de imagens abaixo, vemos a retomada desses elementos:



Sequência fílmica 19: em 77 min. e 15 segs.

Esses aspectos masculinos mostram-se pela sua luta, pela força em enfrentar não somente seu pai, mas também os clãs, visto que nenhum deles acredita que sua mãe é o urso que eles capturaram. A necessidade de mostrar a força física faz parte da aprovação do mundo masculino, visto que é cristalizada socialmente a imagem do homem forte e heroico, resultando na necessidade de demonstração de força física por parte de Merida. Sobre essa questão, trazemos o que diz Guimarães<sup>81</sup> (2016):

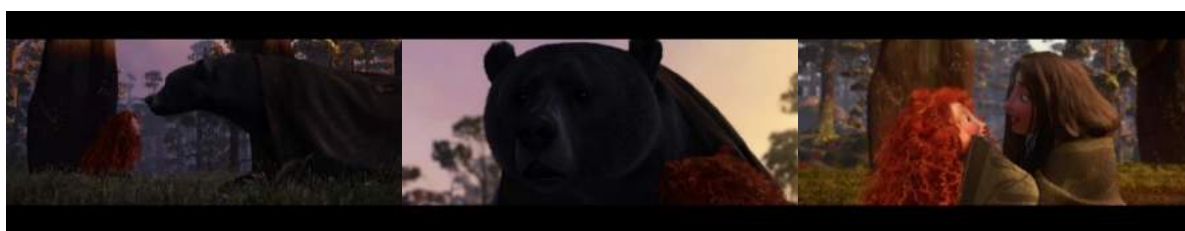
No que concerne à beleza e à popularidade do apresentador com as mulheres [...] afirma que não se acha lindo, mas que tem virilidade, o que segundo ele é importante. Sendo então indagado sobre o que é ser viril, o apresentador responde: “Se portar como homem, que vai desde quando a mulher fala ‘Amor, não tô conseguindo abrir a lata de maionese’ até ser uma figura masculina que protege a esposa e as filhas”. Neste trecho, podemos observar dois aspectos que merecem destaque. O primeiro aspecto está associado ao imaginário sociodiscursivo referente à relação do homem com a força física e o segundo aspecto se refere ao imaginário que remete à figura masculina como aquele que deve sustentar e proteger a família. (GUIMARÃES, 2016, p. 50)

<sup>81</sup> Em seu texto, a autora aborda o discurso da corporalidade masculina, analisando uma entrevista com o apresentador Rodrigo Faro. Fazemos aqui alguns deslocamentos no que se refere à fala do apresentador na citação, a qual permanece para contextualização do dito pela autora.



Discutindo sobre o imaginário sociodiscursivo que envolve a figura masculina, a autora diz que são dois aspectos que se mostram já instaurados nessa imagem: o primeiro, referente à relação homem/força física; e o segundo, relacionado à figura do homem como protetor da família. Notamos que essa imagem é desfigurada, passando por alterações na caracterização de Merida. A princesa parece não ser levada a sério, não é creditada em meio ao patriarcado que busca a impedir de se impor, mostrando, assim, a resistência ao estado patriarcal, o que leva à primeira quebra com a masculinidade: Merida corta a perna de madeira de seu pai, um símbolo remanescente de suas lutas, invertendo, assim, a escala do poder e provando que ela também pode ser forte. A segunda quebra advém da proteção de sua família, tanto pelas mãos de Merida quanto pelas patas de urso da sua mãe, que busca defender sua filha, provendo, assim, a segurança que não foi oferecida pelo rei e pelos demais homens presentes, mostrando uma inversão dos papéis (movimento que podemos entender como um ato contrassexual).

Na sequência abaixo, vemos o fim do feitiço e a resolução dos conflitos.



Sequência fílmica 21: em 80 min. e 48 segs.

Em sua luta contra o urso Mor'du, Elinor usa da sua nova percepção, da valentia, de dama moderna, de mulher envolta na natureza: de urso. Dessa forma, ela golpeia o urso contra uma pedra, a qual acaba caindo em cima dele e libertando o espírito que nele havia, levando, então, ao discurso da SD 10. Na última sequência discursiva, temos Merida lamentando as desventuras que causou, pois, com a chegada do segundo nascer do Sol, após ser lançado o feitiço, a transformação de sua mãe seria irreversível. Vemos aqui um movimento cíclico que encerra a jornada da heroína, ao retomar os símbolos que representam os polos opostos das personagens: a manta que foi severamente rasgada — retomando o lado violento e masculino — e a costura feita pela jovem — representando seu lado feminino. Tais partes relacionadas mostram que, nessa união, a jovem se mostra mais forte, aceitando seu lado feminino e masculino.

A tapeçaria remendada, o perder do olhar do urso, o choro de Merida, a inundante luz solar, essas materialidades se imbricam juntamente com o verbal, por meio da qual vemos que a jovem se arrepende de seus atos, pedindo, assim, o perdão de sua mãe, tendo a coragem de

admitir que errou e expondo seus sentimentos. Essa tecedura que constrói essa teia de sentidos que é formada retoma toda sua jornada e também de sua mãe, ambas aprenderam e se transformaram. Pelos seus olhos, podemos ver que, aparentemente, o feitiço não teria sido desfeito, seu lado animal tomou conta de si. Entretanto, vemos que, na tessitura dos discursos, para ser quebrado o feitiço, era preciso reparar a união que foi separada, mostrando que os lados masculinos e femininos, mãe e filha, foram separados, sendo recuperados pelas palavras de Merida, as quais evocam as palavras da rainha “nós duas mudamos”, indicando essa mudança, na qual as antigas imagens que faziam de si e da outra já não as contemplam mais. Notamos que, mesmo que as personagens assumam posições diferentes, ambas inscrevem — agora — seus discursos em um mesmo lugar discursivo feminista, mas ainda assujeitadas à FD Real e atravessadas pela FD Contestadora. Isso produz como efeito uma imagem na qual a princesa e a rainha são mulheres fortes e que têm conhecimentos além dos ideais conservadores.

Nas figuras 15 e 16, vemos que as velhas identidades foram deixadas para trás, não mais somente a princesa rebelde nem a rainha conservadora fazem parte da identidade das personagens. A princesa moderna não somente pensa em se provar, pelo contrário, ela entende a necessidade da ordem e da tradição; já a rainha não se mostra mais presa ao conservadorismo, apresentando-se aberta para o novo. Assim, ainda que se identifiquem com imagens diferentes, e ainda que ocupem posições diferentes, ambas são interpeladas pela FD Real, visto o lugar social que ocupam, sendo atravessadas pelos saberes da FD Contestadora em um movimento de (des)identificação, (re)significando tanto o lugar da princesa quanto do herói. Além disso, como podemos ver nas imagens, a modernidade imbrica-se no antigo, a tapeçaria mostra a união das duas personagens, em que a mulher se encontra em contato com seu lado masculino e feminino, em que o velho e o novo se entrecruzam. Por fim, vemos que a rainha Elinor não mais se identifica com a posição conservadora, na medida em que, ao contra-identificar-se com a FD real, já se encontra atravessada pelos saberes da FD Contestadora, mostrando que, assim como a princesa, ela compreende a liberdade da mulher, a qual é simbolizada pela imagem das duas que correm livres pela floresta.

Percebemos, a partir de nossas análises, que a animação expõe um desejo de ruptura: ruptura com identidades, sexualidades e posições. Entretanto, essa ruptura nunca chega a ser concretizada, uma vez que o lugar social de princesa nunca deixa de ser ocupado por Merida. Através dos resultados aqui obtidos, podemos afirmar que há movimentos que (res)significam esse lugar de princesa (e também da rainha). A imagem de princesa clássica dá lugar para uma princesa moderna e que ocupa a posição sujeito contestadora, pois inscreve seu discurso num lugar discursivo feminista, mostrando que nem sentido nem sujeitos são completos e estanques.



A própria rainha Elinor é prova dessa mudança, uma vez que, ao fim do filme, mostra compreender as reivindicações de sua filha, a princesa é mais do que um prêmio para o príncipe. Ao trazer pautas que buscam a igualdade de direitos para a mulher, a animação recupera não somente as lutas travadas no social, como também mostra que existem outras possibilidades para a mulher do que aquilo que lhe foi imposto por anos pela sociedade patriarcal.

## 5 CONCLUSÕES

No início desta pesquisa, propusemos um estudo acerca da condição dessa heroína moderna que chamava nossa atenção, o que — supostamente — apontava para um processo de heroicização da figura da princesa. Ao retomarmos as questões propostas no início de nosso estudo, podemos compreender que existem rupturas e continuidades na figura da princesa (e também para com a figura do herói). Através de nossas análises, pudemos identificar as diversas posições que os sujeitos ocupam, onde inscrevem seus discursos e como são afetados pelas ideologias. Dessa forma, começamos nossas conclusões ao estabelecer que sim, há, de fato, um processo de heroicização da princesa. Esse processo se dá no filme de duas formas: a primeira com a supressão do herói masculino; e a segunda através do engajamento apresentado pela princesa, que é tanto a razão quanto a solução para sua aventura. Dizer que a princesa pode ser também uma heroína é retomar toda a luta feminista, e impor a presença da mulher, ela não mais se contenta com rótulo da sociedade patriarcal, ela é capaz de muito mais do que apenas estar bonita à espera de um príncipe. A princesa não mais é uma donzela, ela é uma guerreira e uma contestadora.

Notamos, então, que as materialidades aqui apresentadas constroem os seguintes sentidos: uma vez que consideramos imbricadas, todas as materialidades tomam parte na construção dos sentidos. Assim, temos dois discursos predominantes, com ideologias opostas que lutam pela dominância entre si. Notamos que, mesmo no aparelho ideológico familiar, as posições e ideologias podem se mostrar antagônicas, como no caso da rainha e da princesa, como também podem se mostrar mais próximas, a exemplo da princesa e do rei. O que damos notoriedade aqui, é que os discursos defendidos e proferidos por Merida buscam retomar a igual e maior participação da mulher na sociedade, criando, assim, uma representação do mundo no qual vivemos hoje, onde podemos notar uma supressão da figura romântica masculina e uma possível abertura para uma sexualidade nunca explorada na Disney.

Não podemos afirmar que a figura da princesa é completamente reconstruída e/ou desconstruída no filme, pelo contrário, o que vemos são os movimentos, desejos de ruptura que flertam com espaços não explorados pela empresa, tentando, assim, alcançar o maior número de consumidores, número esse que cresce com a expansão da sua representatividade nas animações. Cashdan (1999) diz que esse fator comercial foi importante na popularização dos contos de fadas, os quais se enraizaram na cultura infantil, sendo por isso que os contos de fadas duram até hoje, e continuam rendendo frutos para as empresas — como recordes de bilheterias e venda de produtos franquizados.

Esse processo de (re)estruturação da figura da princesa segue não somente os fatores sociais, como também econômicos, apontando para um andar sobre a linha não cruzada, explorando os limites daquilo já firmado socialmente: a imagem clássica de princesa. Em *Valente*, podemos ver continuidades sobre essa princesa, como o lugar social de princesa que ocupa, o qual permanece nas histórias dos contos de fadas. Todavia, vemos um desejo de ruptura presente no filme analisado: ainda que não seja retratada como feia, masculina, ou algo do tipo, Merida foge dos padrões clássicos por não se importar com aparência, nem com tradições, ou tampouco com a obrigação de um romance, o que classificamos como um desejo de ruptura com o ideal de princesa clássica. Tal fato nos faz notar a presença de pré-construídos que se apropriam da igualdade do papel da mulher em nossa sociedade, ainda que não assuma abertamente causas feministas, o que vemos é a inscrição do discurso de Merida em um lugar discursivo feminista. Esse lugar discursivo feminista é o local por meio do qual as lutas das mulheres, a queima das bruxas, as imposições do mundo masculino sobre a mulher etc. são retomadas no discurso. É por inscrever seu discurso em tal lugar que a jovem refuta seu lugar de princesa, mostrando que existe mais para ela do que apenas um casamento. Outro fator abordado foi o de que esses elementos que negam a presença de um príncipe podem permitir a exploração das diferentes identidades e sexualidades nas histórias: Merida em nenhum momento mostra seu interesse por um amor heterossexual, ou por qualquer outra identidade. Teríamos, então, uma princesa assexuada? Ou teríamos uma princesa que retrai uma homoafetividade? Essas perguntas são fruto desses desejos de ruptura que pontuamos em nosso trabalho, perguntas que não necessariamente pedem uma resposta nesse momento, mas que pavimentam o caminho para o futuro.

Uma vez que falamos de rupturas, podemos recuperar duas possíveis rupturas que traçamos no início deste trabalho. A primeira, atrelada à figura da princesa clássica, que, como mostrado acima, apresenta certas continuidades, não configurando então uma ruptura em toda a conjuntura da palavra. A segunda ruptura se refere ao herói clássico, o grande homem salvador da princesa. Sobre essa figura de herói, classificamos como ruptura por dois pontos chaves: a supressão da figura heroica masculina — não existe um príncipe para salvar Merida — e a supressão dessa figura romântica que ganha a mão da princesa em casamento — ainda que tenha pretendentes para um casamento, ambos os lados dizem não querer se casar, fazendo com que Merida não tenha necessidade de um par romântico. Assim, estabelecemos como uma ruptura aquela atrelada ao herói que chamamos de “clássico” e que se mostra através da falta de um herói que busca a mão da donzela, enfrentando perigos que lhe garantiriam o matrimônio com a princesa. Tal ruptura é reforçada através da assertividade com a qual a personagem age,

enfrentando perigos e seguindo por caminhos desconhecidos. Entre flechas e espadas, Merida mostra que não há necessidade de uma figura masculina como par romântico para que ela atinja seus objetivos, tomando para si os ideais de força e coragem, sem precisar ser masculinizada para tal feito.

Desse modo, defendemos esse desejo de ruptura com a FD Real no sentido que, a partir de pré-construídos que permeiam a memória social, advindos de uma ideologia patriarcal, movimentos são feitos acerca da imagem do herói, o qual é completamente posta de lado diante da conjuntura clássica de sua figura, ou seja, não existe um príncipe que parte em direção à donzela indefesa. Sobre essa donzela, retomamos — *grosso modo* — a fala de Merida, que diz que “não está pronta e talvez nunca esteja pronta para um casamento”, abdicando da maior imposição que é feita para a princesa, tal imposição que foi feita à sua mãe um dia. Assim, ao não aderir ao funcionamento ideológico patriarcal e da realeza, por interromper com a dependência do par romântico, Merida mostra que, embora socialmente ocupe o lugar de princesa, a posição que ocupa não é a mesma da princesa clássica, mas uma princesa moderna, uma princesa independente e autossuficiente, sendo através desse lugar discursivo feminista que inscreve seu discurso, que produz deslocamentos no interior da FD Real, mostrando o atravessamento produzido pela FD Contestadora.

Assim, notamos que a posição-sujeito contestadora ocupada por Merida mostra que o papel da princesa pode ser ressignificado, fruto de atravessamentos da FD Contestadora nos sujeitos interpelados pela FD Real. Desse modo, trazemos que o lugar da princesa, bem como o lugar da mulher tem um novo espaço, abrindo caminhos para um novo normal cristalizado socialmente. Contestar essa figura da princesa é importante não somente para reacender os debates da desigualdade que sofre a mulher socialmente, mas também para explorar os limites que podem ser explorados, ou até rompidos pela Disney. Podemos — de maneira breve — pensar na possibilidade de ruptura que seguem os filmes lançados após *Valente*, sendo *Moana* um deles. Em *Moana*, temos características semelhantes aos explorados no filme aqui analisado, assim, por meio do breve recorte aqui feito, não podemos deixar de questionar: existiria no filme *Moana* uma ruptura? Em nosso breve contato com o filme, percebemos que a jovem “deixa” de ser a princesa filha do chefe que cuidará da ilha para se tornar a líder das expedições marítimas, a guia dos mares de seu povo. Portanto, incitamos aqui esse questionamento.

Diante desse panorama, observamos que, por meio desses movimentos feitos no filme, há uma quebra de expectativa no que se refere à princesa, já que ela não mais é indefesa nem está à procura de um amor; ela sofreu uma transformação, ela chegou nos limites dos interesses capitalistas e trouxe os debates feministas e sexuais e de gênero para a mesa. Vemos que não

somente a personagem principal, mas também sua mãe — que tanto resistia a essa imagem da filha —, mostram que nem os sentidos nem os sujeitos são completos, sendo constituídos de atravessamentos e deslizos em seus discursos, o que permite tal movimentação entre formações discursivas e a identificação com imagens que parecem lhes completar, mostrando, assim, que, como nas palavras finais do filme, elas precisam ser “*Valente*”.

## REFERÊNCIAS

- ABOUT Walt Disney. **D23**, [s.l.], [entre 2000 e 2020]. Disponível em: <https://d23.com/about-walt-disney/> Acesso em: 16 abr. 2020
- A Princesa e o Sapo**. Direção: Ron Clements e John Musker. Produção: Peter Del Vecho. Produtora: Walt Disney Pictures. 2009. (97 min), filme online, son., cor.
- ARIÈS, P. **História social da criança e da família**. Trad. Dora Flaksman. 2. ed. Rio de Janeiro: LCT, 2014.
- BARBOSA, C. E. de F. **Entre o leque e a espada: uma análise discursiva de Mulan**. 2019. 85f. Monografia de Especialização (Especialização em Linguística Aplicada a Práticas Discursivas) – Faculdade Frassinetti do Recife, Recife, 2019.
- BARRIER, M. **The animated man: A Life of Walt Disney**. Los Angeles: University of California Press, 2007.
- BEAUVOIR, S. de. **O segundo sexo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. 2v.
- BETTLEHEIM, B. **A psicanálise dos contos de fadas**. 16. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- BREDER, F. C. **Feminismo e príncipes encantados: a representação feminina nos filmes de princesa da Disney**. 2013. 74f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Comunicação Social – Habilitação Jornalismo) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.
- BROWN, E. Historical and Biographical Context Related to the Brothers Grimm. **Fairy Tales...** [s.l.], [entre 2000 e 2020]. Disponível em: <https://fairytalecriticaleditionlu.weebly.com/historical-and-biographical-context-related-to-the-brothers-grimm.html> Acesso em: 14 abr. 2020
- BUTLER, J. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CALDEIRA, M. C. da S. **Ensinando a ser Valente? Artefatos culturais e relações de gênero na contemporaneidade**. In: 6º SBECE, 3ºSIECE – Educação, Transgressões, Narcisismos. 2015, Canoas. Anais eletrônicos... Minas gerais: ULBRA, 2015.
- CAMPBELL, J. (1949) **O Herói de mil faces**. 11. ed. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1995.
- CASHDAN, S. **The witch must die: the hidden meaning of fairy tales**. New York: Basic Books, 1999.
- COURTINE, J. J. **Análise do discurso político: o discurso comunista endereçado aos cristãos**. São Carlos: EdUFSCar, 2009.
- DEL PRIORE, M. **Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2011.

DISNEY History. **D23**, [s.l.], [entre 2000 e 2020]. Disponível em: <https://d23.com/disney-history/> Acesso em: 16 abr. 2020

DO the Disney Princess Criteria Matter?. **Disney through the decades**. [s.l.], 9 fev. 2018. Disponível em: <https://disneythroughthedecades.wordpress.com/2018/02/09/do-the-disney-princess-criteria-matter/> Acesso em 09 Jun. 2020.

GOLDMAN, W. **Mulher, Estado e Revolução**: política familiar e vida social soviéticas, 1917-1936. 1. ed. São Paulo: Boitempo: Iskra Edições, 2014.

FEDERICI, S. **Calibã e a bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. Trad. de Coletivo Sycorax, São Paulo: Elefante, 2019.

GAYLORD, C. Brothers Grimm saved classic fairy tales by changing them forever. **The Christian Science Monitor**, [s.l.], 20 dez. 2012. Disponível em: <https://www.csmonitor.com/Technology/Tech-Culture/2012/1220/Brothers-Grimm-saved-classic-fairy-tales-by-changing-them-forever> Acesso em: 16 abr. 2020

GRIGOLETTO, E. **Do lugar social ao discursivo**: o imbricamento de diferentes posições sujeito. In: Seminário de Estudos em Análise do Discurso UFRGS, 2005, Porto Alegre. **Anais eletrônicos...**Porto Alegre: UFRGS, 2005, p. 154-164. Disponível em: [www.ufrgs.br/analisedodiscurso/anaisdosead/.../EvandraGrigoletto.pdf](http://www.ufrgs.br/analisedodiscurso/anaisdosead/.../EvandraGrigoletto.pdf) Acesso em: 10 mar. 2021.

GUIMARÃES, M. O discurso icônico sobre a corporalidade masculina: os processos de hibridização e transgressão. In: HASHIGUTI, S. T; TAGATA, W. M. (org.). **Corpos, imagens e discursos híbridos**. Campinas: Pontes Editores, 2016.

HERNÁNDEZ, I. Brothers Grimm fairy tales were never meant for kids. **National Geographic**, [s.l.], 24 set. 2019. Disponível em: <https://www.nationalgeographic.com/history/magazine/2019/09-10/brothers-grimm-fairy-tales/> Acesso em: 14 abr. 2020

INDURSKY, F. Formação discursiva: ela ainda merece que lutemos por ela? In: INDURSKY, F; FERREIRA, M. C. L. **Análise do discurso no Brasil, mapeando conceitos, confrontando limites**. São Carlos, Claraluz, 2007. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/analisedodiscurso/anaisdosead/2SEAD/SIMPOSIOS/FredaIndursky.pdf>. Acesso em: 20 Jul. 2020.

INDURSKY, F. Unicidade, desdobramento, fragmentação: a trajetória da noção de sujeito em Análise do Discurso. In: MITTMANN, S; CAZARIN, E; GRIGOLETTO, E. (org.). **Práticas discursivas e identitárias**: sujeito e língua. Porto Alegre: UFRGS, 2008.

KNAPP, B. L. **French fairy tales**: a jungian approach. Albany: State University of New York Press, 2003.

LAGAZZI, S. O recorte significativo na memória. Apresentação no III SEAD – Seminário de Estudos em Análise do Discurso, UFRGS, Porto Alegre, 2007. In: **O discurso na**

**contemporaneidade**. materialidades e fronteiras. INDURSKY, F., FERREIRA, M. C. L. & MITTMANN, S. (org.). São Carlos: Claraluz, 2009.

LAGAZZI, S. Linha de Passe: a materialidade significativa em análise. **Revista Rua**, Campinas, v. 2, n. 16, p. 1-12, fev. 2010.

LAGAZZI, S. Trajetos do sujeito na composição fílmica. *In*: FLORES, G. G. B; GALLO, S. M. L., LAGAZZI, S., NECKEL, N. R. M., PFEIFFER, C. C., ZOPPI-FONTANA, M. G. (org.). **Análise de discurso em rede**: cultura e mídia – vol. 3. Campinas: Pontes Editores, 2017.

MEDEIROS, A. D. D. de. “**Mas pelo fato de poder ter sempre estado oculto quando terá sido o óbvio**”: uma análise do discurso das publicações dos Organismos Governamentais de Políticas para as Mulheres sobre violência contra a mulher. 2020. 137f. Tese de Doutorado (Doutorado em Linguística) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2020.

**Moana**: um mar de aventuras. Direção: Ron Clements e John Musker. Produção: Osnat Shurer. Produtora: Walt Disney Pictures. 2016. (107 min), filme online, son., cor.

**Mulan**. Direção: Tony Bancroft e Barry Cook. Produção: Pam Coats. Produtora: Walt Disney Pictures. 1998. (87 min), filme online, son., cor.

MURDOCK, M. **The heroine's journey**. EUA: Shambhala Publications. 1990.

MURDOCK, M. the heroines journey. **Maureen Murdock**, [s.l.], 2016. Disponível em: <https://maureenmurdock.com/articles/articles-the-heroines-journey/> Acesso em 24 Abr. 2020.

NECKEL, N. R. M. Tecedura e tessitura do discurso artístico da/na produção audiovisual: materialidades fronteiriças. *In*: INDURSKY, F; FERREIRA, M. C. L; MITTMANN, S. (org.). **O discurso na contemporaneidade**: materialidades e fronteiras. São Carlos: Claraluz, 2009.

NECKEL, N. R. M. Tessitura e Tecedura: Movimentos de compreensão do Artístico no Audiovisual. 2010. 226f. Tese de Doutorado (Doutorado em Linguística) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

ORENSTEIN, P. What's wrong with Cinderella?. **New York Times Magazine**, Nova York, 24 dez. 2006. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2006/12/24/magazine/24princess.t.html>. Acesso em: 16 Jun. 2020

ORLANDI, E. P. (1984). **Segmentar ou recortar**. *In*: Série Estudos 10. Uberaba: FIU. A linguagem e seu funcionamento. São Paulo: Pontes, 1987.

ORLANDI, E. P. **Discurso, imaginário social e conhecimento**. Brasília, ano 14, n.61, jan./mar. 1994b.

ORLANDI, E. P. **Análise de discurso**: princípios e procedimentos. Editora Pontes, Campinas, SP. 2005



PÊCHEUX, M. (1969) *Análise Automática do Discurso*. In: GADET, F.; HAK, T. (org.). **Por uma análise automática do discurso**: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. 5. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2014.

PÊCHEUX, M; FUCHS, C. (1975). A propósito da análise automática do discurso: atualizações e perspectivas. In: GADET, F.; HAK, T. (org.). **Por uma análise automática do discurso**: uma introdução a obra de Michel Pêcheux. 5. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2014.

PÊCHEUX, M. (1975) **Semântica e Discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. 5. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2014.

PÊCHEUX, M. Ousar pensar e ousar se revoltar: ideologia, marxismo, luta de classes. **Décalages**, v.1, n.4, p. 1-22, 2014 a.

PÊCHEUX, M. (1983) **O discurso**: estrutura ou acontecimento. Campinas: Pontes, 1990.

PÊCHEUX, M. **O discurso**: estrutura ou acontecimento. Campinas: Pontes, 1997.

PERROT, M. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2007.

PRECIADO, B. **Manifesto contrassexual**: práticas subversivas da identidade sexual. São Paulo: N-1 edições, 2014.

PRECISAMOS falar sobre a jornada da heroína **Ezoom**[s.l.], 8 de Mar. 2019. Disponível em: <https://www.ezoom.com.br/blog/trend/precisamos-falar-sobre-a-jornada-da-heroína> Acesso em: 24 Abr. 2020.

Princesa. In: DICIONÁRIO online de português, [s.l.]: [s.n.]. [entre 2000 e 2020]. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/princesa/> Acesso em 09 Jun. 2020.

SABAT, R. **Filmes infantis e a produção performativa da heterossexualidade**. 2003. 185f. Tese (Doutorado em Educação) - Programa de Pós-graduação em Educação – PPGEDU, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

SOARES, A. Pesquisa mostra algumas curiosidades das personagens femininas da Disney. **O verso do inverso**. [s.l.], 2016. Disponível em: <https://www.oversodoinverso.com.br/pesquisa-mostra-algumas-curiosidades-das-personagens-femininas-da-disney/> Acesso em 09 Jun. 2020.

THE Descent of Inanna into the Underworld: A 5,500-Year-Old Literary Masterpiece. **Anciente Origins**[s.l.], 2 Jan. 2017. Disponível em: <https://www.ancient-origins.net/myths-legends/descent-inanna-underworld-5500-year-old-literary-masterpiece-007296> Acesso em: 24 Abr. 2020.

**Valente**. Direção: Mark Andrews e Brenda Chapman. Produção: Katherine Sarafian. Produtora: Walt Disney Pictures. 2012. (93 min), filme online, son., cor.

WALT Disney. **Biography**, [s.l.], 27 abr. 2017. Disponível em: <https://www.biography.com/business-figure/walt-disney> Acesso em: 16 abr. 2020

WOLF, N. **O mito da beleza.** Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

ZIPES, J. **The Brothers Grimm:** from enchanted forests to the modern world. New York: Palgrave Macmillan, 2002.

## ANEXO A – CENAS DO FILME

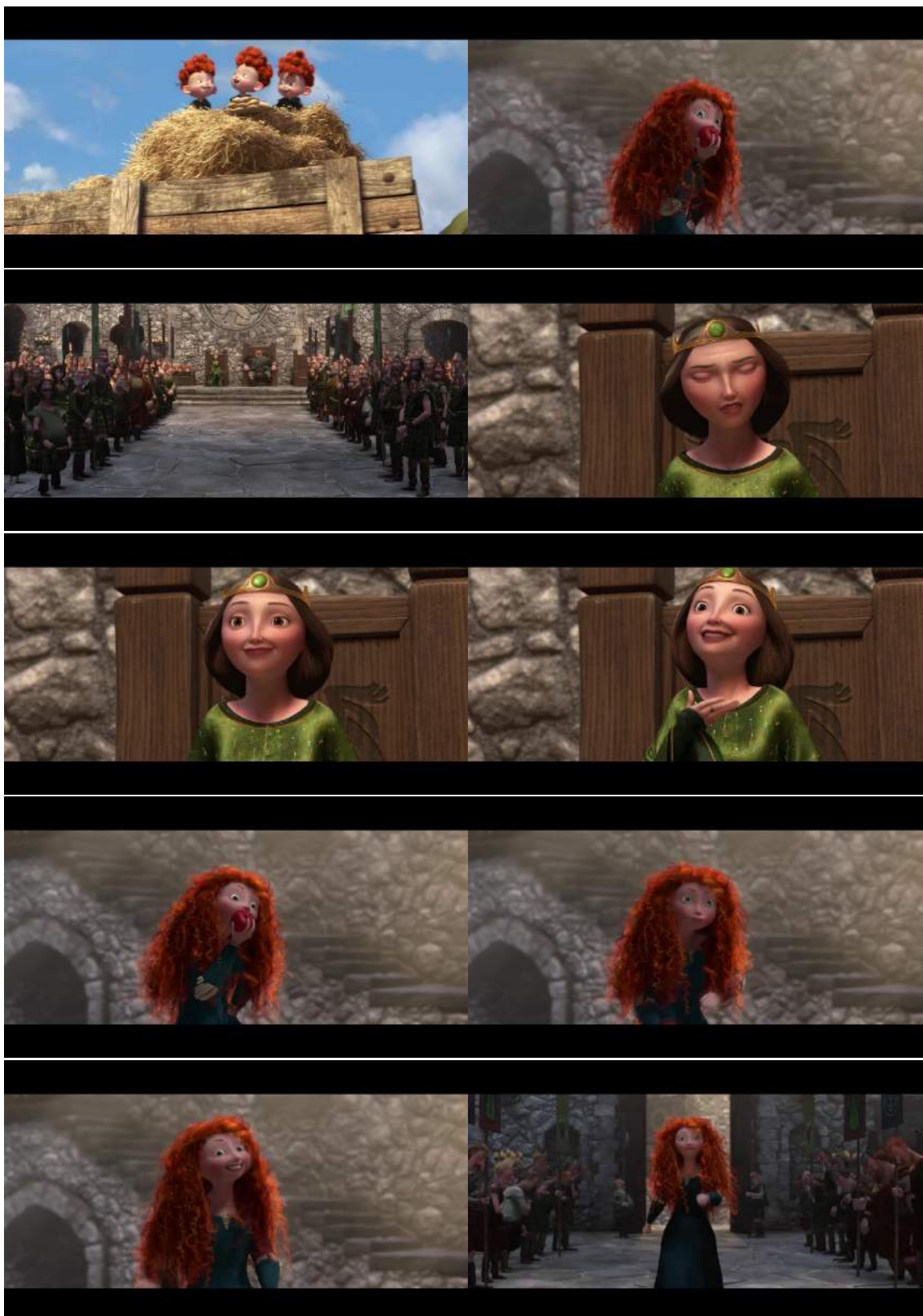
## Anexo I



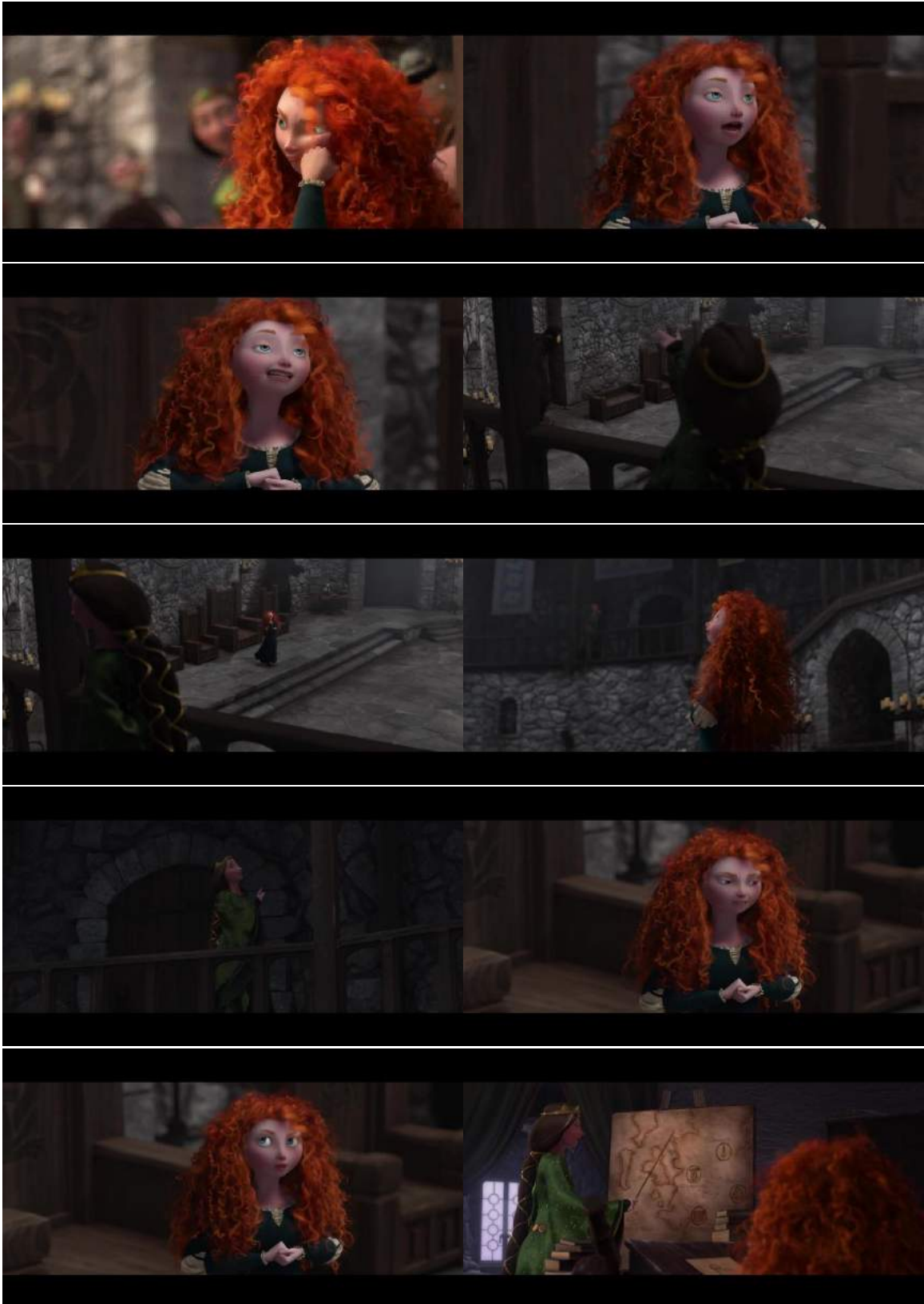




## Anexo II







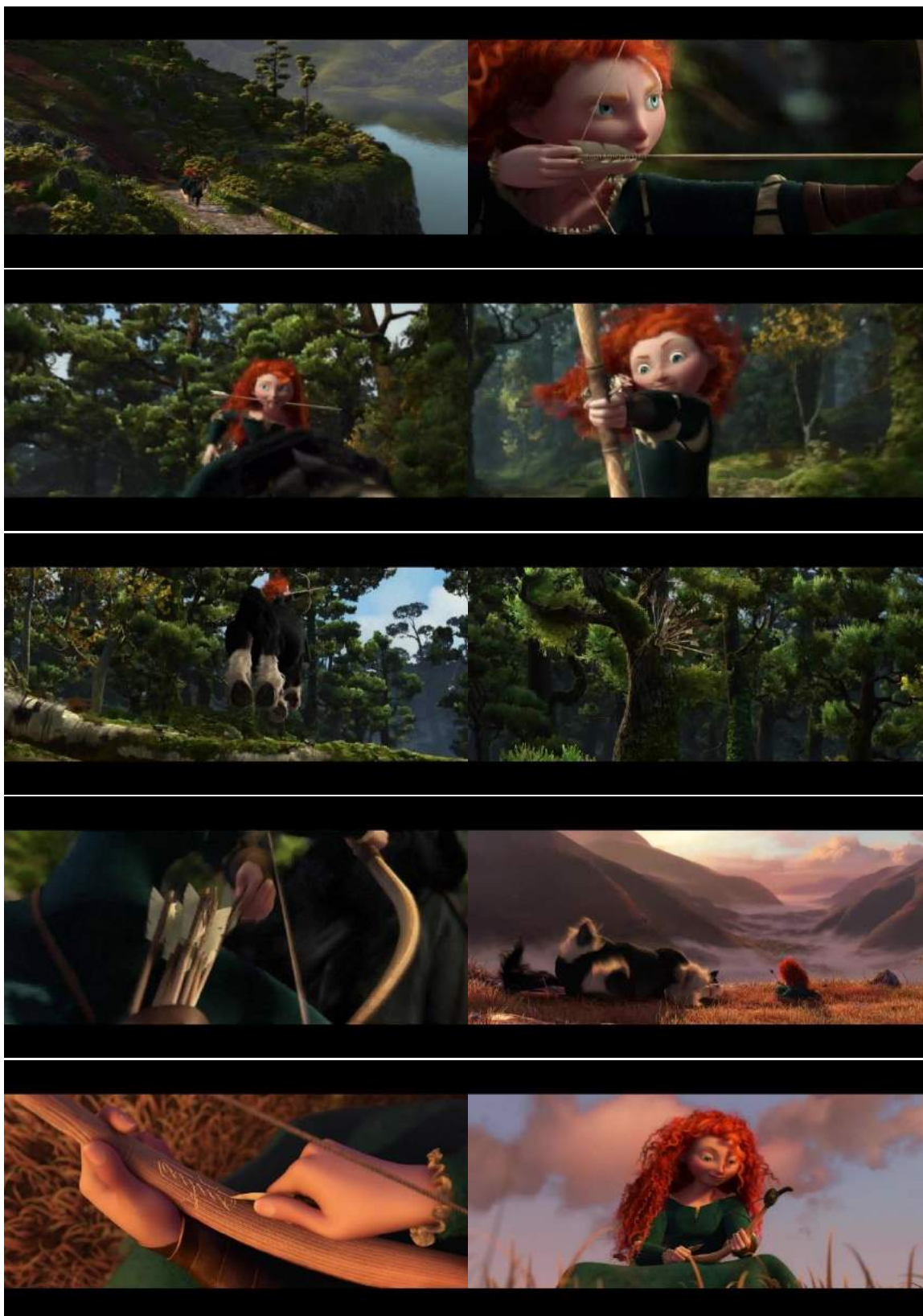




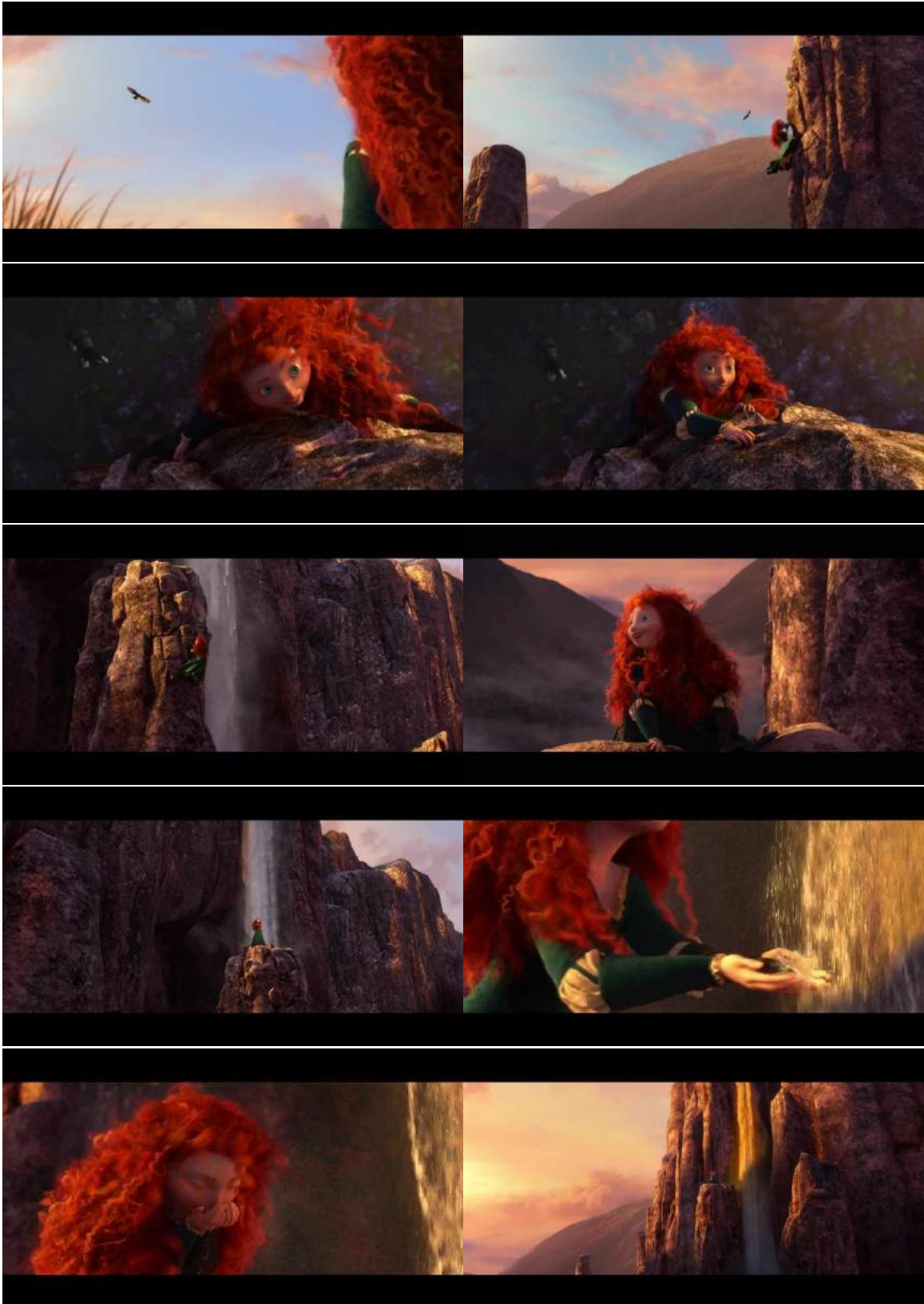




## Anexo III



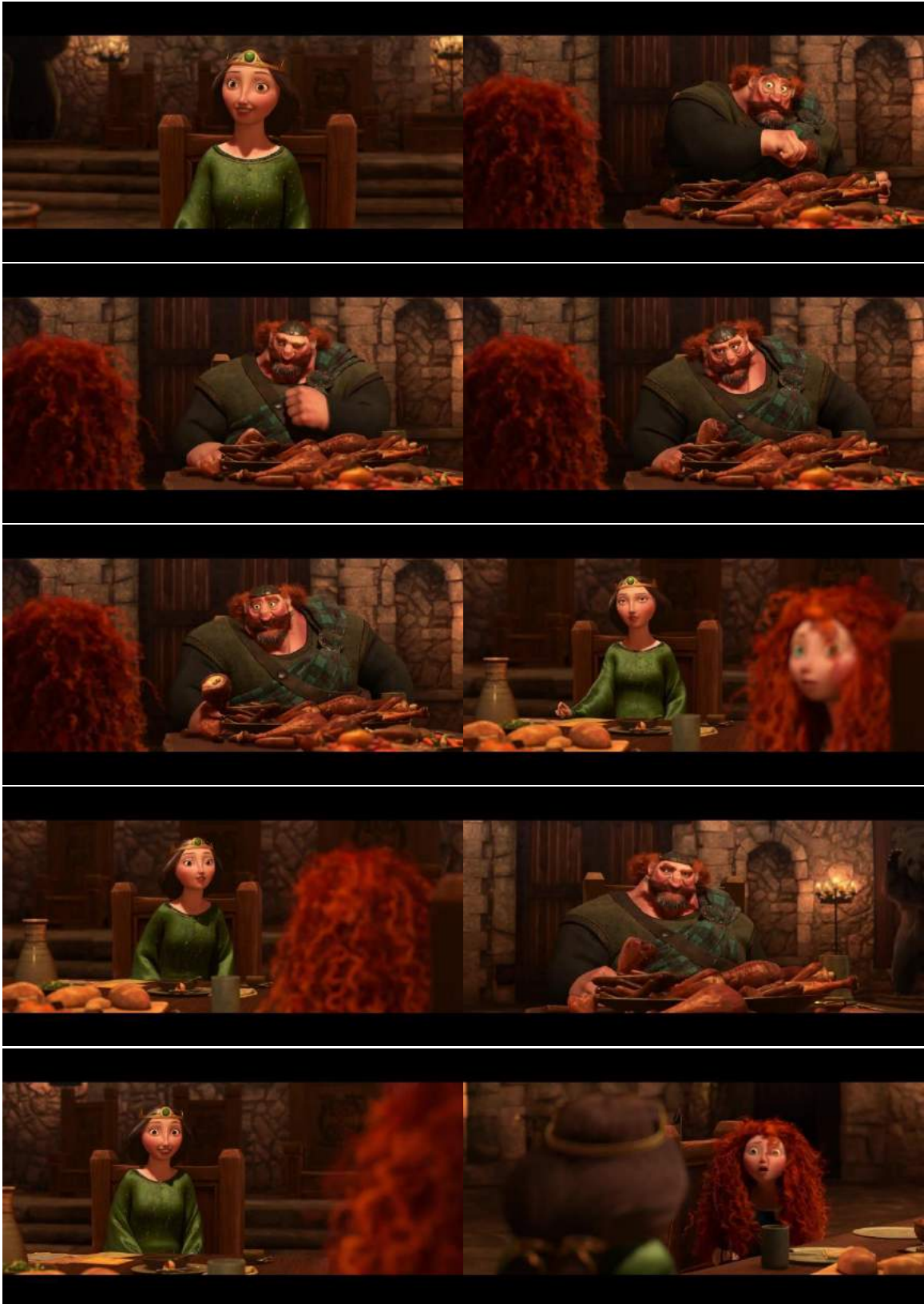




## Anexo IV

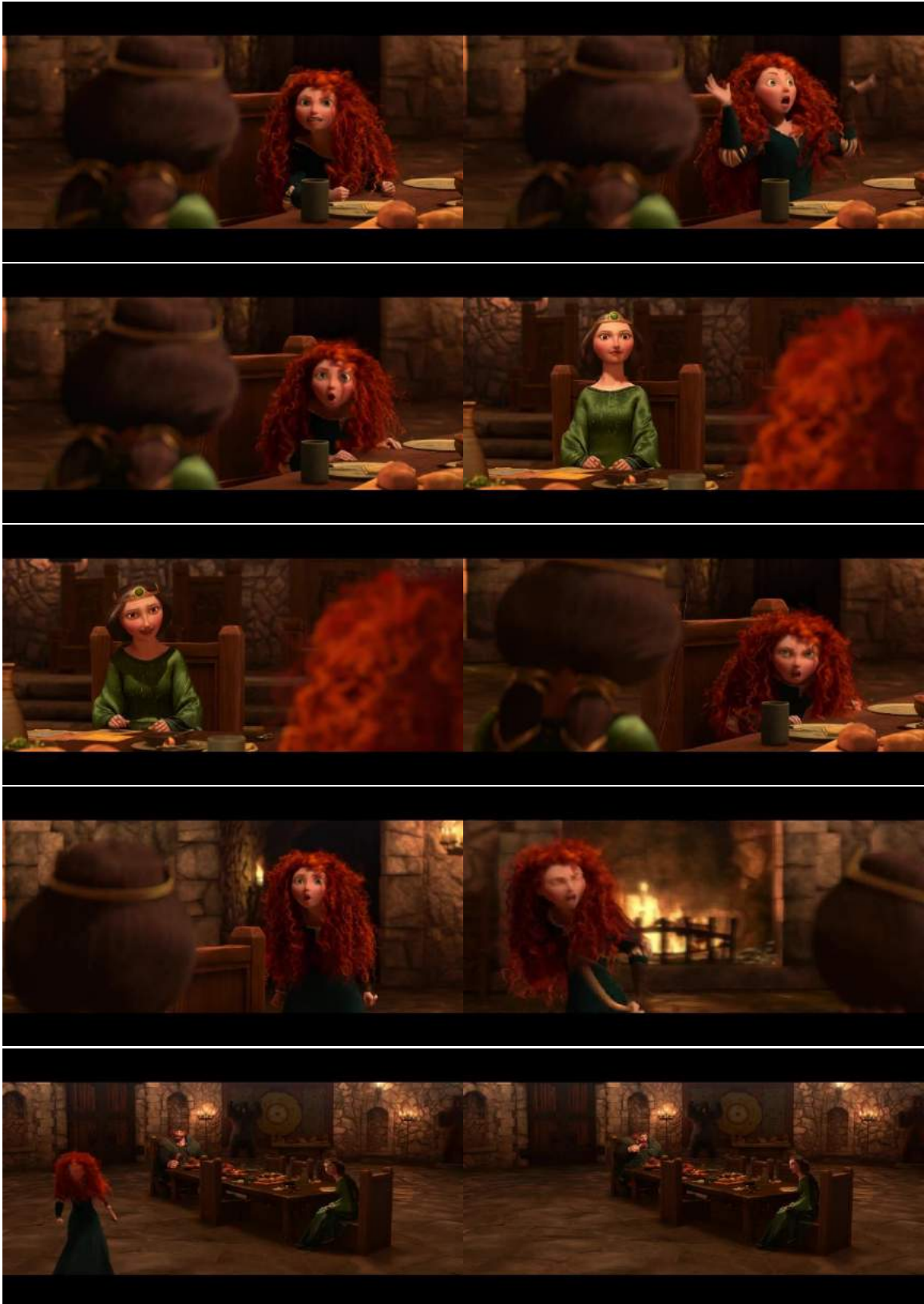




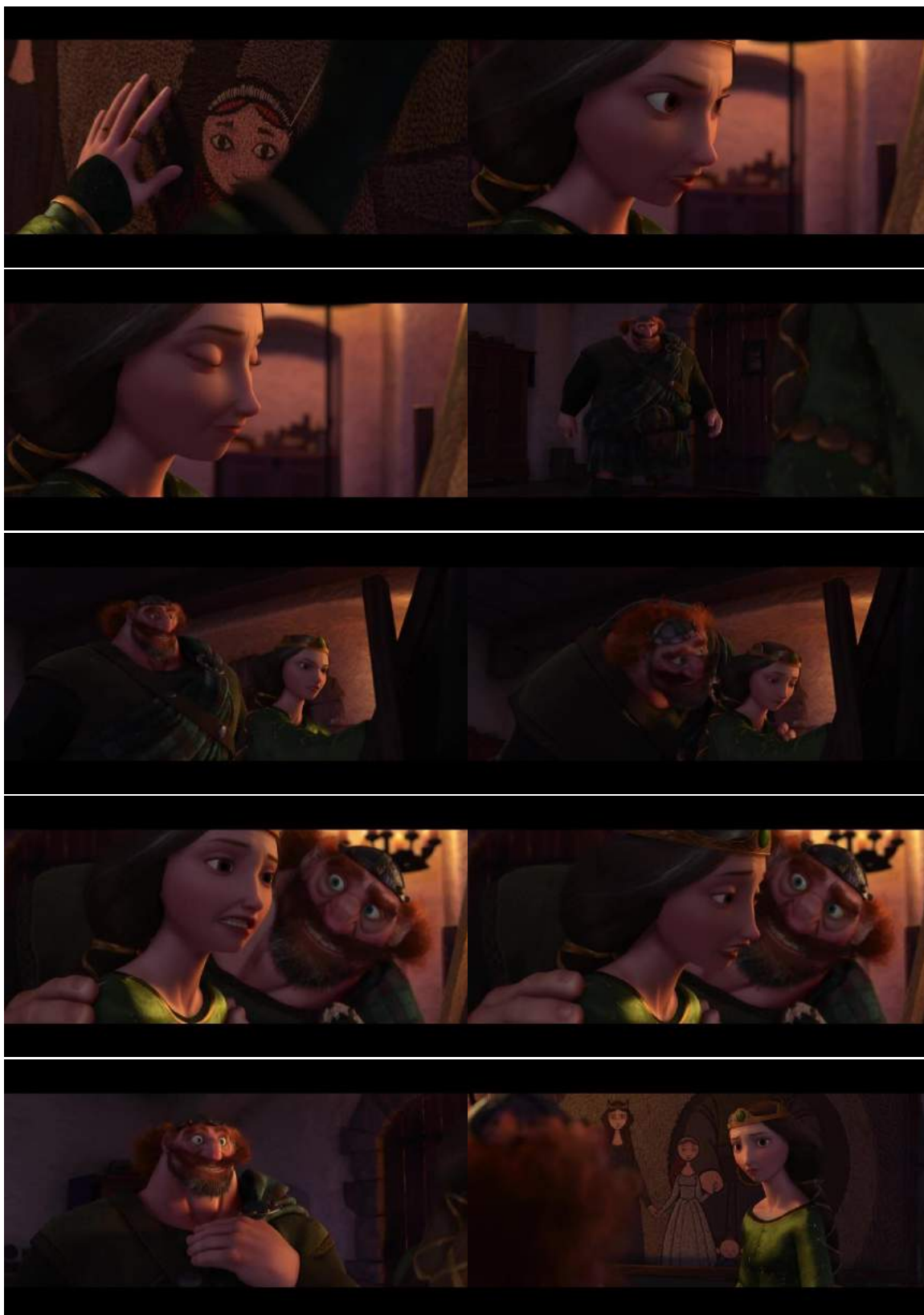








## Anexo V











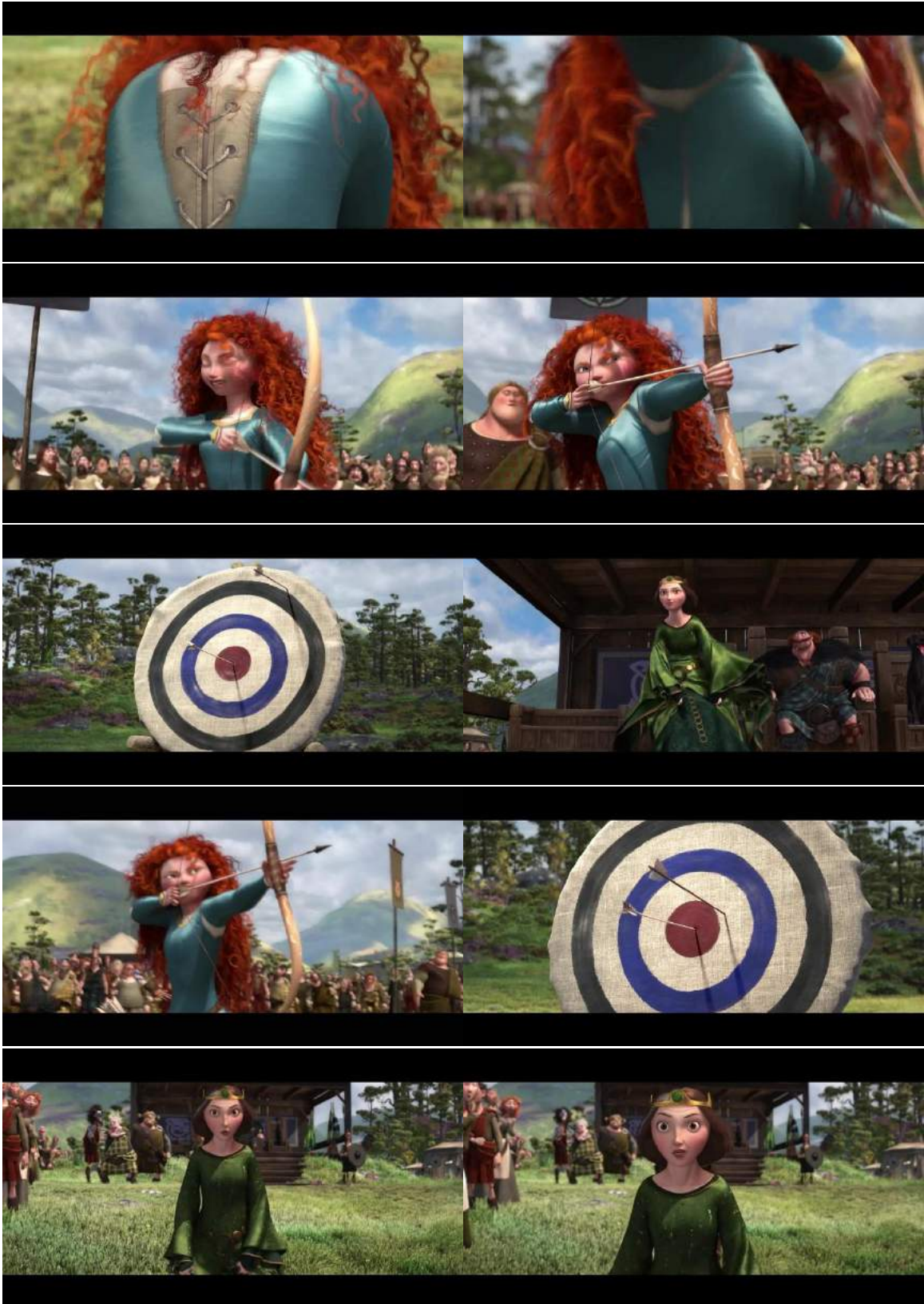


## Anexo VI

















## Anexo VII

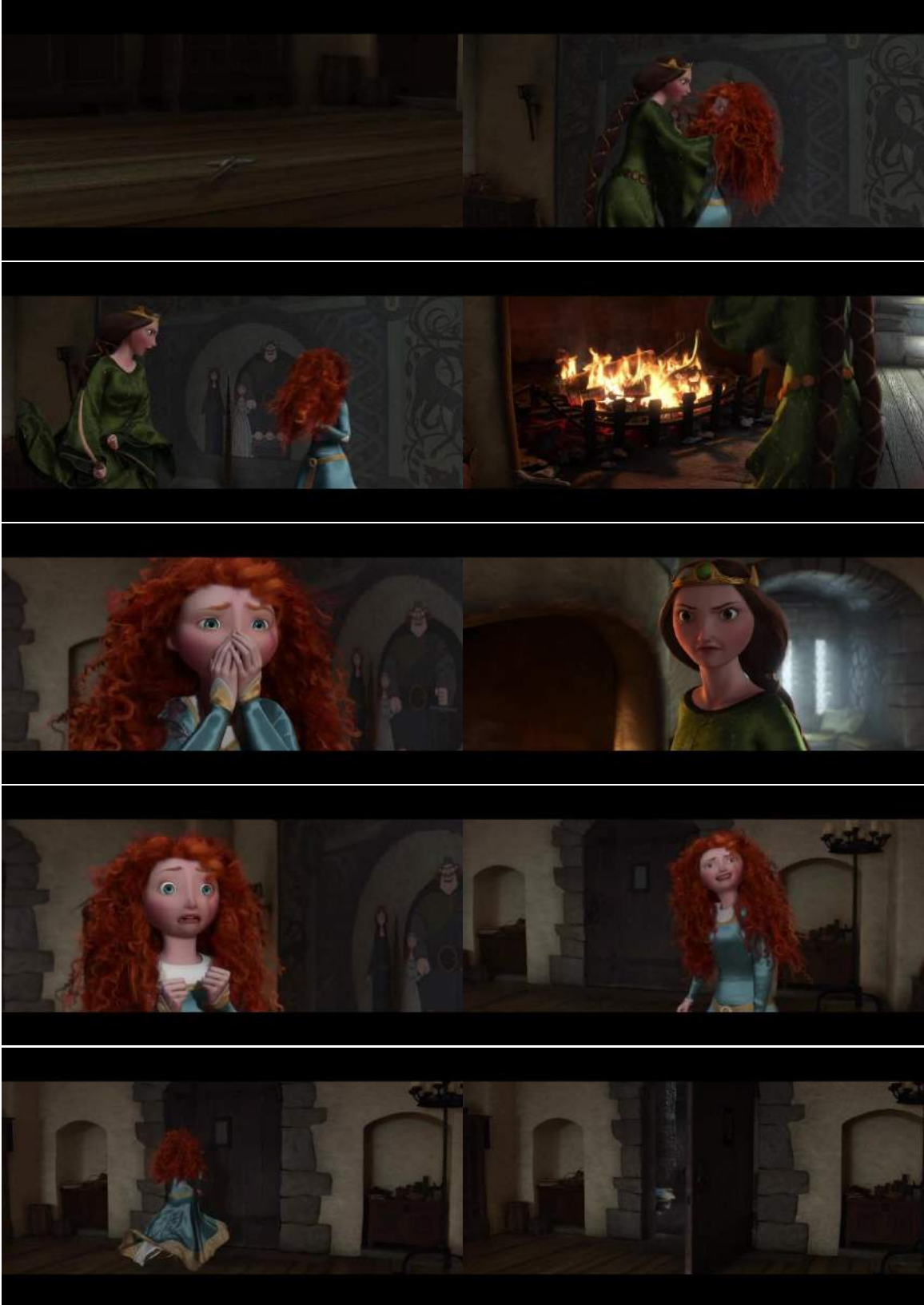












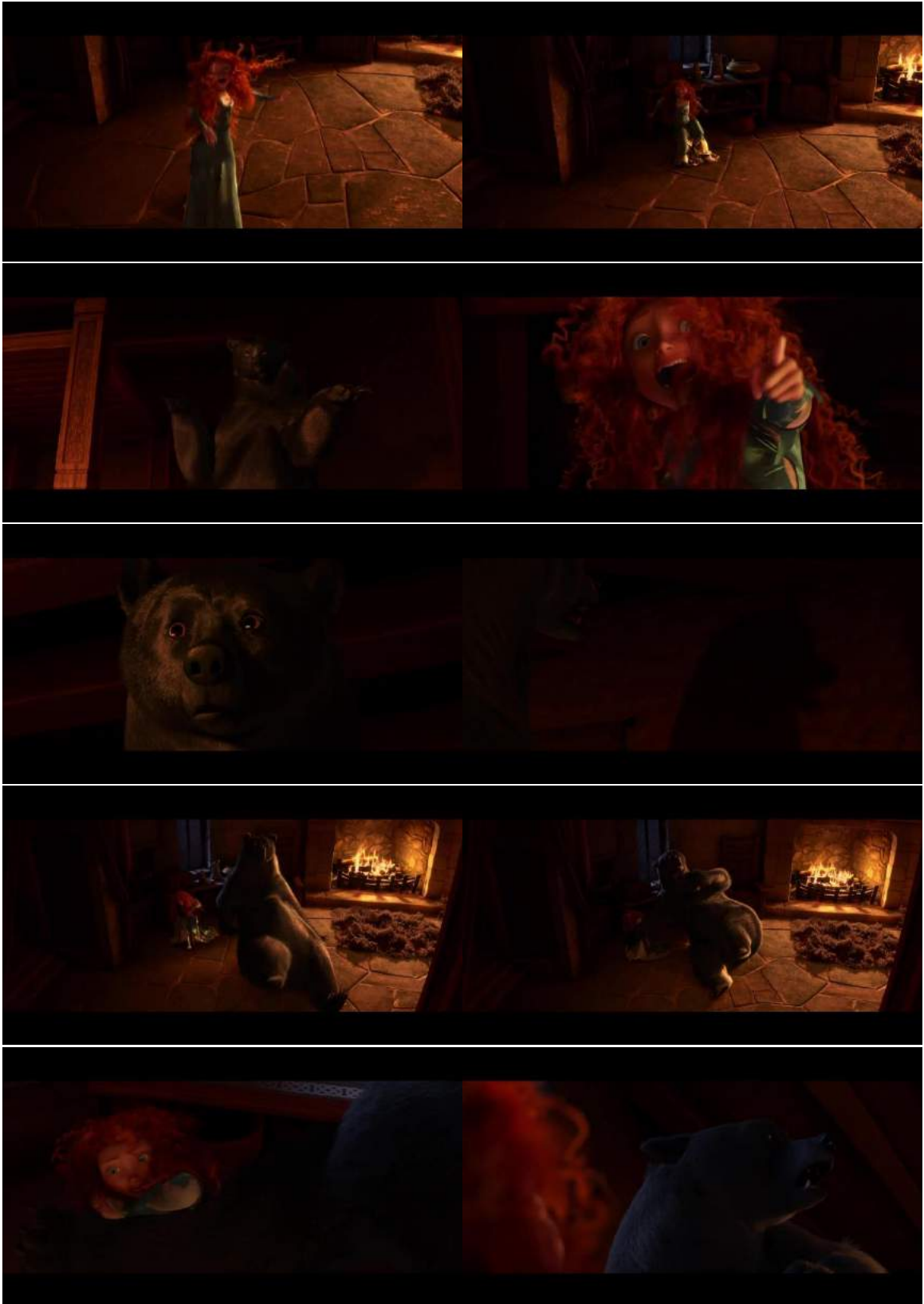




## Anexo VIII











## Anexo IX







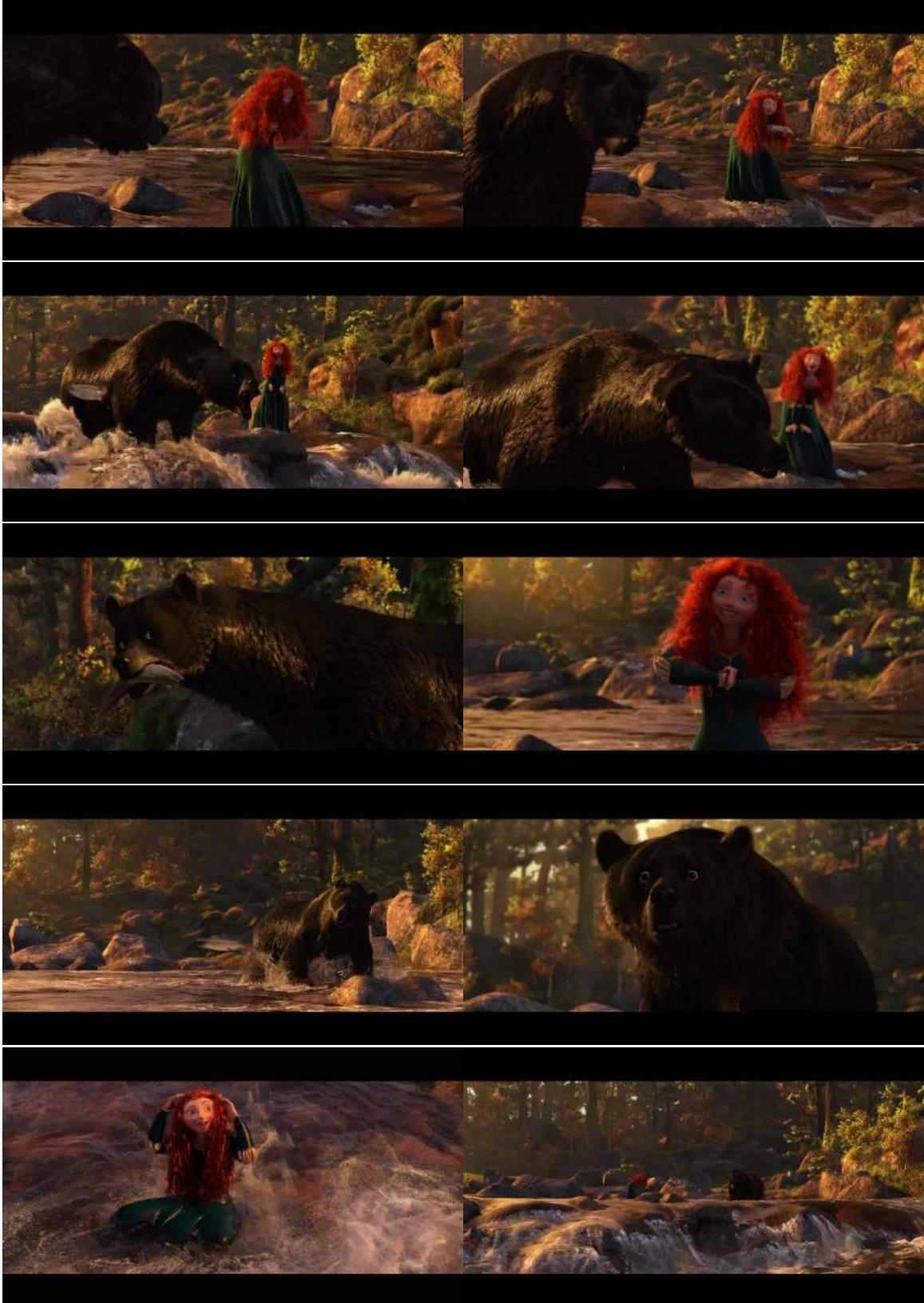






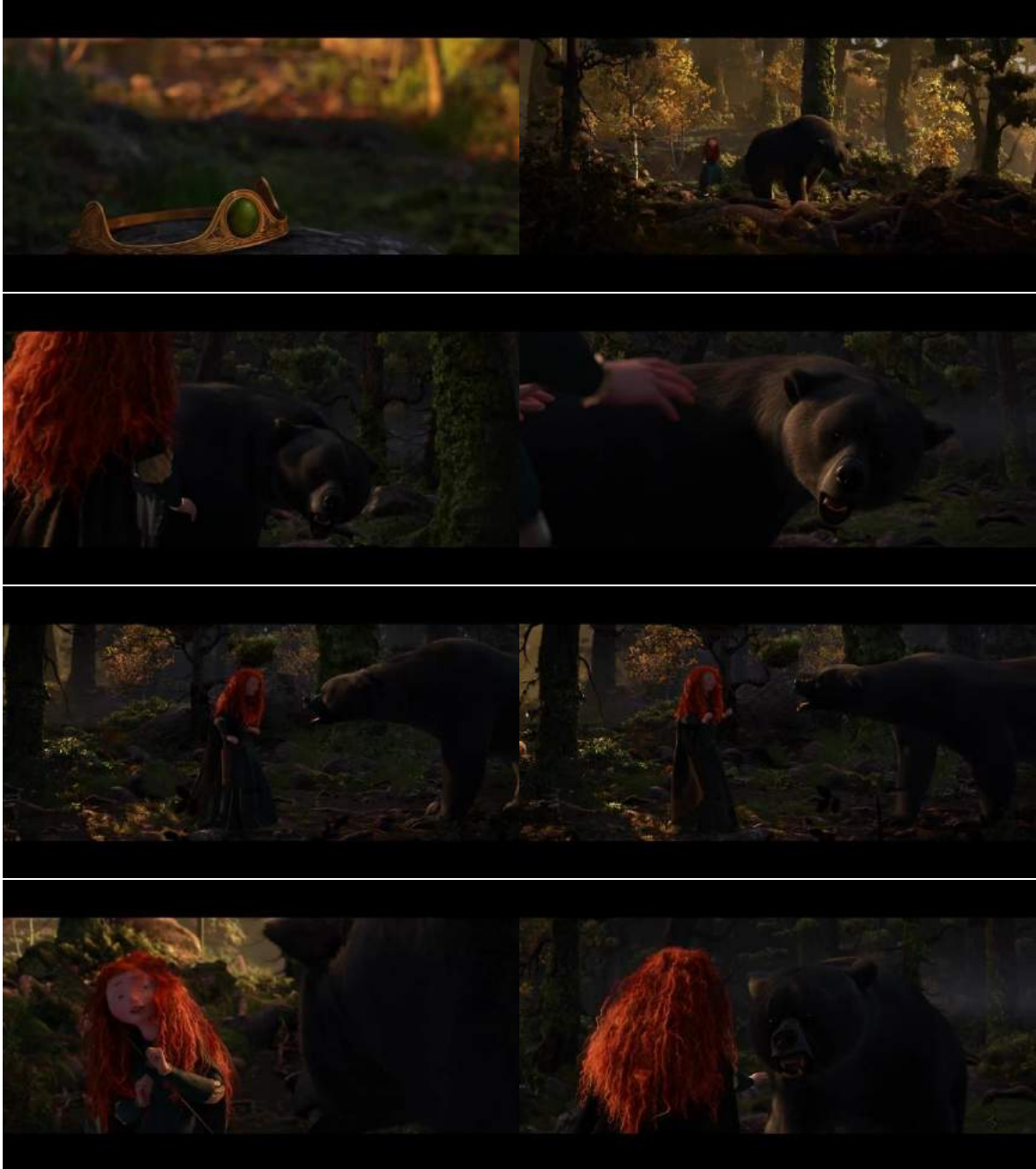








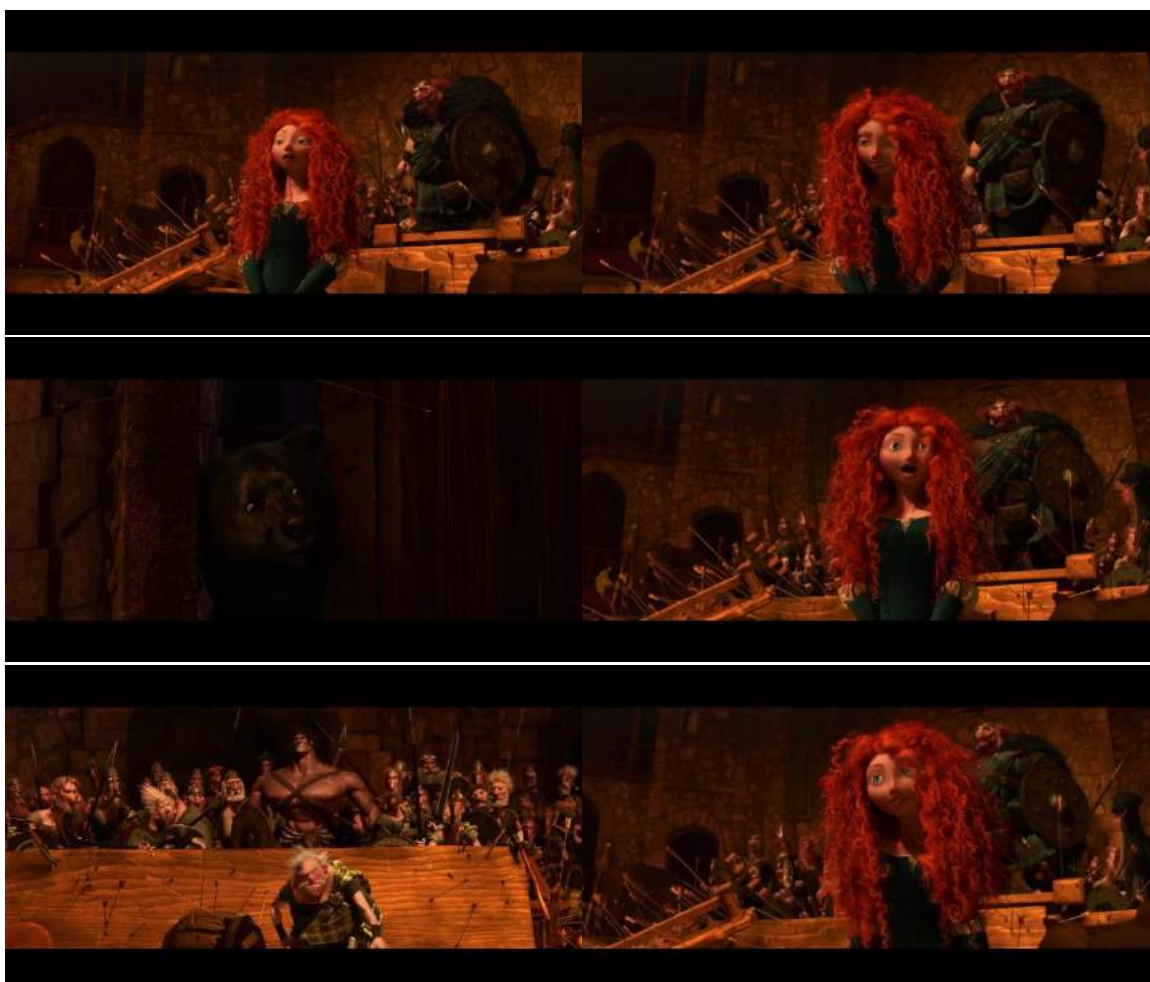






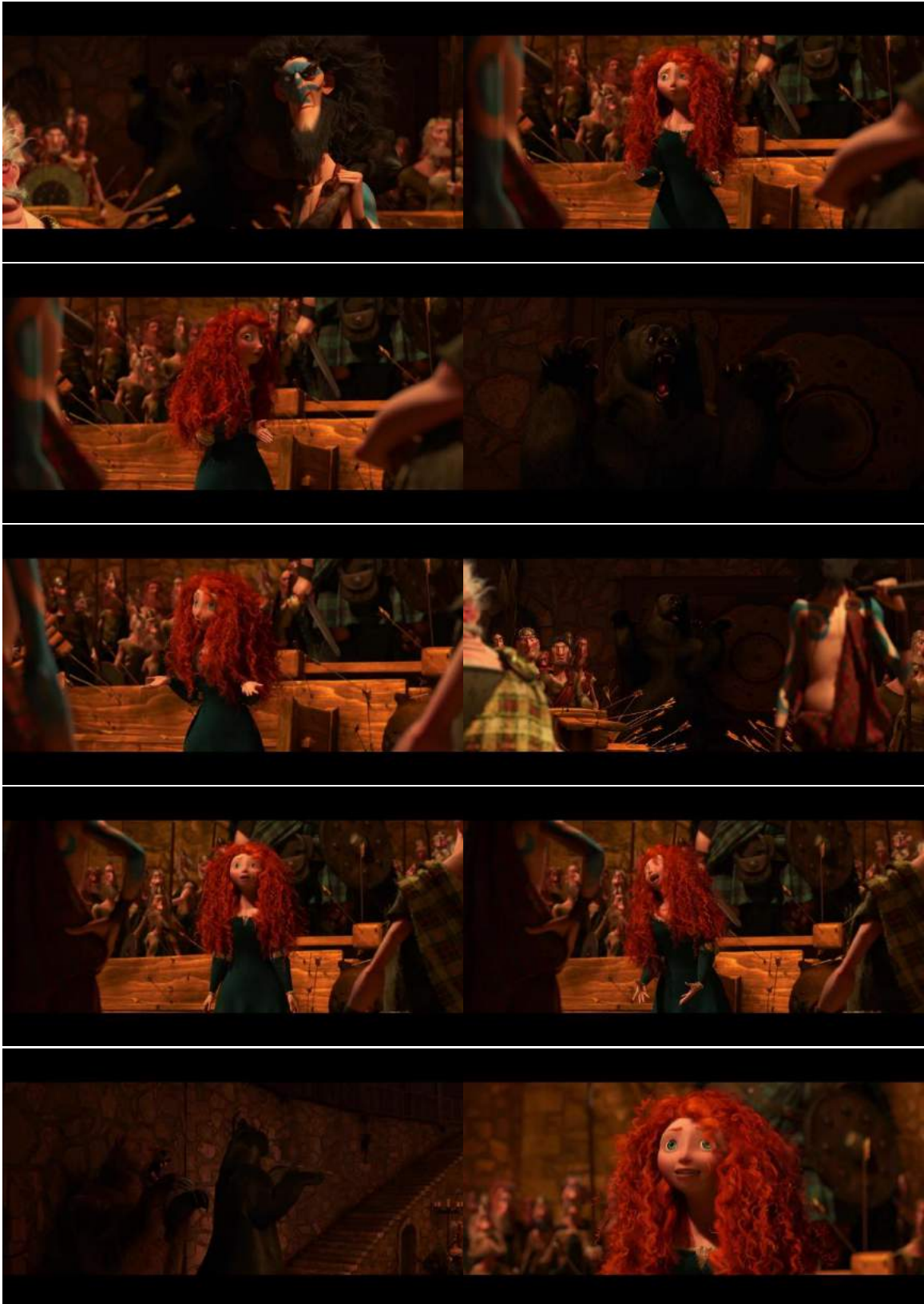


## Anexo X







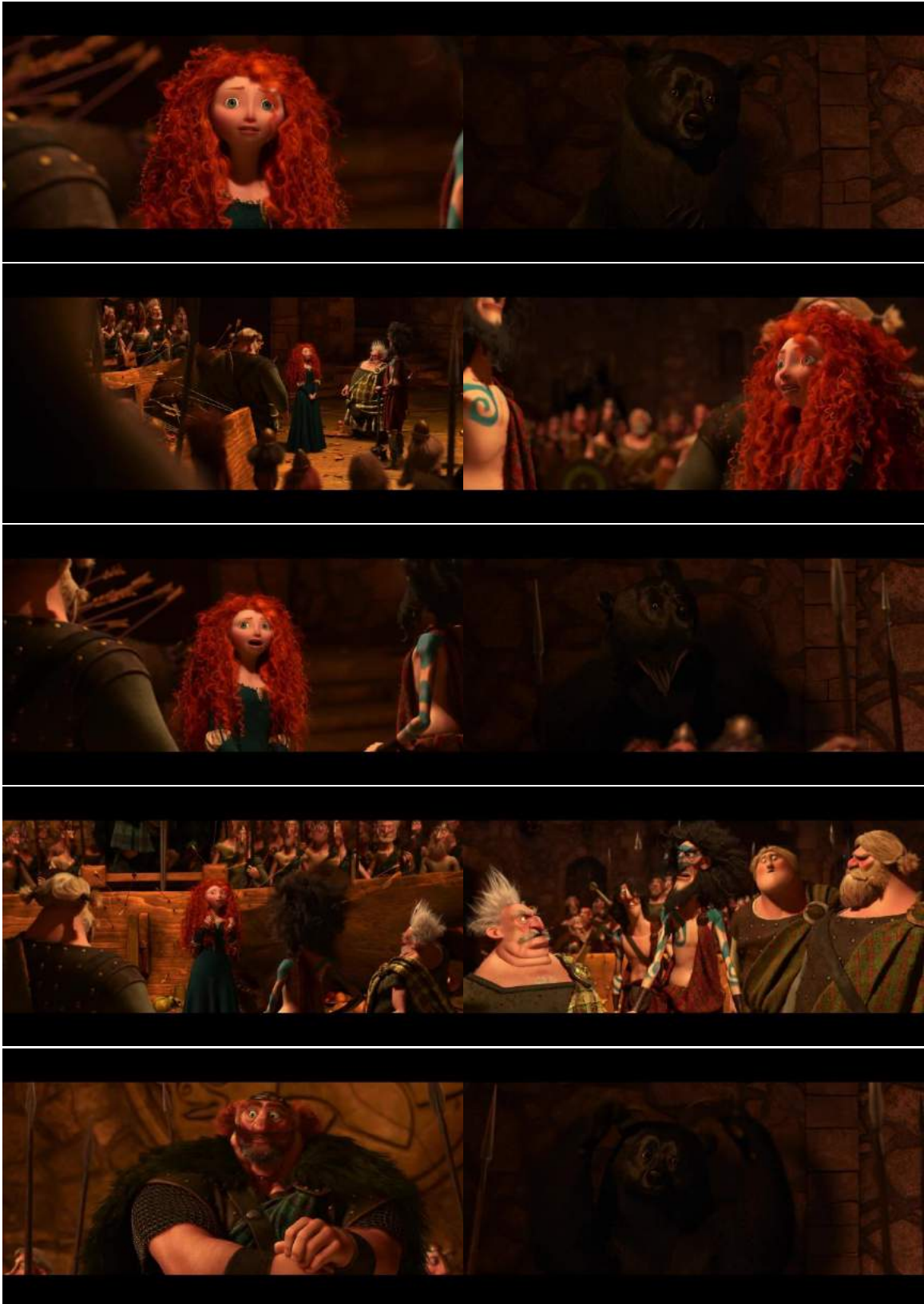


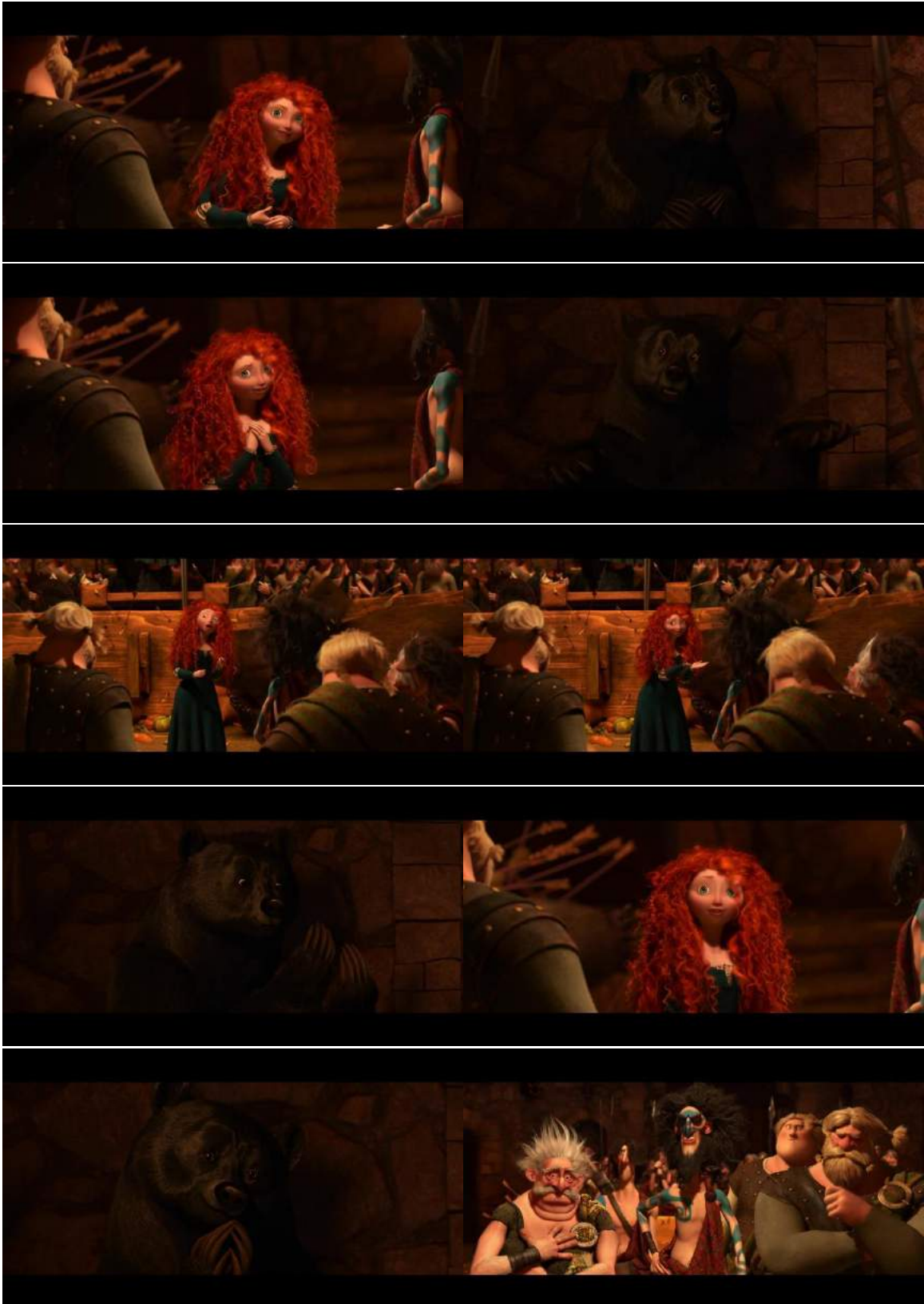






















## Anexo XI















## Anexo XII













