

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

Faculdade de Ciências e Letras

Campus de Assis

Relatório Científico

**MULHERES-PRINCESAS DISNEY:  
uma análise dialógica de Mulan (1998) e Valente (2012)**

Giovana Cristina de Moura

**Orientação:** Luciane de Paula

Assis

2018

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”  
Faculdade de Ciências e Letras de Assis  
Campus de Assis

Relatório Científico

**MULHERES-PRINCESAS DISNEY:  
uma análise dialógica de Mulan (1998) e Valente (2012)**

Giovana Cristina de Moura

Relatório Final de Iniciação Científica  
FAPESP – Processo Número  
2017/25865-5

Orientação: Luciane de Paula



Assis  
2018

## RESUMO

O presente projeto tem por escopo realizar uma pesquisa bibliográfica, de cunho interpretativo, cujo intuito é a análise do discurso de duas animações Disney, *Mulan* e *Valente*, que correspondem a dois períodos dessa indústria: o Renascentista e o Atual. A fundamentação teórica se calca nos estudos do Círculo de Bakhtin – especialmente nas concepções de diálogo, enunciado, sujeito e ideologia. O método sociológico bakhtiniano, compreendido por Paula et ali (2011) como dialético-dialógico, prevê a noção de cotejo. Outras obras Disney, como *Branca de Neve e os Sete Anões*, *Cinderela*, *Frozen* e *Moana*, entrarão como cotejo no decorrer da pesquisa, enquanto outras animações da mesma empresa serão chamadas à baila apenas à guisa de ilustração. O intuito é analisar os valores axiológicos inculcados nas imagens de mulher e de feminino construídas nas figuras das princesas das respectivas animações. A hipótese é a de que as protagonistas assumem a função correspondente ao cânone de servidão e submissão, tanto à família quanto a um príncipe-homem, ambos, caracterizados como provedores. A temática de “amor verdadeiro” impera, reconfigurada historicamente, adaptada às demandas sociais de consumo. Embora *Mulan* e *Merida* possam ser entendidas como contraposições a princesas de obras mais canônicas, elas ainda se configuram como e reproduzem valores estereotipados acerca do amor e inculcam axiomas que refletem e refratam um *modus vivendi* típico acerca do que vem a ser a felicidade Disney, almejada como ideal de sujeito em nossa sociedade. Nesse aspecto, a importância do estudo aqui proposto se justifica pela reflexão acerca da relação vida e arte, ao considerar os aspectos sócio econômicos, industriais e culturais materializados em enunciados de animação, vistos, aparentemente, como “inofensivos”, voltados a um público infantilizado e acerca da força dessas obras e da importância da Disney no mundo.

**Palavras-chave:** Bakhtin, Ideologia, Sujeito, Amor, Princesas Disney.

## ABSTRACT

This project seeks to align a bibliographic research, of an interpretative nature, whose purpose is the discourse analysis of two Disney animations, *Mulan* and *Brave*, which correspond to two periods of this industry: the Renaissance and the Current. The theoretical basis is based on the studies of the Circle of Bakhtin - especially in the conceptions of dialogue, enunciation, subject and ideology. The Bakhtinian sociological method, understood by Paula et al (2011) as dialectical-dialogical, provides for the notion of comparison. provides for the notion of collation. Other Disney works such as *Snow White and the Seven Dwarfs*, *Cinderella*, *Frozen* and *Moana*, will enter as a comparison in the course of the research, while other animations from the same company will be called up only by way of illustration. The purpose is to analyze the axiological values instilled in the images of women and women constructed in the figures of the princesses of the respective animations. The hypothesis is that the protagonists assume the function corresponding to the canon of servitude and submission, both to the family and to a prince-man, both characterized as providers. The theme of "true love" reigns, reconfigured historically, adapted to the social demands of consumption. Although *Mulan* and *Merida* can be understood as oppositions to princesses of more canonical works, they still shape themselves as they reproduce stereotyped values about love and instill axioms that reflect and refract a typical *modus vivendi* about what Disney's longing for happiness as the ideal of subject in our society. In this aspect, the importance of the study proposed here is justified by a reflection on the relation of life and art, considering the socio-economic, industrial and cultural aspects embodied in animated statements, apparently seen as "harmless", aimed at a and the importance of Disney's work in the world.

**Keywords:** Bakhtin, Ideology, Subject, Love, Disney, Princess

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>7</b>
<b>1. Método de pesquisa .....</b>	<b>13</b>
<b>1.1. Por que falar sobre a Linguística como um método científico? .....</b>	<b>16</b>
<b>1.2. A importância histórica dos estudos da linguagem nas civilizações .....</b>	<b>17</b>
<b>1.2.1. “Linguística” nas sociedades primitivas.....</b>	<b>19</b>
<b>1.2.2. Linguística contemporânea e as suas respostas aos seus vários Outros .....</b>	<b>21</b>
<b>1.3. O discurso e os seus componentes como matéria do método dialético-dialógico</b>	<b>25</b>
<b>1.3.1. O diálogo bakhtiniano .....</b>	<b>25</b>
<b>1.3.2. A dialética marxista.....</b>	<b>27</b>
<b>1.4. A Filosofia da Linguagem como núcleo da dialética-dialógica.....</b>	<b>28</b>
<b>1.5. A verbivocovisualidade como reflexo e refração do método dialético-dialógico</b>	<b>32</b>
<b>1.6. Mais sobre o método....</b>	<b>34</b>
<b>1.6.1. O método tradicional bakhtiniano .....</b>	<b>34</b>
<b>1.6.2. Enfim a dialética-dialógica .....</b>	<b>38</b>
<b>2. Giro inicial: desvendando o que está por trás da “magia” da Disney .....</b>	<b>41</b>
<b>2.1. Os Contos de Fadas e a formação da identidade feminina na tradição literária ...</b>	<b>43</b>
<b>2.2. Os arquétipos e os estereótipos como consolidação do mito da beleza .....</b>	<b>51</b>
<b>2.3. A força do feminismo crítico dentro da indústria e a reconstrução do “ser princesa” .....</b>	<b>56</b>
<b>2.4. A representação feminina na cultura de massa: o cinema hollywoodiano .....</b>	<b>60</b>
<b>2.5. A objetificação do feminino no cinema hollywoodiano: o eterno feminino contemporâneo .....</b>	<b>63</b>
<b>2.6. A construção do cinema clássico hollywoodiano e a sua influência na cultura de massa</b>	<b>65</b>
<b>2.7. O cinema de animação.....</b>	<b>66</b>
<b>2.8. A franquia “Princesas da Disney” .....</b>	<b>68</b>
<b>2.8.1. A primeira geração de princesas da Disney (1937-1959) .....</b>	<b>71</b>
<b>2.8.2. Princesas “rebeldes”? A geração de 1989-1998 .....</b>	<b>73</b>
<b>2.8.3. A geração contemporânea: da Princesa e o Sapo (2009) à Frozen (2013)...</b>	<b>77</b>
<b>3. Mundo que se abre: fundamentação teórica .....</b>	<b>82</b>
<b>3.1. Várias facetas de um rosto: Discurso .....</b>	<b>83</b>
<b>3.2. Peças que se completam: Enunciado.....</b>	<b>88</b>
<b>3.3. Sujeitos que se alteram .....</b>	<b>94</b>
<b>3.4. Ideologia.....</b>	<b>98</b>

<b>4. Imagens de feminino em animações da Disney: análise de <i>Mulan</i> (1998) e <i>Valente</i> (2012)</b> .....	<b>105</b>
<b>4.1. A alteridade em <i>Mulan</i>: “Eu conheço o meu lugar. Está na hora de você conhecer o seu”</b> 106	
<b>4.2. “Eu sou Merida, primogênita, descendente do Clã Dan Broch e lutarei pela minha própria mão”: a união feminina em <i>Valente</i> é a verdadeira força</b> .....	<b>162</b>
<b>E eles viveram felizes para sempre: (des) conclusões...</b> .....	<b>197</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	<b>200</b>

## INTRODUÇÃO

A principal proposta de reflexão deste estudo é pensar como as ideologias de gênero e sexualidade movem e constroem o discurso do “ser princesa” nos estúdios da Disney, discurso este que tem como intuito impor “regras” estéticas e comportamentais para que uma mulher seja considerada como “feliz” e “perfeita”. A análise desta reflexão será feita a partir de dois enunciados da *The Walt Disney Company* que correspondem a dois períodos distintos dos estúdios, o Renascentista (Clássico), representado por *Mulan* (1998) e o Contemporâneo simbolizado por *Valente* (2012). A discussão tem amparo e respaldo teórico nas concepções da filosofia da linguagem de cunho bakhtiniano.

Propomos aqui pensarmos sobre as figuras de feminino e feminilidade representadas por perfis de princesas-mulheres em momentos diferentes da Disney. Assim sendo, para entendermos como se dá o seu processo de construção a partir de modelos de gênero canônicos, bem como, a sua reconstrução em produções mais recentes (a partir dos anos 2000), consideraremos os mais variados estúdios e as suas produções para analisarmos *Mulan* (1998) e *Valente* (2012), pois embora sejam heroínas que quebrem para com determinados paradigmas em termos de feminino e feminilidade (sabem lutar, recusam, em alguns momentos, o ideal clássico de amor verdadeiro, posicionam-se em lugares considerados como “masculinos”), as animações continuam apresentando estereótipos já consagrados nos estúdios, como, por exemplo, a temática amorosa ligada a uma família e/ou a um homem para representar a “falta” de um príncipe.

A revolta e subversão somente ocorre em resposta à família, representada, no caso de *Mulan*, pelo pai, um homem (apenas vai à guerra para salvá-lo e não para salvar-se de um regime controlador que impõe ideais de amor e beleza que não concorda e ainda, quando vai à guerra, traveste-se como um homem para ser ouvida e respeitada e, assim que se retorna ao seu lugar como mulher, é humilhada, excluída e abandonada), e em *Valente* pela mãe, que embora seja uma figura de maior autoridade que o rei, um homem, quando quer ser respeitada ou repreender a filha/dar ordens, assume uma postura masculinizada.

Levantamos essa problemática a partir da hipótese de que esses modelos de mulher, sustentados a partir de um gênero e de uma sexualidade específicos, estão ligados a questões históricas, tanto na era Renascentista (por meio de ideais consagrados como o casamento, a servidão, a submissão e a devoção a um homem) quanto na Contemporânea (a partir de imagens de mulheres relativamente mais empoderadas e independentes). A partir dessa premissa, temos como intuito verificar como a indústria do entretenimento (sobretudo a *hollywoodiana*) inculca

padrões “ideais” de mulher, gênero e sexualidade voltados ao amor verdadeiro e a devoção, servidão e submissão a uma família veiculado como o “passaporte” para a felicidade e realização.

Adotamos como corpus para esta reflexão obras de períodos e estúdios diferentes (embora ambos sejam da Disney, fazem parte de estúdios com características relativamente diferentes) porque é importante marcar como a hipótese elencada é abordada por uma mesma empresa em estúdios diferentes. *Mulan* (1998) pertence a *The Walt Disney Company* (é voltado a um público mais conservador) enquanto que *Valente* faz parte da *Disney Pixar Animations* (busca se adequar às questões exigidas por um público mais moderno e aparentemente questionador), constituindo, além de perfis de feminino que se conflitavam em uma mesma empresa, traços estilísticos diferentes que propiciam o embate entre vozes sociais diferentes que, nessa disputa, acabam se assemelhando e constituem uma marca autoral.

É importante pensar no jogo entre a marca autoral e os traços estilísticos de cada estúdio pois eles são movidos por demandas sociais já consagradas, bem como, pelas mais recentes e urgentes que querem romper para com o discurso canonizado acerca do que é ser mulher e/ou feminina e, mesmo com esse rompimento, muitos estereótipos ainda se sustentam nesse processo de mudança do cânone. Assim, é possível visualizar que as produções filmicas refletem e refratam o olhar Disney frente o mundo e as suas ideologias a partir de traços estilísticos autorais específicos de cada diretor, roteirista, produtor, estúdio.

A constituição da identidade feminina nos enunciados adotados como *corpus*, toma forma a partir de estereótipos já consagrados nas suas mais diversas relações (consigo mesma, com o homem, com os amigos, com a família, com os inimigos, com a sociedade e com a cultura), independentemente da época, do estúdio e da cultura. Esta é a justificativa para a escolha dos *corpus* a serem analisados, *Mulan* (1998) e *Valente* (2012), uma vez que são perfis de feminino que representam culturas diferentes, mas simbolizam uma fuga, bem como, adesão aos elementos canônicos advindos dos contos de fadas em seu enredo, dessa forma, como estamos em uma perspectiva que nos permite fazer o diálogo entre enunciados, no momento de análise, mostraremos como ocorre a recusa e adesão ao cânone nas duas obras.

Ambas as animações apresentam imagens de mulheres-princesas relativamente mais independentes e autônomas, devido as novas exigências de um público consumidor que carece de perfis que caminhem de acordo com as novas coisas que escuta, lê, sente, seja na indústria do entretenimento ou fora dela. É a partir desse momento que a Disney começou a propor enunciados contrários até o que fora apresentado na década de 90 (uma mulher servil e submissa

a um amor opressor e autoritário por um príncipe e, sempre quem espera ser salva e protegida por ele, sendo retratada como insegura e atrapalhada para que esses ideais sejam reafirmados por meio de sua postura).

Mulan e Merida apresentam em suas tramas, um discurso mais libertador, pois fogem, de forma relativa (não é uma fuga total, pois a sua “revolta” é em prol à família, que representa o patriarcado), ao que se propunha como “felicidade” até meados da década de 90. Elas desafiam as suas famílias e culturas, não porque elas realmente o queriam, mas sim para proteger a honra de seus lares. Esse processo é materializado por um discurso estereotipado e preconceituoso por serem mulheres que estão “descumprindo” para com os seus papéis sociais. Se por um lado não correspondem ao cânone tradicional da busca por um príncipe e de uma relação amorosa para com esse, agora o foco se volta a família e o pai é o príncipe ao qual precisam ser gratas e devotas, e, para tanto, lutam por eles como forma de servidão e devoção a essa família que tem como o seu núcleo a figura masculina.

Podemos observar em filmes mais recentes como *Frozen* (2013) e *Moana* (2017) que as mulheres protagonistas terminam sem o encontro amoroso com um príncipe, bem como, não vivem em função a ele (Elsa e Moana), mas ainda tem como mote para a subversão, a família, assim como os filmes elencados como *corpus*. No caso de *Mulan* (1998), a protagonista serve no campo de batalha como um homem pela honra do pai; em *Valente* (2012), Merida luta pela salvação da mãe que a vê como uma competidora, uma vez que a filha é a sua sucessora, dessa forma, cria-se na relação entre o rei, a rainha e a filha o complexo de Electra, pois, Elinor, a rainha, compete com a filha o tempo todo para ter a atenção do marido e para se afirmar como rainha impondo comportamentos estéticos e comportamentais de feminino que considera como adequados para a filha, em uma tentativa de mostrar que é ela quem detém o poder, bem como, ela quem foi escolhida pelo marido..

Esta pesquisa ampara-se, essencialmente, na filosofia da linguagem bakhtiniana, e, dessa forma, ao adotarmos um enunciado como *corpus*, significa pensarmos tanto na sua singularidade quanto na sua ligação com os demais. Para que possamos entendê-lo, é necessário conversar, confrontar, discordar para com os enunciados anteriores a eles, uma vez que nascem como resposta a produções antigas, assim sendo, é fundamental considerarmos as suas características históricas, sociais e culturais na análise. Permeados por esta filosofia, entendemos que *Mulan* (1998) e *Valente* (2012) possuem, sim, características particulares, porém, carregam, em sua essência, discurso movidos por enunciados anteriores a eles, da própria Disney, de outros estúdios e da indústria do entretenimento *hollywoodiana* seja do

gênero animação ou de outros que constroem esse mesmo discurso sobre a imagem da mulher que é revelado por meio das relações movidas pelas protagonistas com outras personagens nas tramas (o dragão, o grilo, o pai, o comandante e os soldados, em *Mulan* e a mãe, os irmãos e o pai de Merida, em *Valente*), ecoando, assim, vozes oriundas dos mais diversos locais sociais.

A interação entre os dois enunciados que compõem esta pesquisa é essencial por uma questão metodológica, pois um enunciado se caracteriza pelo que é e não é, na relação que estabelece com outro(s). Assim é que podemos afirmar que, para o Círculo de Bakhtin, a linguagem se constitui, de maneira dialógica. O fio condutor eleito por nós para a análise proposta, que coloca os enunciados fílmicos de animação da Disney em embate se volta à constituição da figura de mulher-princesa, tomadas as protagonistas das obras como sujeitos centrais, nas relações que possuem com outros sujeitos, homens e mulheres, dentro da própria obra e com outros enunciados, fílmicos, especialmente de animação.

Movidas por tais questões, devemos pensar de forma minuciosa e alargada, no momento pertinente as discussões históricas e contextuais sobre como esse discurso atinente ao “ser princesa” extrapola os limites das animações e adentra em outros enunciados, sobretudo na vida real e cotidiana. Ao incorporarmos esse discurso em nossas relações, em esferas diversas (filmes de comédia romântica, posts de *facebook* e *twitter*, gêneros musicais ocidentais e orientais, doramas, seriados, canções, literatura, etc), tornamo-nos produtos de consumo (camisetas, uma profusão de produtos para a composição de temas de festas, materiais escolares – como cadernos, lápis, apontador, copos etc) que configuram imagens de mulheres na vida, inspiradas em obras cinematográficas que, por sua vez, re-produzem arquétipos de mulheres e de feminino (a ideia do que significa ser uma princesa., o que se espera de uma mulher e como ela reage a isso, socialmente). Essa reflexão fará parte da pesquisa porque justifica a relevância social do estudo da temática e das obras.

As vozes sociais configuram normas, valores e padrões sociais acerca da mulher e de como devam se portar. Mesmo que esses sujeitos (princesas-mulheres) queiram impor suas vozes com um tom emotivo-volitivo questionador acerca da situação opressora vivida, ainda há a entoação hegemônica que rege a cultura canônica, materializada em uma voz social padronizada, que dita padrões de comportamento e de identidade o tempo todo.

Nas animações em pauta, entendidas como objetos do estudo aqui proposto, as vozes sociais das sociedades escocesa e chinesa aparecem como autoritárias, pois incutem suas culturas (com seus valores) para *Mulan* e *Merida* e, por meio delas, no público dos filmes, que se projeta nas protagonistas, com as quais se identifica. As personagens jogam com a

ambivalência de modelos canônicos de mulheres, comportando-se ora de maneira padronizada (em essência ao que refere à família) ora fora do tradicional esperado (especialmente ao que concerne ao casamento).

Do ponto de vista da relação com os homens-príncipes, dentro de suas possibilidades, enfrentam o sistema que as oprime e aprisiona em uma ideia pasteurizada de felicidade e amor, consagrada pelo casamento, ainda que, nos dois casos, isso ocorra em nome de uma honra, a da família, centrada na figura do pai (logo, um outro homem-rei).

Os componentes típicos do discurso “ser princesa” da Disney se configuram a partir de uma série de estereótipos consagradas na construção da identidade feminina pela indústria do entretenimento de forma geral. Um dos eixos temáticos mais frequentes nessa constituição da imagem da mulher é a representação do amor ora por um homem, ora por uma família (representada, sobretudo, pela figura masculina), redimensionando-nos a pensar o quanto consumimos uma indústria marcada por valores estereotipados acerca dessas imagens de mulheres-princesas que incute axiomas que refletem e refratam o que é adequado para uma mulher ser considerada como “ideal” e “feliz”.

A mobilização desse discurso nas mídias e na filmografia da Disney em suas duas eras nos leva a crer que o amor (estereotipado e opressor) é instigado a ser incorporado na vida dessas princesas-mulheres como passaporte para a felicidade materializado pelo casamento que, na verdade, não é real, é um ideal, configurado por estereótipos e preconceitos, pois assim mantém o discurso do patriarcado em funcionamento no solo social, a partir de fins lucrativos, intacto, mesmo que construa perfis de feminino que se desligam, relativamente, de uma postura mais tradicional, porém, trata-se apenas de uma roupagem mais contemporânea composta por uma “rebelia tradicional” (essas personagens apenas se rebelam em prol a sua família).

Podemos perceber e averiguaremos esta hipótese durante o desenvolvimento desta pesquisa que a Disney (e a indústria do entretenimento, de forma geral) que embora os movimentos sociais interferiram na composição desses enunciados, as empresas atendem a eles apenas por questões mercadológicas e capitalistas, pois, ao mesmo tempo que estão criando perfis de mulheres diferentes, cristaliza e corrobora para a manutenção e automatização do machismo e da tradição.

No caso das heroínas de suas obras, elas representam a visão estereotipada de que, sem um homem, não há “amor verdadeiro” e sem casamento a princesa-mulher deixa de ter sentido de vida, pois a sua existência se resume em encontrar um marido-príncipe e a se casar para “viver feliz para sempre”, em concordância com os valores da família tradicional, a quem

“salva”. Mesmo com algumas mudanças significativas, como a inclusão de personagens femininas um pouco mais autônomas e líderes, mais ativas e aparentemente menos submissas, a tônica amorosa que rege a relação com a família e entre homem e mulher ainda impera de forma tradicional.

Em *Mulan* (1998), a protagonista se encontra aprisionada a uma ideia de honra, amor e felicidade, mesmo a personagem, de certa forma, romper com alguns traços estereotipados acerca do que significa ser mulher. Esse embate entre a confirmação e o rompimento com traços da tradição ocorrem por meio da tônica amorosa familiar.

O mesmo ocorre em *Valente* (2012), pois Merida, ao invés de se preocupar com sua função social como princesa e futura rainha, voltada a etiquetas e em busca de um príncipe provedor, age de acordo com seus desejos, como uma guerreira (valente). Contudo, a tônica amorosa voltada à relação da protagonista com sua mãe, carregada de culpa, a prende à tradição, uma vez que se rende ao casamento ao final da trama como forma de aceite por essa “culpa” por ter desafiado a tradição.

A partir do discorrido propomos aqui refletirmos sobre o movimento de ora cristalização do discurso convencional acerca do que é ser mulher para *hollywood*, ora da chegada de novos perfis de feminino calcado nas questões atinentes à diversidade, ao empoderamento e ao feminismo com o intuito de pensar se existe, de fato, uma mudança, tendo como aporte teórico a Filosofia da Linguagem do Círculo de Bakhtin, especialmente as concepções de diálogo, enunciado, sujeito e ideologia para analisarmos e compreendermos o que caracteriza o discurso Disney do “ser princesa”, permeados por uma perspectiva histórica e cultural que pense sobre gênero e sexualidade para discutirmos sobre o retrato da mulher nos séculos XX e XXI.

Pode-se perceber que a relevância de se estudar os enunciados elencados como corpus para esta pesquisa *Mulan* (1998) e *Valente* (2012) se volta à sua proposta social, pois, de acordo com o Círculo de Bakhtin, estudar e refletir sobre um enunciado significa olhar o mundo com olhos discursivos, considerando a relação eu-outro (homem-homem, homem-mundo – sempre na e por meio da linguagem) como reflexo e refração sócio ideológica. Nesse sentido, voltar-se aos enunciados da Disney com vistas às imagens de feminino neles construídas significa, em última instância, pensar sobre o quanto se cobra que as mulheres sejam princesas. A questão é: que princesas-mulheres queremos ser. Pensar nisso é extremamente significativo e justifica a pesquisa proposta.

## 1. Método de pesquisa

Neste primeiro momento, propomo-nos a fazer uma discussão detalhada acerca do método que norteia esta pesquisa, o dialético-dialógico (PAULA et al, 2011), pautando-nos nas reflexões de Marx e Engels (1983) em diálogo com as teorias bakhtinianas, de base marxista, responsáveis pelo nascimento deste método. É importante reiterar que pensamos em uma dialética que não visa propor e refletir sobre discursos a serem superados e substituídos por um outro “melhor” ou “verdadeiro”, mas sim, temos o escopo de estudar as respostas geradas por meio das entrelinhas desses enunciados que estão, sempre, impregnados de ideologias advindas do solo social que se materializa na arte. Partindo desta premissa, proporemos a discussão dos estereótipos de “feminilidade”, “feminino” e “masculinidade” marcados no solo social e incorporados pela arte.

A partir da interação entre os sujeitos na vida, as ideologias são incorporadas, também, na arte, por meio de um processo infinito de absorção e manutenção de vozes sociais, marcados, no *corpus* adotado para esta pesquisa, pelos estereótipos de “feminilidade” e “masculinidade” reproduzidos e questionados pelas personagens Mulan e Merida a partir das suas relações com os seus vários Outro’s. Essas relações re-constroem, ainda que de forma relativa (pois a subversão dessas protagonistas gira em torno da família que ainda tem como núcleo um homem que representa o papel do príncipe) o discurso típico que a Disney prega acerca do que é “ser princesa”. Por vezes, posicionam-se de forma contrária a essas ideologias (ocupando lugares masculinos, sabendo lutar, confrontando e fugindo de um casamento), e, ao mesmo tempo, não se rendem integralmente aos ideais do público mais exigente, uma vez que ainda estão dentro de um padrão, sobretudo, estético.

Falar de diversidade, empoderamento, autossuficiência, liberdade de expressão e independência tem se tornado extremamente massivo na indústria do entretenimento, sobretudo na *hollywoodiana*. No caso da Disney, após o fim da era Renascentista (Clássica) que teve como obras expressivas *Branca de Neve e Os Sete Anões* (1937), *A Bela Adormecida* (1959) e *Cinderela* (1950) as mudanças sociais em termos de comportamentos e mentalidade movidas pelas lutas feministas adentraram e se materializam no conteúdo artístico dos enunciados dos estúdios Disney, fazendo com que essa empresa tentasse agradar a dois públicos diferentes, ao mesmo tempo: os que se recusam a continuar incorporando o discurso típico do “ser princesa” transmitido pelas animações da era Clássica que englobava ser bonita (seguir o padrão de beleza europeu), ser dependente, ser servil, ser obediente, ser sem capacidade de pensar sozinha, seguir comportamentos predestinados (ser a perfeita esposa e mãe, sendo essa a sua felicidade e

objetivo de vida), ser devota a um amor opressivo e irreal (era sempre despertada pelo beijo de um homem, bem como, ser salva por ele), etc.

Essa contraposição e embate de ideias (surgindo, assim, a necessidade de se pensar em um método que parta do solo social e que fale de sujeitos em interação que ora discordam, ora confirmam esse discurso Disney de ser, na vida) critica o discurso do “ser princesa” citado acima ao moverem ideias que se tornaram massivos no século XXI, como a diversidade e a independência, que são as exigências dos novos consumidores, porém, elas aparecem justapostas a estereótipos já bem consagrados pelos estúdios: a figura do casamento, da presença masculina ainda de forma autoritária/controladora, da disputa entre mulheres por um homem, a figura da família como motivação para essa revolta/independência, a representação estereotipada e equivocada de outras culturas a partir da visão americana, etc continuam bem delimitados até mesmo em filmes mais atuais como *Mulan* (1998), *Valente* (2012), *A Princesa e o Sapo* (2009), *Frozen* (2013), *Malévola* (2014) e *Moana* (2017).

Como o centro desta pesquisa é a dialogia entre sujeitos que motivam a resignificação do discurso do “ser princesa”, é imprescindível pensar que essa troca de valores não é nunca apenas uma resposta vazia ou um embate que não considera as duas partes (Eu e Outro), são as duas coisas, ou seja, são sujeitos que escutam e respondem de forma ativa e responsiva aos seus Outro’s, que ora são mais exigentes e antenados as lutas sociais, ora as repudiam e, portanto, reproduzem estereótipos em uma tentativa de camuflar a nova mentalidade, pois o eu e o outro são constituídos e construídos a partir da interação que nunca é passiva, assim, ao mesmo tempo que as protagonistas escolhidas (*Mulan* e *Merida*) são relativamente “empoderadas” por desafiam as culturas ao qual representam (chinesa e escocesa), essa mudança de pensamento e aparente “rebeldia” só é possível se for em prol à proteção da família e em relações que giram em torno dela, ou seja, nunca é por conta dos seus sonhos e desejos individuais, como seria uma mulher, de fato, empoderada.

É dessa forma que Disney evita a perda de lucro e de público: investindo em discursos massivos e reafirmando estereótipos por meio de relações abusivas, controladoras e autoritárias que gira em torno da princesa com o homem, da princesa com o pai (disputa pela atenção do homem com a figura materna), da princesa com a mãe (a partir do que Freud denomina de Complexo de Electra<sup>1</sup>, percebe-se que, principalmente no caso de *Merida*, ela compete,

---

<sup>1</sup> [...] Electra tornou-se uma mulher infeliz e só, obcecada pelo rancor em relação a sua mãe e a Aegisthus, seu padrasto. Ela era cronicamente enraivecida, profundamente frustrada e sofria amargamente com seu destino incontestavelmente triste. Como genitora em potencial de um herdeiro para o trono, foi banida do palácio por Aegisthus, e seu amado irmão, Orestes, foi mandado por sua mãe para um país distante. Ela odiava a mãe com a mesma intensidade com que amava o pai, como se ela

indiretamente, com a mãe pela mão do pai, como se fosse uma amante e é por isso que a rainha a empurra, desesperadamente, para um homem, para que ela não perca o marido para a filha, criando-se, assim, uma espécie de triângulo amoroso em uma relação de disputa/competição).

De acordo com o mito e os estudos de Freud que já foram retratos na obra de Shakespeare, “Rei Lear” e de Sófocles, “Édipo Rei, essa relação de competição pela posse/atenção de um homem também aparece justamente para mostrar o desenvolvimento do Complexo de Electra de forma opressiva/autoritária/violenta), aqui, no caso, por meio da relação de uma princesa-mulher com a sociedade (não se adequa aos padrões impostos, em termos de beleza e comportamento e, portanto é fotografada pelo narrador câmera de forma a parecer, ao expectador, “desajeitada” e “indecente”, por conta da sua tentativa de desvio do discurso típico atinente ao amor, ao casamento, à maternidade, à beleza que compõem uma “mulher perfeita”).

Para pensarmos em como o método sociológico é importante para se refletir, linguisticamente, acerca de como essas relações e estereótipos ora são mantidos, ora são ressignificados no *modus vivendi* pregado pela Disney recuperaremos a história da Linguística, o nascimento da Filosofia da Linguagem, as concepções acerca de método para Medviédev, no *Método Formal dos Estudos Literários* para, enfim, adentrarmos nas questões referentes ao método dialético-dialógico que tem como essência propor uma reflexão mais filosófica, histórica, cultural e crítica sobre as relações movidas pelo homem e como essas ressignificam esses enunciados todos os dias, propondo um novo *modus vivendi* na vida que adentra a arte.

A partir da perspectiva diacrônica que adotamos acerca da Linguística percebemos que o nascimento deste método responde e confronta, como um sujeito discursivo, os movimentos que pensavam a Linguística apenas como uma estrutura estática e impenetrável pelas questões sociais (ideológicas) já que eram consideradas como “espontâneas” e “passageiras”, logo, não consideravam, em suas análises, que as relações mais cotidianas poderiam, de fato, ressignificar um modo de se pensar/viver, sendo assim, nasce a Análise Dialógica do Discurso (ADD) representada pelo Círculo de Bakhtin pautado na Filosofia da Linguagem, ambas matéria do método adotado para esta análise.

Usamos essa corrente teórica-filosófica pois percebemos que ela é uma forma de se responder, de forma responsiva e responsável, que a Linguística está muito além de estruturas e fórmulas dentro de um núcleo duro irreduzível e impenetrável que nunca pode ser modificado,

---

tivesse dividido seus afetos em dois pólos opostos. Na ausência de Agamêmnon, identificava-se intensamente com seu pai adorado. (FREUD, p. 33, 2006)

bem como, devido ao fato desta corrente nos permitir pensar que os outros elementos que transpassam o plano verbal também constroem o sentido empregado pelos enunciados, por meio das cores, simbologias, figurinos, entonação da voz, construção de cenários, escolha da trilha sonora, etc, consolidando, também, a forma que pensamos e vivemos, assim, aderimos a proposta de reflexão chamada de verbivocovisualidade (PAULA, mimeo, s/d) para pensar que não são apenas os enunciados verbais que produzem significados, mas também os visuais, os sonoros e os musicais a partir do método dialético-dialógico (PAULA et al, 2011).

### **1.1. Por que falar sobre a Linguística como um método científico?**

Estudos pertencentes ao campo Linguístico são relevantes pois nós somente existimos enquanto língua e linguagem, sem ela nada sobrevive, pois é ela quem constitui o mundo em que vivemos e a nós, sujeitos falantes que interagimos no meio social, produzindo valores e constituindo a língua em seus aspectos internos (convencionalização de estruturas) e externos (incorporação de ideologias) por meio da linguagem que move as significações que produzimos cotidianamente.

E por que utilizar a Linguística para se pensar nas relações de linguagem? Exatamente devido ao que acabamos de afirmar: é ela quem constitui o mundo e os sujeitos nos mais variados campos, pois é uma ciência, que diferentemente da filologia<sup>2</sup>, é mais autônoma em termos de princípios teóricos e metodológicos devido ao fato de pensar tanto na estrutura “dura” da língua quanto nos aspectos que constituem este núcleo que são sociais e se modificam continuamente, aparecendo, já neste momento, a justificativa para aderirmos à dialética-dialógica para fundamentação desse estudo (Paula et al, 2011), pois é uma forma de responder e confrontar perspectivas teóricas anteriores que descartavam o social por acreditar que este era inconstante demais para ser considerado.

Durante muito tempo, de acordo com Weedwood (2002, pp. 9-11), estudos acerca da linguagem não eram vistos como ciência, pois pensavam apenas na língua como algo a ser prescrito e seguido rigidamente por meio das gramáticas advindas das civilizações primitivas, como veremos posteriormente. O intuito era garantir a perfeita comunicação por meio de

---

<sup>2</sup> De fato, a distinção entre linguística e filologia tinha que ver, no século XIX, e em grande medida ainda tem, com questões de atitude, ênfase e objetivo. O filólogo se preocupa primordialmente com o desenvolvimento histórico das línguas tal como se manifesta em textos escritos e no contexto da literatura e da cultura associadas a eles. O linguista, embora possa se interessar por textos escritos e pelo desenvolvimento das línguas através do tempo, tende a priorizar as línguas faladas e os problemas de analisá-las num dado período de tempo. (WEEDWOOD, p.10, 2002)

normas e regras a serem aprendidas e reproduzidas da forma mais verossímil possível. Mesmo após Saussure, quando a Linguística foi instituída como ciência, os estudos ainda eram voltados a este caráter prescritivo da língua, com ênfase no estruturalismo, como se pudéssemos ser reduzidos a meras categorias gramaticais, felizmente, como resposta à exclusão do social na análise linguística, nascem áreas que pensam nos sujeitos que produzem valores e que modificam a língua, como a Semântica, a Pragmática, a Sociolinguística, a Análise do Discurso, a Aquisição da Linguagem, dentre outras, representando o que Weedwood chama de “macrolinguística”, pois confrontam e respondem aos estudos acerca do “núcleo duro” da língua, por meio de uma proposta que pensa na língua viva, significativa e, sobretudo, ideológica<sup>3</sup>.

Essas novas vertentes que respondem e confrontam as teorias saussurianas prezam pela reflexão acerca dos fenômenos que o uso da língua propicia, rebatendo os ideais de que esta deve ser apenas descrita e prescrita, orientando-se por ela mesma e não pelos fenômenos sociais, tendendo ao objetivismo abstrato. Assim sendo, defendemos aqui que é necessário pensar a partir de um subjetivismo idealista (considerar as interações entre sujeitos que movem as ideologias) para entendermos esses sentidos produzidos na interação verbal por meio do embate, ou seja, considerando as oposições e conflitos de valores que motivam esses sujeitos a interagir por meio do diálogo. Amparados por este processo podemos perceber que a língua não funciona apenas como um sistema de signos a serem aprendidos e prescritos, ela é social, logo, ela se ressignifica e se molda a novas ideologias.

## **1.2. A importância histórica dos estudos da linguagem nas civilizações**

Como podemos perceber, a ênfase no caráter prescritivo da linguagem permaneceu durante um longo tempo e, posteriormente, mesmo com as reflexões de Saussure que tinham um teor menos normativo, ainda se pensava na língua e em seus mecanismos por meio de um posicionamento mais descritivo e formal e até mesmo Richards e Rodgers (1986) em estudos posteriores, analisavam a língua (gem) de forma ainda descritiva, mesmo que considerassem o referente extralinguístico (o que seria a ideologia para o Círculo de Bakhtin) como igualmente importante em suas análises, o teor ainda era, de certa forma, descritivo e não reflexivo/filosófico.

---

<sup>3</sup> Weedwood diz que [...] “diversas áreas dentro da macrolinguística têm recebido reconhecimento sob forma de nomes próprios: psicolinguística, sociolinguística, linguística antropológica, dialetologia, linguística matemática e computacional, estilística, etc”. (WEEDWOOD, pp.12-13, 2002)

Até este momento mostramos, por meio de fatos, que a tendência dos estudos da linguagem era o cientificismo estrutural da língua. Mas de onde esses teóricos, inclusive Saussure partiram? Segundo Weedwood (2002, p.18), continuaram a tradição herdada, inicialmente, dos gregos e latinos de se pensar na perfeição linguística a ser alcançada pelos falantes por meio de “leis”, sobre o pretexto de desenvolver a pronúncia e escrita perfeitas, ideais esses herdados, também, das civilizações indiana e chinesa que tentavam impor uma fonética e um vocabulário técnico a ser seguido para a efetivação perfeita no discurso, pois “[...] se a linguística é o estudo da linguagem em todos os seus aspectos, raciocinam eles, então a história da linguística deve abranger todas as abordagens passadas dos estudos da linguagem, quaisquer que tenham sido os métodos e resultados utilizados” (WEEDWOOD, 2002, pp.18-19).

Escolhemos essa citação pois ela afirma o caráter formal aderido por muitos estudiosos até mesmo nos dias de hoje que acreditam e defendem que a língua deve ser fiel aos seus ideais passados, defendendo que a ADD e demais correntes mais filosóficas que também pensam no funcionamento da língua (gem) em constante re-construção não são correntes linguísticas, mas sim apenas filosóficas, pois não permitem, ainda hoje, que algo tão “inconstante” como as ideologias, permeiem em suas análises, bem como, criticam os analistas do discurso por não focarem apenas no núcleo “duro” da língua (gem) no momento de análise.

O estruturalismo nasce a partir da reunião uma série de perspectivas (que veremos no próximo tópico) em uma única corrente teórica tendo como nomes expressivos Chomsky e Saussure que assumiram pela primeira vez um posicionamento mais descritivo e menos prescritivo desse funcionamento da língua, porém, ainda pensavam em uma homogeneização dessa língua (gem), por meio da criação de uma série de regras fonéticas, mórficas e sintáticas que deveriam compor as sentenças, ou seja, as partes do discurso colocadas em mínimas unidades gramaticais.

Nessa corrente teórica os fatores externos da língua não permeavam nas análises linguísticas, e mesmo que admitissem a sua existência e importância, não o consideravam como linguísticos, mas sim apenas filosóficos/críticos e foi a partir desta necessidade de se pensar no real movimento da língua (gem) e as relações construídas por ela, que aderimos a metodologia dialética-dialógica de Paula et al (2011). Propomos, com este método, pensar nas vozes sociais presentes nos enunciados por meio de uma ciência macrolinguística que, segundo Weedwood

(2002, p.18), admite que a língua pode se modificar e até mesmo excluir determinadas partes das “unidades linguísticas” (“núcleo duro” e ideologias) a partir do seu uso pelos grupos<sup>4</sup>.

### 1.2.1. “Linguística” nas sociedades primitivas

Pensar na “Linguística” a partir de uma perspectiva diacrônica é de suma importância para se refletir sobre o fazer linguístico herdado das sociedades mais primitivas, pois, foi por conta dos pensamentos desses povos, que o estruturalismo nasceu e se mantém firme até hoje, bem como, abriu portas para que os saberes que se voltam ao social fossem marginalizados e/ou excluídos por defenderem que até mesmo uma forma sólida pode se condensar devido as múltiplas influências advindas do solo social.

Tratando-se dos povos gregos, percebemos que eles influenciaram, enormemente, nas duas correntes de pensamento (estruturalistas e pós-estruturalistas), pois, segundo Weedwood (2002, pp.23-24), “[...] a história registrada da linguística começa como um confronto entre duas visões da língua (gem) opostas: a língua (gem) como fonte de conhecimento, e a língua (gem) como um simples meio de comunicação”, porém ambas concordam que mesmo que a língua se movimenta apenas pelo exercício de interação entre falantes, o que interessava (e que se manteve no estruturalismo), era a percepção e organização da linguagem na figura de regras, sendo assim, a língua (gem) era utilizada apenas como ferramenta para a correção e criação de bons argumentos, reduzindo ao que conhecemos hoje como as menores partes do discurso para essa correção (fonemas, morfemas e sintagmas), pois eram essas mínimas unidades linguísticas que criavam um bom discurso, bem como, as noções de certo e errado em situações comunicativas acabadas, atendo-se à questões de coesão e coerência.

Após os gregos, a civilização romana aproveitou-se das concepções gregas de linguagem, instituindo as chamadas “categorias gramaticais”<sup>5</sup> para a garantia da argumentação

---

<sup>4</sup> A partir da instituição da epistemologia histórica, Weedwood diz que “[...] os historiadores da linguística estão cada vez mais dispostos a considerar o passado sob uma ótica favorável, prontos a aceitar noções que nos parecem fantasiosas, mas que, na época em que foram elaboradas, fariam muitíssimo sentido. Para entendê-las, para apreciar sua contribuição à cultura ocidental, precisamos aprender a nos despojar de alguns dos nossos postulados centrais de nossa visão de mundo do século XX e, no lugar deles, tentar incorporar alguns dos hábitos de pensamento das pessoas de um tempo. Diversos aspectos dessa abordagem historiográfica extremamente desafiadora foram desenvolvidos dentro de diferentes tradições nacionais. Os estudiosos anglo-americanos têm se inclinado a enfatizar a importância do ambiente histórico e sociocultural”. (WEEDWOOD, 2002, p.19)

<sup>5</sup> Segundo Weedwood (2002, p.39), “[...] continha uma exposição sistemática das categorias gramaticais, exemplificadas por meio do Latim. Estruturada como as modernas gramáticas de referência, isto é, consistindo de uma série de capítulos dedicados exclusivamente a cada tópico [...]” e, ainda, “[...] o livro II tratava das partes do discurso: nome, pronome, verbo, advérbio, particípio, conjunção, preposição e interjeição”. (WEEDWOOD, 2002, p.39)

perfeita. Em outras palavras, desenvolveram o que conhecemos hoje por gramática<sup>6</sup>, mote para a instituição da mesma durante a Idade Média e o Renascimento, período em que essas formas foram convencionalizadas de forma prescritiva, transformando os sons e estruturas sintáticas em manuais de ensino com exemplos retirados de textos eruditos para a garantia da escrita e fala perfeitas que, segundo Weedwood (2002, p.51) eram, “[...] tão inadequados quanto a orientação teórica das gramáticas latinas tardias era o material de exemplificação que usavam. O objetivo do jovem aluno fora apropriar-se dos textos mais privilegiados de sua época”, com o intuito de combater todos os tipos de variantes que poderiam colocar em risco a estrutura canônica e dominante, assim, esses manuais previam respostas curtas e objetivas que deveriam ser aderidas na vida, prestando atenção nos três níveis da língua: mórfico, fonético e sintático aprimorados por Saussure.

Os egípcios, por sua vez, desenvolveram, com fervor, estudos acerca da escrita, visando deixá-la sempre perfeita em termos estéticos e sintáticos. Essa escrita partia sempre da oralidade, dessa forma, aprimoravam as duas modalidades ao mesmo tempo, mesmo que ênfase tenha sido na escrita. De acordo com Kristeva (1969, p.97), a escrita era um “[...] objeto divinizado, rodeado de veneração, a escrita foi o ofício sagrado de uma casta de escribas que ocupavam os altos lugares da sociedade egípcia”, composta de hieróglifos que simbolizavam sílabas para a representação “fonética”<sup>7</sup>, iniciada pelos egípcios e romanos e aperfeiçoada no século XX, transcrevendo esses sons em escrita.

Partindo deste povo e anteriores aos chineses, os sumérios também tinham como ênfase a modalidade escrita, porém, sílabas dispersas não mais interessavam, assim, eles desenvolveram as primeiras noções de lexicologia e lexicografia. A partir da união dessas sílabas construía palavras inteiras, dotadas de sentido, ganhando representações fonéticas<sup>8</sup> melhores construídas e estilizadas, enquanto que os chineses descartavam as representações vocais completamente.

---

<sup>6</sup> Tal como se deu com a maior parte dos elementos de sua vida intelectual, os romanos atribuíam aos gregos a introdução da gramática na cultura latina. (WEEDWOOD, 2002, p.36)

<sup>7</sup> Kristeva (1969, p.106), afirma que “[...] a evolução deste sistema para o fonético no período acádio prova que começa a formar-se a consciência de uma alfabetização da linguagem: de uma distinção de fonemas da cadeia falada”.

<sup>8</sup> O funcionamento da língua chinesa está tão estreitamente ligado à escrita chinesa, ao mesmo tempo a fala vocal é tão distinta dela, que, embora a linguística moderna pretenda separar o falado do escrito, dificilmente se pode compreender um sem o outro. Trata-se com efeito de um exemplo único na história, em que, fonetismo e escrita formam dois registros geralmente independentes, emergindo a língua no cruzamento dos dois. (KRISTEVA, 1969, p.109)

O que importava era a estilização e aperfeiçoamento dos léxicos advindos dos sumérios, colocando em estruturas dotadas de significação por meio de frases com carga semântica, assim sendo, ganhava um aspecto mais próximo ao que chamamos hoje de descrição (pós-Saussure), devido ao fato de que pensavam que um som sempre deve representar uma imagem, porém “[...] as partes do discurso não existem em chinês do ponto de vista semântico: não há nenhuma palavra chinesa que designe sempre e necessariamente uma coisa, um processo ou uma qualidade”. (KRISTEVA, 1969, p.110)

Durante o Renascimento, com o advento do Iluminismo, a autora salienta que o social começa a não ser totalmente descartado, embora ele nunca tenha sido o foco, porém, os exemplos utilizados por esses manuais deixam de ser tão eruditos e começam a partir de situações mais próximas dos falantes, considerando a física, a biologia e a filosofia para se compor esses exemplos, e, de acordo com Kristeva (1969, p.80):

Estudando a linguagem primitiva num contexto social e cultural, tendo em vista esse contexto e em relação a ele, a antropologia opõe-se muitas vezes a uma abordagem puramente formal, dedutiva e abstrata dos fatos linguísticos. Defende, como Malinowski, uma abordagem que coloque o discurso vivo no seu contexto contemporâneo de situações sociais onde se produz o fato linguístico.

Contudo, como esses exemplos eram inconstantes demais, não poderiam ser o foco da análise linguística, bem como, não deveriam compor essas categorias gramaticais, e é nessa medida que nasce, posteriormente, a Semântica, pois:

Em vez de se concentrar naquilo que transcendia as línguas individuais, os estudiosos começaram a examinar os aspectos que diferiam de uma língua para outra. O elemento semântico, assumido como universal, foi se tornando um ponto cada vez mais pacífico à medida que os estudiosos se apercebiam da complexidade e diversidade dos aspectos físicos da língua (gem). (WEEDWOOD, 2002, p.70)

### **1.2.2. Linguística contemporânea e as suas respostas aos seus vários Outros**

Antes de caminharmos para a Linguística estudada no século XXI, é fundamental refletir acerca do abordado acima, pois todo o recorrido foi imprescindível para a transição da gramática medieval e/ou renascentista para o signo linguístico de Saussure e, posteriormente, para o signo constituído e construído por ideologias na interação entre sujeitos por meio do diálogo (no sentido bakhtiniano) base da dialética-dialógica de Paula et al (2011).

Percebemos que embora o estruturalismo tenha sido bastante expressivo e incorporado em grande parte das análises linguísticas, correntes mais críticas e reflexivas têm buscado pensar na flexibilidade da língua (gem) em movimento. Assim sendo, percebemos que os estudos tem tentado se desprender dessa linguística de cunho mais estruturalista como única

ciência para se estudar os movimentos da língua, pois, de acordo com Weedwood (2002, p.107) “[...] o fato de a criança proceder assim é uma prova de que ela aprendeu ou está aprendendo as regularidades e as regras da sua língua” e ainda “[...] ela prosseguirá seu aprendizado “desaprendendo” algumas das formas analógicas e substituindo-as pelas formas irregulares correntes na fala da geração anterior”.

Adentrando nessa afirmação e a explorando a partir das correntes que pensam a linguagem nas sociedades primitivas, fica claro que a “Linguística Histórica” foi fundamental para a consolidação do estruturalismo, tanto em Saussure quanto em Chomsky, pois ambos aprimoraram e expandiram campos como a fonética, morfologia e semântica, tornando-os menos teóricos e mais práticos ao incluírem a semântica para se pensar nas variantes que surgem nessas estruturas por meio de palavras, expressões e dialetos comprovando que até mesmo no estruturalismo a língua é viva e fluída, logo não é estática. Esses estudos aparecem sob uma forma menos teórica e mais reflexiva partindo dessas práticas linguísticas, fazendo com que percebamos que embora os elementos translinguísticos não tenham permeado em seus estudos mais expressivos, esses teóricos nunca excluíram a existência deles.

Refletindo agora exclusivamente acerca do estruturalismo<sup>9</sup> saussuriano é imprescindível abordar o signo linguístico como matéria-prima para os estudos, pois é a partir dele que chegamos ao centro desta crítica ao estruturalismo e a padronização da língua (gem): o materialismo dialético de Marx e o diálogo responsivo do Círculo de Bakhtin materializados no signo linguístico que já fora pensado por Saussure anteriormente. A constituição e construção de ideologias a partir da interação entre sujeitos que dão sustância a metodologia dialética-dialógica (PAULA et al, 2011) adotada norteará a nossa análise ao pensarmos na construção do discurso do “ser princesa” proposto pela Disney de diferentes formas e em diferentes momentos, discurso este que modela e cristaliza um imaginário carregado de estereótipos e preconceitos materializados na vida e na arte como imposições sociais.

O signo linguístico em seu ensejo, a partir de Saussure<sup>10</sup>, deixou de ser visto como uma mera estrutura gramatical, conforme foi afirmado aqui, porém o chamado referente

---

<sup>9</sup> O termo estruturalismo de acordo com Weedwood (2002, p.126) “[...] tem sido utilizado como um rótulo para qualificar certo número de diferentes escolas de pensamento linguístico e é necessário fazer ver que ele tem implicações um tanto diferentes segundo o contexto que é empregado. Convém, antes de tudo, traçar uma ampla distinção entre o estruturalismo europeu e o americano.”

<sup>10</sup> O estruturalismo ocidental se inicia em 1916, na Europa com a publicação póstuma do Curso de Linguística Geral.

extralinguístico por alguns teóricos e ideologia por outros não foi considerado durante muito tempo como componente deste signo, ou seja, havia apenas uma imagem acústica (cadeia de sons) e um significado (conceito) a serem considerados na análise, porém este era desprovido de características sociais e ideológicas, pois, o encaravam como algo estático e impenetrável por essas forças, até porque a ênfase saussuriana partiu dos estudos da língua (*langue*) e não da fala (*parole*), com o escopo de se pensar apenas no que era prototípico ao se ouvir/pensar em um significante construídos pelas convenções linguísticas a serem reverberados na comunicação (por isso Saussure não despreza a existência da *parole*, apenas não aprofunda seus estudos frente a ela).

A relação tradicional entre significante e significado, antes de Saussure já fora apontada por Bakhtin em estudos que ponderavam que as imagens acústicas, apesar de possuírem um mesmo conceito, não eram estáticas, pois mudavam de acordo com o país, cultura e grupo social devido à arbitrariedade do signo linguístico, não sendo um processo aleatório, mas sim baseado no fato de que este signo é imotivado, logo, convencionalizado de acordo com o uso da língua (que constrói valores) por meio de uma base comum de significado, fazendo com que esses sons não fossem vistos de forma homogênea devido a diversidade linguística, provando, ao nosso ver, o uso e poder da língua no processo de transformação/movimentação.

Antes de se pensar nas respostas da Linguística contemporânea frente ao estruturalismo por meio das materializações de sentido no discurso, base para a existência de nosso método, precisamos abordar o estruturalismo de Chomsky que começou a pensar a importância de um estudo frente aos sentidos produzidos por essas estruturas por meio de exemplos do cotidiano dentro das gramáticas, movimento este que ficou conhecido como gerativismo, porém, a grande crítica feita à Chomsky é que ele apenas evidenciava que esses sentidos dentro das estruturas deveriam ser adquiridos por meio do que ele chama de competência (o mesmo que a *langue* de Saussure), alvo de crítica dos filósofos da linguagem, cerne da metodologia dessa pesquisa, pois as duas correntes do estruturalismo não veem a atividade linguística como ato social, ou seja, como um processo ideológico motivado pela cultura, história, política, economia, filosofia, etc, assim:

O estruturalismo americano e o europeu compartilharam um bom número de características. Ao insistir na necessidade de tratar cada língua como um sistema mais ou menos integrado, os linguistas europeus e americanos tenderam a enfatizar, senão a exagerar, a incomparabilidade estrutural das línguas individuais (WEEDWOOD, 2002, p.129).

Falar do estruturalismo americano é importante antes de se adentrar em uma das bases do nosso método, ou seja, na Filosofia da Linguagem, pois, por mais que Chomsky tenha refletido sobre a importância dos sentidos produzidos por essas estruturas na figura de falantes, o cunho de sua reflexão ainda era muito descritivo e, por vezes, prescritivo, não se atendo a uma língua espontânea, viva e em uso, o que nos redimensiona, novamente, a necessidade de se adotar este método como resposta ao estruturalismo, continuando a pensar em um signo, porém, em um signo que nasce na interação social e responde a ela, assim sendo, nós somos mais do que sujeitos estruturados em frases e nossas relações estão além de predicados: somos humanos, produtores de valores na figura de enunciados verbo-voco-visuais (PAULA, mimeo, s/d), posicionando-nos e respondendo aos discursos que estão além de estruturas gramaticais por meio da dialética-dialógica (PAULA et al, 2011).

Como o estruturalismo ocidental, o americano prezava pela independência da *langue* em relação à *parole*, sistematizando ora por dicotomias (pares que se opõem), ora por gramáticas, evidenciando a homogeneidade da língua, alvo de críticas do gramático Bloomfield, que insistia em incorporar experimentos mais subjetivos da linguagem dentro dos signos linguísticos transvertidos em estruturas gramaticais, por meio da inclusão da semântica e da pragmática, porém, Chomsky tinha as suas ideias regidas pelo objetivismo abstrato.

O social apenas começou a ser pensado após o advento do formalismo russo que também possuía ênfase no estruturalismo, porém, haviam pesquisadores que, de dentro dele, questionavam essa abordagem sistêmica da língua (gem). Foi a partir de Jakobson (1970), que a linguagem deixou de ser vista apenas como uma descrição/prescrição, aderindo a um caráter mais reflexivo por meio do que ele chamou de funções da linguagem, pois acreditava que a interação entre os sujeitos sempre produzia sentidos de acordo com funções que transmitiam mensagens com os mais variados sentidos devido aos referentes extralinguísticos (RICHARDS E RODGERS, 1986) presentes nessas funções que nada mais são do que signos ideológicos, na perspectiva bakhtiniana. Podemos afirmar que um significante e um significado não são estáticos devido ao fato de não se materializarem apenas no nível textual, mas sim discursivo, signo este que pensa as significações amplas no texto, nos dialetos, na cultura, na literatura, etc como nos dizem os autores como Prop, Todorov, Labov, Hjelmslev e, por fim, o Círculo de Bakhtin.

Partindo do que respondemos ao aderirmos à filosofia da linguagem, defendemos aqui um estudo que possui método marcado pelos princípios da macrolinguística, ou seja, trata-se

de um método que pensa a língua como uma atividade mental que constrói e constitui o discurso sempre em movimento por conta da sua essência social, ou seja, não há a possibilidade de refletirmos acerca de enunciados por intermédio de um objetivismo abstrato, pois os signos constroem sim leis, mas são leis sociais, sempre em movimento e nunca acabadas, pois o discurso é o que mantém as relações entre sujeitos vivas e significantes, havendo sempre desde Hjelmslev, que pensava em um emissor e um destinatário que trocam sentidos, logo, ideologias enraizadas no solo social, até Bakhtin com o seu estudo frente a um Eu que responde aos seus Outros por meio de vozes que não são apenas individuais, mas também ideológicas e que se materializam em embates, fazendo com que a língua não seja neutra e muito menos estática, estando muito além de categorias gramaticais descritas e prescritas.

### **1.3. O discurso e os seus componentes como matéria do método dialético-dialógico**

O discurso pensado pela metodologia empregada, como defendemos aqui, está muito além de categorias gramaticais e abrange mais de uma dimensão, por isso consideramos que todos os enunciados se materializam em discursos e esses são sempre verbo-voco-visuais (PAULA, mimeo, s/d), ou seja, são tanto verbais, quanto musicais e visuais materializados na interação entre sujeitos em todas as esferas de atividade humana, que refletem e refratam o pensamento humano valorado axiologicamente.

Por que pensamos em uma linguagem viva e em interação? Porque não existe linguagem sem comunicação e transmissão por intermédio de sujeitos, isso não é novo e não se iniciou com Bakhtin, Hjelmslev já pensava que não existe mensagem sem um emissor e um destinatário indivíduos trocam códigos no solo social por meio do exercício da fala, centro da disputa de valores entre sujeitos que respondem e confrontam ao dito, não sendo um processo acabado, desta forma, nosso método, tem o intuito de questionar, na figura de enunciados que refletem e refratam a sociedade e os seus valores, como os sujeitos dotados de linguagem movem o mundo e alteram o plano da vida e da arte.

#### **1.3.1. O diálogo bakhtiniano**

Como defendemos aqui até este momento, o discurso só existe enquanto interação, ou seja, enquanto diálogo onde duas vozes expõem as suas ideologias materializadas em signos que compõem os enunciados por meio da dialética (argumentação), jamais de forma acabada e/ou superada, devido ao fato de que não visam propor ou resolver conflitos, mas sim reverberar/confrontar vozes sociais que estão sempre carregadas de ideologias.

O *corpus* adotado como pesquisa visam mostrar essa dinâmica do signo em movimento que ora confirma, ora confronta padrões estéticos e comportamentais de feminino e masculino, tais como, o que é ser feliz, o que é final feliz e amor verdadeiro, dentre outros fatores que compõe o discurso do “ser princesa” movido pelos estúdios da Disney. Este discurso se revela em uma arena onde vozes se digladiam os seus valores que refletem e refratam o mundo cotidiano e os seus axiomas.

O diálogo produzido por meio do discurso jamais será reproduzido de forma igual a anterior, devido ao fato de que mesmo que seja uma resposta a ele, são novos sujeitos, novas situações e novos valores, logo isto torna todo e qualquer enunciado único e irrepetível, devido à não neutralidade da língua que se ressignifica diariamente, a cada nova interação, criando, assim, uma nova concepção para determinado signo. É nesse sentido que criticamos aqui a dialética exclusivamente marxista. Não queremos propor aqui discussões a serem confrontadas e resolvidas. O nosso objetivo é refletir sobre as relações de linguagem materializadas na arte, permeados pela necessidade de se refletir sobre um mundo real, que cria, reproduz, modifica e subverte estereótipos, a partir de personagens que simbolizam problemas e pessoas reais e que articulam esse discurso de diferentes formas e momentos em diversas culturas.

Por exemplo, como já citado o século XXI é marcado por discussões que pensam sobre a diversidade, o empoderamento e a liberdade, porém, a indústria do entretenimento, produz obras concernentes à esses temas principalmente por questões mercadológicas, assim sendo, é muito comum tais temas aparecerem de forma distorcida e, por vezes, preconceituosas e carregadas de estereótipos, pois ainda estão presos à visões tradicionais, ao mesmo tempo que não querem perder público e lucro. Partindo dessa premissa *Mulan* (1998) e *Valente* (2012) são exemplos claros disso, pois mesmo que veiculem algumas imagens canônicas dos estúdios Disney, elas são um pouco mais assertivas e emancipadas, bem como, tentam quebrar a hegemonia que dita que a mulher perfeita é aquela que casa, que é protegida por um homem, que possui uma família e que cuida de todos. Embora haja uma tentativa de ruptura para com esses ideais, a figura da maternidade, do casamento, do amor como felicidade e resolução para todos os problemas continua aparecendo como definição de “mulher perfeita” justaposta a novos padrões de feminino e feminilidade.

Assim, podemos perceber que *Mulan* e *Merida* por meio do discurso que revela vozes em conflito que a constituem, são sujeitos dialógicos, pois respondem aos seus Outros de forma responsiva (questionam os padrões de beleza, de comportamento e as suas “obrigações”

enquanto mulheres) e responsável (assumem um papel mais efetivo na sociedade que representam, ou seja, são mais assertivas em relação aos valores que acreditam serem os certos) e esses são refletidos nas suas interações pessoais nos mais variados contextos, a partir do seu posicionamento frente aos estereótipos acerca do que é ser uma “princesa ideal”.

A dialogia entre as duas personagens surge a partir da inculcação de ideologias nas esferas de atividade do horizonte social que permeiam a vida desses sujeitos, que, a partir da interação que essas tem com variados sujeitos, criam novas respostas a partir de um dado valor da hegemonia, em um espaço onde respondem axiologicamente a esses valores na interação com os seus Outro's, pois fora disso não há produção de ideologias, logo, não há diálogo e muito menos discurso, sendo assim, o movimento de linguagem em interação é intrínseco para que esse cânone seja abalado na superestrutura (igreja, Estado, polícia, etc) e refletido e refratado no cotidiano, ou seja, na infraestrutura, pois “[...] com nossos signos nós não somente descrevemos o mundo, mas construímos – na dinâmica da história e por decorrência desse caráter sempre múltiplo e heterogêneo das experiências concretas – diversas interpretações” (FARACO, 2009, pp. 50-51).

A resposta desse sujeitos ao discurso hegemônico do “ser princesa”, ou seja, ao discurso que dita que uma princesa deve ser bela, calma, passiva, maternal, fina, elegante, controlada, submissa, etc, é marcada pelo que Bakhtin (1934-1935, p. 272) chama de heteroglossia dialogizada, sendo possível observar que essas protagonistas respondem à hegemonia, partindo de vozes sociais que constroem os seus “individuais”, vozes que elas concordam ou não, evidenciadas por meio de marcas culturais, políticas, históricas, etc, materializadas no seu discurso, resistindo ao monologismo, posicionando-se e criando as suas próprias marcas tanto de resistência quanto de submissão, ao mesmo tempo, pois elas negam o discurso do patriarcado mas agem de acordo com o esperado.

### **1.3.2. A dialética marxista**

A base do pensamento bakhtiniano é, intrinsecamente, marxista, embora Bakhtin nunca tenha se declarado como tal, porém, como Voloshinov e Medviédev assumiram esse papel e em suas obras o teor marxista seja bastante evidente, não devemos desconsiderar a teoria de Marx no método que norteia esta pesquisa: o dialético-dialógico (PAULA et al, 2011) porque como em Marx, sujeitos em interação velam e revelam as contradições por intermédio da contraposição de ideias reverberadas em solo social na forma de signos materializados em

enunciados, criando, assim, o que Bakhtin chama de arena onde vozes se digladiam e tentam impor as suas ideias frente ao Outro na figura do diálogo e no exercício da palavra que jamais é neutra.

O que rege as reflexões desse filósofo nada mais é do que o exercício de perguntar, responder e refutar (a mesma coisa que refratar) pois é por meio do diálogo que se aprende e conhece o Outro e as suas ideologias advindas das suas relações com as estruturas que regem o mundo, não se tratando apenas de um convencimento/persuasão. Trata-se de sujeitos que se posicionam e confrontam esses valores explícitos na realidade, materializados em enunciados que refletem e refratam o choque de ideias entre sujeitos que, a partir de uma tese a negam (ou não) um valor, criando um novo signo que afirma ou não o discurso original por meio de uma nova ideia/explicação.

Marx parte de Hegel para classificar o que acabamos de dizer em três movimentos: o de tese (ideia), a antítese (negação da ideia original) e a síntese (a nova explicação/ideia frente ao original), visando, sempre a superação de um valor frente ao outro (é nesse aspecto que o marxismo bakhtiniano é diferente, pois a linguagem não deve ser superada/resolvida, ela deve ser constituída e construída entre iguais, ou seja, entre sujeitos com vozes sociais diferentes e em embate, jamais acabada), bem como, veiculando a ideia de que as ideologias após enunciadas e materializadas em solo social estão acabadas, logo, não podem ser modificadas, o que é equivocado, pois é a dialética que faz com o que mundo tenha sujeitos com valores distintos capazes de modificar a hegemonia.

A partir da utilização do discurso na figura de suas matérias dialéticas-dialógicas (PAULA et al, 2011), temos os estudos que pensam os efeitos de sentido produzidos pela enunciação desses sujeitos por meio de reflexões voltadas a uma Filosofia da Linguagem que nem sempre pensou nas ideologias refletidas e refratadas em solo social da forma em que defendemos aqui. Foi apenas com Bakhtin que se começou a pensar nas produções ideológicas no cotidiano que constroem a hegemonia que dita o certo e errado, abrindo portas para o embate e digladição de vozes diferentes, assim, faz-se por necessário a abordagem do tópico de Filosofia da Linguagem antes de, enfim, falarmos sobre a junção da dialogia bakhtiniana com a dialética marxista, método concreto desse estudo na figura de enunciados verbivocovisuais (PAULA, mimeo/sd).

#### **1.4. A Filosofia da Linguagem como núcleo da dialética-dialógica**

Pesar em discurso nos remete quase que automaticamente, nesta modalidade de método, a refletir acerca dos sentidos produzidos pelo uso da linguagem intermediada pelos sujeitos em interação desde Rousseau com a origem da língua (gem) até Bakhtin com a produção ideológica em enunciados a partir da relação eu-outro, passando por Aristóteles e a necessidade da argumentação, por Frege que reflete acerca dos sentidos constituídos por referências, por Searle que pensa que o senso comum deve incomodar e induzir a mudança pois ninguém pensa de forma igual, por Austin que pensa na língua (gem) na figura de atos de linguagem com funções específicas e por Wittgenstein que estuda a complexidade das ações humanas que constroem e constituem significados que não são estáticos. Assim, pensar em um método que tenha como base a Filosofia da Linguagem é crucial para entendermos como o processo de significação e construção dos sentidos estão sempre em transformação por meio da interação, seja entre sujeitos, seja entre teorias.

Rousseau em seu ensaio sobre a origem das línguas, reitera que o homem coloca a linguagem em movimento a partir do momento que ele possui dilemas existenciais, pois já há vozes ali que o fazem um sujeito sensível as demandas do mundo, ou seja, ele diz que o homem se posiciona e fala a partir do momento que sente e não por meio do ato de pensar, pois diz que pensar é consequência dos sentimentos, assim, toda a comunicação é mediada pela de um sujeito devido à necessidade de se expressar o que sente em sociedade, assim:

Desde que um homem foi reconhecido por outro como um ser sensível, pensante e semelhante a ele próprio, o desejo ou a necessidade de comunicar-lhe seus sentimentos e pensamentos fizeram-no buscar meios para isso. Tais meios só podem provir dos sentidos, pois estes constituem os únicos instrumentos pelos quais um homem pode agir sobre outro. Aí está, pois, a instituição dos sinais sensíveis para exprimir o pensamento. Os inventores da linguagem não desenvolveram esse raciocínio, mas o instinto sugeriu-lhes a consequência. (ROUSSEAU, 2008, p. 259)

Partindo desse ponto de vista, Rousseau afirma que a língua é passional e não racional, e essas paixões mudam de acordo com o clima, língua, cultura e gestos, fazendo com que cada sujeito seja único mas não estático, pois a língua não é, ela se move de acordo com essas condições expostas pelo autor e por causa, também, das posições sociais, etnia, faixa etária, escolaridade, etc, ou seja, por causa da ideologia, a linguagem jamais poderá ser um mecanismo fechado e acabado, pois a língua vela e revela sentimentos na figura de pensamentos com entoações e significações diferentes de acordo com o contexto, pois somos adestrados culturalmente e as nossas necessidades materializadas em sentimentos são traduzidas pela entoação que também é ideológica e revela um sentido (a ser explorado por Frege).

A revelação desses sentidos é materializada no discurso que sempre é direcionado a um público, de acordo com a Aristóteles, nascendo, assim, o exercício da argumentação marcado pela dialética, pois é uma argumentação que nasce a partir dos conflitos entre esses sujeitos motivados pela interação verbal. Argumentar, segundo o filósofo, faz parte da vida social e política e tal ato existe apenas por meio dos argumentos que fazem com que os indivíduos possam expressar as suas ideias de forma clara e lógica, com base, sempre, na persuasão baseada em um público e/ou contexto, assim, a retórica materializada no discurso a ser enunciado pelos indivíduos nunca será um gênero acabado e definido, pois a sua matéria é a dialética que visa confrontar ideias (entimemas) refutados (posicionados) no solo social.

[...] porque o entimema refutatório reúne em forma condensada os contrários, e, quando postas em paralelo, as coisas aparecem mais claras ao ouvinte. Aliás, de todos os entimemas, tanto refutatórios como demonstrativos, os de maior efeito são aqueles cuja condição é prevista pelo ouvinte, desde o princípio; com a condição de não serem superficiais, - porque o ouvinte sente-se satisfeito ao mesmo tempo, por pressentir o que se vai seguir. Podemos ajuntar todos os entimemas que o ouvinte segue com tão pouca demora que compreende à medida que vão sendo enunciados. (ARISTÓTELES, Ret., II, XXIII, 30)

Essa argumentação movimentada pelo discurso construído pelos sujeitos dotados de linguagem constituem sentidos que estão carregados de referência por meio da língua, porém o homem em grupo e por meio da comunicação modifica essas referências que constituem os sentidos, logo, trata-se de um sistema aberto e fechado ao mesmo tempo, pois é somente o uso que modificará essas referências que compõem os sentidos e constrói os estereótipos a partir de um *modus vivendi*, que nada mais são do que refrações, ou seja, posicionamentos e experimentações advindas do mundo concreto que estão sempre em constante transformação. Assim sendo, é o papel delas construírem um todo maior que abarca várias referências chamado sentidos que carregam marcas desses referentes, verbais e sincréticas, ou seja, verbo-voco-visuais (PAULA, mimeo/sd), sempre de forma responsiva.

O sentido de um nome próprio é apreendido por todos que estejam suficientemente familiarizados com a linguagem ou com a totalidade de designações a que o nome próprio pertence; isto, porém, só de maneira parcial elucida a referência do nome, caso ele tenha urna. Para um conhecimento total da referência, exigir-se-ia que fôssemos capazes de dizer, de imediato, para cada sentido dado pertence ou não a essa referência. Isto, porém, nunca conseguiremos fazer. (FREGE, 2009, p. 22)

Prosseguindo, Searle (1981) e Austin (1990), pensam nesses sentidos como portadores de referências. Refletem sobre o funcionamento e movimentação da linguagem que constrói essas referências dotadas de sentidos múltiplos, sempre, por meio de atos, assim, o senso comum não deve ser rejeitado, mas sim confrontado na figura desses atos, pois é dessa forma

que a realidade é construída e modificada de acordo com as relações de troca de valores entre sujeitos que exercem a língua em situações de comunicação.

Os valores precisam ser digladiados na interação verbal porque é somente por meio deste processo que podemos perceber como as vozes que se divergem, causam desconforto e incômodo, podem romper para com uma lógica, tanto no plano mental quanto no físico por meio de um mecanismo conhecido como dualismo. Este dualismo não se localiza apenas no plano mental ou físico, está sempre nas duas coisas, pois um só existe quando justaposto ao outro. É assim que um plano constitui e é constituído pelo outro, ou seja, a mente e o ambiente físico estão dialogicamente conectados, ambos constituindo os sujeitos, seus valores e as suas referências, por meio de fatos ou opiniões a serem analisados, aqui, por meio de uma perspectiva dialética-dialógica (PAULA et al, 2011) para refletirmos acerca de experiências na forma de atos movidos por sujeitos responsivos e responsáveis que constituem o mundo, matéria do que chamamos de realidade, por meio de atos de linguagem.

Austin (1990) e Searle (1981) dividiram esses atos em três grandes categorias, conhecidas como *locucionários*, *ilocucionários* e *perlocucionários*, para traduzirem as significações produzidas pelo homem a partir da enunciação, ou seja, da fala nas mais variadas esferas de atividade, assim:

Ele inicia pela distinção de três aspectos do ato que consiste em fazer qualquer coisa pela fala: há o ato locucionário (a produção de sons que pertencem a um vocabulário e a uma gramática, e aos quais são ligados um “sentido” e uma “referência”, ou seja, uma “significação”, no sentido clássico do termo); o ato ilocucionário (produzido ao dizer qualquer coisa, e que consiste da manifestação de como as palavras devem ser compreendidas naquele momento – as mesmas palavras podem ser compreendidas como um conselho, uma ordem etc); e o ato perlocucionário (produzido pelo fato de dizer qualquer coisa, ou seja, o ato dá lugar à efeitos – ou consequências para os outros ou para a própria pessoa). (AUSTIN, 1990, p.28)

Partindo desta premissa, podemos perceber que cada categoria simboliza um estágio da fala, sendo o primeiro o *locucionário*, ou seja, a utilização de uma sequência lógica de palavras que constituem uma frase que, posteriormente, transforma-se em discurso a partir da relação entre falantes, de forma bem estruturada, gramaticalmente falando, de acordo com as convenções mórficas, fonéticas e sintáticas.

Os *ilocucionários*, por sua vez, dizem respeito às condições as quais os falantes utilizam para a produção dos seus enunciados, que, de acordo com Searle (1984, pp.88-90), dividem-se em atos de pedir, perguntar, aconselhar, agradecer e avisar. Os atos *perlocucionários*, por fim,

de acordo com Searle (1984, p.37) se referem as causas e consequências advindas dos atos *ilocucionários* que são:

[...] as consequências ou efeitos que estes têm sobre as ações, pensamentos ou crenças dos ouvintes. Por exemplo, ao sustentar um argumento, podemos persuadir ou convencer alguém; se o aviso de qualquer coisa, posso assustá-lo ou alarmá-lo, pedindo alguma coisa, posso leva-lo a fazê-la; informando-o posso convencê-lo (esclarecê-lo, edificá-lo, inspirá-lo, fazê-lo tomar consciência).

Esses atos constroem a realidade, bem como, os seus valores. De acordo com Wittgenstein (1999, p.42), jamais deixaram de significar mesmo com a mudança do contexto de determinado signo, pois não se trata de imagens sempre estáticas e claras, muito pelo contrário, elas são inconstantes e obscuras, pois cada sujeito produz valores diferentes a cada nova interação, ou seja, essas significações nunca serão totalmente iguais, assim como, este processo, nunca estará definitivamente acabado.

Esses atos são partes da realidade e respondem a ela. Não são apenas nomenclaturas para diferentes formas de agir; trata-se de atos que revelam os valores que compõem esse sujeito, em suas esferas gramaticais e psicossociais, por isto que a linguagem humana, materializada em atos, é algo bastante ambíguo e obscuro, pois, não se trata apenas de palavras utilizadas para descrever e/ou designar algo, não são nomes isolados, sem significação social, são ações humanas mediadas pela linguagem que sempre variarão de acordo com as esferas sociais, ou como Medviédev (2012) chama, horizontes ideológicos que compõem essas esferas que regem as relações humanas.

### **1.5. A verbivocovisualidade como reflexo e refração do método dialético-dialógico**

Já discutimos aqui sobre a importância da Linguística como ciência e como método, bem como, sobre a necessidade de se considerar o plano extralinguístico para se refletir acerca da língua, pois ela é composta de linguagem e, como tal, é movida por valores atribuídos por sujeitos na interação, e são esses sujeitos quem constroem, atualizam e mantém a língua (gem) em circulação por meio de um movimento infinito de remodelagem.

Partindo desta premissa, adotamos para esta pesquisa o pressuposto teórico de que não são apenas os enunciados verbais que produzem ideologias, mas, também, os visuais e os musicais, pois, defendemos que a produção de valores existe enquanto voz, imagem e som em diálogo, devido ao fato de que todas as três dimensões (verbal, vocal e visual) constroem e movem a realidade.

As esferas humanas de atividade, sejam oficiais ou cotidianas, não são marcadas apenas pelos elementos verbais (no sentido estrito do termo). Os enunciados apenas existem enquanto interação, na relação do Eu com os seus vários Outro's. Os valores movidos nesta relação, transcendem o plano linguístico, pois porta características oriundas do plano social, do cultural, do imagético, do visual, do musical, etc. Destarte, defendemos que os valores que compõem todo e qualquer enunciado se revelam de verbo-voco-visual (PAULA, mimeo/sd). Não se trata de uma estética verbal, mas sim de semioses verbais e não-verbais, ambas significando e provocando o outro, produzindo respostas e digladiando vozes sociais que são, também, musicais e visuais.

Essas dimensões verbivocovisuais aparecem na literatura, na música, no videoclipe, no teatro, no cinema, nas artes plásticas, etc e estão, sempre, em circulação, pois como constroem e constituem a produção ideológica materializada em enunciados, produzem e são recepcionadas na esfera cultural, compondo a sua estética, ética, cultura, ideologia, autoria, estilo a partir dos quatro sentidos verbo-voco-visuais (PAULA, mimeo/sd) de forma dialética-dialógica, provocando respostas, ou seja, não são vozes silenciadas ou que silenciam tentando impor verdades, mas sim vozes que digladiam valores que não devem ser superados, mas sim contestados, principalmente por meio da entonação valorativa carregada de música, palavra e imagem.

Paula (mimeo/sd), partindo das reflexões de Bubnova (2011), reitera que pensar nesses enunciados significa recuperarmos determinadas memórias de cunho semânticosocial, justamente por considerar que as palavras tem natureza valorativamente social enquanto matéria verbal, musical, visual ou sincrética no processo de articulação e argumentação da língua em diferentes linguagens, ou seja, esse enunciado só existe como enunciação e esta é sempre verbo-voco-visual (PAULA, mimeo/sd), considerando que os sentidos evocados pela interação entre sujeitos transcende os limites da palavra devido a sua não neutralidade, ou seja, ela é axiológica, significante, valorada.

Assim, pensar em um método pautado na filosofia da linguagem bakhtiniana e marxista nos remete ao fato de que o mundo não é apenas físico, logo ele não é apenas verbal, ele é musical e imagético em todo e qualquer enunciado, revelado na figura de vozes sociais que, moralmente, valoram e constituem os signos por meio de atos de linguagem mediados por sujeitos em interação nas suas relações eu-outro, eu-para-mim e outro-para-mim, de forma

responsiva e responsável, por meio de jogos de linguagem que provocam o outro, amparado pela palavra, dotada de visualidade e musicalidade.

## **1.6. Mais sobre o método....**

### **1.6.1. O método tradicional bakhtiniano**

Como partimos de uma ciência para e na linguagem, de base filosófica, consideramos que todos os autores supracitados influenciam, de alguma forma, nesta pesquisa. Partimos, também, de uma perspectiva marxista da linguagem para analisarmos o embate de vozes nos enunciados adotados para esta pesquisa. Afirmamos que a essência do método formal bakhtiniano se pauta no estudo das ideologias criadas, mantidas e atualizadas pelo homem, que constitui a realidade, e esta é responsável pela imersão do sujeito com os seus Outros por meio de instâncias que o Círculo denomina de superestrutura e infraestrutura, designadas por fazer a manutenção da ideologia e confrontá-la, ao mesmo tempo, instâncias essas que são reveladas a partir das relações entre sujeitos nos órgãos canônicos e no próprio cotidiano, tendo como base para se pensar no estremecer dessas estruturas, as vozes que digladiam valores políticos, econômicos, culturais, históricos e psicológicos herdados dessas esferas, mas que não são devolvidos, na relação entre sujeitos, de forma original ao absorvido, sendo este um processo infinito.

Os fundamentos dessa ciência das ideologias foram profunda e solidamente alicerçados no marxismo, que formulou uma definição geral das superestruturas ideológicas, de suas funções na unidade da vida social, de suas relações com a base econômica e, em parte, também da relação interna entre elas. No entanto, até hoje, o estudo detalhado das particularidades específicas, de peculiaridade qualitativa de cada campo da criação ideológica – ciência, arte, moral, religião -, encontra-se em estado embrionário. (MEDVEDEV, 2012, p.43)

Lidamos com esferas de atividade humana dentro dos mais variados campos socioideológicos, dessa forma, não basta pensarmos os signos por meio do seu “núcleo duro” (aspectos mórficos, sintáticos e fonético-fonológicos), mas sim, precisamos considerar os seus aspectos translinguísticos, pois analisamos processos ideológicos em constante renovação e manutenção, signos esses que não são estáticos, uma vez que a sua matéria é a vida, retratada de forma verbal ou não-verbal, como forma de refletir e refratar esferas que são estremecidas por vozes em embate em diferentes tempos e espaços.

É correto afirmar que o caráter intrínseco deste método é o materialismo sociológico, pois pensamos em sujeitos que se movem dentro desses campos influenciados por suas bases

canônicas e cotidianas, refletindo e refratando ideologias de acordo com o tempo e o espaço no qual estão inseridos, devido a não neutralidade da língua (gem). Não se aderiu para este método uma perspectiva naturalista (ou estruturalista), pois esta considera apenas os aspectos biológicos, fisiológicos e psicológicos no processo de análise, simplificando ou até mesmo extinguindo as ações discursivas movidas pela linguagem, pois suprime os estudos frente às questões ideológicas.

[...] todas as definições semelhantes, elaboradas pela ciência da Europa Ocidental, não são, de antemão, sociológicas: ou elas são compreendidas de maneira naturalista (principalmente com base na biologia), ou foram pulverizadas de forma positivista na empiria, compreendidas de forma simplista, e perdidas no deserto de detalhes privados de sentido; ou, finalmente, foram privadas de qualquer empirismo, fechadas no reino do independente e idealista dos “sentidos puros”, dos “valores”, das “formas transcendentais”, tornando-se, por isso, absolutamente impotentes perante o fenômeno ideológico concreto, que é sempre material e histórico. (MEDVIÉDEV, 2012, p. 44)

Por que devemos pensar em um método pautado na sociologia? Devido ao fato de que nem tudo é idealista (positivista) ou biologia (naturalista)<sup>11</sup>, porém, nem sempre isso foi possível. Parte-se da tese de que o próprio método bakhtiniano tem tendências formalistas, ou seja, estruturais. A partir do avanço da ciência das artes, a ótica acerca da realidade ganhou um teor mais crítico, tendo abandonado um pouco o seu caráter abstrato e idealista ao extremo para se pensar nos problemas do mundo e na complexidade humana por meio apenas do materialismo dialético que “[...] pode realizar a almejada síntese da concepção de mundo filosófica com todo o estudo histórico concreto dos fenômenos específicos à arte, à moral, à religião” (MEDVIÉDEV, 2012, p.48), com o desejo de construir um saber filosófico que pensasse a arte atrelada a uma história, ou seja, a um contexto, para se refletir acerca do homem que produz ideologias nas mais diversas esferas, sejam elas cotidianas ou oficiais, valores esses que são revelados por meio do embate, resultado da interação entre sujeitos, onde vozes digladiam os seus pontos de vista.

Essas esferas da realidade são regidas e mantidas por meio de produtos ideológicos que representam o sujeito discursivo em interação com os seus Outro's. Alguns deles são as obras de arte, os trabalhos científicos, os símbolos e as cerimônias. Possuem, por sua vez, valores internos e externos que só existem enquanto signos materializados em enunciados. Esses produtos ideológicos velam e revelam concepções do mundo, crenças e estados de espírito a partir da sua convencionalização em valores que compõem o meio social, pois a sua matéria é

---

<sup>11</sup> De acordo com Medvedev (2012, p.45), atualmente, na ciência e na filosofia da própria Europa Ocidental, observa-se uma grande insatisfação, por um lado, com o afastamento do idealismo em relação à realidade e, por outro, com a falta de sentido do positivismo e do naturalismo que são incapazes de realizar sínteses.

a língua e esta jamais será neutra e as relações sociais apenas existem enquanto língua (gem), pois são mediadas pelas palavras, carregadas de valores que ganham vida na forma ações, modos de pensar e agir, adesão de roupas, objetos, etc.

Todos os produtos da criação ideológica - obras de arte, trabalhos científicos, símbolos e cerimônias religiosas etc. – são objetos materiais e parte da realidade que circundam o homem. É verdade que se trata de objetos de tipo especial, aos quais são inerentes significado, sentido e valor interno. Mas todos esses significados e valores são somente dados em objetos e ações materiais. Eles não podem ser realizados fora de algum material elaborado.

As concepções de mundo, as crenças e mesmo os instáveis estados de espírito ideológicos também não existem no interior, nas cabeças, nas “almas” das pessoas. Eles tornam-se realidade ideológica somente quando realizados nas palavras, nas ações, na roupa, nas maneiras, nas organizações das pessoas e dos objetos, em uma palavra, em algum material em forma de um signo determinado. Por meio desse material, eles tornam-se parte da realidade que circunda o homem. (MEDVIÉDEV, 2012, pp. 48-49)

Um sujeito isolado, ou seja, que não interage com os seus Outro's, não produz e/ou transmite ideologias, pois, os sentidos adquiridos e modelados em solo social que formam a sua consciência, por meio de bases cotidianas e oficiais, assim, as bases que compõem a produção ideológica dos sujeitos em interação, constrói os sentidos na consciência desses sujeitos, pois “[...] não há significado fora da relação social, isto é, da união mútua das reações das pessoas diante de um signo dado. A comunicação é aquele meio no qual um fenômeno ideológico adquire, pela primeira vez, sua existência” (MEDVIÉDEV, 2012, p. 50).

Os sentidos nada mais são do que imagens que adentram, de forma lógica, na mente, formando a consciência. equivaleria à imagem acústica de Saussure (significante), só que essas imagens não são apenas sons que não produzem sentidos devido ao fato de que elas não são abstratas, elas são produtos ideológicos repletos de valores advindos das relações sociais, assim, é correto dizer que os sentidos são as ideologias de uma consciência (significado) social, refratada pelo sujeito individual, ou seja, é ela quem consolida socialmente as imagens (sentidos) que são, dependendo da refração, compradas pelo discurso da ideologia oficial que rege o cotidiano, ou seja, transforma-se em matéria da superestrutura algo que faz (ia) parte do cotidiano.

Para que prestemos atenção aos sentidos que regem essas consciências é necessário que adirmos a uma perspectiva marxista acerca da linguagem, pois é ela quem propõe o estudo acerca de vozes conflitantes que digladiam os seus valores em arenas de embate, ou seja, no solo social, em todos os tipos de relações, ideologias essas que estão, sempre, marcadas concretamente em enunciados compostos por signos e, a partir da interação, adquire sentidos

que por mais digamos que são de um único sujeito, são compostos por vozes sociais, ou seja, por consciências que ditam o certo/errado e o que é bom/ruim o tempo todo, oriundas dos mais diversos locais sociais, sejam eles oficiais ou cotidianos, uma vez que essas vozes se misturam e se confrontam.

Esses sentidos estão sempre materializados no meio ideológico, pois são eles que circundam o homem e as suas relações devido ao seu caráter de “fenômeno carregado de valores”. Refratam-se na forma de signos em enunciados, por meio das palavras propriamente ditas (orais e escritas), de afirmações científicas e de símbolos e crenças que criam esse meio que envolve completamente esses sujeitos, desenvolvendo e formando a sua consciência, carregada de sentidos, que, por sua vez, forma a sua identidade social e cultural que somente existe enquanto interação com esse meio. Funciona como uma arena de embate onde vozes se digladiam, ou seja, contradizem, abrindo portas para que surja o choque de ideologias devido a essa contradição.

O meio ideológico é a consciência social de uma dada coletividade, realizada, materializada e exteriormente expressa. Essa consciência é determinada pela existência econômica e, por sua vez, determina a consciência individual de cada membro da coletividade. De fato, a consciência individual só pode tornar-se uma consciência quando é realizada nessas formas presentes no meio ideológico: na língua, no gesto convencional, na imagem artística, no mito e assim por diante. O meio ideológico é o meio da consciência. Somente por meio dele e com o seu auxílio a consciência humana abre caminho para o conhecimento e para o domínio da existência socioeconômica e natural. O meio ideológico é sempre dado no seu vir a ser dialético, nele, sempre existem contradições que, uma vez superadas, reaparecem. Mas para cada coletividade, em dada época do seu desenvolvimento histórico, esse meio se manifesta em uma totalidade concreta, singular e única, reunindo em uma síntese viva e imediata a ciência, a arte, a moral e outras ideologias. (MEDVEDEV, 2012, pp. 56-57)

As ciências produzidas por esse meio, ou seja, por meio dessa consciência, na figura de produtos, estão sempre ligadas a uma superestrutura ideológica por meio de bases que fazem com que a arte inexista fora de uma realidade ideológica (sociológica), refletindo e refratando as “leis sociais” ditadas por essas estruturas na figura da ética, da cognição, das doutrinas, das políticas, da história, da religião, etc, isto porque a arte sempre imitará a vida, assim, seus produtos, são, também, matéria do meio ideológico.

O ético, ou seja, a vida, é a base intrínseca do processo estético (arte), assim, esta ética insere na arte os seus valores ideológicos que, por sua vez, adere como matéria poética, por isto que Medviédev (2012, pp. 80-81), reitera que este método possui como escopo a poética sociológica. Esta ética é moldada de acordo com o gênero a qual representa, sendo inserido em seu núcleo, na figura de um autor-criador, emoções e sentimentos oriundos da vida, tomados

como matéria poética por este autor que traduz uma realidade e os seus valores, independentemente de ter vivenciado o que traduz ou não, pois, na poética sociológica bakhtiniana, isto não é relevante. É importante reiterar que tal tendência foi alvo de muitas críticas dos formalistas, pois, consideravam a língua como estática e finita.

Do ponto de vista dos formalistas e de todos os demais defensores da natureza extrassocial da literatura, essa tradução da tarefa social na linguagem da arte poética não é possível. Do ponto de vista desses especificadores, a vida social e a criação poética são dois mundos internamente distintos um do outro, carentes de uma linguagem comum. Entre eles é possível somente uma interação mecânica e externa, que não introduz na poesia novas possibilidades sociais, mas, no melhor dos casos, somente atualiza as possibilidades imanentes, previamente existentes, da própria poesia. Acreditamos que uma tarefa social pode penetrar e penetra no interior da arte como se fosse a sua própria natureza, e que a linguagem da arte somente é um dos dialetos da linguagem social única. Por isso, a tradução desse dialeto nos dialetos de outras ideologias realiza-se com uma adequação ideal. (MEDVEDEV, 2012, pp. 80-81)

Com a penetração desses signos em enunciados convertidos em arte, não importa mais se eles são bons/melhores que outros, mas sim o que eles tem a nos dizer acerca da realidade que nos circunda, mesmo que ele nasçam a partir de avaliações ideológicas, o que nos interessa é a sua significação enquanto matéria da poética sociológica, regida por elementos como o som, a palavra, a imagem, o ritmo, a composição estética, o gênero, o estilo, o tema, etc, visando constituir, assim, um método que muito mais do que teórico, é analítico, porque pensa sobre esses jogos de linguagem ideológicos, na relação entre sujeitos que produzem sentidos (carregados de referências) enunciados em atos impregnados de valores sociais, jamais neutros, norteados por bases que sempre são confrontadas por meio da luta de classes.

### **1.6.2. Enfim a dialética-dialógica**

Durante todo este momento de fundamentação metodológica afirmamos que a base intrínseca do método é a dialogia bakhtiniana e a dialética marxista, devido ao fato de que enunciados estão sempre conectados a outros, respondendo-os a partir dos embates, sendo que nenhuma dessas vozes que digladiam valores materializados em signos ideológicos deve ser superada ou vista como melhor ou mais importante, o que interessa é justamente esse choque que necessita de uma argumentação, ou seja, de uma resposta provocada na e pela interação verbal entre sujeitos.

A dialética-dialógica (PAULA et al, 2011) é necessária para se pensar em todo e qualquer enunciado pois contribui e aprofunda, além das concepções tradicionais da dialética (tese-antítese-síntese), as que pensam a ideologia também, ambos refletindo sobre a linguagem

e as suas relações (surgindo a partir desse momento a dialogia com Marx, bem como, as divergências ideológicas entre Bakhtin e Marx, pois o segundo enxerga essa ideologia como algo a ser superado e que é muito difícil de ser modificado porque a superestrutura age e aliena os sujeitos, fazendo com que eles não reajam a ela).

A base do método visa aprofundar, principalmente, as teorias inerentes ao signo ideológico de Marx e Engels devido ao fato de que os integrantes mais expressivos do Círculo (Voloshinov, Medvedev e Bakhtin) vivenciaram anos duros do stalinismo, ou seja, em um ambiente opressivo e repressivo, marcado pelo autoritarismo, assim, pensar em questões como tais era considerado crime, pois não se podia confrontar o que aliena, oprime, pune e condena, mas sim eram ensinados a serem gratos e devotos a um sistema ditador que silenciava com seus aparelhos os sujeitos.

Assim, a dialogia aparece já neste momento, pois ambos eram leitores de Marx e como suas inquietações se entrelaçavam eram leitores uns dos outros, complementando as teorias ao pensar, sempre, nas relações de linguagem entre o Eu e os seus Outro's, logo, Volochinóv e Medviédev realmente existiram, não eram pseudônimos de Bakhtin<sup>12</sup>, pois muitas das reflexões deste último vieram das suas leituras dos autores citados aqui.

Esses embates em termos de autoria são bastante relevantes de serem pontuados, pois apagando-se múltiplas vozes, eliminamos reflexões de vários componentes do Círculo das mais diversas áreas que aprofundaram tantos conceitos, pois eram biólogos, físicos, músicos, etc, além de professores. Isto é errôneo pois, segundo Morson & Emerson (2008) e Vauthier (2010), Bakhtin não é o único veículo de circulação dessas teorias, pois, elas não são apenas dele, são dialógicas, nascem das ideias de vários e a partir da leitura desses vários, responde e confronta tais “verdades” absorvidas.

Paula e Stafuzza (2011) afirmam que embora Bakhtin não tenha se declarado marxista (por conta das condições políticas vigentes naquela época), a base de seu método assim o é, porém se trata de um marxismo da linguagem, ou seja, não é apenas dialético, é resposta e confronto, ao mesmo tempo, não é somente uma coisa ou outra pois elas funcionam justapostas, assim, não procuramos buscar verdades em animações da Disney acerca de padrões de feminino, feminilidade e masculinidade, mas sim, buscamos entender como estereótipos são

---

<sup>12</sup> Havia realmente um Volochinóv e um Medviédev; ninguém acredita que esses nomes sejam pseudônimos no sentido em que “Mark Twain” o é. É evidente que Volochinóv e Medviédev eram amigos íntimos de Bakhtin. Sabe-se igualmente que as ideias de Bakhtin exerceram profunda influência sobre os livros de seus amigos. Volochinóv e Medviédev parecem ter sido marxistas sinceros. (MORSON E EMERSON, 2008, p.122)

mantidos e atualizados por meio das relações eu-outro movidas por Mulan e Merida (família, sociedade, amigos, etc), que movem e ressignificam as superestruturas que regem o discurso patriarcal na infraestrutura, ou seja, no cotidiano dessas personagens, pois é somente por meio deste choque de vozes sociais revelado no discurso dessas mulheres-princesas, que podemos visualizar o porquê da ideologia não ser estática (diferente do que Marx pensa).

Usamos a arte como matéria do método pois ela utiliza a vida que é repleta de produtos ideológicos para a sua criação estética, logo, expressa as relações entre dominante e dominado na figura de enunciados verbivocovisuais (PAULA, mimeo, s/d), não tendo como escopo superar algo ou impor verdades, mas sim, confrontar e responder a hegemonia, que pode e deve ser modificada continuamente, por veio dessas vozes refletidas e refratadas nas mais diversas esferas de atividade humana, pois, este processo, segundo Morson & Emerson (2008), visa refletir sobre a arte que simboliza verdadeiramente a vida em movimento e contínua transformação, devido ao seu caráter que não é apenas dialético, mas dialógico, responsável por criar relações socioideológicas.

A partir de toda essa fundamentação metodológica podemos concluir que o diálogo e a palavra (não necessariamente a verbal, porque a palavra é verbo-voco-visual), são as matérias-primas deste método, pois, a palavra, é intrínseca ao discurso devido ao seu teor bivocal, este sempre conterà valores que transcendem o plano linguístico por conta de sua carga ideológica, responsável por digladiar valores nas mais diversas relações, sempre em situações de embate onde sujeitos constituem e são constituídos por seus Outro's por meio de um processo contínuo e jamais acabado, sem anular o Outro ou se sobrepor a ele, na figura de uma relação recíproca que não favorece apenas uma voz por conta do teor bivocal da palavra.

## 2. Giro inicial: desvendando o que está por trás da “magia” da Disney

Como dissemos, optamos por adotar a filosofia da linguagem bakhtiniana como metodologia para esta pesquisa pois partimos da premissa de que a língua jamais será estática, inflexível e imutável como defendem as teorias de linha estruturalista. Assim sendo, percebemos que as relações de linguagem mediadas por sujeitos na interação verbal fazem com essa língua e os seus valores sempre se renovem nas esferas da atividade humana, pois, nós somos movidos pela ideologia enraizada nesta língua que é marcada por conflitos internos e externos, enunciados na sociedade por pessoas reais com valores que se digladiam e nunca são os mesmos.

Percebemos que as imagens de feminino movidas e promovidas pela indústria cultural, sobretudo a americana, velam e revelam certos perfis de mulheres em suas produções e, mesmo que por razões capitalistas e mercadológicas, perpetuam uma nova percepção identitária de sujeito na modernidade com uma aparência relativamente “mais empoderada” e menos submissa/servil, tanto nos estúdios da Disney quanto no cinema *hollywoodiano*, de forma geral.

Durante muito tempo *Hollywood* promoveu a imagem de mulher “perfeita” baseada em uma série de estereótipos físicos e comportamentais (ser magra, branca, adepta ao casamento e à maternidade, ser submissa/servil ao marido e encontrar/esperar o amor verdadeiro sempre por um homem eram (são?) os mais nítidos em animações anteriores, até meados da década de 90) contudo, na atualidade, não são aceitos de forma tão passiva como no século anterior pelos sujeitos representados e por isso tem sido ressignificados, mostrando-nos, mais uma vez, que a linguagem em suas mais diversas manifestações, não é estática e responde a essas mudanças.

Escolhemos obras da indústria do cinema para refletir acerca desta mudança, pois, este é um dos aparelhos ideológicos (FERREIRA, 2015) mais potentes e massivos ao que tange a esta ressignificação identitária do sujeito feminino, pois, é a mais escolhida pela sociedade moderna contemporânea que precisa de praticidade e agilidade devido a rotina de vida acelerada. É sabido que o cinema é um dos meios mais utilizados para mimetizar a vida real da forma mais verossímil possível, tendo como matéria poética, em muitos dos filmes, as mulheres, sobretudo o cinema de animação, que utiliza em muitas das suas produções mitos e contos de fada advindos da oralidade e perpetuados por gerações.

A mídia cinematográfica como arte moderna tem investido nessa temática da identidade do sujeito com o mesmo interesse consumista comum às demais faces de atuação da mídia globalizada. No que concerne à representação de novas identidades para o sujeito feminino, são apresentados novos perfis como os mais condizentes à realidade atual da mulher e, portanto, bem mais atraentes do que seus antecessores. Questões quanto à posição da mulher na sociedade, os papéis desempenhados pela mesma e a própria percepção de si diante dos novos padrões de vida social têm sido frequentemente tema dos mais variados campos estéticos, ou seja, o cinema, na pintura, literatura, música, teatro, fotografia e outros que trazem as novas identidades femininas como oportunidades de identificação e aceitação dos sujeitos. O cinema como uma dessas ferramentas artísticas tem funcionado também como veículo ideológico que ratifica discursos sociais vigentes e insere novas ideologias em conformidade com os interesses dominantes. (FERREIRA, 2015, 26)

Como perceberemos, os novos perfis de princesa propostos a partir do final da década de 90, como *Mulan* (1998), tem sido introduzido de forma cada vez mais distante dos mitos e contos de fadas transmitidos por milênios nas tradições literárias. Embora a postura dos grandes cineastas e animadores gire em torno do lucro a ser obtido ao conceder voz aos seus expectadores, podemos notar que as princesas que representam a geração moderna são mais independentes, lutam pelos seus interesses (embora não sejam totalmente individuais, é sempre por e para alguém, sobretudo, um homem) e não ficam à espera de um amor verdadeiro para salvá-la e protegê-la.

Para evidenciar a riqueza e importância da linguagem viva e carregada de valores como metodologia de análise, observaremos que os enunciados refletem e refratam uma nova concepção de feminino no mundo moderno marcada pelo conflito de vozes entre a tradição e a contemporaneidade, sendo esse o principal motivo para que grande parte dos estereótipos acerca do que é “ser mulher” sejam mantidos, pois, mesmo que de forma reduzida, continuam lá, devido ao fato de que esses enunciados são produtos ideológicos de uma estrutura, construídos, segundo Volochinóv (2017), socialmente, na interação entre sujeitos, no dia a dia, assim, a arte vela e revela o que nos move, na vida real.

Um signo não existe apenas como parte de uma realidade; ele também reflete e refrata uma outra. Ele pode distorcer essa realidade, ser-lhe fiel ou aprendê-la de um ponto de vista específico, etc. Todo signo está sujeito aos critérios de avaliação ideológica (isto é: se é verdadeiro, falso, correto, justificado, bom, etc). (VOLOSHINOV, 2017, p.32)

Para entendermos melhor o percurso utilizado para a construção da identidade feminina no cinema de animação, dividiremos esta reflexão em tópicos essenciais para o entendimento das mudanças encontradas nas produções dos estúdios da Disney acerca do que é ser princesa. Para tanto utilizaremos autores como Propp (2006), Corso e Corso (2006/2011), Franz (2010) e Bettelheim (2014), como forma de auxílio para reflexão acerca de como grande parte do que a Disney Renascentista (Clássica) acredita compor “naturalmente” a identidade feminina é

resultado dos elementos simbólicos e arquetípicos encontrados nos contos de fada da tradição literária.

Nos segundo e terceiro tópicos trataremos das questões referentes a forma com que a indústria cultural, sobretudo o cinema de animação, constrói os seus perfis de feminino, principalmente os estúdios da Disney, bem como, as suas estratégias mercadológicas que motivam a elaboração desse perfil, em consonância com os estudos de gênero e sexualidade responsáveis por mover e ressignificar esse discurso, amparados pelas bandeiras das ondas do movimento feminista, por meio da problematização de temáticas como representação feminina, corpo e gênero. Essas ondas, pouco a pouco, têm adentrado nas indústrias culturais e alterado os arquétipos e estereótipos tão enraizados em *hollywood* que serão pensados a partir de animações da Disney, a serem explorados nos tópicos quatro e cinco.

A partir desta proposição, pretendemos evidenciar o quanto a esfera ideológica, ou seja, a sociedade, segundo Volochinóv (2017), armazena as mais variadas representações simbólicas de um *modus vivendi* por meio de “regras sociais”, porém, essas “regras” podem ser ressignificadas a qualquer momento devido ao dinamismo da linguagem, pois, os seus signos, não são reflexos que ficam à sombra da realidade, eles são esta sociedade, refratada, ou seja, posicionada, revelada por sujeitos em interação nas esferas ideológicas, regidas por uma superestrutura que convencionaliza as suas “leis” no cotidiano, ou seja, na infraestrutura, que ora os aceita, ora os confronta conforme o contexto histórico, social, político, etc de cada tempo e espaço.

### **2.1. Os Contos de Fadas e a formação da identidade feminina na tradição literária**

Os contos de fadas vêm, há gerações, inserindo as suas marcas no imaginário social, sobretudo, ao que se tange aos papéis de homem e mulher. As representações são as mais clássicas: reis, rainhas, príncipes e princesas, bem e mal e o ideal de “felicidade” concretizado pelo *happy end*.

Em suas primeiras versões as narrativas, segundo Ferreira (2015, pgn.18) foram, de forma gradual, transformando-se em narrativas infantis, tendo cortes em seus enredos, pois eram histórias agressivas, violentas e com forte teor sexual, ideais esses bastante distantes dos finais felizes propostos pelos estúdios da Disney posteriormente.

Esses contos de fadas, pautando-nos nas reflexões da autora acima, podem ser entendidos como narrativas advindas da oralidade que tem por essência apresentar histórias

fantasiosas, encantadoras e sobrenaturais, cujo o personagem principal, segundo Bettelheim (2014), deve enfrentar obstáculos que o conduzirão a uma conclusão moral, obstáculos esses que estão carregados de simbologias e arquétipos que contribuem para a formação de uma imagem de feminino esperada até hoje e que tem sido, de forma relativa, modificada: a mulher devota a um homem, o conceito de amor verdadeiro, o casamento e a maternidade, a beleza e a pureza, dentre outros arquétipos a serem explorados.

Contos de fadas são uma das formas mais antigas da tradição literária. Conservam certos cânones que apenas começaram a ser contestados no século XX (principalmente na década de 90) a partir das lutas de correntes feministas, assim sendo, é um dos legados culturais mais aclamados pelo público devido a sua influência desde os tempos mais remotos. Isto nos revela que a materialização do legado dos contos de fada em enunciados, reflete e refrata valores daquela época que transcendem o seu tempo-espaço e são incorporados, nos contos modernos adaptados para a televisão, anos mais tarde. Isto é possível porque enunciados são compostos por palavras que são sempre sociais e históricas e, desta forma, revela sujeitos que modelam o mundo por meio desta palavra, carregada de vozes sociais (VOLOCHINÓV, 2017).

Um conto é, segundo Barthes, (1996, p. 57) a partir da leitura de Lopes (2015, p. 11) uma das formas mais tradicionais de preservar as mitologias iniciadas pelas epopeias gregas que também contavam aventuras de heróis a partir de uma perspectiva mais fantasiosa, assim sendo, a mitologia pode ser entendida como qualquer coisa que mitifica ou enfeita a realidade cujo enfoque é ajudar a construir, segundo as palavras de Randazzo (1996), certo equilíbrio espiritual que molda a vida e os seus valores de forma “maquiada” por meio da “venda” de sonhos, apropriados por *hollywood* postumamente.

A configuração dessas obras, segundo as observações de Lopes (2015, pp. 13-14) acerca dos estudos de Barthes sobre Corso (2011) e Propp (2006), constitui-se por meio de alguns elementos recorrentes, como a fuga de uma lógica comum da realidade (embora fale-se sobre ela) por meio de um espaço utópico mimetizado pela expressão “era uma vez”; a personagem principal passará por vários contratempos mas encontrará o seu “final feliz; os contratempos conduzirão esse herói a uma situação oposta à inicial que tende a ser calma para que ele passe por uma jornada de crescimento; heróis sempre serão os “bons exemplos” e, por fim, esse herói raramente possuirá magia mas será auxiliado por criaturas detentoras de poder para que essa criatura readéque-se ao seu reino ou família e encontre o seu final feliz. Fica claro, a partir dessa

exposição de Lopes (2015, pp. 13-14) que as personagens heroicas são fundamentais para a consolidação do gênero conto de fadas, pois:

Pode-se dizer que os personagens do conto maravilhoso, por mais diferentes que sejam, realizam frequentemente as mesmas ações. O meio em si, pelo qual se realiza a função pode variar: trata-se de uma grandeza variável. (...). No estudo do conto maravilhoso o que realmente importa é saber o que fazem os personagens. (...). As funções dos personagens representam as partes fundamentais do conto maravilhoso. (PROPP, 2006, p.16)

A coleta dessas narrativas teve início no século XVII, com o francês Charles Perrault. A partir da observação de contos e lendas do povo, reuniu e as adaptou para a forma escrita. Essas primeiras obras, segundo Ferreira (2015, pgn. 20), tinham caráter extremamente violento e com finais bastante trágicos. Já no século XIX foi a vez dos irmãos Grimm construírem a sua coletânea de contos que, em sua maioria, foram advindas de conversas que tiveram com as mulheres deste século. É nesse momento que o caráter romântico prevalece e o combate a agressividade de seu antecessor é reduzida.

Após os Grimm, surge Hans Christian Andersen, responsável por reunir identidades de feminino e feminilidade em histórias, tendo como base os contos dos seus dois antecessores, assim, o contraste entre o romantismo e a violência/crueldade de Perrault aparecia em seus escritos. Ferreira ainda diz, sobre esses autores, refletindo a partir dos escritos de Paiva (1990, p. 27), que muito da essência da poética de Perrault e dos Grimm advém do momento histórico que vivenciavam. Enquanto o primeiro viveu o Absolutismo francês<sup>13</sup> (o que explica, segundo Ferreira, a essência violenta e combativa dos seus escritos), os irmãos viveram o início do Romantismo e, todavia, amenizaram o conteúdo sanguinário dos contos. Isto nos revela, partindo dos estudos de Bakhtin/Volochinóv (2017), que o domínio ideológico, ou seja, o contexto é, intrinsecamente, controlado pela linguagem e as suas valorações, na figura de troca de sentidos entre sujeitos que convencionalizam esses valores, conservando valores que alicerçaram os estudos por muito tempo, tais como o ideal do amor verdadeiro concretizado por um homem/casamento.

---

<sup>13</sup> Denominamos absolutismo o modelo de governo presente em larga escala na Europa do fim da Idade Média e início da Idade Moderna, onde o poder do rei era absoluto, não sendo regulado de nenhuma forma e por nenhuma instituição ou lei. Essa situação, com poder centralizado, mão forte do Estado na economia e perseguição religiosa e política semeou as condições para o nascimento do movimento revolucionário de 1789. A Revolução Francesa aparece como a consequência dessas medidas e do governo forte de Luis XIV, tornando-se um divisor de águas na história da humanidade que, 1789, assiste um processo revolucionário que faz o Absolutismo ruir, dando lugar a outras ideias e práticas políticas que servirão de base para o ideário contemporâneo.  
Fonte: <https://www.infoescola.com/historia/absolutismo-na-franca/>

Andersen vivenciou o ápice do movimento romancista<sup>14</sup>, então, compactuava com os ideais de ambos os seus antecessores, porém, é muito nítido, em suas produções, características românticas, como a emotividade exacerbada, os amores idealizados e as decepções amorosas, ideais esses aprimorados pela Disney posteriormente. Podemos notar, desta forma, que o contexto ideológico é quem expressa, organiza e regula todos os tipos de relações sociais/históricas por meio da linguagem, na interação entre sujeitos que movem as esferas da atividade humana (BAKHTIN, 2012). Na forma de signos materializados em enunciados, valores ganham sentidos próprios de acordo com os interesses de determinado grupo, assim sendo, percebemos que a essência da arquitetura poética de Perrault, dos Grimm e de Andersen e da própria Disney é socioculturalmente construída.

Ferreira (2015, pgn. 21), ainda pontua que, na primeira metade do século XX, alguns desses contos clássicos que marcou gerações, começaram a ser divulgados pela mídia, sobretudo pelo cinema de animação. Algumas dessas obras são bastante fiéis a essência dos Grimm, Perrault e Andersen, porém, muitas dessas obras sofreram certa censura e perderam alguns elementos comuns as primeiras versões narrativas dessas histórias ao serem adaptadas pelos estúdios da Disney, embora a maioria dos arquétipos continuem sendo propagados porque esses contos são, antes de tudo, obras de arte que retratam a vida.

O conto de fadas não poderia ter seu impacto psicológico sobre a criança se não fosse primeiro e antes de tudo uma obra de arte (...). Como sucede com toda grande arte, o significado mais profundo dos contos de fadas será diferente para cada pessoa em vários momentos de sua vida. (BETTELHEIM, 2014, p. 20)

Justamente por retratarem a vida, de forma moralística, por meio da criação e do incentivo de um *modus vivendi* acerca do que considera “certo” ao que se refere à construção dos ideais de feminino e feminilidade (a serem contestados posteriormente pelas ondas do movimento feminista e afetarem a construção desses perfis misóginos e irreais na arte) é que a Disney se apropriou deste discurso dos contos de fadas para se consolidar como ícone e referência do cinema de animação, na figura da reprodução de valores como a beleza branca-ocidental, a magreza, a devoção e amor a um homem, assim como, o casamento e a maternidade,

---

<sup>14</sup> A estética romântica é burguesa por excelência. Seu contexto histórico nos remete à Revolução Francesa que levou a burguesia ao poder. Era preciso uma arte que fomentasse o espírito burguês. Assim, o homem romântico defendia uma estética totalmente oposta à *árcade* (considerada estética da nobreza) valorizando a expressão do sentimento em oposição à valorização da razão; a inspiração poética em detrimento ao convencionalismo amoroso *árcade*. Os românticos não viam mais a natureza como objeto de imitação, como os *árcades*, mas sim como objeto de inspiração. Dar vazão ao sentimento era fundamental.

Fonte: <https://www.infoescola.com/literatura/romantismo/>

pois, partindo dos estudos de Nelly Coelho é introduzida a ideia de que os contos as ajudam a assimilar sentimentos e a maneira “correta” de se lidar com diversas situações ao longo da vida.

O que nos explica o continuado sucesso dos contos de fadas e dos clássicos infantis em geral é o fato de que sua matéria-prima é extraída de verdades humanas e, portanto, não envelhece. Ou, por outra, é fundamentada em necessidades humanas básicas: o fundo impulso de auto-realização do indivíduo; o desejo do eu de ser aceito pelo outro (daí a necessidade visceral de afeto, de amor); a vontade de poder (que leva o forte a explorar o fraco); a luta pela preservação física (contra a fome, o esforço desumano, a ameaça de morte, a defesa contra a violência, etc.). Necessidades que, uma vez frustradas, geram as tragédias (ou comédias, dependendo da ótica pela qual sejam olhadas), os dramas ou peripécias que, transformados em palavras, vêm tecendo a grande literatura (para adultos ou crianças) que, desde os tempos ancestrais, vem seduzindo a humanidade. E para além do prazer e das emoções do leitor, ao participar de tais aventuras, lhe dá grandes lições de sabedoria e de vida. É preciso descobrir que os contos de fadas têm na base a vida real, e que a literatura infantil não é “infantil” ou pueril, como o senso comum (distráido!) a considera. E acima de tudo é um excelente meio de educação a ser explorado. (COELHO, 2005, p.14)

A construção e imposição de modelos de feminino é bem marcante nos contos de fada, de acordo com Bettelheim (2014), pois são estilos de vida a serem incorporados na figura, aqui no caso, de uma heroína utilizada como exemplo a ser seguido e observado. Para o autor, o herói traz, em sua composição, uma força expressiva e natural que faz com que a criança se identifique e aja conforme esse herói, assim sendo, Bettelheim chama a atenção para o fato de que esse herói precisa seguir caminhos tortuosos para a construção de uma confiança interior, desta forma, sempre aparecerão dilemas existenciais experienciados por essas personagens para o desenvolvimento da sua consciência.

Tais ações, segundo a interpretação de Ferreira (2015, pgn. 22) a partir de Bettelheim (2014), permitem que a criança aprenda a lidar com os primeiros dilemas existenciais de forma mais natural e menos complexa com o auxílio dos contos de fadas, pois esses apresentam imagens de heróis em situações cotidianas com quem irão se identificar, auxiliados pela essência que todo contos de fada carrega: o encantamento, a fantasia e o sobrenatural.

Enquanto diverte a criança, o conto de fadas a esclarece sobre si mesma, e favorece o desenvolvimento de sua personalidade. Oferece significado em tantos níveis diferentes, e enriquece a existência da criança de tantos modos que nenhum livro pode fazer justiça à multidão e diversidade de contribuições que esses contos dão à vida da criança. (BETTELHEIM, 2014, p.12)

Embora a tradição literária tenha convencionalizado os mais diversos arquétipos na figura dos contos, Ferreira (2015, p. 27), convida-nos a refletir sobre as adaptações modernas dessas obras clássicas e canônicas que trazem, em suas tramas, até hoje, conflitos vivenciados por mulheres, agora sob a ótica das questões atinentes à modernidade como a diversidade étnica/racial, empoderamento feminino, aceitação do corpo diante das exigências

estéticas/sociais, novas formas de se pensar o casamento e as relações em torno do amor que não necessariamente precisa ser por um príncipe-homem, recusa à identidade de esposa e novas propostas de *happy end*. Porém, embora tais questões estejam sendo incorporadas pela indústria cultural, não há um apagamento dos estereótipos defendidos pela tradição, eles ainda estão lá de forma “maquiada”.

Há, de fato, a reconstrução da configuração da identidade feminina mimetizada pela arte, mas essa remodelagem é acompanhada de uma série estereótipos, como a figura da mulher inteligente e independente como alguém mais “masculina”. Abordaremos essas questões sob a ótica do cinema de animação *hollywoodiano* para se pensar no embate existente entre valores da tradição e da modernidade, pois, com o advento da era Pós – Renascentista no império da Disney podemos perceber que novos paradigmas de beleza, comportamento e papéis sociais tem sido trabalhados de forma mais flexível e dinâmica, justapostos as imagens de mulher-princesa canônicas (a imagem da mulher amorosa, devota, materna, servil e submissa a um homem/amor/casamento). O jogo entre essas duas imagens nos revela que essas mulheres são sujeitos de linguagem que, para Volochinóv (2017), carregam contradições humanas na figura de vozes sociais em sua consciência que se chocam e respondem a esse mundo na forma de atos enunciados por essas personagens na relação eu-outro (BAKHTIN, 2012).

Falar de cinema é importante considerando o contexto no qual vivemos, pois, é um dos produtos mais massivos oferecidos ao consumidor pela indústria cultural, devido, segundo Ferreira (2015, p.28), ao seu caráter de mediador entre a arte e a realidade, que nos apresenta temas comuns a ela, de forma a facilitar a absorção das reflexões típicas e moralistas propostas por esses contos desde a sua gênese, constituindo, assim, a personalidade desses sujeitos, sejam adultos ou crianças.

A pesquisadora acima citada, partindo da citação de Bettelheim (2014), diz que a preservação do desfecho feliz foi um dos temas mais aclamados pela indústria do cinema, porém, diferente dos contos de fadas e alheio às questões modernas, esse final feliz tem sido ressignificado constantemente, mostrando, ao que tange ao tema do amor, por exemplo, que ele não necessariamente precisa ser destinado a um príncipe uma vez que, em produções mais recentes, esse amor tem se voltado à mãe ou à irmã, revelando a nós, telespectadores, que as vozes que constituem esses sujeitos são contraditórias, pois são levadas a aderir a uma responsabilidade imposta socialmente (a da mulher que se volta ao amor cego pelo homem), mas respondem a esta responsabilidade invertendo a lógica do amor a um príncipe, tendo

interesse em amar outros além do príncipe (porém ele continua a aparecer e disputar a atenção desta mulher-princesa protagonista).

Sendo assim, a partir de Corso e Corso (2011, p. 184) e Ferreira (2015, p. 29), notamos que “os contos de fadas mudaram porque nós mudamos, eles nos acompanham há séculos, trocam de roupa a cada nova geração, e não parecem dar sinais de cansaço”. Este trecho nos convida a pensar que um sujeito se descobre a cada novo dia de uma forma diferente no mundo moderno, destarte, a contínua reformulação da identidade humana, não apenas a feminina, não é um processo que pode ser controlado, ele é natural e inerente a todo sujeito de linguagem. Podemos concluir então, segundo o que pensam Corso e Corso (2011), que esses contos, sejam os clássicos ou os da Disney, falam sobre pessoas reais em seus momentos temporais, espaciais e culturais que revelam sujeitos do passado e do futuro, pois esses valores sempre são reflexo e refração de valores que respondem e antecipam um contexto.

Dentro do gênero contos de fadas escolhemos falar sobre a imagem da princesa por ser a figura mais massiva e que mais sofreu alterações ao longo dos anos, principalmente após o advento do movimento feminista que propiciou a quebra de padrões não só na vida, mas também, na arte, sobretudo acerca da feminilidade, instigando novas formas de percepção social por parte desses sujeitos, na vida, responsável por alterar a lógica da arte. A partir do fim da década de 90, até 2017, com o filme de *Moana*, podemos notar que as obras de Disney buscaram apresentar padrões de beleza e comportamento diversos, bem como, apresentou, também, personagens que representavam culturas distintas e não apenas a europeia ou americana, como era comum até o milênio passado.

Uma das ressignificações mais recorrentes nas novas produções, de acordo com Ferreira (2015, p. 30) é a recriação estética dessas princesas. A mulher clássica sempre foi retratada como bela, magra, devota, passiva, servil e submissa a um homem ou a um ideal de amor, ideais esses que tem sofrido certo “mascaramento”, porém não deixaram de existir, pois, por razões meramente capitalistas a indústria cultural incorpora várias vozes em suas produções, desde as tradicionais até as contemporâneas.

As reflexões da autora enfatizam que a apresentação desses perfis não foi motivada por razões democráticas, mas sim pelo interesse em vender um produto para um público mais amplo, ao mesmo tempo que agrada aos seus telespectadores mais antigos, pois, assim, arrecadará mais capital e reputação estimulado ora pelos filmes, ora pelos produtos comercializados por esses que ainda promovem e vendem o discurso de “beleza” e “perfeição”,

para o público feminino, na figura de adereços e cosméticos, estimulando, assim, a conservação da ditadura da beleza.

Com a observação do contraste entre tradição e contemporaneidade, na figura desses perfis de mulheres propostos pelas massas, aqui, no caso, televisivas, percebemos, em consonância com os dizeres de Ferreira (2015, p. 32), que essa modificação só ocorre por conta do intuito de vender um produto em larga escala, então, de forma alguma, podemos afirmar que a Disney ou *Hollywood* são democráticas ao incorporar questões como diversidade ou empoderamento feminino, uma vez que ela lida com comercialização de imagens aclamadas por um norma social que, majoritariamente, endeusa os modelos arquetípicos e convencionais da tradição literária. É nítido, mesmo atualmente, que quando há fuga dos modelos de beleza e magreza dominantes, haverá um desvalorização e negação dessas novas imagens, pois, a diversidade é silenciada: as “imperfeições” são disfarçadas pelos recursos midiáticos, a pele e o cabelo estão sempre impecáveis e as curvas do corpo feminino sempre controladas e escondidas. Uma princesa apenas pode ser independente, assertiva e guerreira desde que siga a um padrão de beleza bem aceito, bem como, esta deve ser magra e ter traços europeus.

Podemos assim perceber que, de acordo com os escritos de Ferreira (2015, p. 32), esses “novos” perfis de feminino não são aclamados pela mídia de forma integral, pois, na maioria das vezes, há um “mascaramento” desta diversidade e tentativa de encaixar essas mulheres simbolizadas pela arte cinematográfica em um padrão europeu de beleza. Notamos, então, que mulheres que fogem do corpo arquetípico são induzidas e conduzidas a adquirir produtos que as aproxime dessa beleza “ideal” que está sempre associada à “felicidade”.

A autora (2015, p. 33), parte da teoria de Freud (2010), para afirmar que a valorização desta beleza, sempre ocidental, está veiculada a concretização da felicidade, pois, acredita-se que somente ao incorporar um padrão estético/comportamental canônico, será aceita pelo outro e terá voz, dependendo, assim, do que o outro gosta para se sentirem completas e felizes, porque o outro detém, segundo Freud (2010) total poder na construção da satisfação ou sofrimento dos que o rodeiam. Norteadas por esta premissa, notamos que, a indústria cultural, atenta aos gostos e preferências das massas, elabora estratégias discursivas que atraem diversos públicos, pois, isso significa mais lucro, assim não se trata de uma empresa democrática por incorporar novos modelos, mas sim de efeitos do capitalismo na arte.

A construção da identidade feminina, há muito tempo, está vinculada aos ideais capitalistas propagados pelas indústrias do entretenimento. O sujeito consumidor se vê na

necessidade de adquirir variados produtos para estar mais próximo da utopia de beleza criada já nos contos de fadas por meio de figuras arquetípicas, mote para a propagação dos estereótipos enraizados em nossa cultura. Esses estereótipos de beleza e comportamento, herdados da tradição arquetípica literária, serão exploradas no tópico a seguir. Essas imagens estereotípicas instauram um *modus vivendi* carregado de “normas” estéticas e comportamentais voltadas para o público feminino que, de forma gradual, tem sido revertida em novas imagens que representam a diversidade feminina, imagens essas que tem sido, pouco a pouco, levada até as telas de cinema.

## **2.2. Os arquétipos e os estereótipos como consolidação do mito da beleza**

As “normas” estéticas e comportamentais são inseridas em nossa mente na figura de imagens arquetípicas, de forma inconsciente, pois, segundo Jung, elas são inatas e inerentes a todo ser que exerce a linguagem, imagens essas que são refletidas e refratadas na interação verbal, pois elas são compostas pela humanidade e em resposta a ela.

O inconsciente coletivo é uma figuração do mundo, representando a um só tempo a sedimentação multimilênar da experiência. Com o correr do tempo, foram-se definindo certos traços nessa figuração. São os denominados arquétipos ou dominantes – os dominadores, ou deuses, isto é, configurações das leis dominantes e dos princípios que se repetem com regularidade à medida que se sucedem as figurações, as quais são continuamente revividas pela alma. (JUNG, 1987, p. 86)

Jung (1987), reitera que essas imagens são arquetípicas, pois, tratam-se de um processo inconsciente, não são percebidas de forma automática. São figuras que adentram na mente humana por meio de instintos que guiam e moldam os comportamentos da humanidade por meio de imagens e símbolos (RANDAZZO, 1996). Lopes (2015, p. 13). A autora reitera que a formação dos arquétipos e as suas imagens, manifestam-se na relação que temos com outros sujeitos, pois, é neste momento, que o que se pensa sobre a humanidade é revelado de forma concreta e consciente.

Em todos os contos de fadas, sejam os clássicos ou modernos, há pelo menos um símbolo ou imagem arquetípica que impulsiona a história, no campo da arte, e molda a vida das pessoas, no meio social. Esses símbolos estão armazenados na psique humana e configuram imagens de masculinidade e feminilidade convencionalizadas pela sociedade, responsável por transmitir esses ideais por gerações (LOPES, 2015, p. 15). Os arquétipos que mais predominam nas histórias de princesas são as figuras da “Grande Mãe”, da “Donzela” e da “Guerreira – Heroína”.

Os ideais de passividade, proteção, cuidado, devoção, submissão e servidão surgem a partir dos arquétipos da “Grande Mãe” e da “Donzela”. A primeira evoca a figura da mulher como a provedora e portadora do eterno ventre, e, como tal, deve prover e alimentar todas as formas de vida (RANDAZZO, 1996). A representação da donzela, por sua vez, complementa a noção da mulher como provedora da vida, acrescentando-se outros “deveres”, como a necessidade de fascinar e seduzir por meio da beleza a partir de um comportamento servil, passivo e submisso a um homem.

A noção de uma mulher fascinante, sedutora e fatal, assim como o arquétipo da mãe provedora, é uma imagem arquetípica primordial da mulher. Exemplos deste arquétipo podem ser encontrados nas musas, nas fadas e nas jovens virgens da literatura. (RANDAZZO, 1996, p. 115)

A simbologia da guerreira, promove imagens de altruísmo e empatia, com o intuito de incentivar as mulheres a serem independentes, corajosas e fortes, bem como, a lutar pelo que acreditam ser justo para a promoção de um mundo melhor e igualitário. Este arquétipo é mais recente e a sua nascente teve origem com o advento do movimento feminista.

Uma das conquistas realmente importantes do movimento feminista foi fazer com que as mulheres abandonassem os tradicionais “arquétipos femininos” para experimentar a vida na condição de Guerreiro e Andarilho. Ao mesmo tempo, ao ver mulheres em papéis não tradicionais, os homens sentiram-se encorajados a assumir o seu lado carinhoso e sensível, adotando arquétipos que até então eram associados exclusivamente com as mulheres. (RANDAZZO, 1996, p. 124)

A partir da formação dessas imagens arquetípicas no inconsciente coletivo da humanidade, abre-se portas para o surgimento dos mais diversos estereótipos baseados em tais simbologias. São evocados a partir dos efeitos causados por esses três arquétipos transmitidos por meio do discurso dominante, que dita e controla a hegemonia feminina. Segundo Pimenta (2009, p. 22) esses discursos carregam significados voltados à coisas, pessoas e grupos, ressaltando-se, o tempo todo, a diferença, com o intuito de discriminar o diferente. Os estereótipos são utilizados como forma de ordenação e classificação do mundo por meio de regras e códigos sociais que ditam modos de pensar e de agir nas mais diversas relações.

Tais ideias ordenadoras exigem a presença de uma série de crenças compartilhadas por um número substancial de indivíduos e amplamente disseminadas em alguns grupos sociais. Neste sentido, é impossível deixar de se reconhecer que estas crenças não apenas propiciam que os grupos humanos mantenham sua unidade, como também permitem que o indivíduo desenvolva e mantenha uma visão positiva de si próprio e do seu grupo, sobretudo ao estabelecer um rígido contraste entre os seus próprios atributos positivos e os traços negativos reputados aos grupos externos. (PEREIRA, 2002, p. 36)

Esta cobrança que fazemos em relação ao outro está carregada de pré-conceitos conhecidos, segundo Pimenta (2009, p. 24), como estereotipização. Este processo nada mais é

do que a cristalização de pensamentos e condutas inseridos em todos os tipos de relações entre sujeitos que propagam fórmulas, regras e leis sociais regidas por um discurso dominante, pré-concebido por gerações anteriores e futuras. Usualmente, esse discurso tenta, por meio das mais diversas estratégias discursivas, padronizar e canonizar certas condutas comportamentais e estéticas por meio da reprodução massiva de simbologias e imagens arquetípicas pertencentes ao senso comum, sob o intuito de promover modelos que inspirem as pessoas a seguirem fielmente.

Esta filosofia é mais ou menos uma série organizada de imagens para descrever o mundo não visto. Mas não somente para descrevê-lo. Para julgá-lo também. E, portanto, os estereótipos estão carregados de preferência, cobertos de afeto ou aversão, ligados aos temores, avidez, fortes desejos, orgulho, esperança. (...) não estudamos um homem para julgá-lo como mau. Vemos um homem mau. Vemos uma manhã de orvalho, uma donzela, avermelhada, um santo padre, um inglês bem-humorado, um perigoso vermelho (...). (LIPPMANN, 2008, p. 115)

Os estereótipos aparecem de forma mais eficaz quando um sujeito acolhe um traço evidente em um grupo e o escolhe e impõe como comum a todos, instigando o “reconhecimento” e incorporação deste traço. Pimenta (2009, pp. 24-25), reitera que este processo ocorre sob os ideais de precisão e distinção para a garantia da consistência e estabilidade dos estereótipos. Os valores que essas imagens evocam, formam-se por meio da observação do comportamento e práticas languageiras dos mais diversos grupos que reproduzem padrões que compõem os papéis sociais atribuídos à figura masculina e feminina. Esses papéis, no plano da arte, são veiculados com o intuito de representar a vida real na arte (PEREIRA, 2002, pp. 98-99).

A autora diz que os efeitos deste processo são resultantes da concepção do outro frente a nós, pois, esse outro, escolhe uma característica (estética ou comportamental), e baseia todo o seu julgamento a partir desse ideal, amparado por imagens canônicas para exigir ao outro que este incorpore tal imagem estereotípica estética e/ou comportamental difundida a gerações, assim sendo, percebemos que quando há a fuga desses estereótipos, é como se estivéssemos cometendo um crime social e, todavia, nossa fala é marginalizada.

Há uma imagem do mundo mais ou menos ordenada e consistente, a qual os nossos hábitos, nossos gostos, nossas capacidades, nossos confortos e nossas esperanças se ajustaram. Elas podem não ser uma imagem completa do mundo, mas são uma imagem de um mundo possível ao qual nós nos adaptamos. Naquele mundo as pessoas e as coisas têm seus lugares bem conhecidos, e fazem certas coisas previsíveis. Sentimo-nos em casa ali. Enquadramo-nos nele. Somos membros. Conhecemos o caminho em volta. Ali encontramos o charme do que é familiar, o normal, o seguro; seus bosques e formas estão aonde nos acostumamos a encontrá-los. (LIPPMANN, 2008, p. 98)

A maioria dos estereótipos evocam imagens de feminino e de feminilidade que não nos são estranhos. Pimenta (2009, p. 29), afirma que eles são físicos e comportamentais e aparecem na figura de padrões de beleza que promovem o discurso de que a mulher perfeita é alta, magra, de pele e olhos claros, ocidental, cabelos sempre arrumados, roupas impecáveis, devoção a um amor opressor, casamento como resolução dos problemas, necessidade de ser protegida, comportamento servil e submisso, dentre outros.

Esses estereótipos nada mais são do que uma extensão das três imagens arquetípicas mais resgatadas pela tradição literária dos contos de fadas, criado pela sociedade, para difundir e determinar o que faz com que uma mulher seja bela e ideal. Assim sendo, a autora menciona (2009, p. 29), que este padrão sempre foi, exaustivamente, seguido e incorporado por muitas mulheres, sejam crianças ou adultas, começando a ser repensado apenas no século anterior, mais precisamente na década de 90. Esses estereótipos são tão determinantes que são buscados de todas as formas possíveis para que esse ideal de “perfeição” irreal seja atingido, diariamente.

Durante a última década, as mulheres abriram uma brecha na estrutura do poder. Enquanto isso, cresceram em ritmo acelerado os distúrbios relacionados à alimentação, e a cirurgia plástica de natureza estética veio a se tornar uma das maiores especialidades médicas. Nos últimos cinco anos, as despesas com o consumo duplicaram, a pornografia se tornou o gênero de maior expressão, à frente dos discos e filmes convencionais somados, e trinta e três mil mulheres americanas afirmaram a pesquisadores que preferiam perder de cinco a sete quilos a alcançar qualquer outro objetivo. (...) Pesquisas recentes revelam com uniformidade que em meio à maioria das mulheres que trabalham, têm sucesso, são atraentes e controladas no mundo ocidental, existe uma subvida secreta que envenena nossa liberdade: imersa em conceitos de beleza, ela é um escuro filão de ódio a nós mesmas, obsessões com o físico, pânico de envelhecer e pavor de perder o controle. (WOLF, 1992, p. 12)

A imposição da beleza feminina de acordo com Pimenta (2009, pp. 29-30), a partir de Wolf (1992), sempre foi um atributo político imposto por homens para o controle das mulheres nas sociedades, cujo foco era conduzir a figura feminina ao que conhecemos hoje como “mito da beleza”. Os homens criaram esse mito como forma de preservar e afirmar o poder sobre a mulher, pois, consideram a libertação feminina das suas garras, uma ameaça (WOLF, 1992, pp. 16-17).

Essas imagens, segundo Pimenta (2009, pp. 29-30), são disseminadas diariamente nas mais diversas esferas por meio de indústrias culturais, corporações de mídia, indústrias de dieta, cosméticos, vestimentas, centros de estética e de cirurgias plásticas, dentre outros, pois, esses mercados, alimentam-se da necessidade de impor à mulher a ilusão de uma perfeição, principalmente em termos físicos.

E a alucinação inconsciente adquire influência e abrangência cada vez maiores devido ao que hoje é uma consciente manipulação do mercado: indústrias poderosas – a das dietas, que gera 33 bilhões de dólares por ano, a dos cosméticos, 20 bilhões de dólares, a da cirurgia plástica estética, 300 milhões de dólares e a da pornografia com seus sete bilhões de dólares — surgiram a partir do capital gerado por ansiedades inconscientes e conseguem por sua vez, através da sua influência sobre a cultura de massa, usar, estimular e reforçar a alucinação numa espiral econômica ascendente. (WOLF, 1992, p. 21)

Escolhemos obras dos estúdios Disney para pensarmos na ressignificação desses estereótipos, pois, eles estão bem assegurados e demarcados em seus filmes de princesas, principalmente nos mais clássicos, pois, tiveram como base, a construção de uma beleza física moldada sob o pretexto de encantar e apresentar corpos delicados e bem dispostos na figura de rostos perfeitos e cabelos impecáveis (PIMENTA, 2009, p. 30). Fica evidente que, essas princesas, são representações de discursos dominantes nos mais diversos tempos e espaços, sendo este o mote para a evolução desses perfis a partir da década de 90, uma vez que respondem a esta hegemonia, porém, o sistema, na figura de suas estruturas (infra e super), impõem, ainda hoje, modelos canônicos de beleza que são sempre ocidentais (norte-americanos ou europeus), embora as mulheres tenham subvertido, aos poucos, essas imagens arquetípicas da Deusa provedora e da Donzela indefesa.

Mencionamos, aqui, que os homens sentem a necessidade de controlar e mostrar que possuem poder frente a mulher e, para tanto, criam o que conhecemos por mito da beleza. É importante abordar este tópico, pois, observaremos que é a partir da canonização de estereótipos e arquetípicos que se configura, mas também se modifica, este mito da beleza que vem sendo contestado pelas ondas do feminismo, como veremos no tópico a seguir.

A construção do feminino e, conseqüentemente, de modelos a serem “incorporados” pelas mulheres, teve o seu ensejo já na Grécia, onde o equilíbrio entre mente e corpo era demonstrado por meio de estátuas nuas, porém com semblante de uma figura inteligente (VARGAS, 1998, p. 33). Durante a Idade Média esta exposição do corpo começou a ser contestada e repudiada, e a mulher considerada como “ideal” já nesta época, de acordo com os escritos de Tinoco et al (2016, p. 03), era a apegada à figura da maternidade, instigadas pela imagem da Virgem Maria (KURY; HANGREAVES; VALENÇA, 2000). Na Renascença, por sua vez, era comum termos como “padrão” figuras de mulheres mais “gordas” pois significava que a mesma possuía dinheiro e fartura, assim, o retrato dessas mulheres contemplavam imagens de seios e nádegas mais evidentes.

Tinoco et al (2016, p. 04), diz que no século XIX, por sua vez, novas concepções de beleza eram buscadas por essas mulheres que não mais eram retratadas de forma a evidenciar as suas curvas. Ocorreu o movimento contrário, essas mulheres buscavam parecer cada vez mais magras e, para tanto, utilizavam espartilhos para disfarçar qualquer tipo de curvas em seus corpos. Mais próxima a nossa contemporaneidade, imagens de mulheres dos séculos XX e XXI contemplam certa diversidade ao serem retratadas nas mídias, graças à força exercida pelo movimento feminista, mas que sempre retorna ao corpo magro como o “ideal” de alguma forma.

É sabido que a indústria cultural tem um significativo poder de influenciar pensamentos de um sistema dominante, sobretudo, na arte, por meio de veículos massivos, como o cinema. Percebemos que esses ideais concernentes à construção do feminino tem sido, continuamente, ressignificados e, assim sendo, o próximo tópico abordará a influência do feminismo na reconstrução da imagem de mulher veiculada pelo cinema sob o intuito de mostrar a interação do feminismo crítico com a situação da mulher na contemporaneidade.

### **2.3. A força do feminismo crítico dentro da indústria e a reconstrução do “ser princesa”**

Como notamos, o poder da indústria cultural como veiculadora e propagadora de ideais dominantes é enorme e a sua influência na vida dos sujeitos é incontestável. Assim sendo, a arte é um canal ideal para a disseminação desses ideais nos mais diversos enunciados sincréticos (musicais, visuais, sonoros, etc). Optamos por criar um tópico referente ao feminismo neste capítulo, pois, ele está, diretamente, ligado à constituição de imagens de feminino na indústria (não apenas cinematográfica), destarte, este movimento, revela a situação da mulher na sociedade, bem como, o seu retrato na cultura de massa, sobretudo em *Hollywood*.

A partir das reflexões de Frutuoso (2015, p. 14), podemos notar que a constituição da história da mulher na sociedade ocidental sempre se resumiu à criação e educação dentro de um sistema patriarcal, dominado por homens, cujo intuito era o de determinar os caminhos que a figura feminina deveria seguir para ser considerada como “adequada” e “exemplar”, assim sendo, é muito comum encontrar retratos frente a ela que as limitavam à atividades domésticas e subserviência a um homem, bem como, a fidelidade aos ideais religiosos que pregavam o discurso de que para uma mulher ser aceita socialmente, esta deveria compactuar para com os ideais de castidade e devoção à família promovidos, sobretudo, pela igreja. Eram, ainda, consideradas fracas e indefesas, sendo assim, sua meta de vida era encontrar um homem para

desposá-la e protege-la/mantê-la, pois, aos olhos dos ideais dominantes, eram incapazes de tal feito, então, deveriam conseguir um bom casamento.

Houveram momentos de protesto em toda a história, porém, as que ousavam desafiar os ideais da igreja e contestar o casamento, eram silenciadas. Na Idade Média, por exemplo, isto fica bem claro com o movimento de “caça às bruxas”, destinado à procura de mulheres que não concordavam com os ideais dominantes de castidade, devoção e prisão a um casamento.

Existe, nessa perseguição às “feiticeiras”, um elemento claro de luta pela manutenção de uma posição de poder por parte do homem: a mulher, tida como bruxa, supostamente possuiria conhecimentos que lhe confeririam espaços de atuação que escapavam ao domínio masculino. (PITANGUY; ALVES, 1984, p.21)

Frutuoso (2015, p. 14), comenta que o mote para esta perseguição às mulheres girou em torno dos principais ideais promovidos na gênese do movimento feminista: a libertação e denúncia das formas de opressão feminina, que busca, até hoje, uma condição igualitária nas mais diversas relações que envolvem o homem e a mulher.

A primeira onda do movimento feminismo surgiu já em meados da Revolução Francesa. Motivadas pela defesa dos ideais de liberdade, igualdade e fraternidade recém conquistados (para os homens), começaram a reivindicar seus direitos sociais e políticos promovidos e instigados pelo grupo de mulheres que ficou conhecido como sufragistas.

As sufragistas<sup>15</sup> (Frutuoso, 2015, p. 15), instigaram grandes manifestações em prol da igualdade nos direitos contratuais, de propriedades e, claro, o direito ao voto. Essas pautas não foram alcançadas de forma pacífica e breve. Foi necessário um período bastante extenso para que aos poucos os direitos reivindicados fossem conquistados, pois, era algo que feria para com a moral social e histórica da época.

Por volta de 1960 os ideais feministas iniciados na França começaram a ser propagados para outros lugares, ganhando, assim, maior intensidade e divulgação, o que deu início à segunda onda do movimento feminista, espalhando-se por países sobretudo industrializados. Após a Segunda Guerra Mundial, houveram, de acordo com a autora, a partir de Braga e Costa (2009), inúmeras transformações sociais que motivaram o surgimento do que conhecemos por

---

<sup>15</sup> O sufragismo foi um movimento feminista que se iniciou em 1948 nos Estados Unidos. Seus membros chamados *sufragistas*, denunciavam a exclusão da mulher da possibilidade de participação nas decisões públicas em um momento em que há uma expansão do conceito liberal de cidadania abrangendo os homens negros e os destituídos de renda. (ALVES; PITANGUY, 1984, p. 44)

contracultura<sup>16</sup>, mote para o nascimento do movimento hippie e a disseminação de ideais que fugiam bastante da tradição como as ideias de um amor livre, o repúdio a qualquer tipo de repressão, os avanços dos métodos contraceptivos, como as pílulas anticoncepcionais, que possibilitaram à mulher uma maior autonomia sexual (escolher ou não a maternidade, por exemplo).

As autoras (FRUTUOSO), 2015, p. 15 e BRAGA; COSTA, 2009) também chamam a atenção para o fato de que é neste momento que as famílias deixam de ter a figura masculina como um modelo soberano a ser seguido, pois, a mulher, ganha espaço nesta representação que até então foi ocupada por homens. As pesquisadoras dizem que esta foi uma ruptura tão grande que houve uma intensa crise de identidade. A representação do poder da mulher, bem como, o feminino como modelo a ser seguido nasceu como resposta a uma opressão de séculos gerada pela desigualdade social, histórica, jurídica, econômica, etc.

A partir da união dos ideais das duas ondas e após o lançamento da obra de Simone de Beauvoir, *O Segundo Sexo*, em 1949, surgiram as primeiras reflexões sobre a ideologia de gênero, que tinha como tese a defesa de que os sexos masculino e feminino são uma construção social e não biológica. Beauvoir ainda reitera que, esses comportamentos, são construídos por meio do processo de socialização, na interação verbal, e esses condicionam papéis para os sexos cumprirem “funções sociais” (FRUTUOSO, 2015, pp. 15-16):

Simone de Beauvoir, escrevendo no final da década de 1940 o livro intitulado *O Segundo Sexo*, é uma voz isolada neste momento de transição. Denuncia as raízes culturais da desigualdade sexual, contribuindo com uma análise profunda na qual trata de questões relativas à biologia, à psicanálise, ao materialismo histórico, aos mitos, à história, à educação, para o desenvolvimento desta questão. Afirma ser necessário estudar a forma pela qual a mulher realiza o aprendizado de sua condição, com ela a vivência, qual é o universo ao qual está circunscrita. (PITANGUY; ALVES, 1984, p.50)

Nota-se que as feministas buscavam perceber, por meio das teorias, como os diferentes conceitos de masculinidade e feminilidade são construídos na esfera social e na história, bem como, desejavam entender como esses sentidos são revelados por meio de práticas de poder na interação verbal, que nos mostra como o mundo pensa sobre esses ideais de feminino e

---

<sup>16</sup> Resumida como uma cultura underground, cultura alternativa ou cultura marginal, contracultura é um movimento que teve seu auge na década de 1960, como uma forma de mobilização e contestação social utilizando novos meios de comunicação em massa. Jovens inovando estilos, chocando as famílias conservadoras com seu espírito mais liberal eram a principal representação desse movimento. Uma característica clara é que este movimento não se baseia na luta de classes. Foram grupos de jovens brancos das camadas médias urbanas que iniciaram o movimento (justamente eles, que tinham acesso aos privilégios da cultura dominante). O conflito de gerações era intenso e começava na família, sendo marcante a oposição entre jovens versus os "não-jovens".  
Fonte: <https://psicodelia.org/noticias/afinal-o-que-e-contracultura>

feminilidade. Tenta-se desvincular de ideias como quem é o mais forte, mais frágil ou mais passivo na composição dessas novas teorias, promovendo, assim, uma identidade livre em relação aos dois sexos, devido a necessidade de esses serem vistos como complementares e não dominantes

Um pouco antes do surgimento da terceira onda, instigadas pela publicação do livro *A Condição da Mulher*, de Juliet Mitchell, em 1967, as feministas começaram a pensar nos aspectos geradores da discriminação de papéis sociais entre os sexos, bem como, a sua disseminação nas diferentes classes sociais que, de acordo com Pitanguy e Alves (1984, pp. 52-53) amparadas pela obra de Mitchell (1967), ocorre por meio de quatro esferas: na da produção, da reprodução, da sexualidade e da educação, assim sendo, inspiradas pelos ideais da *Condição da Mulher* as feministas adotaram temas ligados a reivindicações básicas da “condição” feminina como a sexualidade e violência, saúde, capacitação profissional e mercado de trabalho, mote para o advento da terceira onda.

Por fim, a terceira onda, teve como principal escopo, de acordo com Frutuoso (2015, p. 17), a ênfase no poder do discurso para a construção e disseminação desses papéis na esfera social por meio das mais diversas interações humanas que são decisivas na convencionalização de estereótipos. Motivadas por questões mais subjetivas, este momento do feminismo é crucial, pois, as conquistas, que, até então, em sua maioria, eram aplicadas à mulheres brancas, ocidentais e heterossexuais, começaram a se expandir os ideais feministas para a outras raças e etnias e as questões inerentes à sexualidade também começaram a ser pensadas sob outra ótica, para abranger os mais diversos grupos, promovendo imagens de feminino diversas para que essas mulheres se sentissem representadas, principalmente na cultura de massa, como veremos no tópico seguinte.

Um grande marco do século XXI do movimento, foi, sem dúvida, as conquistas advindas com a conhecida “Marcha das Vadias”. Questões inerentes ao assédio contínuo, estupros e a violência doméstica extrema foram pautas da marcha, bem como, a defesa ao aborto e a reivindicação por mais espaço na vida política que ainda era mínimo.

O feminismo, em suas mais diversas manifestações, foi fundamental para garantir um lugar mais igualitário para mulher. Porém, apesar da conquista da autonomia e liberdade de expressão, Frutuoso (2015, p. 18), chama a nossa atenção para o fato de que a desigualdade de poder entre os sexos ainda é bastante gritante, pois, a pressão para a adesão aos ideais da sociedade patriarcal é imensa e esses ideais estão muito bem conservados pelas grandes massas,

embora eles estejam sendo contestados. Os salários das mulheres ainda são inferiores e, no campo das artes, sobretudo na mídia *hollywoodiana* que é o objeto desta pesquisa, a infantilização e a sexualização do corpo feminino nos mais diversos enunciados são, de forma frequente, trazidas as telas, bem como, o corpo feminino, assume o papel de objeto a ser comercialmente explorado.

#### **2.4. A representação feminina na cultura de massa: o cinema hollywoodiano**

O capitalismo, segundo Frutuoso (2015, p. 18), também tem o seu papel na formação da consciência, pois, como é composto de linguagem, logo de vozes sociais, reflete e refrata ideologias em conflito que são convertidas em mercadorias/produtos.

Considerando esta premissa, percebemos, com apoio nas reflexões da autora a partir de Rüdiger (2001, p. 14), que as obras de arte e os seus ideais são, há muito tempo, criadas, negociadas e consumidas como bens descartáveis, sendo produzidas, distribuídas e vendidas de acordo com o conveniente para se manter os cânones sociais. Diante desta cultura mercantil e industrializada, os teóricos da escola de Frankfurt, Theodor Adorno e Marx Horkheimer desenvolvem um termo que explica este fenômeno intitulado de “indústria cultural”. Seu principal escopo, de acordo com Frutuoso (2015, p. 18), era explicar o processo de adaptação dos produtos à sociedade de massa, bem como, o seu consumo desenfreado.

Horkheimer, Adorno, Marcuse e outros referiam-se com o termo indústria cultural à conservação da cultura em mercadoria, ao processo de subordinação da consciência à racionalidade capitalista. Mais do que uma crítica à industrialização do processo de trabalho e produção, a crítica frankfurtiana à indústria cultural era voltada à castração do pensar, propondo a racionalidade absoluta do capitalismo, o que para os pensadores provocaria a estagnação ideológica da sociedade. (RÜDIGER, 2001, p. 138)

Neste sentido, podemos perceber que, a indústria cultural pode ser entendida como uma das formas de dominação da superestrutura (BAKHTIN/VOLOCHINÓV, 2017), pois, tem como objetivo, produzir, distribuir, instigar e vender produtos de consumo, mas nunca é um mero produto, ali estão impregnados valores a serem introduzidos no consciente e inconsciente humano. É cabido à indústria, também, a reprodução da relação desigual entre classes evidenciadas em situações de poder que tentam manter uma tradição ao mesmo tempo que está atenta ao que gera lucro, porém, é de sua índole, reproduzir ideologias estabelecidas pelo sistema, induzindo comportamentos.

Em suas primeiras manifestações (e até mesmo nos dias de hoje), nos mais diversos veículos (rádio, televisão, cinema, revistas e publicidade), segundo Frutuoso (2015, p. 19) , as

mídias são usadas pela elite para manipular a população, induzindo esta a comportamentos, para tanto, quando o feminino é utilizado como tema desses meios, segundo os escritos de Edgar Morin (1997), as imagens possuem, sempre, teor erótico, cujo intuito é o estímulo do consumo do feminino como produto comercializado e distribuído por esta indústria e comprado por nós. Assim sendo, a figura da mulher é retratada como objeto de divertimento, prazer e luxo, e, a partir de um olhar capitalista, torna-se instrumento de venda por meio da erotização da sua imagem.

A representação da mulher nas grandes mídias, sempre, ocorreu por meio de dois extremos: ou era colocada de forma erotizada, como objeto e produto de consumo aos olhos desejosos da figura masculina, devendo se moldar a um padrão de beleza estipulado por esse público, ora era vista como a figura materna, frágil, passiva, dependente, servil e submissa a um amor heterossexual concretizado por um casamento. Essas imagens aparecem, pois, segundo a autora supracitada, as massas, aqui, no caso, o cinema, carrega, em sua essência, um modelo de feminino conservado pelo patriarcado que limita essas mulheres a serem representadas por meio do seu corpo, da sua sexualidade, das “emoções femininas” e da sua devoção à família, ao casamento e à maternidade para entreter o público que consome essas imagens.

Mesmo que características como inteligência, racionalidade, firmeza e decisão tenham sido apenas reconhecidas e assumidas como inerentes à mulher no que diz respeito à condução de suas obrigações sociais e familiares (domésticas), não sendo estas passíveis propriamente do reconhecimento dentro do contexto cultural, político ou muito menos econômico, o problema é que o espaço feminino resumindo-se ao universo doméstico e familiar, foi, ao longo dos anos, não apenas desprestigiado social e economicamente, mas também foi sendo incorporado culturalmente como “lugar” próprio do universo feminino e, conseqüentemente, sua imagem foi sendo circunscrita a esse espaço. (BRAGA; COSTA, 2009, p. 99)

Movidas pela citação acima, Frutuoso (2015, p. 21), reitera que, as circunstâncias citadas, foram cruciais para o enraizamento dessas imagens no cinema, pois, essas imagens, são colocadas, até hoje, como ideais infalíveis para o alcance do sucesso e da felicidade, moldando toda a construção da mulher e de seu papel com base nessas estereotípias advindas dos grandes arquétipos, readaptados, continuamente, com o avanço da crítica feminista dentro da indústria do cinema que é bastante conservadora e, quando cede, é por conta de razões lucrativas e tentativa de alcance de um público maior.

Podemos perceber que, usualmente, o aparecimento da mulher no meio fílmico, é sempre bastante secundário, pois, na maioria das vezes, elas não são peças fundamentais para o desenvolvimento das narrativas por conta de todas as razões citadas. Essas mulheres aparecem

em posições inferiores em relação ao personagem masculino que é sempre retratado como másculo, forte e responsável pela resolução de todos os problemas na trama, cabendo, à figura feminina, distrair e entreter o público por meio de imagens que reiteram regras a serem seguidas para a obtenção da aprovação masculina: devem ser jovens, atraentes, bonitas, magras, sexy, frágeis, delicadas, submissas, maternas e competentes ao que se refere às atividades domésticas e sexuais.

Em regra, na maioria das vezes, os filmes iniciam com a imagem feminina sendo apresentada “a serviço” do olhar tanto dos protagonistas masculinos quanto do espectador. A imagem exibida é destacada e isolada, glamourosa e sensual/sexual. Contudo, na medida em que a narrativa se desenrola, a personagem feminina se apaixona pelo protagonista, torna-se “propriedade” sua e, conseqüentemente, perde suas principais qualidades: a elegância e o glamour. Sua sexualidade e o seu erotismo, presentes inicialmente, são posteriormente subjugados (para não dizer suprimidos) ao seu companheiro. De certa maneira, na sua identificação com o protagonista masculino (aquele que detém o controle), o espectador acaba “compartilhando” com este o seu poder e, de certa forma, possuindo também o seu objeto de desejo. (BRAGA; COSTA, 2009, p. 99)

A convencionalização do amor romântico e a necessidade de se ter um relacionamento para a concretização do sucesso e da felicidade foi fundamental para a construção de grande parte do discurso do “ser princesa” aderido pelos estúdios da Disney que ficou estático durante mais de uma década, começando a ser remodelado recentemente. Isto ocorre porque, de acordo com Frutuoso (2015, p. 21) e de Duarte (2013, p. 04), a mulher, na grande parte dos filmes, tem como objetivo durante quase (senão toda) toda a trama encontrar o amor materializado em uma relação heterossexual, pois, sem esta, “não há felicidade”, pois, a sociedade só reconhece como mulher “ideal” aquela que alcança tais objetivos (casamento, maternidade, devoção à família, servir e/ou submeter-se a um homem). Mulheres que fogem do cânone são taxadas como prostitutas, frustradas, infelizes e “solteironas”

Em tempos outroros, quando mulheres desempenhavam papeis que eram considerados da “índole masculina” como a liberdade sexual, a independência financeira e social, poder e inteligência, essas posturas eram acompanhadas de uma “punição”, não apenas em termos físicos, mas também, por meio de imposições sociais que condenavam essas mulheres. No cinema, personagens com tais posturas (aquelas que são bem-sucedidas e sentem realizadas sem um homem), usualmente, são retratadas como aquelas passíveis à traição, ou ainda como personagens que estão escondendo algo grave, bem como, são retratadas como mulher como maníacas, psicopatas, assassinas ou *serials killers* justamente por serem consideradas um “perigo social”.

Personagens com certa postura “independente”, durante muitos anos, foram taxadas como vilãs, sendo atribuídas a elas os mais diversos finais trágicos sendo vítimas, de acordo com Frutuoso (2015, p. 22), de abusos, mortes violentas, fins solitários e tristes acompanhados de um sentimento (forjado, claro) de arrependimento a respeito dos erros cometidos em vida como sinal de redenção (redenção ao sistema patriarcal, no caso), propagando-se e mantendo-se uma identidade de feminino machista e conservadora dentro de uma das indústrias mais massivas de representação do ser humano, promovendo um ideal de que a mulher precisa ser domesticada ou a mesma será um perigo para a sociedade, para tanto, o “bom comportamento” e a “boa aparência” são estimulados pelo capitalismo em suas mais diversas esferas de consumo.

Esta mentalidade começou a ser modificada após o advento e interferência das teorias feministas dentro da cultura de massa em sua terceira onda que visava pensar nas estratégias discursivas utilizadas pelo sistema para propagar e enraizar imagens irreais de mulher. Assim sendo, uma das primeiras críticas surgiu com a semiótica Claire Johnston, que fundamentou uma análise referente à como o cinema clássico *hollywoodiano* constrói uma imagem clássica de feminino a partir de um “mito da beleza” que não condiz com a mulher contemporânea, pois nele esta se encontrava sempre em posição inferior e, como tal, precisava ser salva e, quando não, esta era transformada em fetiche por meio do seu corpo. A partir desta premissa, notamos que a sociedade patriarcal tem perdido forças, porém, os seus ideais encontram-se impregnados no inconsciente coletivo preservados pelas mídias.

### **2.5. A objetificação do feminino no cinema hollywoodiano: o eterno feminino contemporâneo**

*Hollywood*, na figura dos seus estúdios e produções, foi construída e arquitetada para ser sedutora e irresistível, com o intuito de instigar as emoções e fantasias humanas por meio da venda de “sonhos”. A imagem de feminino vendida por esta indústria, como vimos no desenvolvimento do tópico anterior, foi arquitetada para ser sempre o “outro”, o “secundário”, o que “distrai” e “entrete”, não cabendo, a esses sujeitos, o protagonismo, pois, os valores reiterados durante a maior parte da existência do cinema, são a fragilidade, submissão, servidão e a objetificação do corpo feminino (deveriam satisfazer os desejos masculinos). Essas mulheres são transformadas em meros objetos que podem ser substituídos a qualquer momento caso desviem da “norma” social imposta por tais valores, pois:

Os signos do cinema hollywoodiano estão carregados de uma ideologia patriarcal que sustenta as nossas estruturas sociais e que constrói a mulher de maneira específica – maneira tal que reflete as necessidades patriarcais e o inconsciente patriarcal. (KAPLAN, 1995, p. 45)

De acordo com Frutuoso (2015, p. 27), tratando-se de filmes *hollywoodianos*, o feminino, desde a década de 1930, tem aparecido sob três perspectivas. Na primeira delas a mulher é colocada como “cúmplice”, renunciando os seus sentimentos pessoais e a sua realização individual em prol a um amor/proteção advindo de um homem, assumindo uma postura frágil. Na segunda fase do retrato do feminino no cinema, a mulher “resistente” começa a aparecer em consonância e resposta ao movimento feminista. Este novo perfil surge após o advento da mulher no mercado de trabalho que acarretou em sua emancipação financeira. Em um terceiro momento aparece a figura da mulher “pós-moderna”, representada por personagens que são, aparentemente, mais livres e autônomas. (BRAGA; COSTA, 2009, p. 107).

Entre o fim da década de 1920 e começo de 1930, as imagens veiculadas pelo cinema *hollywoodiano* em relação à mulher se moldavam ao que se pensava sobre a mulher na época. Era muito comum esses padrões aparecerem representados por meio de uma criança, de uma mãe, esposa e dona de casa ou de uma mulher perseguida que precisava ser salva por um “príncipe”.

As mulheres ganharam mais espaço em termos de protagonismo após o término da Primeira-Guerra, porém, como vimos, sua representação sempre aparece de forma erotizada e sexualizada a partir de um perfil estético imposto socialmente: cabelos loiros, o corpo bem acentuado na figura de curvas bem expostas, vestidos elegantes aliados a rostos que lembram o semblante de bonecas com intuito de reproduzir o ideal de “perfeição” buscado pelo patriarcado. Ao mesmo tempo que se preservava essas imagens, outros modelos começaram a ser inseridos como a “*pin-up-girl*” que nutria raízes do Romantismo: era uma mulher bastante sensual encarnada no papel da prostituta, da dançarina e da *femme fatale* advindas do movimento romântico.

Com o advento da Segunda Guerra Mundial, Frutuoso (2015, p. 28), afirma que o cinema ganhou certa maturidade e dependência social para gerar mais lucro, assim sendo, o protagonismo masculino começou a perder força, pois, passou a ser instrumento de crítica social por conta do movimento feminista que ansiava propor uma nova mentalidade não apenas no cotidiano, mas na arte também, pois, esta é constituída a partir de temas comuns a este dia-a-dia.

Desde a década de 1960, com a luta pela independência e liberdade feminina, o movimento hippie adentrou dentro da esfera do cinema. Este fenômeno tinha por intuito reconstruir a ideia que possuímos do signo amor. Visava pregar diferentes formas inerentes a um amor de cunho mais livre, pois, condenava-se qualquer forma de opressão e repressão, preconceitos e estereótipos voltados a esta temática, assim como, reivindicava-se a liberdade de expressão, propondo, assim, um novo “ideal” de mulher mais condizente com os mais diversos perfis de feminino. Nesse sentido, cabe, ao cinema, explorar os mais diversos de perfis de feminino, pois estamos inseridos em uma realidade permeada por linguagem e, dessa forma, renova os seus valores continuamente, o que se faz necessário, então, explorar os ideais de amor, casamento, gênero e sexualidades não convencionais uma vez que se quer buscar públicos diversos.

Como isto começou a vender bem, mudou-se a lógica do mercado de consumo, porque, as indústrias do entretenimento, passaram a agradar dois tipos de público diferentes para a venda de mais produtos, desde os mais conservadores até os mais engajados, porém este público era, ainda, majoritariamente, feminino, e, quando masculino a lógica do consumo se voltava à realização dos seus fetiches.

## **2.6. A construção do cinema clássico hollywoodiano e a sua influência na cultura de massa**

O que conhecemos atualmente como característico ao cinema americano, mais especificamente o *hollywoodiano*, desde as suas primeiras produções, tem como base apresentar ao seu público uma vida “real”, porém composta de magia, encantamento e fantasia por meio de uma câmera que assume o papel do narrador.

As suas narrativas, segundo Bordwell (2005), partem do considerado como “normal” e “adequado” pela cultura, na figura de personagens empenhados em resolver problemas ou objetivos do mundo “concreto”. Nesse processo surgem conflitos na interação entre personagens com intuito de simbolizar problemas enfrentados pelos sujeitos em suas relações cotidianas que sempre terminarão com uma vitória ou derrota, que propiciará ou não a resolução dos conflitos, assim como, a conquista dos objetivos. Este trajeto obedece a certa linearidade, ou seja, haverá um começo, meio e fim bem delimitados.

Em uma obra fílmica, as tramas são construídas pela interação entre as personagens, cenários e situações, a produção, por sua vez, elenca os objetivos e problemas inerentes a esses

personagens por meio da atribuição de efeitos de sentido conforme o conveniente à cena. Os agentes em determinadas cenas respeitam os princípios que Frutuoso (2015, p. 39) chama de causalidade, responsável por ditar o ritmo, frequência e duração das ações materializadas em cenas cuja concretização (ou não) aparecesse apenas nos últimos minutos.

O andamento das ações/acontecimentos é ditado, intrinsecamente, pela personagem, ela possui traços, qualidades e comportamentos advindos do solo social, assim sendo, precisa ser construída de forma que faça com que o público se identifique e se sinta representado. Tal fator justifica o fato de que a construção dessas personagens no cinema, em suas fases, é diferente, isto porque, a indústria cultural, está sempre atenta a novos discursos que possam gerar lucro na forma de produtos que vão para as telas e repercutem além delas por meio de bens de consumo.

O desenvolvimento clássico dessas obras é composto por meio de duas linhas de enredo: a principal (onde insere-se um romance heterossexual) e a paralela (alguma problemática que atrapalhe esse relacionamento como uma guerra ou um trabalho, por exemplo), sendo esta última reestabelecida no final, pois este é um formato do cinema clássico que está longe de ser rompido devido ao fato de que nos agrada, enquanto consumidores, a resolução dos problemas desta linha paralela para que a principal (o romance) mantenha-se intacto, segundo Bordwell (2005).

## **2.7. O cinema de animação**

A necessidade de se animar filmes, segundo Frutuoso (2015, p. 46) nas palavras de Aumont e Marie (2009), surgiu a partir do momento que cineastas passaram a designar formas diferentes para se contar uma história nas grandes telas e, para tanto, uma das primeiras técnicas e a mais utilizada, foi a fotografia de desenhos que, quando encadeadas, passava ao seu receptor certa ideia ilusória de movimento a partir das sequências/enquadramentos.

Um pouco mais tarde, criou-se os primeiros dispositivos óticos como o *taumatrópio* (equipamento com desenhos em cada um dos lados de um disco que precisavam ser justapostos para funcionar); o *fenaquisticópio* (primeiro aparelho a lançar a noção ilusória de movimento, não sendo um instrumento apenas para fixar formas) e o *zootrópio* (um sistema disposto de um tambor horizontal onde inseria-se folhas em orifícios sendo possível ao espectador ver e contemplar os desenhos). Tais dados são importantes, pois, as técnicas utilizadas, foram aprimoradas pelos maiores estúdios de forma que pequenas imagens em movimento se

transformaram em filmes, um dos maiores propagadores de ideologias da humanidade, pois, essas imagens em movimento, são projetadas para simbolizar a vida na forma de preconceitos e estereótipos.

A teatralidade e a modernidade do cinema de animação, segundo Frutuoso (2015, p. 48), tiveram o seu início por volta de 1914, período no qual surgiram-se as primeiras teorias e conceitos referentes à animação, que visava, pela primeira vez, na figura de imagens em movimento, atingir as massas por meio de mensagens simbolizadas por personagens carismáticas e cheias de vida, cujo objetivo era que o público consumidor se identificasse e se apossasse dessas mensagens transmitidas pelos aparelhos que foram aprimoradas, posteriormente, em termos de forma e conteúdo, por Walt Disney.

No ensejo do século XX, surgiram as primeiras salas de cinema e, como consequência do processo de industrialização, os sujeitos consumidores precisavam se sentir representados de alguma forma, porém, essas mensagens precisavam ser produzidas a curto prazo, o que demandava em um alto custo por conta do processo de modernização. As exigências estéticas aumentaram e, com elas, os aparelhos tornaram-se mais tecnológicos e aptos para serem utilizados como ferramentas do mercado cinematográfico, ampliando, assim, o seu público.

É neste contexto que nascem as primeiras produções de Walt Disney que, ao mesmo tempo que aperfeiçoou as técnicas da animação, deixando-as menos grosseiras e mais modernas/coniventes com as demandas do mercado cinematográfico, pautou as suas obras nos ideais de imaginação e fantasia que são utilizados, quase que de forma unânime, para definir as animações pioneiras, amparado por personagens reais em um mundo de desenho animado.

Partindo da premissa realista para atrair mais público e ganhar mais credibilidade, bem como, divulgar os seus ideais para outras massas, os estúdios da Disney enraizaram-se na ideia de fusão da vida representada por desenhos animados. Como obedecia, fielmente, aos ideais da cultura de massa introduzidos pelas teorias atinentes à reflexões sobre a indústria cultural, as mensagens propagadas eram carregadas de estereótipos de feminino e feminilidade já canonizados pelo cinema *hollywoodiano*, pois, apresentava personagens submissas e servis aos ideais do patriarcado, materializados na figura de um príncipe: começa-se a vender o “amor verdadeiro” como sonho e felicidade, combinando diferentes formas de arte dentro das histórias, como, por exemplo, cenas à lá musicais, com intuito de comover e moralizar. Este discurso era concretizado por meio de relações opressoras, onde a princesa deveria buscar,

sempre, a proteção e devoção em um homem por meio de um casamento, sendo este o alicerce construído pelos estúdios até meados da década de 90, com o filme *Mulan* (1998)

## **2.8. A franquia “Princesas da Disney”**

O alicerce dos estúdios da Disney, desde a sua gênese, como vimos, construiu-se a partir da propagação de um ideal canônico de beleza, comportamento e amor romântico herdados da nobreza aristocrática a qual era representada pelos contos de fadas que tiveram as suas histórias adaptadas por esta empresa.

É preciso refletir e questionar essas produções, pois, considerando que a cultura é uma construção social e psíquica desses sujeitos, é possível notar que eles são ensinados e incentivados, nas mais diversas esferas, a buscar por um “final feliz” que se materializa, sobretudo, na figura de um homem/casamento, dessa forma, percebe-se que, essas animações produzem, há muito tempo, imagens estereotipadas acerca de um “mundo ideal”, que constrói e produz efeitos na subjetividade humana, sobretudo a infantil, assim, segundo Bakhtin/Volóchinov (2017, p. 97), entendemos que “a consciência se forma no material sígnico criado no processo da comunicação social de uma coletividade organizada”.

Esses filmes estão imersos em uma “pedagogia cultural” e estão revestidos de autoridade e legitimidade para ensinar às crianças o que é justo e correto. Para Giroux (1995a, p. 52), essas produções “anulam questões complexas, diferenças culturais e lutas sociais”. Assim, a Disney transforma os espaços tradicionais de educação da infância, ampliando o poder da cultura por meio de práticas significantes, que utilizam a imagem para ensinar, fazendo uso dos prazeres da imagem em detrimento da análise crítica e exigências intelectuais (GIROUX, 1995a, 1995b, 2004). As animações produzidas pela Disney se especializaram em divulgar alguns valores culturais, como o amor romântico, a juventude, a heterossexualidade, a pele branca e a cultura ocidental (WOHLWEND, 2008). (CECHIN, 2014, p. 135)

Segundo Cechin (2014, p.132) essas imagens são criadas por meio de personagens que estão destinadas a representar um ideal de “feminilidade”: geralmente são mulheres brancas, ocidentais, heterossexuais e que ostentam os ideais da nobreza e da burguesia. Essas imagens estão tão canonizadas no imaginário cultural que elas têm adquirido um caráter cada vez mais “pedagógico” devido ao fato de apresentarem “regras” como passaporte para uma suposta “felicidade” ao se seguir os ideais de feminilidade que compõem o discurso do “ser princesa” da Disney.

Essa felicidade é vendida por uma das corporações de entretenimento mais importantes do mundo. A Walt Disney é um “império” que poderia ser dispensado de apresentações, pois seus produtos estão presentes no cotidiano das crianças e muitos de nós cresceram alimentados por seu “mundo de sonhos”. As músicas, as cores, as danças, os personagens e as narrativas vendem a felicidade, o sonho, o gozo e a magia

que esses filmes remetem (GOMES, 2000). Todos os produtos criados a partir dos filmes e do próprio parque temático prometem o final feliz que alimenta as multidões ávidas por vivenciar a aura mágica dos contos de fadas. (CECHIN, 2014, p. 133)

É possível perceber que a construção desses “papeis” em filmes de princesa, desde os mais antigos, da era Clássica, até os mais atuais estão, intrinsecamente, interligados com a evolução das discussões inerentes ao papel da mulher na sociedade. Se, por um lado, na primeira animação da Disney, *Branca de Neve e os Sete Anões* (1937), nos é apresentada a figura de uma mulher submissa, sofredora, devota as atividades domésticas e dependente de um amor materializado por um homem/casamento que irá salvá-la e protege-la, em *Frozen* (2013), a ótica é invertida, pois há uma princesa que se torna rainha, é poderosa, forte, segura de si e independente dos ideais do casamento e de estar vinculada a um ideal de amor romântico por um homem, porém, é perceptível que independente do momento em que essas obras foram produzidas, ainda reproduzem um modelo de feminino canônico dentro da arte: são dependentes da família e se revoltam apenas por conta desta, seguem a um padrão de beleza ocidental (a maioria delas são magras, possui os cabelos lisos e são adolescentes) e estão ligadas aos ideais do “amor” que configuram o seu final feliz.

Isto ocorre porque os modelos de mulher, feminino e feminilidade reproduzidos pelos estúdios não são apenas um reflexo da realidade natural e social, ele também é uma refração desta realidade, ou seja, o posicionamento axiológico que se tem sobre a figura feminina na sociedade que é composto de estereótipos estéticas e comportamentais quando pensamos a mulher, pois, tenta-se, sempre, transformá-las em modelos para serem vendidas como produtos de consumo, no plano da arte, que reflete e refrata a vida.

Qualquer produto ideológico é não apenas uma parte da realidade natural e social – seja ele um corpo físico, um instrumento de produção ou produto de consumo – mas também, ao contrário desses fenômenos, reflete e refrata outra realidade que se encontra fora dos seus limites. Tudo o que é ideológico possui uma *significação*: ele representa e substitui algo encontrado fora dele, ou seja, ele é um *signo*. *Onde não há signo também não há ideologia*. (BAKHTIN/VOLÓCHINOV, 2017, p. 91)

É difícil evitar esses estereótipos, pois, tais mensagens, são transmitidas ao seu público desde muito cedo, com objetivo de ensinar como as meninas devem agir e se portar em sociedade, sendo essa, segundo Beauvoir (2009, p. 361) uma construção social e não biológica, que revela a manutenção do discurso hegemônico perpetuado por gerações por meio da mídia e da cultura, aqui, no caso, por meio dos filmes da Disney. São reflexo e refração do funcionamento e conservação desta hegemonia que configurou, desde sempre, o feminino como o frágil, passivo e inferior.

O signo não é somente uma parte da realidade, mas também reflete e refrata uma outra realidade, sendo por isso mesmo capaz de distorcê-la, ser-lhe fiel, percebê-la de um ponto de vista específico e assim por diante. As categorias de avaliação ideológica (falso, verdadeiro, correto, justo, bom etc) podem ser aplicadas a qualquer signo. (BAKHTIN/VOLÓCHINOV, 2017, p. 93)

Segundo Ferreira (2015, p. 29) cada princesa desta franquia reflete e refrata o seu momento histórico. Elas podem ser agrupadas em três fases diferentes que representam toda a configuração de um *modus vivendi* que consolidou o que conhecemos hoje como discurso do “ser princesa”. Agrupam-se da seguinte forma: princesas clássicas (1937-1959), princesas “rebeldes” (1989-1998) e a geração contemporânea (2002-2017).

Como estamos dentro da perspectiva bakhtiniana, entendemos que falar dessas fases é importante, bem como, relacionar as imagens de feminino evocadas por essas princesas por meio do mecanismo do cotejo (PAULA et al, 2011), porque cada uma das fases constrói o seu próprio material ideológico de forma única, na figura de estereótipos, porém, não se esgotam em uma única fase, tornam a se materializar em outras devido ao seu teor ideológico que sempre possuirá diferentes vozes distoantes que retomam imagens já existem, assim como, criam outros. Essas imagens nunca serão enunciadas de forma igual, porém, é a partir dessa imagem já existente que se responde e confronta valores em outras fases.

Cada campo possui seu próprio material ideológico e forma seus próprios signos e símbolos específicos inaplicáveis a outros campos. Nesse caso, o signo é criado por uma função ideológica específica e é inseparável dela. Já a palavra é neutra em relação a qualquer função ideológica específica. Ela pode assumir qualquer função ideológica: científica, estética, moral, religiosa. (BAKHTIN/VOLÓCHINOV, 2017, p. 99)

As três primeiras princesas (Branca de Neve, Aurora e Cinderela) ilustram bem o defendido, pois, consolidou grande parte da identidade da Disney. São mulheres extremamente passivas e dependentes do “amor romântico” materializado por um príncipe que, em algum momento, as livrará da dor/sofrimento, bem como, irá protegê-las e salvá-las e conduzi-las ao seu final feliz por meio de um casamento.

Essas meninas aprendiam a ser dóceis, elegantes, a desempenhar tarefas domésticas e serem servis e submissas ao seu príncipe-marido o que Colette Dowling denomina de “Complexo de Cinderela”: o apego aos ideais do patriarcado de beleza e comportamento é tão propagado que essas mulheres são condicionadas a um desejo frenético e desesperador de serem salvar, protegidas e cuidadas por um homem, assim sendo, ela busca e sonha com um homem másculo, viril e bonito que virá para livrá-las dos problemas, bem como, cuidará das suas vidas e escolhas.

Como podemos notar nos tópicos anteriores, este discurso apenas começou a ser repensado com o advento do movimento feminista e as suas ondas. Visava propor um outro modelo de mulher mais moderno: aparecem os primeiros perfis de personagens pertencentes a outras raças, etnias e culturas; personagens que desafiam os costumes das suas épocas; personagens que tem sede pelo conhecimento e por descobrir coisas novas que estão além do ambiente doméstico/familiar; personagens que trabalham e/ou ocupam lugares considerados como “masculino”; personagens que ressignificam o que entendemos como amor romântico; personagens mais independentes, portadoras de armas, dominantes de artes marciais e seguras de si, etc.

### **2.8.1. A primeira geração de princesas da Disney (1937-1959)**

Nesta primeira geração de produção e distribuição de filmes da franquia “Princesas da Disney” era muito comum a construção de personagens femininas que representassem uma imagem muito aclamada pelos consumidores das indústrias de entretenimento conservadora: a da mulher bela, indefesa e submissa, cujo único objetivo era a maternidade e o casamento, assim sendo, de acordo com Beauvoir (2009, p. 389), as meninas aprendiam, desde muito cedo, que deveriam ser frágeis, pois, no sacrifício da dor e do sacrifício, encontrariam a sua salvação que, usualmente, vinha por meio de algum homem.

Ainda segundo as reflexões de Beauvoir (2009, p. 16), o gênero feminino sempre foi considerado como o frágil e, ainda, como o outro sexo, este fator refletia, na vida social, na espera da mulher por um homem que a libertaria do fardo de ser uma vítima, pois, por meio do casamento, seu sofrimento cessaria, pois, ela teria o seu “final feliz”. Tais ideais, nesta primeira geração de princesas, apareciam de forma a repetir os ideais do sistema patriarcal, pois, acreditavam que sem um homem elas não mereceriam o “título” de mulher-princesa

Na primeira geração das princesas Disney, essa ideia do sistema patriarcal é reproduzida de maneira repetitiva: as jovens precisavam do príncipe para existirem enquanto princesas, para atingirem o ideal do que seria ser mulher no século XIX. As mulheres precisavam de um homem que as salvasse e protegesse do mal. Mal que, coincidentemente nos filmes analisados neste tópico, era causado por outras mulheres. Sem a presença de um homem (pai ou marido) para lhes defender, elas são abusadas pelas madrastas, no caso de Branca de Neve e Cinderela, ou por uma bruxa invejosa, como Aurora. As mulheres viúvas ou solteiras são retratadas como amarguradas e cruéis, capazes de qualquer maldade para conquistarem seus caprichos. (FERREIRA, p. 32, 2015)

Além dessas princesas-mulheres seguirem modelos severos e rigorosos de beleza, foram apresentadas, desde a tradição literária romântica, como a virtuosa, a bondosa, a

dedicada/devota e como virginal/pura. A partir deste pretexto, essas características eram representadas por personagens que seguiam a comportamentos mantidos por gerações pelo patriarcado: eram passivas, submissas e servis a sua família e, com o casamento, ao seu marido. Não agiam para transformar os seus destinos, para tanto, utilizavam a ajuda dos animais e fadas madrinhas que acabavam intercedendo para o alcance dos ideais da sociedade aristocrata da época, como, por exemplo, a beleza.

Os ideais aristocratas aos quais seguiam, defendiam que, ao se incorporar fielmente as regras de etiqueta, cuidados com o ambiente de convívio, aprender a cozinhar e fazer a manutenção do lar, ser educada e manter a higiene do corpo para a garantia da “beleza”, as mulheres encontrariam um bom marido e, assim, estariam, eternamente, “felizes”, “gratas”, “satisfeitas” a esta figura que substitui a imagem do pai ao qual essas princesas deveriam ser devotas antes do encontro com este homem salvador, provedor e protetor.

No século XVII as regras de etiqueta eram vistas como uma pequena ética, qualquer desvio era considerado falta de escrúpulo e poderia gerar intrigas ou até arruinar posições políticas (GOMES, 2000). A etiqueta barroca instituiu regras disciplinares para rebuscar o corpo, ostentando poder através das vestimentas elaboradas, muitas joias, maquiagem, sapatos de salto alto, perucas ornamentadas, bem como os gestos, as danças e os maneirismos. É o controle sobre o corpo, a postura e o comportamento requintado que define o status social dos sujeitos através de uma especularização dos corpos. Com a propagação da higiene, esta se torna um dos parâmetros para considerar alguém como “culto” e “correto”. A limpeza dos corpos e o saneamento dos espaços tornaram-se fundamentais para a “prática do bem”. (CECHIN, p. 137, 2014)

A partir das reflexões de Cechin (p. 137, 2014), podemos perceber que, nos filmes da Disney, os ideais aristocratas aparecem, por exemplo, em *Branca de Neve*, logo nas primeiras cenas. A princesa está lavando as longas escadarias do palácio sem reclamar, na verdade, a partir de suas expressões e da letra da canção, ela sente certo prazer neste processo e, quando chega a casa dos anões, como refugiada, a primeira coisa que faz é uma intensa faxina. As suas feições durante toda a cena demonstram paixão, prazer e alegria. Ela também prepara sopa para os anões e os ensina o modo correto de tomá-la e, além disso, exige que os anões se lavem antes da refeição.

Em *Cinderela*, por sua vez, a higienização do corpo e a realização de tarefas como alimentar os animais, preparar as refeições, servir a madrasta e suas filhas e limpar a casa também aparecem como representação do sistema patriarcal que dita que o seguimento de tais condutas é o passaporte para a felicidade, ou seja, para conquistar um homem e, com ele, o casamento, assim como, os ideais de “felicidade” e “satisfação” vendidos pela Disney.

As princesas sempre foram retratadas a partir de imagens que tem, até mesmo em produções mais recentes, o intuito de reiterar o que caracteriza o “bem supremo”, a partir de condutas consideradas como virtuosas e comportamentos eleitos como os corretos. Este discurso, aparece, principalmente na figura das três princesas pilares dos estúdios: Branca de Neve, Cinderela e a Aurora. Uma das características desse “bem supremo” mediado pelas princesas é a figura da bondade que é expressa por meio da aparência física e devoção a um amor. Assim, essas princesas, “ensinam” que o modelo de beleza que apresentam expressa bondade e servilidade, assim como, garantem a “verdadeira felicidade”.

A preocupação com as vestimentas também é um tema recorrente nos filmes dessas princesas. Branca de Neve aparece com roupas remendadas no início do filme e se esconde atrás da cortina ao se encontrar com o príncipe, demonstrando vergonha por suas vestes simples. Cinderela aparece folheando um catálogo de moda, procurando um modelo para reformar um vestido para ir ao baile. A confecção do vestido de Aurora, no dia do seu aniversário, é um elemento importante do filme, pela discussão em torno da definição se seria azul o rosa pelas fadas. Embora culturalmente a cor rosa seja atribuída às meninas, a cor azul está bastante presente nos filmes e nos produtos das princesas, por ser uma das cores tradicionalmente nobres. O azul simboliza o que é tido como celestial, superior, elevado. É a cor do manto da Virgem Maria, da fada de Pinóquio, da fada madrinha de Cinderela, da fada Primavera. O azul sugere paz, tranquilidade, calma. Além disso, a bondade das princesas é reafirmada por seu padrão de beleza magro, de abdômen reto, pele branca, nariz pequeno, cabelos sedosos, além de seu cuidado com a higiene do corpo, seus gostos por vestimentas refinadas e cores nobres. (CECHIN, 2014, p. 138)

### **2.8.2. Princesas “rebeldes”? A geração de 1989-1998**

Com a chegada da década de 90, de acordo com Cechin (2014, p. 142), o discurso multiculturalista fez com que se instituísse na arte, de forma mais intensa, as indústrias culturais, responsáveis por divulgar e vender os seus ideais por meio da arte de forma massiva. Essa massividade da arte tentava se adaptar aos mais diversos públicos, assim, o processo de massificação da arte não tardou a chegar nos estúdios da Disney, onde foram criadas, pela primeira vez, heroínas de outras etnias (apesar de serem construídas sob a ótica americana que as estereotipou de tal forma que não representa, de forma verídica, tais culturas).

Com a consolidação do discurso vendido pelas princesas clássicas, bem como, por meio da venda de produtos relacionados elas, os estúdios ficaram, por três décadas sem propor uma nova animação com a temática da franquia “Princesas”. A partir dos escritos de Ferreira (2015, p. 35), é possível notar que, neste período, a forma de se pensar o papel da mulher na sociedade mudou bruscamente, sobretudo, por conta do advento das ondas do movimento feminista, como já vimos em tópicos anteriores. Foi a segunda onda do feminismo que instigou as mulheres a aumentarem o seu grau de escolaridade, exigirem o divórcio, entrarem para o mercado de

trabalho e se tornarem líderes políticas e, com isso, de acordo com a mesma autora, elas conquistaram, depois de muita luta e resistência, uma força de representação pública bastante expressiva, o que fez com que os papéis de feminino vendidos pelas indústrias de massa, sobretudo pelo cinema *hollywoodiano* não mais atingisse de forma tão massiva quanto antes.

Afinal, após um longo silêncio, as mulheres ganharam as ruas. Nas duas décadas de atividade radical que se seguiram ao renascimento do feminismo no início dos anos 70, as mulheres ocidentais conquistaram direitos legais e de controle de reprodução, alcançaram a educação superior, entraram para o mundo dos negócios e das profissões liberais e derrubaram crenças antigas e respeitadas quanto ao seu papel social. (WOLF, 1992, p.11)

Podemos perceber que, caso a Disney continuasse levando as telas apenas imagens de feminino já consolidadas e aclamadas pelo público mais tradicional, dificilmente atingiria proporções maiores e, tão logo, não seriam expressivas o suficiente para instigarem os seus telespectadores a fazerem uso e divulgação dos seus produtos. É a partir dessa necessidade de atrair novos compradores/consumidores que eram mais exigentes e imersos no mundo moderno carregado de discussões sobre gênero, diversidade e sexualidade que surgem as princesas dessa geração: Ariel, Bela, Jasmine, Pocahontas e Mulan.

Ariel é a primeira a fazer parte desta nova “era” mais exigente e atenta as demandas do mundo moderno, pois, segundo Ferreira (2015, p.36), foi a primeira princesa a quebrar os ideais da “espera pelo príncipe”, devido ao fato de que é ela quem vai atrás dele em um mundo desconhecido e, para tanto, é mostrada a figura de uma mulher que desafia as leis da família (que era representada por um homem que projetava o destino da filha) para fazer algo que deseja.

Mais poderosas são as fadas, as sereias, as ondinas que escapam ao domínio do homem. Sua existência é incerta, porém, e apenas individualizada; elas intervêm no mundo humano sem ter destino próprio: a partir do dia em que se torna mulher, a pequena sereia de Andersen conhece o jugo do amor e o sofrimento passa a ser seu quinhão. (BEAUVOIR, 2009, p. 386)

Apesar de toda essa revolta, convém dizer que esta foi sujeitada apenas por conta de um ideal de amor romântico, o que revela, novamente, a contradição de vozes de gerações distintas, é uma obra importante neste contexto, pois, é a primeira personagem a contestar sem se importar com as consequências, um homem que controla, governa e detém muito poder no mundo em que vive, bem como, é a primeira a salvar um homem ao invés de ser salva por ele, porém, não devemos ignorar o fato de que toda essa resposta e revolta ao sistema governado pelo pai foi mediado pelo “amor” que sentia por alguém que acabara de conhecer, como as princesas da

geração anterior, e, para tanto, abriu mão do seu corpo e da sua voz para fazer parte do mundo de um outro homem.

Bela, por sua vez, como Ariel, sonha com um outro tipo de mundo, que não a reprima e que a proporcione coisas novas, bem como, tem sede por saber muitas coisas e conhecer vários lugares, porém, acaba cedendo quando fica em cativeiro, no lugar de seu pai, no castelo da Fera, por quem se apaixona, mesmo sendo o seu agressor, pessoa que ora atende as suas vontades, ora confronta. Ela o “salva” trazendo de volta a sua humanidade por meio de um ato, novamente, de amor romântico, que acaba se sobressaindo a sua vontade de conhecer o mundo e, a partir do momento em que ela se apaixona por quem a aprisiona, acaba abrindo mão da sua liberdade e autonomia para viver um amor.

Jasmine é importante de ser citada nesta discussão pois é a primeira personagem a não se enquadrar nos moldes eurocêntricos transmitidos pelos estúdios até aquele momento, porém, ela é a representação perfeita de estereótipo que temos em relação à cultura oriental: é árabe, sensual e sedutora. A sua independência é construída com a aparência de que esta consegue controlar e intimidar os homens, principalmente, aqueles que estão destinados a serem os seus maridos, porém, ela, como as outras, é dependente de um amor por um homem que a instiga a se revoltar contra o pai, mesmo que este não seja da nobreza, dessa forma, o seu desafio ao governo autoritário e opressor do pai e o seu desejo de conhecer um novo mundo se dão apenas porque quer se casar com alguém que não é nobre, algo inédito, pois era muito mais comum a Disney apresentar a imagem de uma mulher pobre e com uma vida sofrida do que o contrário.

Como estamos falando de uma fase “mais rebelde” da empresa, não podemos citar as personagens de Pocahontas e Mulan (esta última *corpus* desta pesquisa). Ambas as protagonistas, de acordo com Ferreira (2015, p. 38), desafiam os valores patriarcais e culturais das etnias as quais representam, indo em busca do seu próprio destino, que não é considerado como “adequado” para uma mulher. Pocahontas se recusa a casar com o homem a quem foi prometida, enquanto Mulan toma o lugar de seu pai, para protegê-lo ao evitar que vá a guerra.

Diferentemente de Ariel, quando Pocahontas é convidada para fazer parte de um outro mundo por intermédio do seu par romântico, ela recusa e permanece em sua aldeia, pois, ela deseja ser importante e fazer diferença em sua tribo. É um final feliz diferente do habitual pois não termina com um casamento, mas sim como uma separação entre o casal principal, sendo a primeira, segundo a autora acima citada, a escolher a responsabilidade e amor à tribo ao invés de “ser feliz” com um homem em outro país.

Em relação à Mulan, a Disney continuou com a proposta de investir em uma protagonista de nacionalidade diferente, assim sendo, criou a primeira heroína chinesa, sendo uma das que mais se distanciam do padrão europeu/americano ao qual se alicerçavam grande parte das princesas da franquia. Ela não é filha de um nobre ou líder e não se casa com o seu par romântico (em um primeiro momento), mesmo que a sua família enfatizasse a todo momento que ela somente traria honra a esta se conseguisse um bom marido/casamento, dessa forma, ela é obrigada a frequentar aulas de etiqueta às quais não concorda e não aprende, pois, não se identifica com o tipo de mulher proposto pela sociedade chinesa da época.

Mulan não queria aprender a ser uma boa noiva. Chega despenteada, atrasada e com uma cola de boas maneiras escrita no braço no encontro com a casamenteira. Na música Honrar a todas nós, que toca enquanto ela é arrumada para ser apresentada à sociedade, surge o trecho que diz que, para que ela arrume um bom marido, “terá que ser bem calma, obediente e ter vigor, com bons modos e com muito ardor”. Existe um claro padrão a ser seguido. Contudo, ela é desengonçada e não tem as características consideradas necessárias para ser uma boa esposa, mas o seu jeito de ser é o que salva o país. (FERREIRA, 2015, pp. 38-39)

A fim de proteger o seu pai que estava debilitado, Mulan vai à guerra travestida de homem, uma vez que não era permitido o alistamento de mulheres, pois, eram consideradas como frágeis, bem como, deveriam ser protegidas e não proteger alguém. Essa proibição da participação da mulher em ambientes “masculinos” está ligada ao que Judith Butler chama de problemas entre masculino e feminino, frutos de uma construção social de gênero criada na interação verbal, onde há troca e cristalização de valores, logo, não é um fator apenas biológico. Essa distinção entre os gêneros existe, pois, o que faz com que o masculino se sobressaia ao feminino e mote para a definição cultural do gênero e da sexualidade é o seu órgão sexual (FERREIRA, 2015, p. 39).

Então, partindo do apontado acima, como homem, Mulan enfrenta o exército inimigo e se torna extremamente forte e habilidosa no campo de treinamento, porém, quando a sua identidade de mulher é revelada, a sua credibilidade é dissipada, é agredida, humilhada, desacreditada e expulsa, mesmo sendo mais forte e habilidosa que a maioria dos homens no campo de batalha, contudo, mesmo com todas as consequências, ao final da narrativa, quem salva a China do exército inimigo é a própria Mulan, a partir de sua identidade feminina, é interessante, também, reiterar, que a figura de Mulan é fundamental porque é a única heroína que poderia representar tanto um homem, quanto uma mulher, pois, traveste-se e migra entre esses dois gêneros mesmo quando uma identidade é assumida (enquanto homem faz questão de afirmar a sua feminilidade, uma vez que é o gênero no qual se reconhece).

Percebemos, então, que a animação discute justamente o que se construiu socialmente como pertencente ao domínio masculino e ao feminino por meio de uma personagem que burla esse espaço dito como inerente aos homens e se sobressai dentro dele, embora elementos que evidenciem a “feminilidade” estejam lá na figura de objetos como os leques e echarpes, bem como, espadas.

### **2.8.3. A geração contemporânea: da Princesa e o Sapo (2009) à Frozen (2013)**

Com os movimentos sociais adquirindo grande força e credibilidade no mundo moderno, as princesas contemporâneas tem trazido uma representação mais próxima da realidade das mulheres do século XXI, pois tentam se desvincular dos ideais da geração mais adepta aos ideais patriarcais: são obras que apresentam novas perspectivas étnicas, de amor, de felicidade e de final feliz.

A primeira animação que traz à tona as novas preocupações é *A Princesa e o Sapo* (2009), na figura de Tiana, a primeira princesa negra. É a representação de uma mulher que não sonha e idealiza um amor romântico por um príncipe como meta de vida. Sua principal ambição (que, na verdade, é o sonho do pai) é a construção do seu próprio restaurante, o que nos revela que mais do que sonhar, é necessário fazermos a nossa parte para que este sonho se torne real, assim sendo, não depende de figuras mágicas para a realização desta meta. Além disso, é a primeira imagem de mulher empreendedora e preocupada com os negócios, bem como, satisfeita profissionalmente, a ser trazida as telas pela Disney.

Embora o protagonismo feminino tenha sido representado sob uma nova ótica, alguns ideais arcaicos dos estúdios continuam em voga: o sonho de Tiana é um reflexo do que o seu pai desejava, logo, ela continua sonhando e agindo de forma mais libertária, ainda, em prol de um homem que é o pilar da família tradicional: o pai, bem como, a protagonista acabam se entregando aos ideais românticos tão aclamados pelo público da Disney, assim, o romance recebe tanta atenção quanto a sua independência financeira, grande tema da obra, o que nos mostra, novamente, que não importa o quão bem sucedida a mulher seja, ela estará “incompleta” se não estiver acompanhada por um homem.

Em *Enrolados* (2010), por sua vez, Rapunzel é apresentada como uma mulher curiosa para descobrir e desvendar o mundo a sua volta, só que, para tanto, utiliza o homem, devido ao seu confinamento em uma torre realizado por Gothel, que a sequestrou quando ainda era uma bebê. Durante toda a sua infância, foi convencida pela sua “mãe” que o mundo exterior era

perigoso demais por conta de sua ingenuidade e incapacidade, segundo as palavras de Gothel, porém, a princesa, acaba cedendo a sua curiosidade e traça um plano com Flynn (um refugiado) para conhecer mais sobre um evento que ocorria sempre no dia do seu aniversário, para a negociação com o refugiado, ela esconde um artefato roubado por Flynn para o planejamento da sua fuga da torre.

Na trama, os cabelos de Rapunzel são mágicos, e ela os utiliza como arma para nocautear intrusos, mostrando-nos a figura de uma menina menos dependente dos príncipes, bem como, mais desconfiadas de sua proteção. O único motivo para a princesa ter os cabelos longos é que é a fonte da juventude de Gothel, para tanto, ela o mantém sempre saudável, porém, Rapunzel não gosta e os corta como sacrifício para se libertar da prisão (física e emocional) imposta pela “mãe” desde o seu sequestro.

A próxima animação produzida pela Disney Pixar e *corpus* desta pesquisa foi escolhida, pois, representa a transição de um mundo mais preso aos ideais patriarcais, sobretudo ao que tange ao casamento e o sonho de ser protegida, salva e amada por um homem que sequer conhecem para um mundo mais atualizado e exigente, atento a temas como a emancipação feminina. Como o tema se tornou um produto bastante rentável na indústria cultural, passaram a ser abordados pelos grandes estúdios (não apenas os de animação).

Em *Valente* (2012), a protagonista foge do esperado logo pela sua composição estética: ostenta cabelos cacheados, volumosos e vermelhos que simbolizam a sua personalidade forte, rebelde e nada recatada, como era comum virmos em animações anteriores. Comparando-a aos outros perfis de mulheres construídos pelos estúdios, Merida, em plena Era Medieval, não aceita o destino do casamento imposto por seus pais e luta por sua própria mão, isso, na verdade, simboliza a luta pela sua independência e liberdade de escolher o que quer para o seu futuro, que não é amar e se casar com um homem que não conhece, pois, não está interessada amorosamente em nenhum dos seus concorrentes. Desta forma, fica claro que, o homem, é totalmente coadjuvante e secundário, pois, o foco da trama se localiza no fortalecimento da união e amor feminino centralizados no vínculo mãe e filha.

Todas essas relações entre mulheres, pensei, recordando rapidamente a esplêndida galeria de personagens femininas são simples demais. Muita coisa foi deixada de fora, sem ser experimentada. E tentei recordar-me de algum caso, no curso de minha leitura, em que duas mulheres fossem representadas como amigas. [...] Vez por outra, são mães e filhas. Mas, quase sem exceção, elas são mostradas em suas relações com os homens. Era estranho pensar que todas as grandes mulheres da ficção, até a época de Jane Austen, eram não apenas vistas pelo outro sexo, como também vistas somente

em relação ao outro sexo. E que parcela mínima da vida de uma mulher é isso!  
(WOOLF, 1929, p. 102)

Ferreira (2015, p. 42), considera que Merida vem a ser a princesa que traz em sua composição características mais “feministas” (embora sua postura em determinados momentos da trama sejam subservientes aos ideais patriarcais, como a aceitação do casamento depois de tanto contestá-lo), principalmente, por conta da sua personalidade mais autônoma, por lutar pelo que considera adequado a sua satisfação pessoal, por valorizar o amor da família ao invés de por um príncipe e por fugir do estereótipo de menina meiga e delicada à espera de um príncipe provedor e protetor.

É como se Mulan tivesse começado a trilhar o caminho da mulher que questiona sua posição na sociedade e Merida surgisse como a mulher que não precisa mais fingir ser um homem para conseguir ir à luta, se impor, ter credibilidade. E ela assume seu título de princesa não como uma moça bela e delicada, mas como dona do poder que sua realeza lhe dá (BREDEK, 2013, p.42).

A mesma autora, aponta que as características mais “feministas” observadas em *Valente* (2012), foram aproveitadas pela animação seguinte, *Frozen: Uma Aventura Congelante* (2013), principalmente, em relação à rainha Elsa, que, diferente das outras rainhas, não é uma vilã, pois, apesar de ter poderes mágicos não é vaidosa, invejosa e consumida pela ira por existir alguém mais jovem e “bela” (os vilões/vilãs da era clássica, pautada nos contos de fadas, eram caracterizados, sempre, de forma negativa).

Trata-se de uma rainha em constante autodescobrimento, sobretudo, em relação aos seus poderes que, durante muito tempo, tiveram que ser escondidos devido a sua falta de controle, pois, sempre, a ensinaram a reprimi-lo por ser considerado algo “inadequado” a uma princesa/rainha. Porém, após descobrirem, ela optou por se isolar em seu próprio castelo uma vez que a viam como perigosa. Foi a partir desse momento que tomou ciência de que ela é uma mulher forte, mas que precisa aprender a controlar esse poder e utilizá-lo a seu favor sem machucar as pessoas que ama, sendo este um dos principais pontos da trama: o seu isolamento e ocultação do amor pela irmã para não feri-la, como na infância.

Uma mulher com poderes nunca foi bem aceito pela Disney. O retrato disto não foi diferente em relação à Elsa que teve que se isolar durante toda a sua vida por ser vista como “demoníaca”, e, ainda, com a descoberta dos seus poderes, teve que abandonar o reino em prol da sua liberdade e desenvolvimento de seu autocontrole, assim, é retratada como uma mulher forte, porém, solitária e distante de quem mais ama, no caso, de sua irmã, que luta, durante toda a trama, para fazer com que Elsa não seja vista como alguém “impura”.

Elsa é forçada a renegar aquilo que a faz especial e se submeter aos padrões de comportamento considerados normais. Mesmo que isso a faça infeliz, ela precisa se enquadrar e esquecer o que é, pois a fazem acreditar que isso é o que garantirá a segurança de todos. Tal como as meninas que são ensinadas, desde cedo, que precisam se comportar de determinada forma para serem aceitas. No entanto, quando seus pais morrem e Elsa é coroada rainha, ela acaba mostrando seu poder, uma vez que não o conhece, não sabe como controlá-lo. Assim, a nova rainha parte em busca de autoconhecimento e, ainda que signifique continuar na solidão, liberdade para ser quem é. Ela escolhe se afastar para de todos para não precisar mais se esconder. O que a jovem não percebe é que, ao fugir, deixa Arendelle em um inverno eterno, fazendo com que sua irmã, a doce e sonhadora Anna se aventure para encontrá-la e desfazer a magia. (FERREIRA, 2015, p. 43)

Talvez Frozen tenha sido uma das obras melhores aclamadas pela crítica contemporânea, justamente, por trazer à tona, questões que traduzem bem os dilemas da mulher contemporânea que luta para conseguir ocupar espaços majoritariamente masculinos, ser assertiva, ter voz nesses lugares, bem como, demonstrar poder. Assim, nesta obra em específico, o príncipe sempre taxado de salvador e protetor passa a ter uma roupagem de “vilão” e “ladrão” (como em *Alladin* e *Enrolados*), bem como, o amor devoto à figura masculina incorporada por um príncipe passa a ser ironizada.

Anna, romântica que é, sonha com o príncipe encantado, e se apaixonada à primeira vista por Hans. Quando vai pedir a benção de Elsa, esta questiona sua irmã dizendo que ela não pode se casar com alguém que acabou de conhecer. É uma reviravolta nunca antes vista nos filmes de princesas. No fim, a sonhadora se envolve com o vendedor de gelo Kristoff, quem a ajuda em sua aventura em busca de Elsa. O amor que salva não é mais o de homem e mulher, e sim, como em *Valente*, o amor familiar. Frozen é um filme com duas protagonistas fortes, independentes e muito diferentes, que deixa claro que as meninas têm opção de escolha. Não há nada de errado em sonhar com um casamento, mas também não há nada de errado em ficar solteira. (FERREIRA, 2015, p. 43)

Podemos concluir este tópico afirmando que, as mudanças realmente existem, porém, elas ainda estão camufladas de estereótipos herdados da era mais tradicional, como a figura do casamento e do próprio amor, apesar de estarem se resignificando, aparecendo, por vezes, ironizados, daí a importância de se pensar e adotar obras que fujam (embora não totalmente) da ideologia oficial, porque:

Justamente aquilo que torna o signo ideológico vivo e mutável faz dele um meio que reflete e refrata a existência. A classe dominante tende a atribuir ao signo ideológico um caráter eterno e superior à luta de classes, apagar ou ocultar o embate das avaliações sociais no seu interior, tornando-o monoacentual. Contudo, assim como Janus, qualquer signo ideológico tem duas faces. Qualquer xingamento vivo pode se tornar um elogio, qualquer verdade viva deve inevitavelmente soar para muitos como uma grande mentira. Essa dialética interna do signo revela-se na sua totalidade apenas em épocas de crises sociais e de mudanças revolucionárias. Em condições normais da vida social, essa contradição contida em todo signo ideológico é incapaz de revelar-se em absoluto, pois na ideologia dominante o signo ideológico é sempre um pouco reacionário, em uma espécie de tentativa de

estabilizar o momento anterior do fluxo dialético da formação social, ou seja, de enfatizar a verdade de ontem como se fosse a verdade de hoje (BAKHTIN/VOLÓCHINOV, 2017, p. 113).

Também não podemos nos esquecer que parte da mudança deste repertório dos estúdios foram motivados por razões intrinsecamente capitalistas, pois estava perdendo bastante público devido a não representação real dos sujeitos, sobretudo, mulheres, do mundo contemporâneo que não identificavam mais como uma mulher dependente e servil a um amor opressor, passando a enxergar que este não é a resolução para os seus problemas. Precisaram aprender, ainda que, por vezes, retomem a imagem de princesa que tanto negam, a como desafiar o patriarcado, desde ir à guerra até abrir o seu próprio restaurante, fugir de uma torre e controlar os seus poderes, a partir de roteiros com protagonismos femininos mais exigentes e ativos em relação as suas próprias vidas.

### 3. Mundo que se abre: fundamentação teórica

Defendemos, desde o início da elaboração desta reflexão, a necessidade de se pensar, por meio dos ideais da filosofia da linguagem bakhtiniana, a partir do *corpus* delimitado, o homem dotado de linguagem, constituído por vozes que emergem e integram a sua consciência a partir da relação que possui com os seus vários Outros, assim como, buscamos entender como esses sujeitos refletem e refratam valores absorvidos por essa consciência na interação verbal.

Para tanto, como trouxemos no capítulo de metodologia, para a realização desta pesquisa, utilizamos as obras do Círculo de Bakhtin, bem como, apoiamo-nos em textos de comentadores da área da filosofia da linguagem, da psicologia, da sociologia, do cinema e de gênero e sexualidade para uma melhor compreensão de como o sujeito responsivo, ou seja, praticante de linguagem, comporta-se em sociedade e absorve ideologias na forma de enunciados de forma dialética-dialógica (PAULA et al, 2011).

Os critérios para a seleção dos conceitos foram escolhidos com base na demanda exigida para a análise das animações elencadas como *corpus* de pesquisa, o que torna, automaticamente, indispensável, a reflexão acerca dos conflitos existentes nas eras dos estúdios da Disney, pois eles são compostas por vozes tradicionais e contemporâneas que exigem uma mudança de posicionamento por parte do estúdio, assim como, retomam a ideais já consagrados, dessa forma, há novos perfis de feminino, uma vez que existem múltiplas vozes que contestam a hegemonia canônica que dita a estética e o comportamento “ideais” para uma mulher, porém, esses novos perfis ainda acompanham estereótipos da chamada “Era de Ouro” dos estúdios da Disney.

Esse contraste de vozes aparece, porque, as eras da Disney, simbolizam o que Bakhtin/Volóchinov (2017) chamam de arena ideológica, pois, quando justapostas, essas eras se conflituam entre si em uma espécie de embate, onde valores múltiplos, oriundos dos mais diversos tempos e espaços lutam por espaço. Quem media esses conflitos são os sujeitos protagonistas a partir da relação que esses possuem com outras personagens, sejam elas da mesma obra, ou de outras fases do estúdio, pois, é por meio desse processo que percebemos que os valores que constituem o signo “princesa” não são estáticos, embora haja a recorrência de alguns traços inerentes a este signo.

Dessa forma, não podemos analisar as obras em questão considerando apenas as personagens protagonistas, uma vez que elas são constituídas pelas mais diversas vozes,

representadas pela família, pela cultura, pelos ancestrais (no caso de *Mulan*, 1998), pelos lordes e seus filhos (no caso de *Valente*, 2012), dentre outras relações que as obrigam a agir e responder a um padrão de mulher-princesa imposto a elas socialmente.

Apenas por uma ordem didática separaremos os conceitos, porém, não podemos nos esquecer que estamos lidando com uma teoria de cunho bakhtiniano, logo, todos os conceitos estão relacionados e devem ser pensados de forma conjunta para entendermos as relações de sentidos que as protagonistas das animações evocam a partir de tais concepções. São elas discurso, enunciado, sujeito e ideologia.

No item 3.1 será explorada a concepção de discurso, considerado sempre dialógico, segundo a perspectiva do Círculo de Bakhtin. No item 3.2 será a vez da abordagem do conceito de enunciado, enquanto que no item 3.3 apresentaremos considerações inerentes ao conceito de sujeito, e, finalmente, no item 3.4, a concepção de ideologia será explanada, uma vez que compõe cada uma das etapas acima citadas.

### **3.1. Várias facetas de um rosto: Discurso**

Adentramos as nossas discussões de cunho teórico afirmando que não existe discurso sem linguagem e esta, por sua vez, é sempre dialética-dialógica (PAULA et al, 2011), assim sendo, o discurso carrega, em sua essência, vozes sociais que se digladiam quando interagidas por sujeitos nas esferas de atividade humana, pois é nessa interação que aparecem os conflitos movidos por essas vozes. Essa contradição de vozes que move o sujeito e dá sentido ao mundo, uma vez que é ele que o constrói, será pensada a partir de dois *corpus* a serem analisados, *Mulan* (1998) e *Valente* (2012). Ambos fazem parte de dois momentos sociohistóricos distintos que pensam a figura feminina e a sua atuação de formas diferentes, mas que carregam elementos em comum, como a devoção à família e a necessidade de escolher o seu futuro, independente do que se é considerado “adequado” para uma mulher nas duas épocas. Importante ressaltar, também, que o motivo para a revolta que ocasiona na quebra do que se “espera” para uma princesa, é, apenas, por conta da devoção de ambas à família.

Um diálogo é sempre construído na relação entre dois sujeitos, sendo esta uma relação não passiva, pois, cada uma das entidades, será preenchida por novas ideologias e será alterada de alguma forma, devido ao aspecto social que é a gênese do discurso. A linguagem, matéria do discurso, é carregada de ideologias que ganham forma na figura de atos que respondem a uma ideologia de forma responsiva e responsável, concordando e confrontando, ao mesmo

tempo. Como percebemos, as protagonistas das obras escolhidas, ora subvertem o discurso tradicional, ora corroboram reafirmando estereótipos como a devoção à família e a presença do casamento como temas.

Para se refletir sobre a construção do discurso, devemos entendê-lo, sempre, como dialógico, pois, um discurso, evoca, sempre, as mais diversas vozes que se manifestam por meio do embate, uma vez que os valores impregnados nessas vozes são os mais diversos. Dessa forma, entendemos as relações discursivas como uma rede de vozes que se aproximam e se distanciam de determinadas ideologias, a depender do enunciado. Aqui, no caso, embora as obras escolhidas correspondam, historicamente, a períodos distintos, o discurso que empregam na relação que as protagonistas possuem com outras personagens, as aproxima, assim sendo, entendemos as duas obras de maneira dialógica, pois os valores que ora afirmam, ora recusam, estão além de um tempo-espaço: ambas recusam o casamento; fogem do padrão de beleza europeu (são de outras etnias, apesar de ainda serem magras e estarem sempre muito produzidas esteticamente); sabem usar armas para se defender; tem um papel social importante e sua rebeldia é em prol à família. Este fenômeno da dialogia ocorre, porque:

O centro da gravidade para ele não se encontra na identidade da forma, mas naquela significação nova e concreta que ela já adquire nesse contexto. O que importa para o falante é aquele aspecto da forma linguística graças ao qual ela pode aparecer em um contexto concreto, graças ao qual ela se torna um sinal adequado nas condições de uma situação concreta: *para um falante, a forma linguística é importante não como um sinal constante e invariável, mas como um signo sempre mutável e flexível*. A principal tarefa da compreensão de modo algum se reduz ao momento de reconhecimento da forma linguística usada pelo falante como a “mesma” forma. Não, no geral a tarefa de compreensão não se reduz ao reconhecimento da forma usada, mas à sua compreensão em um contexto concreto, à compreensão da sua significação em um enunciado, ou seja, à compreensão da sua novidade e não ao reconhecimento da sua identidade (BAKHTIN/VOLÓCHINOV, 2017, p. 177-178).

As relações movidas pelo discurso não visam apenas transmitir códigos, mensagens ou significados, mas sim sentidos, ou seja, ideologias. Essas podem subverter ou reafirmar a configuração de toda uma sociedade em tempos e espaços distintos (fenômeno conhecido, nos estudos bakhtinianos, como cronotopia), a partir de discursos, aparentemente, semelhantes, porém, cada enunciado é único e irrepetível, assim, cada discurso, quando enunciado, possui particularidades, contudo, respondem a um discurso já existente que se materializa na relação que um sujeito possui com os seus vários Outros. Essas relações estão, sempre, carregadas de sentidos, pois essas são construídas no solo social, de forma psíquica, histórica, política, etc. São responsáveis, ainda, pela manutenção da ideologia oficial no cotidiano, porque são elas que configuram e movem o mundo, adaptando-se a juízos de valores que sempre se materializam em uma voz social que ganha vida por meio da palavra quando enunciada.

Na verdade, nunca pronunciamos ou ouvimos palavras, mas ouvimos uma verdade ou mentira, algo bom ou mal, relevante ou irrelevante, agradável ou desagradável e assim por diante. A palavra está sempre repleta de conteúdo e de significação ideológica ou cotidiana. É apenas essa palavra que compreendemos e respondemos, que nos atinge por meio da ideologia ou do cotidiano (BAKHTIN/VOLÓCHINOV, 2017, p. 181).

Os enunciados, ou seja, os textos escolhidos para análise, são sempre movidos por forças dialógicas justapostas, devido ao seu caráter de embate/contradição/conflito. Eles nascem da vida e respondem a ela e aos seus sujeitos, por meio da arte, de forma verbivocovisual (PAULA, mimeo s/d) nas mais diversas esferas. Representam, de forma verídica, a configuração do homem em diversos momentos da sua vida, porém, esta arte não é a vida em si, é uma representação que detém poder para manipular, modificar e seduzir os seus contemplantes por meio de textos mediados por sujeitos que podem fazer com que os expectadores se sintam representados, e, dessa forma, as vozes sociais materializadas, aqui, no discurso artístico, são incorporadas, na vida, de forma ativa, ou seja responsável.

Obviamente, o diálogo, no sentido estrito da palavra, é somente uma das formas da interação discursiva, apesar de ser a mais importante. No entanto, o diálogo pode ser compreendido de modo mais amplo não apenas como comunicação direta em voz alta entre pessoas face a face, mas como qualquer comunicação discursiva, independentemente do tipo. Além disso, esse discurso verbal é inevitavelmente orientado para discursos anteriores tanto do próprio autor quanto de outros, realizados na mesma esfera, e esse discurso verbal parte de determinada situação de um problema científico ou de um estilo literário (BAKHTIN/VOLÓCHINOV, 2017, p. 219).

O diálogo carrega, em sua composição, um caráter de dimensão global, pois estabelece relações de comunicação de forma muito ampla, devido ao fato de ser composto de uma multiplicidade incontável de vozes que pertencem aos mais diversos tempos e espaços que podem refletir e modelar todo um futuro. Assim sendo, entendemos que, o diálogo sempre provocará uma compreensão ativa e responsiva, sendo impossível permanecer neutro frente a um diálogo, pois ele é carregado de vozes que irão compor a sua consciência, dessa forma, é possível notar que:

Toda verdadeira compreensão é ativa e possui um embrião de resposta. Apenas a compreensão ativa é capaz de dominar o tema, pois um processo de formação só pode ser apreendido com a ajuda de outro processo também de formação. Compreender um enunciado alheio significa orientar-se em relação a ele, encontrar para ele um lugar devido no contexto correspondente. Em cada palavra de um enunciado compreendido, acrescentamos como que uma camada de nossas palavras responsivas. Quanto maior for o seu número, quanto mais essenciais elas forem, tanto mais profunda e essencial será a compreensão (BAKHTIN/VOLÓCHINOV, 2017, p. 232).

Por pertencer tanto ao domínio da comunicação quanto da linguagem, o discurso é bastante expressivo e conflituoso, pois ele é único e irrepetível. Mesmo que um discurso carregue vozes semelhantes, como vimos, elas são sempre resposta a um contexto já existente, pois, um discurso, nunca será enunciado de forma igual, devido ao fato de que, os sujeitos,

posicionam-se, a cada nova interação, de forma distinta. É por isso que as ideologias que compõem as vozes sociais materializadas em enunciados estão, sempre, em constante renovação. Como esse discurso é, continuamente, construído, uma vez que a palavra não é neutra e estática, as vozes empregadas pelos sujeitos na sua relação com os seus vários outros são conflituosas.

É a sua manutenção, nas esferas da atividade humana, que faz com que os padrões de feminino, mulher, feminilidade e masculinidade sofram alterações ao longo da história, como pudemos recuperar no capítulo de contexto dos estúdios da Disney, revelando, a nós, que consumimos esse discurso que existem leis sociais que impõem determinada aparência e comportamento, porém, a matéria dessas “regras” sociais é a ideologia e esta sempre se renova, exigindo, então, uma nova compreensão acerca do mundo e os seus sujeitos.

Toda compreensão é dialógica. A compreensão opõe-se ao enunciado, assim como uma réplica opõe-se a outra no diálogo. A compreensão busca uma antipalavra à palavra do falante. Apenas a compreensão de uma palavra estrangeira busca “exatamente” a mesma palavra em sua língua. Por isso não se pode falar que a significação pertence a palavra como tal. Em sua essência, ela pertence à palavra localizada entre os falantes, ou seja, ela se realiza apenas no processo de uma compreensão ativa e responsiva. A significação é um efeito da interação entre o falante e o ouvinte no material de um dado conjunto sonoro. Quem ignora o tema, acessível apenas a uma compreensão ativa e responsiva, e tenta, na definição da significação da palavra, aproximar-se ao seu limite inferior, estável e idêntico, na verdade quer acender uma lâmpada desligando-a da corrente elétrica. Apenas a corrente da comunicação discursiva atribui à palavra a luz da sua significação (BAKHTIN/VOLÓCHINOV, 2017, pp. 232-233).

A relação Eu x Outro, aparece, sempre, de forma recíproca, pois, são as vozes discordantes, enunciadas por duas identidades diferentes, por meio da palavra, que efetivam, de forma concreta, o discurso em enunciados a serem reproduzidos e incorporados pela consciência, a partir das relações existentes entre esse Eu e os seus vários Outro.

Toda palavra serve de expressão ao “um” em relação ao “outro”. Na palavra, eu dou forma a mim mesmo do ponto de vista do outro e, por fim, da perspectiva da minha coletividade. A palavra é uma ponte que liga o eu ao outro. Ela apoia uma das extremidades em mim e a outra no interlocutor. A palavra é o território comum entre o falante e o interlocutor (BAKHTIN/VOLÓCHINOV, 2017, p. 205).

Os enunciados produzidos nesta interação nunca estarão, definitivamente, acabados, pois, sempre, permitirão e provocarão uma nova resposta que poderá vir de qualquer tempo e espaço, vozes essas que ressignificam ou mantêm as ideologias já convencionalizadas no meio social.

A personalidade falante, tomada por assim dizer de dentro, é inteiramente um produto das inter-relações sociais. Seu território social não é apenas a expressão exterior, mas também a vivência interior. Consequentemente, todo o caminho entre a vivência

interior (aquilo que é “expresso”) e a sua objetivação exterior (o “enunciado”) percorre o território social. Já quando a vivência é atualizada em um enunciado finalizado, a sua orientação social adquire uma direção para a situação social mais próxima da fala e, acima de tudo, aos interlocutores concretos (BAKHTIN/VOLÓCHINOV, 2017, p. 211).

Devido ao fato de cada enunciado estar sócio, histórico e culturalmente situado, Amorim (2004), afirma que, cada produção discursiva, faz parte de um acontecimento entre sujeitos único e irrepetível que provocará novas respostas independentemente do *cronotopo*, ou seja, do tempo e espaço, em que determinado enunciado foi produzido/executado. O *cronotopo* e as suas relações são fundamentais para se entender a produção discursiva de determinado enunciado, pois é ele quem conserva e revela a constituição histórica, social e cultural de determinada época.

Traduzido literalmente, ele é o continuum espaço-tempo tal como o tempo é considerado a quarta dimensão do espaço. A correlação essencial das relações espaço-temporais encontra no cronotopo literário o lugar de fusão dos índices espaciais e temporais num todo inteligível e concreto. O cronotopo é a materialização do tempo no espaço: há um lugar em que a história se desenrola, onde o tempo se passa, se vive e se mede em função das características desse lugar. (AMORIM, 2004, p. 222)

Amorim (2004, p. 222) ainda aponta, sobre o *cronotopo* (uma das bases essenciais para se pensar a construção e produção discursiva), que, mesmo que dois enunciados estejam separados em termos de tempo e espaço e que nada saibam um do outro, haverá vozes que irão se aproximar e outras que revelarão conflitos que os aproximarão e/ou distanciarão, pois, a base do enunciado, é o sentido, que está, sempre, carregado de juízos de valores materializados na figura das ideologias. Esses sentidos são revelados em uma espécie de arena onde vozes em embate lutam por espaço. As ideologias reiteram marcas históricas e sociais que caracterizam aquele momento, mas que, também, podem aparecer em qualquer outro tempo-espaço.

As relações dialógicas-discursivas podem materializar os seus enunciados nos mais diversos gêneros, sejam eles oficiais ou cotidianos. Todos eles refletem e refratam as vozes que constituem a sociedade. O discurso movido por esses gêneros pode aproximar ou distanciar os enunciados, porém, é certo que eles, sempre, iram reverberar as ideologias que constituem os sujeitos, reveladas na interação desses com os seus vários outros, assim, como o processo de constituição da sua consciência é infinito, as vozes que a adentram podem transformar e modificar esses valores a qualquer momento, uma vez que é o conflito de vozes existente na formação da consciência, devolvidos ao meio social, que renovam e/ou mantêm determinados valores em funcionamento.

Um discurso não é apenas algo material. Embora haja uma tendência em mantê-lo conservado em textos, ele também é algo que não foi dito, bem como, pode estar materializado em gestos, expressões faciais/corporais, em escolhas rotineiras do cotidiano, etc. Tanto o discurso materializado quanto algo que não foi dito, porém está subentendido no discurso, compreendem valores comuns de uma sociedade em um determinado *cronotopo*, porém, este não é estático, uma vez que é movido pela linguagem, esta, por sua vez, está repleta de ideologias que podem ser ressignificadas a qualquer momento.

Um discurso não visa apenas refletir determinado tema, ao mesmo tempo que ele reflete, ele refrata posicionamentos de mundo a partir de sujeitos com conflitos reais, inseridos, diretamente, na vida, por meio de vozes sociais que sempre estarão respondendo ao dito e não dito de forma única e irrepetível, cada vez que é enunciada, de forma jamais acabada e neutra, pois sempre refletirá posicionamentos ideológicos acerca do mundo e as suas relações.

É na relação dialógica do homem consigo mesmo e com os Outros que o constituem que os seus valores são revelados e desmascarados, ou seja, o que acreditava ser construído por si mesmo é um mito, pois somos constituídos por ideologias que nos atravessam e nos constituem a partir das nossas interações com outros sujeitos em solo social. Esses valores não são nossos, eles emergem do meio social e compõem a nossa consciência.

Podemos concluir este tópico afirmando que, o diálogo, trata-se de uma reação e resposta do Eu aos seus vários Outros. Essa reação é revelada apenas por meio da interação dos sujeitos com esses outros, pois, a ele é impossível permanecer neutro em uma situação de comunicação, pois é essa obrigatoriedade de responder ao dito e ao não dito que faz com que a os valores que permeiam a sua consciência não permaneçam estáticos.

Devido as respostas e conflitos que surgem na interação verbal, haverá, sempre, um ponto de tensão entre as vozes pois elas se revelam apenas por meio do conflito entre duas entidades que enunciam, assim sendo, as palavras evocadas em uma troca de valores nunca são passivas e solitárias, mas sim carregadas de atuação ativa de sujeitos sociais.

### **3.2. Peças que se completam: Enunciado**

Afirmamos, no tópico anterior que um enunciado/texto é materialização de todo e qualquer tipo de discurso que carrega, em sua composição, ideologias advindas dos mais variados tempos e espaços (ou *cronotopos*). Assim sendo, todo texto está conectado, dialogicamente, com outros, sejam eles orais ou escritos, e, cabe a esses textos, antecipar e

provocar respostas frente a algo já enunciado, de forma única e que jamais poderá ser repetida, isso até mesmo em um monólogo, pois este também é composto por uma consciência que não é individual, é social e se compõe, também, a partir da relação eu-outro, dessa forma, até mesmo monólogos apresentam vozes em embate e que discordam dentro de um único sujeito.

Qualquer enunciado monológico, inclusive um monumento escrito, é um elemento indissolúvel da comunicação discursiva. Todo enunciado, mesmo que seja escrito e finalizado, responde a algo e orienta-se para uma resposta. Ele é apenas um elo na cadeia ininterrupta de discursos verbais. Todo monumento continua a obra dos antecessores, polemiza com eles, espera por uma compreensão ativa e responsiva, antecipando-a etc. Todo monumento é uma parte real e indissolúvel ou da ciência ou da literatura ou da vida política (BAKHTIN/VOLÓCHINOV, 2017, p. 184).

Antes de adentrarmos no conceito de enunciado, podemos notar que, os conceitos definidos, fazem parte de uma verdadeira Revolução Bakhtiniana, como reitera Augusto Ponzio em seu livro cujo título é o apresentado acima. Para ele, todo texto, escrito ou oral, está conectado, dialogicamente, com outros textos, antecipando possíveis respostas e objeções, orientando-se a textos produzidos anteriormente, pois o discurso bakhtiniano, na forma de enunciados, volta-se a si mesmo.

Na verdade, qualquer enunciado real, em um grau maior ou menor e de um modo ou de outro, concorda com algo ou nega algo. Os contextos não se encontram lado a lado, como se não percebessem um ao outro, mas estão em estado de interação e embate tenso e ininterrupto (BAKHTIN/VOLÓCHINOV, 2017, p. 197).

Como já dito, podemos enxergar que a refração, ou seja, o posicionamento responsivo frente aos mais diversos enunciados, propicia um amplo diálogo entre os mais diversos textos, uma vez que, de acordo com Ponzio (2011), estão dialogicamente conectados. Esse fenômeno nos permite afirmar que há muitas possibilidades de se compreender o mundo e os seus sujeitos devido à complexidade da linguagem que dá forma à cultura, na forma de textos. Compõe, assim, a arte, por meio de temas ideológicos advindos do solo social. Esses temas exigem, por meio de enunciados, determinadas condutas, mediadas por personagens, a serem incorporadas pelos sujeitos na vida real.

O tema do enunciado é definido não apenas pelas formas linguísticas que o constituem – palavras, formas morfológicas e sintáticas, sons, entonação -, mas também pelos aspectos extraverbais da situação. Sem esses aspectos situacionais, o enunciado torna-se incompreensível, assim como aconteceria se ele estivesse desprovido de suas palavras mais importantes. O tema do enunciado é tão concreto quanto o momento histórico ao qual ele pertence. *O enunciado só possui um tema ao ser considerado um fenômeno histórico em toda a sua plenitude concreta. É isso que constitui o tema do enunciado* (BAKHTIN/VOLÓCHINOV, 2017, p. 228).

Tais enunciados sempre carregarão alguma manifestação da ideologia dominante, pois eles tendem a reproduzir as relações sociais. Elas criam e cristalizam determinadas identidades,

mascaradas por estereótipos e preconceitos, com intuito de impor e reproduzir pontos de vista convenientes ao discurso dominante de forma automática e silenciosa. Contudo, essa absorção de valores, não é feita de forma tão passiva, pois eles se revelam nas relações entre sujeitos dessa forma, ideologias podem ser modificadas e transformadas, em qualquer *cronotopo*, havendo, então, diversas construções e entendimentos acerca do mundo, marcados em textos que carregam conflitos de gerações, uma vez que materializa tanto a voz da tradição quanto das gerações que respondem a ela. Entendemos o funcionamento do mundo por meio de temas, que tem como matéria, as vozes sociais, sempre carregadas de valores.

*O tema é um complexo sistema dinâmico de signos que tenta se adequar ao momento concreto da formação. O tema é uma reação da consciência em constituição para a formação da existência. A significação é um artefato técnico de realização do tema. Evidentemente, é impossível traçar um limite absoluto e mecânico entre o tema e a significação. Não há tema sem significação, como não há significação sem tema (BAKHTIN/VOLÓCHINOV, 2017, p. 229).*

Tadeu (2002), em “A construção metalinguística – fragmentos de uma ciência da linguagem nas obras de Bakhtin”, acerca da construção dos enunciados, afirma que eles tomam forma a partir das respostas que provocam na relação enunciativa entre sujeitos, pois, é a partir dessas respostas, que surgem novos posicionamentos, novos argumentos, novas perspectivas, devido a impossibilidade de um texto estar acabado.

*De fato, o ato discursivo, ou mais precisamente o seu produto – o enunciado – de modo algum pode ser reconhecido como um fenômeno individual no sentido exato dessa palavra, e tampouco pode ser explicado a partir das condições psicoindividuais e psíquicas ou psicofisiológicas do indivíduo falante. O enunciado é de natureza social (BAKHTIN/VOLÓCHINOV, 2017, p. 200).*

Como todo e qualquer enunciado possui duas vértices: a da arte e a da vida, estão dialogicamente ligados e, como tal, só existem e tomam forma na figura de textos por meio de uma relação recíproca de criação, sendo esta uma responsabilidade imprescindível para o entendimento do processo de criação de todos os enunciados, pois carregam, em sua essência, dois planos: o sociológico e o dialógico. Tal processo é entendido pelo professor Tadeu (2002) como metalinguístico. O termo foi cunhado a partir das reflexões inerentes ao prefácio da edição francesa do *Estética da Criação Verbal*, de autoria de Mikhail Bakhtin.

*É nos mesmos anos [do período sociológico] que Bakhtin se empenha em lançar as bases de uma nova linguística, ou, como dirá mais tarde, “translinguística” (o termo em uso hoje seria antes “pragmática”), cujo objeto já não é mais o enunciado, mas a enunciação, ou seja, a interação verbal” (TODOROV, 1992:15).*

Acerca do enunciado, o professor ainda diz que:

*Uma visão da linguagem concreta, viva e familiar, também legítima, já que é nela em que vivemos, tomamos consciência de nós mesmos e dos outros e na qual nossos enunciados vivem na corrente da comunicação dialógica. Para alcançar essa visão de*

linguagem, quando analisamos um enunciado qualquer, é necessário ultrapassar os limites do enunciado monológico, isolado, é preciso compreender o enunciado como uma totalidade e a forma dessa totalidade - o gênero discursivo no qual esse enunciado se realiza; é preciso sair dos limites do enunciado dado, ultrapassar suas fronteiras como um enunciado (TADEU, 2002, p.85).

A construção dos enunciados sempre será realizada, primeiramente, no plano da vida, por meio do encontro do Eu com os seus vários Outros, sendo este, um caráter imprescindível do discurso, que é matéria de todo e qualquer tipo de enunciado, sejam eles orais ou escritos e, como tal, são compostos de vozes que se conflituam, uma vez que estão imbricadas dos mais diversos valores herdados dos múltiplos *cronotopos*.

No processo enunciativo, veremos, sempre, o Outro impondo a sua alteridade, ou seja, o que considera como verdade sobre o Eu, alterando-o e o fazendo-o responder a essa alteridade, devido ao caráter responsivo do discurso, pois ele não nos permite permanecer neutro em uma relação, pois a linguagem não o é. Assim sendo, o Outro tenta abrir espaço em um caminho que já está preenchido de “verdades”, “juízos” e “julgamentos” prévios por parte do Eu, por isso não é uma relação que se constrói com base na tolerância, mas sim, partindo do que se discorda. Embora o Eu já esteja contaminado de verdades, valores e estereótipos em sua consciência, ele não tem poder para conter a palavra do Outro, porque é um processo automático que o obrigará a responder, concordando ou discordando, com o enunciado e este o alterará, de alguma forma, em sua consciência, mesmo que ele não perceba.

Um grupo social se reconhece como tal através de um processo complexo de diferenciação a respeito do que é diferente. Em vez de ser resultado de uma escolha, decisão ou ato consciente, a identidade do grupo é a consequência, que se aceita de forma passiva, de relacionar-se com outros grupos, é uma conclusão-consequência de outros, de seus comportamentos e de suas correntes de pensamento. (PONZIO, 2011, p.24)

Apontamos, em diversos momentos, a necessidade de se pensar os enunciados como pertencentes a dois vértices dialogicamente ligados: ao da arte e ao da vida. Esta relação ocorre porque tais textos são movidos, segundo Ponzio (2011, p. 39), pelo evento único de nossas ações que se transformam em discursos incorporados, posteriormente, pela arte. Destarte, parte-se, para a construção de um enunciado, de experiências regidas por vozes sociais e transmitidas por sujeitos reais. Devido ao teor responsável e responsivo do discurso, os sujeitos carregam duas faces desta responsabilidade enquanto matéria herdada do solo social: a com relação ao significado e a com relação à moral, sendo esta, única a cada enunciado, bem como, sem limites e sem álibis, prestando-se a ação única de cada sujeito e em cada situação enunciativa.

O enunciado como tal é em sua completude um produto da interação social, tanto a mais próxima, determinada pela situação da fala, quanto a mais distante, definida por todo o conjunto das condições dessa coletividade falante. Ao contrário do que diz a

doutrina do objetivismo abstrato, o enunciado singular (*parole*) de modo algum é um fato individual que, na sua individualidade, não pode ser submetido a uma análise sociológica (BAKHTIN/VOLÓCHINOV, 2017, pp. 216-217).

Surge, partindo deste ponto de vista, a necessidade de se pensar em uma filosofia do ato responsável, pois, como estamos lidando com enunciados herdados de culturas diferentes (chinesa e escocesa), bem como, com as mais diversas vozes (tradicionais e contemporâneas), devemos tomar cuidado ao analisá-los, pois cada um é único e corresponde a lugares e esferas diferentes, então, precisamos recorrer a todos os campos que pertençam tanto à arte como à vida para a entender a complexidade que envolve cada um dos *corpus* adotados para esta pesquisa.

A responsabilidade pelo ato é, acima de tudo, responsabilidade do outro e a minha unicidade é a impossibilidade de abdicar dessa responsabilidade, não podendo ser substituível nela, a ponto de abnegação, a ponto do auto sacrifício que somente minha “centralidade responsável” torna possível: uma “centralidade de auto sacrifício”. (PONZIO, 2011, p.39)

Em uma situação enunciativa sempre haverá dois centros de valores: o do Eu e o do Outro. Eles correspondem à valores da própria vida, assim, organizam e materializam esses discursos na forma de textos que são reproduzidos pelas mais diversas esferas artísticas como, por exemplo, por meio da pintura, do cinema, dos seriados, das canções, da literatura, da publicidade, dentre outros.

Um enunciado sempre reagirá a algo dito anteriormente, bem como, a algo que ainda não foi enunciado, aparecendo, usualmente, na forma de enfrentamentos entre sujeitos que representam vozes sociais dos mais diversos tempos e espaços, e que se fazem presentes e essenciais, de alguma forma, para o que está sendo enunciado naquele momento, reveladas por meio de uma relação de embate.

O signo verbal, que constitui o material de que são feitas todas as relações sociais em qualquer nível, desde as relações de trabalho até as de tipo artístico-literário, que estabelecem as conexões de inter-relações entre o nível das ideologias já institucionalizadas, dominantes, e o nível das ideologias não oficiais ou em formação. (PONZIO, 2011, p.77)

O significado de uma enunciação está além do seu conteúdo verbal, ou seja, do que está concretamente exposto, pois é a sua materialização, por meio do ato discursivo, que dá forma aos enunciados. O discurso se insere nos enunciados por meio da palavra que nunca é neutra, sendo ela a manifestação mais efetiva da ideologia, uma vez que toma forma por meio das vozes sociais que dão vida a esses textos. Elas estão além do plano concreto, uma vez que as vozes também se materializam em discursos presumidos e não ditos, devido a sua ligação direta com a vida que é definida, continuamente, por meio de um processo infinito de manutenção, pelos sujeitos.

O contexto de vida é mais ou menos amplo e compreende ao menos a “porção de mundo” que entra na vida dos falantes, as condições reais de vida que produzem uma valoração comum a posição que se ocupa nas relações familiares, o ofício, o pertencimento a um grupo social e a um tempo determinado. (PONZIO, 2011, p. 94)

É possível nomear que algo passou por um processo de produção enunciativa a partir do momento em que é externalizado, por meio de palavras, em uma relação responsiva que envolva um Eu e um Outro, dessa forma, o enunciado será reproduzido e adentrará e formará uma nova consciência na interação verbal, de forma positiva e/ou negativa, onde o Eu se verá obrigado a responder, de forma responsável, ao que foi enunciado por seu Outro. Este enunciado será internalizado em sua consciência na forma de valores a partir do aprendido com aquela situação e será devolvido ao solo social a partir do momento em que estiver em uma nova situação de interação, de conflito e de embate, podendo ser com ele mesmo (relação Eu com Eu), com o Outro (relação Eu e Outro), bem como, a relação do Outro com ele mesmo, uma vez que ele é igualmente alterado no processo comunicativo.

Como já afirmamos em alguns momentos desta reflexão, cada vez que um enunciado é repetido, ou seja, em todas as vezes que em que há uma enunciação, o texto requererá uma compreensão responsiva diferente, pois as condições de produção, recepção e circulação serão diferentes, uma vez que o contexto não será o mesmo, bem como, o sujeito alvo da troca também não será o mesmo, pois ele já estará alterado e preenchido por novos enunciados, o que, automaticamente, pedirá uma tomada de posição distinta da anterior, visto que há novos valores em voga, pois esses se renovam a cada interação.

Para refletir acerca do caráter único e irrepetível de cada enunciado, Ponzio (2011) traz para a sua análise um exemplo do gênero conto de fadas, o que é pertinente para a nossa discussão uma vez que lidamos com obras de um estúdio que utiliza como matéria histórias herdadas dos contos de fadas, adaptando-as para o cinema de animação, o que tende a deixar tais histórias mais próximas de um contexto real para que haja certa identificação por parte dos sujeitos consumidores desta indústria do cinema de animação.

No conto de magia não nos encontramos diretamente com elementos da realidade social, mas com a “amplificação e especificação” de um elemento folclórico. A realidade social reflete-se através da mediação de elementos folclóricos, que, se não fossem considerados os reais processos de transformação do conto não poderiam ser compreendidos. (PONZIO, 2011, p.170-171)

A manifestação mais concreta de um enunciado é por meio da externalização, ou seja, da enunciação desses enunciados que, quando reproduzidos pela arte, tendem a se tornar produtos sociais preocupados em causar nos sujeitos aos quais são destinados, um senso de identificação, assim sendo, são compostos de estratégias que visam comportar réplicas de

discursos das mais diversas esferas, não sendo possível, então, existir fora de um contexto.

A enunciação tem sempre um valor, seja no sentido de que exprime uma avaliação, uma orientação, uma tomada de posição, seja no sentido de que é objeto de avaliação. Esses dois aspectos estão entre eles dialeticamente conectados, porque o sentido avaliativo do destinatário interage com o sentido valorativo do locutor na própria formulação da mensagem, dando lugar a um enunciado determinado. (PONZIO, 2011, p. 282)

Partindo de reflexos anteriores, segundo Melo (2006), podemos entender que o processo da enunciação está diretamente ligado a um acontecimento/situação que provocará a necessidade de se responder devido a não neutralidade e passividade no uso da linguagem, contudo, a partir do momento que se externaliza, os sujeitos envolvidos no acontecimento enunciativo passam por um processo de internalização de valores, ou seja, eles são alterados, ainda que de forma automática e silenciosa por novos conflitos na forma de valores que adentram a sua consciência de forma imperceptível que será reverberado em sua próxima enunciação, sendo, este processo, inacabado e único em cada situação.

Todas as vezes em que enunciamos, ou seja, que nos posicionamos, há um novo evento que envolve sujeitos e valores diferentes de um acontecimento anterior. Nesta troca, o Eu e os seus vários Outros se conhecem, compartilham universos e conhecimentos, pressupostos e sentimentos mesmo que de uma forma mais conflituosa. É a partir do embate que a verdadeira essência do sujeito é revelada por meio das vozes que os constituem. Elas apenas podem ser conhecidas a partir do processo de enunciação, pois mesmo que as vozes empregadas pelo discurso de enunciados anteriores estejam armazenados na consciência do sujeito, eles somente (re) existirão quando forem enunciados, concretamente, na interação verbal.

### **3.3. Sujeitos que se alteram**

Para pensarmos, analisarmos e refletirmos sobre qualquer dos conceitos inerentes aos estudos do Círculo de Bakhtin, é imprescindível entendermos a configuração do sujeito enquanto ser social e praticante de linguagem, pois é ele quem emoldura o mundo e materializa suas vozes em textos. Considerando-o como um ser essencialmente dialógico, podemos notar que ele modela o mundo, bem como, as suas ideologias, por meio da palavra enunciada concretamente, dando origem, então, a significação, porque é ele quem constrói os sentidos do mundo por meio do emprego da palavra nas relações. Todo sujeito, quando enuncia, posiciona-se acerca a partir de um contexto axiológico-entonacional, e, por meio dele, atribui novas formas e sentidos ao mundo.

Pensar o (s) sujeito (s), segundo Geraldi (2006), significa compreender como os séculos,

povos, nações e culturas dão forma aos valores que regem a sociedade nos mais diversos *cronotopos*, sendo este um estudo bastante complexo, uma vez que tenta entender como se caracteriza a essência do ser humano que está em constante reformulação, pois somente existe enquanto prática de linguagem e esta envolve, sempre, dois sujeitos, ou seja, duas consciências construídas de formas distintas, pois o lugar social de onde falam jamais será o mesmo.

Um sujeito apenas se constitui na relação entre arte, ciência e vida. Todas as suas ações são transformadas em atos enunciativos que possuem duas faces: a da responsabilidade e a da responsividade, pois é impossível a um sujeito de linguagem, permanecer neutro frente a um enunciado, pois este somente existe enquanto prática entre sujeitos, assim, a arte responde pela vida uma vez que nasce e sobrevive a partir dela.

Segundo Geraldi (2006), todos os sujeitos são dotados de uma consciência que está em constante movimento e construção, devido ao caráter responsável e responsivo. Sustenta-se a partir do momento em que há enunciação, pois, o tom emocional-volitivo empregado por este sujeito corresponde a uma vida amparada pela cultura e reproduzida pela arte nos mais diversos enunciados.

Cada sujeito é composto de atos e ações únicas que estão vivos dentro dos mesmos e que precisam ser reverberados, na forma, de textos na interação verbal, com objetivo de responder a contextos únicos e individuais, a partir de um tom emocional-volitivo empregado em cada acontecimento discursivo. Um sujeito é o evento discursivo, logo, cada vez que enuncia, produzirá novos textos, ou seja, novas perspectivas de mundo e de vida.

Tornamo-nos conscientes enquanto sujeitos a partir do momento em que aceitamos a nossa responsabilidade enquanto seres discursivos que estão em constante construção e constituição, com auxílio da figura do Outro, pois é ele quem nos desperta e nos instiga a responder frente a uma situação enunciativa que vai, continuamente, dando forma a nossa consciência na figura de signos carregados de valores que são sempre ideológicos. Esses refletem e refratam uma lógica de mundo mantida pela infraestrutura e pela superestrutura.

Se o sujeito é responsável, porque participativamente respondente, no processo de construção do que sempre está alcançado, o próprio eu e o ser-humanidade que nos abrange e que se faz o que é no que fazemos ser no grande tempo pela nossa participação responsável, e se toda esta presença do eu se dá na correlação com a alteridade, princípio essencial de individualidade do eu, então este sujeito é um sujeito que está sempre se fazendo, está sempre inconcluso, nunca é igual a si mesmo, e não encontrará jamais uma integralidade conforme. (GERALDI, 2010, p. 292)

Como os sujeitos são movidos pelas suas práticas languageiras, a composição da sua consciência é infinita, pois sempre estará respondendo, interrogando ou ouvindo algo novo,

assim é impossível permanecer de forma imparcial em uma situação comunicativa, pois, os signos que compõem essa consciência, a adentram durante toda a existência desse sujeito sendo impossível a ele controlá-los, uma vez que é um processo automático e silencioso de absorção de ideologias. Esses valores que compõem a consciência humana pertencem aos mais diversos grupos e esferas sociais, assim o sujeito sempre se constituirá com base no enfrentamento de vozes, uma vez que há várias delas armazenadas em sua consciência, fruto de um processo infinito e involuntário de acomodação da voz do outro em nossa mente.

A lógica da consciência é a lógica da comunicação ideológica, da interação sógnica de uma coletividade. Se privarmos a consciência do seu conteúdo sógnico ideológico, não sobrar absolutamente nada dela. A consciência apenas pode alojar-se em uma imagem, palavra, gesto significante. Fora desse material resta um ato fisiológico puro, não iluminado pela consciência, isto é, não iluminado nem interpretado pelos signos. (BAKHTIN/VOLÓCHINOV, 2017, p. 98)

A entonação, ou seja, a tonalidade que o sujeito emprega em cada enunciação, é um elemento natural, ou seja, é inerente a própria vida, e é sempre modelada de acordo com cada interação do Eu com os seus vários Outros, assim sendo, cada contexto imbricará na escolha de um tom emocional-volitivo diferente. Por conta de tal inconstância, a construção da consciência permanece, sempre, com valores momentâneos, uma vez que serão alterados na próxima interação deste sujeito, mesmo que minimamente.

Uma ação movida por determinado sujeito sempre carregará vozes que não necessariamente fazem parte do momento ao qual apareceram pela primeira vez, visto que pode recuperar um passado ou prever um futuro. Isto ocorre porque, uma ação discursiva, nunca será totalmente clara e fixa, pois, segundo Volochinov (2017), esta consciência é moralmente válida e responsabilmente ativa, criando, assim, múltiplas identidades e perspectivas de mundo.

O futuro do sujeito possui acabamento no desconhecido, pois vivemos horizontes de possibilidades, onde ações são frutos de pensamentos pautados nesse futuro, que são inconstantes e renascem, sempre, para a nova vida, com rastros do passado que marcarão o futuro por causa da sua alteridade, ou seja, individualidade do eu, que está sempre inconclusa.

Para se pensar o sujeito artístico em todo e qualquer tipo de enunciado, é necessária a prática do exercício do excedente de visão, pois preciso enxergar de forma completa como se compõe a consciência desse Eu, na figura de mim como o seu Outro, onde realidades e entendimentos diferentes se confrontam, dessa forma, eu preciso me distanciar deste sujeito adotado como *corpus* para que haja uma troca com ele como se fosse um sujeito real. Em uma

situação de proximidade com esses sujeitos protagonistas não é possível a realização deste exercício, pois eu não o conseguirei enxergá-lo de forma completa.

Os sujeitos a serem analisados nesta pesquisa correspondem a indivíduos reais e, como tal, também são compostos por uma consciência que responde aos ideais aprendidos na vida cotidiana, pois a sua atuação discursiva (BAKHTIN, 2012) é, intrinsecamente, responsiva e responsável, assim como as mais diversas vozes. Existe uma fronteira até onde posso invadir o espaço ocupado pelo corpus desta análise, e, portanto, devo me inteirar da realidade que constitui esses sujeitos para, a partir desta coleta, retornar no meu lugar enquanto outro para refletir, questionar e contestar determinadas condutas movidas por essas personagens.

A esotopia (nome do exercício inerente do excedente de visão), segundo Machado (2006), trata-se, sempre, de uma atividade que envolve duas entidades: o pesquisador e o (s) seu (s) Outro (s). Eles são movidos por forças e impulsos que os colocam em uma situação de confronto, questionamento e embate, pois são sujeitos reais, compostos por vozes que dão forma ao mundo devido ao seu cunho dialógico. Esta relação ganha uma arquitetônica artística que deve ser desvendada pelo pesquisador para entender como os sujeitos adotados como objeto de análise pensam e se colocam frente ao mundo que os circunda.

Esta arquitetônica, ou seja, a configuração total das obras a serem analisadas, compreendem relações reais, uma vez que reproduzem manifestações humanas que revelam os mais diversos valores, absorvidos no solo social, porém. Essa obra é moldada de acordo com o que a empresa acredita ser o adequado para o público em termos de lucro e alcance de espectadores, então um dado enunciado nunca será real e idêntico ao que realmente foi dito no processo de enunciação, são respostas únicas e irrepetíveis acerca do mundo, reproduzido pela arte.

O que a arte traz são sujeitos que carregam pontos de vista, ou seja, refrações acerca do mundo ao qual representam, e, como esses sujeitos são social, histórica e culturalmente situados, mediam eventos únicos, com valores únicos e correspondem a tempos e espaços únicos. Porém, como um sujeito inexistente fora da interação social, eles se projetam em valores que podem aproximar ou distanciar gerações e isto é trazido à tona por meio do enfrentamento direto de vozes por meio de protagonistas que refletem e refratam essas épocas, para que entendamos que mesmo os valores mais conservados pela tradição, podem modificadas a qualquer momento. O fenômeno da *cronotopia*, isto é, pensar no estremecer de valores nos mais variados tempos e espaços, é importante para se entender a complexidade humana, bem como,

como esta consolida e cristaliza os seus valores, pois é o *cronotopo* quem media o encontro entre povos, heróis, culturas, épocas e regiões. Esse encontro nunca é realizado de forma pacífica e tolerante, uma vez que é regido por uma infinidade de vozes advindas dos mais diversos lugares e esferas da sociedade.

Todas as respostas geram uma nova pergunta, e, com diferentes *cronotopos*, teremos outros universos de sentido, pois o processo de absorção de ideologias que penetram na consciência humana é inacabado e incontrolável, e é devido a esse inacabamento que a vida humana se sustenta e se renova. É perceptível que o tempo se revela na natureza complexa da linguagem enquanto prática social enunciada por sujeitos em situação de conflito. São esses conflitos que conduzem a mudança, pois nos permite observar os embates que constituem o tempo no espaço, a idade dos seres e das coisas e a época dos acontecimentos. Embora historicamente já se tenha colocado um fim nesses sentidos, socialmente, eles se sustentam se e se renovam a cada interação.

Concluimos as reflexões inerentes ao conceito de sujeito, afirmando que a concretização da relação entre o pesquisador e o (s) seu (s) Outro (s) se realiza por meio do ato estético – e ético que cria a forma artística dos sujeitos por meio da imagem, do ritmo, do tempo e do espaço, sendo assim, todo ato ético se trata de um evento estético, havendo, assim, uma interação entre consciências com domínios diferentes e inseridos em um espaço de relações compostas por vozes discordantes.

A compenetração, por sua vez, propicia que o meu Eu pesquisador vivencie o mesmo que o Outro, até mesmo, os seus sentimentos, porém, devo estar em meu devido lugar enquanto analista, sem invadir o espaço do sujeito-personagem e tomar posse de seus sentimentos. O fim do exercício da esotopia se concretiza com o ato da escrita, onde retorno a minha consciência e desempenho a função de “acabamento”.

### **3.4. Ideologia**

Para fecharmos esta discussão teórica, abordaremos um conceito que inexiste fora de um discurso/enunciado produzido por todo sujeito: as discussões inerentes à ideologia e o seu funcionamento. A construção da produção ideológica tem como matéria a linguagem movida por palavras que são transformadas em discurso no momento em que são enunciadas na interação verbal.

Uma vez que o signo é criado entre os indivíduos e no âmbito social, é necessário que o objeto também obtenha uma significação interindividual, pois apenas assim ele poderá adquirir uma forma signica. Em outras palavras, *somente aquilo que adquiriu um valor social poderá entrar no mundo da ideologia, tomar forma e nele consolidar-se*. Convencionalizamos chamar esta realidade, que se torna objeto do signo, de *tema do signo*. Todo signo acabado possui o seu tema. Assim, todo discurso verbal possui o seu tema. Um tema ideológico sempre recebe uma ênfase social. É claro que todas essas ênfases sociais dos temas ideológicos penetram também na consciência individual que, como sabemos, é totalmente ideológica. É como se nesse caso elas se tornassem ênfases individuais, pois a consciência individual une-se de tal modo a elas que parecem pertencer-lhe; sua origem, no entanto, encontra-se fora dela. A ênfase, por si só, é interindividual. (BAKHTIN/VOLÓCHINOV, 2017, p. 111)

É a ideologia quem dá forma a relação entre linguagem e sociedade por meio de estruturas que garantem o seu efetivo funcionamento. O poder e influência da ideologia mantida por essas estruturas é quem determina a consciência individual de cada sujeito, pois como esta absorve os valores que a compõem no meio social, internaliza as vozes sociais resultantes da interação do sujeito com os seus vários outros por meio do armazenamento de ideologias que serão devolvidas à esfera social em uma próxima situação comunicativa. Assim, este fenômeno não pode ser considerado apenas individual, uma vez que os valores inexistem fora de uma relação dialógica que envolve sujeitos praticantes de linguagem, sendo este processo um fator social e não individual.

O indivíduo como proprietário dos conteúdos da sua consciência, como autor das suas ideias, como uma personalidade responsável por suas ideias e desejos, é um fenômeno puramente socioideológico. Portanto, o conteúdo do psiquismo “individual” é tão social por sua natureza quanto a ideologia, e o próprio grau da consciência da sua individualidade e dos seus direitos interiores é ideológico, histórico e está inteiramente condicionado pelos fatores sociológicos. Todo signo é social por natureza e o signo interior não é menos social que o exterior. (BAKHTIN/VOLÓCHINOV, 2017, p. 129)

As palavras sempre serão a manifestação mais efetiva da produção de sentidos, logo, de ideologias, pois reiteram o confronto de vozes sociais por meio de sujeitos que discordam entre si, fazendo com que valores ora dominantes, ora resistentes se digladiem nesta arena e sejam alterados, e, devido a força do conflito que permeia essas vozes, fazem a manutenção da ideologia na sociedade a partir da infraestrutura e da superestrutura.

Com a modificação de valores nos signos que se materializam em enunciados, temos uma alteração na própria língua. Esta reflete e refrata o conflito de vozes que envolve os sujeitos. Tomam forma nas esferas a sua volta e se revelam por meio de um movimento de resistência à ideologia dominante, e, pouco a pouco, atingem o discurso arquitetado e reproduzido pela superestrutura, no cotidiano, pois transformam essa ideologia oficial em ideologia cotidiana (BAKHTIN/VOLOSHINOV, 2017). Dessa forma, o conteúdo ideológico

está diretamente ligado as produções em solo social, porque é somente nele que a língua se renova e adquire novos valores e mantém o seu caráter de mobilidade e vivacidade.

A todo o conjunto de vivências da vida e expressões externas ligadas diretamente a elas chamaremos, diferentemente dos sistemas ideológicos formados – a arte, a moral, o direito –, de ideologia do cotidiano. A ideologia do cotidiano é o universo do discurso interior e exterior, não ordenado nem fixado, que concebe todo nosso ato, ação e estado “consciente”. Os sistemas ideológicos formados – a moral social, a ciência, a arte e a religião – se cristalizam a partir da ideologia do cotidiano e, por sua vez exercem sobre ela uma forte influência inversa, e costumam dar o tom a essa ideologia do cotidiano. (BAKHTIN/VOLÓCHINOV, 2017, p. 213)

A ideologia se forma e se constitui dentro da superestrutura, porém não se restringe a ela. As ideologias oficiais são enviadas ao cotidiano e nele podem tanto subverter quanto confirmar este conteúdo ideológico absorvido, oriundos dos órgãos oficiais. São os sujeitos em interação na infraestrutura, ou seja, no cotidiano, que fazem uso desses valores em suas relações, então, esses discursos, podem se transformar em lutas sociais que vão contra as ideologias da superestrutura.

Já as camadas superiores da ideologia do cotidiano, aquelas que se encontram em contato direto com os sistemas ideológicos, são mais substanciais, responsáveis e possuem um caráter criativo. Elas são muito mais ativas e sensíveis do que a ideologia formada; são capazes de transmitir as mudanças da base socioeconômica com mais rapidez e clareza. É justamente aqui que se acumulam as energias criativas responsáveis pelas transformações parciais ou radicais dos sistemas ideológicos. Antes de conquistar seu espaço na ideologia oficial organizada, as novas forças sociais emergentes primeiramente encontram expressão e acabamento ideológicos nas camadas superiores da ideologia cotidiana. É claro, no processo de luta, no processo de penetração gradual nas formações ideológicas (na imprensa, na literatura, na ciência), essas novas tendências da ideologia do cotidiano, por mais revolucionárias que sejam, sofrem a influência de sistemas ideológicos já formados, assimilando parcialmente as formas acumuladas, as práticas e as abordagens ideológicas. (BAKHTIN/VOLÓCHINOV, 2017, p. 215)

Sem signos materializados em enunciados não existe ideologia. São elas, empregadas por meio de vozes sociais, que transformam esses valores em produtos ideológicos advindos dos mais diversos setores e consumidos por nós diariamente, produtos esses que refletem e refratam a realidade social e os seus conflitos que estão ao nosso redor e que não percebemos devido ao caráter automático e silencioso da ideologia que absorvemos em nossa consciência.

O signo não é somente uma parte da realidade, mas também reflete e refrata uma outra realidade, sendo por isso mesmo capaz de distorcê-la, ser-lhe fiel, percebê-la de um ponto de vista específico e assim por diante. As categorias de avaliação ideológica (falso, verdadeiro, correto, justo, bom etc.) podem ser aplicadas a qualquer signo. (BAKHTIN/VOLÓCHINOV, 2017, p. 93)

O meio social é responsável por armazenar, em produtos ideológicos, símbolos e fórmulas que orientam a realidade, pois esses, a refletem e refratam, cada qual a sua maneira, a depender do sujeito e do enunciado, os valores, por meio de vozes sociais. A palavra, no

processo de enunciação, aproxima ou distancia esses sujeitos, porque toda e qualquer palavra é valorada, então, com o emprego dela, revela-se a configuração ideológica de um grupo social. Assim sendo, notamos que o signo ideológico e as suas formas e fórmulas não são reflexos que ficam a sombra da realidade, pois eles são essa realidade, de forma concreta/material. A sociedade é revelada por meio de ações e reações aos produtos ideológicos criados pelos sujeitos e eles são revelados na interação verbal por meio do encontro do eu com os seus vários outros.

Sendo a consciência composta, intrinsecamente, pela ideologia, a absorção desses produtos são sempre um efeito de compreensão que leva o sujeito a responder a este signo, sendo impossível a ele permanecer neutro, pois os signos que materializam a sociedade, antes disso, foram parte desta consciência “individual”. São adquiridos no processo de interação, que é, essencialmente, social, dessa forma, o conteúdo que adentra a consciência individual é sempre social e, portanto, ideológico.

Devido ao caráter socioideológico da consciência, a constituição dos signos na mente dos sujeitos é um processo de ordem individual e social, pois, é a partir do apreendido em sociedade, da troca de valores entre indivíduos, que nascem os conflitos que movem e transformam a sociedade, assim, entendemos que, a consciência, funciona como um depósito de problemas não resolvidos, de inconstâncias, de possibilidades e tal qual como a constituição dos enunciados, é um processo infinito, inacabado e irrepitível, devido ao caráter de mobilidade e vivacidade da linguagem que reflete e refrata a uma lógica acerca do mundo.

Nenhum signo cultural permanece isolado se for compreendido e ponderado, pois ele passa a fazer parte da *unidade da consciência verbalmente formalizada*. A consciência sempre saberá encontrar alguma aproximação verbal com o signo cultural. Por isso, em torno de todo o signo ideológico se formam como que círculos crescentes de respostas e ressonâncias verbais. Qualquer *refração ideológica da existência em formação*, em qualquer material significante que seja, é acompanhada pela refração ideológica na palavra como um fenômeno obrigatoriamente concomitante. A palavra está presente em todo ato de compreensão e em todo ato de interpretação. (BAKHTIN/VOLÓCHINOV, 2017, p. 101)

É possível traçar uma relação entre a infraestrutura e a superestrutura, porque elas estão ligadas ora por meio da recusa em aceitar, de forma integral, os valores da hegemonia, ora por se alienarem e se servirem dessas ideologias oficiais que confrontam. Esse processo de recusa e aceitação ocorre ao mesmo tempo, pois revela a reação de uma estrutura (infraestrutura) a uma ideologia oriunda de outra (superestrutura). Ambas tentam impor as suas visões e perspectivas acerca do mundo, porém, é na infraestrutura que há a reação a esses valores da

ideologia oficial, porque é ela quem absorve e interpreta os valores da superestrutura, ou seja, da ideologia dominante.

O que faz com que determinada época ou grupo social sejam associados a um dado discurso são as condições sociais, culturais, econômicas e políticas carregadas pelas vozes que sustentam este grupo ou época. O discurso desse grupo e/ou época é transformado em temas ideológicos convertidos em produtos materializados em enunciados. Com a materialização desse discurso em textos é possível refletir acerca deste grupo/época independente do tempo-espaço em que o sujeito está situado.

Pensar na importância dos signos transformados em temas ideológicos é fundamental, pois são eles que adentram na consciência individual e, posteriormente, são transformados em produtos consumidos, alienadoramente, por nós, no solo social. Os temas ideológicos revelam o confronto das mais diversas vozes, independentemente do grupo/época em que e de que se fala, podendo ora causar uma crise social, ora uma comoção revolucionária a partir do posicionamento, ou seja, da refração frente ao absorvido.

É impossível descartar a importância do sujeito quando se estuda ideologia, pois esta é um processo psíquico inerente a todo e qualquer indivíduo praticante de linguagem, inserido no meio social. Ele reflete e refrata a sua vida por meio de textos carregados de vozes advindos dos mais diversos lugares e épocas. A história do sujeito é revelada por meio da palavra, pois ela comporta os mais diversos signos e, portanto, ideologias, e esta palavra precisa, sempre, ser empregada para que essas ideologias que compõem o sujeito possam existir. Assim a ideologia não se isola do processo de significação da palavra, uma vez que ela é a sua matéria de composição e inspiração. É uma atividade mental inerente aos sujeitos, sendo a ele impossível qualquer forma de controle, uma vez que é armazenada pela consciência, construída, essencialmente, pela realidade.

Em muitos momentos, segundo Miotello (2006), a ideologia foi considerada como uma espécie de “falsa” consciência, pois ela disfarça e oculta a realidade social, podendo manipulá-la e distorcê-la para se adaptar aos ideais das ideologias oficiais reiteradas pela superestrutura. Descarta-se qualquer tipo de confronto e contradição, uma vez que a sociedade é movida pelas classes dominantes que mantém o mundo “organizado”, contudo com a evolução dos estudos na perspectiva da Análise Dialógica do Discurso (ADD), passou-se a reiterar que as contradições das vozes enunciadas pelos sujeitos podem sim balançar as ideologias oficiais e alterá-las no cotidiano.

A ideologia “oficial” se refere a uma única visão acerca da produção dos sentidos que regem o mundo, sem considerar as resistências advindas do cotidiano, ou seja, da infraestrutura. Ela apenas lida com aspectos estáveis e utiliza mecanismos e estratégias de poder para a manutenção desta estabilidade, porém, como é a infraestrutura quem absorve esses valores “oficiais”, a resistência dificulta a alienação total desses sujeitos aos ideais oficiais, pois, no cotidiano, também são construídas visões de mundo que não são totalmente subservientes à superestrutura porque esta não tem controle total sobre os sujeitos. Para que os valores hegemônicos se mantenham em funcionamento no cotidiano, ela se utiliza de aparatos para a garantia da subserviência aos valores já cristalizados e enraizados no solo social.

A concretização do embate entre as forças da infraestrutura e da superestrutura ganha matéria na figura da palavra expressa nas mais diversas relações entre sujeitos e enunciados de forma infinita, incontida e irrepetível. Essas palavras reiteram os reflexos e interpretações da luta entre os valores cotidianos e oficiais absorvidos pelas estruturas revelados por intermédio do posicionamento diário dos sujeitos, nas mais diversas situações e acontecimentos. As palavras, por sua vez, são convertidas em produtos ideológicos que visam mediar a relação entre vida e arte, entre consciência individual e coletiva e entre vozes diferentes advindas dos mais distintos *cronotopos*.

Quem regula o funcionamento e a manutenção da ideologia resultante da troca de sentidos entre infraestrutura e superestrutura é o contexto ideológico. Ele corresponde, sempre, a domínios de valores diferentes, compostos por grupos, épocas e espaços distintos. Ganham concretude e expressividade quando enunciados pelos sujeitos em suas manifestações diárias de comunicação, e, assim, dão novas formas e significação aos sentidos que compõem a ideologia. Esse processo revela a contradição de vozes que movimentam a luta entre os valores oficiais e cotidianos de forma infinita, uma vez que as relações de linguagem sempre respondem a algo de forma única e irrepetível.

Miotello (2006), reitera que ideologias sempre responderão aos mais diversos interesses. Elas são resultantes de conflitos entre forças de estruturas, assim sendo sujeitos ao moverem esses valores na interação verbal, podem discuti-los e subvertê-los, devolvendo a essa superestrutura novos valores, pois, na infraestrutura, ou seja, no cotidiano, esses valores não são absorvidos de forma tão passiva. No processo de interação verbal essas ideologias ganham novas roupagens, uma vez que a linguagem que emana dos sujeitos os impossibilita de manter o seu discurso para sempre estático e com os mesmos valores.

As palavras movidas por esses sujeitos sempre armazenarão memórias sociais que carregam os mais diversos conflitos, advindos de variadas épocas e gerações, assim, a relação entre sujeitos nunca poderá ser harmônica. O conflito de vozes existe e não pode ser controlado porque estereótipos e preconceitos já superados por muitos ainda são seguidos por outros sujeitos mais devotos aos ideais oficiais, contudo, até mesmo esses sujeitos não podem conter o processo de mudança dos valores, pois, por mais que não concordem com a transformação da ideologia, sua consciência assim mesmo é alterada e balanceada por forças contrárias.

Concluimos esta discussão teórica afirmando que a ideologia é inerente a todos os sujeitos, pois ela é o resultado de um processo psíquico da consciência em contato com textos movidos na interação social. O conteúdo enunciado pelos sujeitos materializa discursos carregados de vozes que digladiam valores das mais diversas épocas e gerações, valores esses conservados pela superestrutura e renovados ou mantidos no cotidiano, isto é, na infraestrutura, por meio de sujeitos que carregam essas duas vozes em sua consciência, porém a forma com que lidará com a propagação desses valores, ora de subserviência, ora de resistência dependerá unicamente do sujeito que se constitui por meio de relações sempre sociais, pois eles são fruto dela.

#### 4. **Imagens de feminino em animações da Disney: análise de *Mulan* (1998) e *Valente* (2012)**

Apresentaremos a análise das animações elencadas como *corpus* para esta análise: *Mulan* (1998) e *Valente* (2012) por meio de duas etapas. Em um primeiro momento refletiremos sobre a construção de *Mulan* (1998) e, em um segundo momento, proporemos a análise inerente à *Valente* (2012), elencando elementos que ora aproximam, ora distanciam as personagens adotadas para tal discussão. O intuito desta análise é refletir acerca de como as vozes de duas gerações entram em contraste e se fundem nas duas obras, pois, apesar de se desvincarem das imagens construídas pela empresa até a década de 1990: isto é do padrão de beleza europeu e dos arquétipos da maternidade e do casamento, o seu desejo de liberdade se volta para a família que ainda se encontra representada, sobretudo no primeiro filme, pela figura paterna.

A escolha das duas obras é pertinente, pois, como apresentaremos neste momento de análise, a construção das duas personagens carregam vozes que reafirmam os valores do patriarcado: o casamento aparece nas duas animações como obrigação social para as personagens protagonistas, bem como, a sua revolta se revela nas relações dessas sujeitas protagonistas com os seus Outro's, revelando-nos a contradição de vozes sociais que compõem a consciência das duas personagens.

Essa contradição externaliza, nos enunciados, os produtos ideológicos criados pela superestrutura e mantidos no cotidiano por meio da preservação de ideologias por parte dos sujeitos (BAKHTIN/VOLÓCHINOV, 2017) que ditam o tempo todo o que é “bom”, “adequado” e “saudável” para que uma mulher seja considerada “feliz”, “satisfeita”. Esse discurso envolve estar sempre bonita, falar o mínimo possível, estar com a pele e cabelo perfeitos e, sobretudo, estar amorosamente envolvida com um homem sendo este descrito como o viril, forte e protetor.

*Mulan* e *Merida* embora estejam inseridas em sociedades extremamente patriarcais que afirmam por meio das suas canções, filmes, pinturas e outras artes ainda hoje os valores acima, recusam-se a aceitar esse “destino” imposto a elas, buscando, cada qual sua forma, a desejada liberdade: *Mulan* vai à guerra no lugar de seu pai, introduzindo-se em um ambiente, essencialmente masculino, porém, por intermédio da sua relação com os vários Outro's, reforça os estereótipos de beleza e comportamento mantidos pela Disney a todo momento o que nos revela, novamente, o estremecer de vozes de duas gerações que a fazem reafirmar e se esquivar do discurso patriarcal.

Merida, por sua vez, durante toda a animação, posiciona-se de forma contrária as vozes da tradição que são representadas pela figura da sua mãe Elinor, a rainha: o seu maior desejo é fazer com que a sua mãe entenda que o casamento não é a resolução para os problemas e que ser “perfeita”, “bonita” e “comportada” não são fatores determinantes para a qualidade de uma princesa, assim sendo, o filme visa mostrar o fortalecimento do laço feminino quando mulheres escutam uma as outras, pois essa força é mais intensa do que a de qualquer homem-príncipe da Disney.

Esses enunciados carregam, em seu discurso, imagens de feminino mantidos pelas estruturas dominantes, uma vez que tendem a reproduzir as relações sociais (PONZIO, 2011), assim sendo, essas relações se revelam na arte por meio de personagens que criam e cristalizam identidades sociais marcadas por estereótipos e preconceitos que ora são aceitos, ora são abominados e transformados em motivos de “rebelião”, como é o caso das personagens elencadas como *corpus* desta pesquisa. Como são sujeitos compostos de linguagem, o seu contato com esse discurso remodela, ligeiramente, a ideologia vigente, uma vez que a asborção de ideologias, bem como, a sua ressignificação é um processo lento mais nunca acabado. Ideologias podem peranecer, durante muito tempo, intacta, porém, um valor nunca é absorvido e reproduzido para sempre da mesma forma, sendo esse o motivo principal para a escolha de filmes.

O embate de vozes acerca de feminino, feminilidade, masculino e masculinidade se chocam durante toda a trama, nas duas obras, porque reiteram as “quidades” que fazem dessas mulheres protagonistas, princesas, porém, esse discurso que reitera a mulher bela, gentil, delicada, submissa, servil, apaixonada e idealizadora de um casamento, aparece como escopo para que as personagens se revoltam e promovam um novo tipo de imagem de mulher-princesa da Disney que reflete melhor a imagem da mulher moderna do mundo contemporâneo.

#### **4.1. A alteridade em *Mulan*: “Eu conheço o meu lugar. Está na hora de você conhecer o seu”**

As primeiras cenas de *Mulan* (1998) possuem tons bastante vívidos e intensos de azul e essa escolha é bastante significativa. O uso do azul aparece de forma bastante irônica para apresentar a atmosfera que norteará toda a animação que nada mais é do que a guerril. Em sua conotação usual, a cor, de acordo com o dicionário da “Psicologia das Cores”, de Heller, representa um ambiente puro, tranquilo e inabalado, bem como, sinônimo de amizade, harmonia e confiança, o oposto retratado pelas primeiras cenas da obra, que introduz ao telespectador um

clima de mudança, traição, dor, conflito e desordem, características essas que ironizam a usualidade dos tons azuis.

Porém, uma representação usual da tonalidade que é apresentada na introdução do filme, é a sensação de frieza. Não é uma cor aconchegante que evoca conforto e estabilidade, ela promove uma falsa sensação de pureza e tranquilidade. Heller afirma que é a cor da ilusão, ilusão essa que pode cegar a racionalidade por conta da falsa sensação de harmonia e confiança que transmite, assim sendo, tais fatores podem ser observados já nos primeiros minutos do filme, quando os *hunos* tentam invadir, pela primeira vez, o império chinês.

As cenas em tons de azul são acompanhadas de elementos sonoros que indicam a desestabilidade e desordem na sociedade chinesa que não consegue se proteger dos seus inimigos, revelando-nos, então, uma outra faceta desta cor: a falta de harmonia, a desordem, o despreparo e a falta de racionalidade que externaliza a frieza do ambiente intrinsecamente hostil que fará parte da animação toda. É mostrado aos olhos do telespectador a grandiosidade desse império, porém, ineficiência, a partir da apresentação da extensão desse castelo: é localizado em uma grande montanha, com grandes escadas e pontes que redimensionam o olhar de quem está assistindo a conhecer a magnitude do poder desse império por meio das grandes escadas que aparecem a partir de um movimento de ascensão, bem como, dos estandartes presentes em todos os lugares.

O castelo estar situado em uma grande montanha evoca a necessidade do homem de se sentir poderoso e de estar sempre buscando a ascensão e a estabilidade. O caminho guiado por essa montanha é norteado por meio das escadas que simbolizam a ansiedade, o temor, bem como, anunciam possibilidades de se romper com esse caminho, ou seja, para com uma trajetória já traçada. Isto é bastante significativo, uma vez que a protagonista deixa de agir conforme um padrão que se repetia a gerações, para traçar o seu próprio “destino”. Nessa montanha também há uma espécie de ponte e ela funciona como metáfora no contexto de transformação de Mulan: é a possibilidade que liga a protagonista há uma tradição, mas que também a permite transcender para outro plano, ou seja, para outro caminho composto por ideais diferentes, tornando possível a escolha do seu destino.

Antes da invasão ocorrer e o exército inimigo conseguir invadir o castelo, as janelas do palácio aparecem em quantidade significativa. Elas significam abertura a influências externas que fogem do padrão. Cenários com a presença de janelas evocam a ideia de que precisa-se de ajuda para resolver o problema introduzido na trama, aqui, no caso, o combate do exército

inimigo, bem como, transmite a ideia de revelação de verdades e libertação de máscaras (a máscara liberta Mulan de uma imagem de mulher que não a pertence, mas também a condena a viver em um corpo que não se reconhece, então, há troca de uma máscara pela outra até que esta aceite uma nova imagem de mulher, que é a identidade que sempre faz questão de afirmar, mesmo quando travestida em um corpo masculino).

As simbologias apresentadas não poderiam deixar de ser citadas, pois elas caminham para a revelação da importância de Mulan como protagonista. É como se a melodia agressiva e urgente das primeiras cenas anunciasse a necessidade da sociedade se abrir ao novo, porque é esse novo que detém a sabedoria e o conhecimento necessários para trazer a proteção e a segurança à China novamente, por isso os tons azuis. O azul revela a frieza com que se precisa pensar sobre a condução dessa guerra, bem como, revela que a transformação e vitória deve ser depositada no desconhecido. O que não sabem é que esse desconhecido é uma mulher, uma vez que as vêem como fracas e passivas demais para contribuírem em uma guerra.

Logo em seguida ao anúncio dessa frieza e hostilidade e da necessidade de se transformar e renovar para saírem vitoriosos dessa guerra aparece a imagem de um corvo antes da invasão do reino. O corvo, em sua concepção usual, representa a imagem de solidão, morte, hostilidade e dor, porém, principalmente na cultura oriental, ele funciona como um mensageiro acerca de algo que está por vir que pode estremecer todo o funcionamento de um grupo, ou seja, introduzir a imagem de um corvo significa mostrar ao seu espectador que algo novo que pode incomodar e causar desconforto está por vir.

São estratégias discursivas que desde à escolha musical com os tambores agressivos e urgentes até a escolha de simbologias anunciam a chegada do inesperado que revelam a importância de Mulan sem introduzi-la nessa primeira cena de apresentação da atmosfera do reino. É como se o corvo anunciasse que ela é a personagem principal, é ela quem deve trazer a paz e segurança à dinastia novamente (logo após a apresentação dessa atmosfera guerril, Mulan é introduzida pela câmera, quando aparece pela primeira vez, ironiza os ideais que a considerariam como uma “boa” mulher/esposa). Em seguida há a presença do fogo junto a esse corvo, que também evoca a ideia de regeneração de ideias e acolhimento e necessidade do novo e desconhecido.



Figura 1: À espera de um milagre: parte 1 (1min 03)



Figura 2: À espera de um milagre: parte 2 (1min 21)



Figura 3: À espera de um milagre: parte 3 (1min23)



Figura 4: À espera de um milagre: parte 4 (1min32)



Figura 5: À espera de um milagre: parte 5 (1min33)



Figura 6: À espera de um milagre: parte 6 (1min43)



Figura 7: À espera de um milagre: parte 7 (1min51)



Figura 8: À espera de um milagre: parte 8 (2min04)



Figura 9: À espera de um milagre: parte 9 (2min09)

Nas cenas seguintes, antes da introdução oficial da personagem de Fa Mulan, há a apresentação da problemática que desencadeará o confronto da protagonista com os valores que não concorda. Após o anúncio da chegada dos *hunos*, a notícia é levada ao imperador que afirma o previsto pelas cenas anteriores: a necessidade de alguém que possa recuperar o conforto e segurança da sua dinastia, porém, deixa claro que quem fará a diferença é um homem.

A fala do imperador é regida por meio de um cenário composto de cores opostas aos tons de azul das anteriores. Os súditos aparecem revoltos de tons de amarelo e vermelho, sendo que tais cores também mostram-se presentes em vários objetos do cenário, sobretudo nas vestes do imperador que, na cultura chinesa, representa soberania e autoridade. O vermelho, de acordo com os estudos de Heller (2013), revela as paixões em sua fase mais descontrolada e agitada, no caso das cenas em que aparece nesse primeiro momento, mostra aos espectadores a necessidade descontrolada dos soldados em trazer a honra novamente ao reino e a necessidade do imperador em afirmar a sua soberania e poder frente ao inimigo, sendo assim, o vermelho em suas vestes e acessórios pertencentes a realeza com tons vermelhos afirmam o desejo em voltar a ser quem controla o funcionamento da sociedade e não quem é controlado, porém, como o seu exército encontra-se debilitado, as paixões negativas como a vingança e o ódio revelam-se por meio do vermelho, pois ele expressa agressividade e a vontade de combater.

O amarelo, por sua vez, pode ser somado ao vermelho nesta análise porque representa a juventude, mas, também, a traição. As vestes do imperador também antecipam a invasão dos *hunos*, porém, ele está junto ao vermelho, então embora já tenha havido o entendimento de que houve uma traição, o imperador não quer se deixar abalar e transmitir uma imagem de inferioridade e fraqueza, para tanto, enfatiza que precisa de homens para proteger o seu reino na guerra, não recorrendo, assim, à figura feminina, pois a imagem veiculada socialmente é a de que essas são fracas, emotivas e impotentes demais, não sendo permitida a sua participação

na guerra. É a ideologia quem determina esses estereótipos de “fraqueza” e “virilidade” por meio de estruturas que garantam a manutenção desses valores, aqui, no caso, representados concretamente pela figura do imperador que representa o poder que dita quem vai a guerra e honrar à China e quem ficará em casa esperando para cozinhar uma boa refeição quando esses homens regressarem do campo de batalha (como se afirma na canção “Alguém pra quem voltar”).



Figura 10: a invasão dos hunos: parte 1 (2min24)



Figura 11: a invasão dos hunos parte 2 (2min28)



Não! Envie suas tropas para proteger o meu povo!

Figura 12: a invasão dos hunos: parte 3 (2min40)



Entregue convocações de alistamento em toda província!

Figura 13: a invasão dos hunos parte 4 (2min47)



Chame os reservistas e recrute o máximo possível.

Figura 14: a invasão dos hunos: parte 5 (2min49)



um grão de arroz pode virar a balança!

Figura 15: a invasão dos hunos parte 6 (2min59)

A cena seguinte é a que dá vida à personagem de Mulan. Seu primeiro diálogo é consigo mesma (o que nos revela que esses valores da ideologia oficial que a personagem não concorda tomarão vida a partir da relação que Bakhtin chama de eu-para-mim). Confronta os valores que sua família pede para decorar para o seu encontro com a casamenteira que tinha por objetivo fazer com que a heroína encontrasse um homem de origem nobre para se casar, bem como, para sustenta-la e transforma-la em uma provedora, tal qual as outras personagens da Disney,

contudo, Mulan, recusa-se a levar esses valores a sério, pois acredita que pode cuidar de si mesma, assim sendo, o casamento não a traz nenhuma vantagem e, portanto, ela o contesta e ironiza alguns valores que a conduziriam a esse casamento perfeito: ser gentil, calma, reservada, graciosa.

Nada disso, de acordo com a personagem, revela quem ela é realmente, por isso, todos eles aparecem, de forma ironizada, por meio de gestos e expressões de tristeza e frustração mediadas pela protagonista que, em uma tentativa de agradar a família, escreve esses valores em uma espécie de manual no seu braço para transmitir uma boa impressão à casamenteira e assim conseguir um marido, pois, dessa forma, traria honra e felicidade ao pai, mesmo que não suportasse a ideia. Os tons que contrastam na cena aparecem em uma tonalidade pastel, funcionando como uma espécie de advertência à Mulan, quase como uma tentativa de docilização do corpo selvagem à la Foucault. É como se as cores escolhidas como plano de fundo contessem a “rebeldia” da protagonista, tentando tornar o ambiente mais dócil, gentil e reservado, ideais esses com que a personagem não se identifica.



Figura 16: Fa Mulan: parte 1 (3min07)



Figura 17: Fa Mulan: parte 2 (3min11)



Figura 18: Fa Mulan: parte 3 (3min14)



Figura 19: Fa Mulan: parte 4 (3min18)

É nítido o desconforto de Mulan com o casamento, porém, o que importa para a sua família é casá-la com um “bom” homem, pois depositam nele o “concerto” da menina, uma vez que, sobretudo, a sua avó e sua mãe, a veem como defeituosa por ser desajeitada, por não gostar

de usar maquiagem e por não estar com a pele e cabelos sempre perfeitos, ou seja, por não ser como uma princesa tradicional. São muitas as cenas em que a família aparece orando aos ancestrais para que Mulan não envergonhe ainda mais a família por não ser “feminina”, principalmente o pai que representa a estrutura do patriarcado que mantém os ideais do casamento, da maternidade e da beleza intactos na família convertidos em imposição a única filha. Há a presença significativa das cores verde e azul nessas cenas de clamor aos ancestrais.

O verde transmite a ideia de dualidade e contraste de vozes discordantes, ou seja, de incerteza de verdades, de confronto de valores, bem como, evoca ideia de mudança e de destino que também são representados pela cor azul que transmite uma falsa ideia de passividade e tranquilidade, ou seja, uma falsa ideia de aceitação. Mulan carrega em suas vestes as duas cores e uma delas aparece na primeira cena da animação, revelando o seu confronto com os ideais patriarcais impostos a ela que não a representam.

Outra figura importante nesse momento de prece aos deuses para que Mulan seja “perfeita” é a do dragão (CHEVALIER e GHEERBRANT, pp. 429-431, 1986) que, na cultura oriental, é o símbolo da proteção, do conhecimento (e autoconhecimento), do poder, da prosperidade, da sabedoria e da força. Ele é de suma importância para esta análise, pois funciona como um complemento da personalidade de Mulan: é ele, principalmente nas cenas em que a personagem já está no campo de batalha, que faz com que as vozes das duas gerações entrem em contraste, pois, em algumas das cenas, aparece ora condenando Mulan por ir contra as regras, bem como, reafirmando estereótipos de “feminilidade” e “masculinidade” por meio de brincadeiras ou de conversas com os outros soldados mediadas por Mulan, ora questionando os valores da sociedade chinesa, inserindo a personagem no campo de batalha e a incentivando a ser mais ativa e significativa naquele meio.

É como se Mushu, o dragão, fosse o espírito da protagonista, uma vez que ele é o protetor da família e quem a acompanha durante a guerra, oferecendo conselhos e bolando estratégias para que Mulan seja mais forte e independente para sobreviver na guerra, afirmando, durante grande parte da trama, que para Mulan sobreviver no campo de batalha, ela precisa se transformar, transgredir-se, travestir-se para outra identidade.

O dragão é rico em variações simbólicas, todavia, elas podem ser resumidas a quatro constelações simbólicas: à mudança, à fecundidade, à malignidade e à voracidade aquática. O simbolismo da mudança pode ser encontrado no pensamento tradicional japonês e chinês. Como ser reptiliano, era o animal que, ainda que mudasse de pele, permanecia o mesmo; era assim símbolo do fluxo e refluxo da vida. Foi sempre associado aos elementos naturais e para os Taoístas era a própria encarnação de Tao ou princípio da natureza. Na Antiga China, Lung simbolizava o espírito da mudança

e a força criativa da vida; numa transformação sem fim, ele revelava-se das grutas mais profundas para subir às nuvens. (ESPÍRITO SANTO, 1997, p. 03)

O dragão pode ser entendido como uma metáfora para se entender as vozes que se digladiam na consciência da personagem, pois a relação entre essa com o dragão durante todo o seu processo de transição para uma outra identidade, a masculina, é colocado por meio de embates que se revelam na relação entre Mulan e Mushu. O dragão é símbolo da transformação, da coragem e da proteção, porém, é tomado como uma representação imperial, da superestrutura, que se utiliza de mecanismos para conter a transformação, assim, a relação entre as duas personagens não se revela de forma harmoniosa, porque o dragão carrega essas duas faces: a da mudança, bem como, atua como um símbolo representante da hegemonia (BAKHTIN/VOLÓCHINOV, 2017).

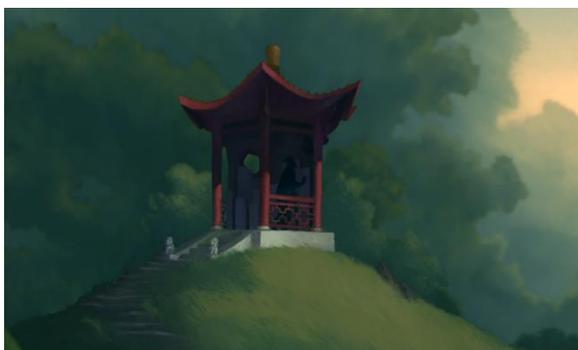


Figura 20: Honra a todas nós: parte 1(4min03)



Figura 21: Honra a todas nós: parte 2 (4min06)



Figura 22: Honra a todas nós: parte 3 (4min12)



Figura 23: Traga mais honra a todas nós: parte 4 (4min17)



Figura 24: Honra a todas nós: parte 5 (4min27)



Figura 25: Traga mais honra a todas nós: parte 5 (4min37)



Figura 26: Honra a todas nós: parte 6 (4min48)



Figura 27: Honra a todas nós: parte 7 (4min51)



Figura 28: Honra a todas nós: parte 8 (4min55)



Figura 29: Honra a todas nós: parte 9 (5min02)

Nas cenas que seguem o clamor aos deuses para que Mulan seja a “esposa perfeita” é representado pela figura da mãe enquanto aguarda a sua chegada. O cenário é construído, principalmente, por tons de laranja, rosa e cinza. O rosa marcado pelas roupas da mãe e da casamenteira evocam a necessidade de transformar a protagonista em uma mulher romântica, carinhosa, dependente, pura, inocente, infantil, dócil e sensual para que esta atraia a atenção do futuro marido, enquanto que o cinza enfatiza ideia de que há algo que precisa de concerto pois não se enquadra ao proposto socialmente, sendo, também, utilizado como símbolo de arrependimento. O laranja, por sua vez, reitera a ideia de que há algo a ser transformado. Enfatiza-se a ideia de que um sujeito está prestes a mudar seu destino de perspectiva por meio de uma situação de revolta que colocará em cheque vozes discordantes, de acordo com a Psicologia das Cores, de Heller. É a cor da regeneração e renovação do espírito, logo, das ideologias.



Figura 30: o atraso de Fa Mulan: parte 1 (5min11)



Figura 31: o atraso de Fa Mulan: parte 2 (5min16)

Posteriormente, antes da chegada de Mulan à casamenteira, é apresentada a figura do grilo que, como o dragão, tem um papel de extrema importância na cultura chinesa. Ele não representa apenas a sorte. A presença do grilo simboliza três etapas pelas quais o ser humano passa em algum momento da existência: a morte, a vida e a ressurreição. Tal qual como o dragão, o grilo é uma metáfora para entendermos a constituição de Mulan enquanto sujeito. A morte é representada pela recusa da personagem em aceitar a imagem de mulher proposta e imposta a ela; a vida de Mulan inicia a partir do momento em que incorpora uma outra pessoa e com ela nasce o desejo de ser muito mais do que a imagem de mulher imposta a ela: apesar de estar travestida em um homem, sua sede por liberdade e desejo de traçar um destino que não envolva um homem ou um casamento é imensa; a ressurreição, por sua vez, ocorre quando há a morte dessa personagem masculina que incorporou após sua identidade ser revelada e a aceitação da sua feminilidade como força para salvar a China, novamente, do exército *huno*.

Quando a avó de Mulan diz: “É a sua chance de provar o quanto vale”, não se refere ao grilo, mas sim à neta. É como se a frase antecipasse a transformação de Mulan e a sua participação na guerra. É a chance dela mostrar que a feminilidade de uma mulher não se trata de doçura, gentileza e passividade, mas sim em astúcia, coragem e destreza.



Figura 32: *Aqui está a nossa sorte: parte 1 (5min25)*



Figura 33: *Aqui está a nossa sorte: parte 2 (5min28)*

Assim que Mulan aparece em cena, começam as repreensões que não se restringem apenas ao seu atraso. Há cobranças por não ser considerada bonita, por não ter cuidado do corpo para conceber filhos, bem como, por ser incapaz de aprender cuidados físicos e comportamentais que a fariam uma “boa” esposa. Nas cenas que se seguem temos um exemplo bastante claro do processo de embate de vozes sociais que norteia esta pesquisa advindo dos estudos do Círculo de Bakhtin. As palavras movidas pelos sujeitos em cena, bem como, a configuração do cenário, dos figurinos, da trilha que acompanha a discussão das duas gerações: a clássica representada pela casamenteira e pela mãe de Mulan, enquanto que a contemporânea é representada pela protagonista, que rebate os “conselhos” com olhares de revolta e expressões

corporais que revelam o quão insatisfeita está, evocando, assim, o estremecer das vozes dessas personagens que simbolizam o patriarcado e que são menosprezadas e satirizadas por Mulan.

O primeiro contato de Mulan com uma das casamenteiras revela a não harmoniosidade da relação entre sujeitos já explanada por Bakhtin/Volóchinov (2017), devido as múltiplas vozes que englobam o discurso, vozes essas que são em todo e qualquer espaço, ideológicas e reveladoras de preconceitos e estereótipos. Ao dizer: “Isto é o que tem a oferecer?”, a personagem traz a tona uma série de julgamentos sociais: condena o corpo de Mulan por não estar adequado à maternidade; critica a sua falta de cuidado com a aparência, comparando-a à um animal por ser uma sujeita medonha devido ao não enquadramento ao padrão de beleza vigente, bem como, por não agir de forma à conquistar os homens, assim sendo, enfatiza-se que após a transformação ela deixará de ser um animal medonho e será como uma bolsa, ou seja, algo faz bem, que atrai e faz com que queiram consumir e exhibir.



Figura 34: Isto é o que tem a oferecer? – parte 1 (6min10)



Figura 35: Isto é o que tem a oferecer? – parte 2 (6min18)



Figura 36: Isto é o que tem a oferecer? – parte 3 (6min21)

A cena do banho é a seguinte e, tal qual como as anteriores, é de suma importância nesse momento do contato direto que a personagem tem com a tradição. Dessa forma, é possível perceber que a sua “normatização” não ocorre apenas em casa, o mundo a sua volta pensa tal como a sua família, o que a deixa ainda mais indignada e sem perspectiva de conseguir mudar

o seu destino. A representação do banho é muito significativa pois, de acordo com o Dicionário de Símbolos, com esse ato, há a renovação da personalidade e descobrimento de uma nova imagem. Essa representação se revela verídica, pois antecipa o fato de que a personagem agirá de forma contrária ao esperado e se inserirá em um ambiente majoritariamente masculino para tentar mudar o “destino” que sua família preparou.

É nesse momento, também, que mãe de Mulan descobre que a filha não se esforçou para aprender as regras para conseguir um bom marido porque descobre uma tatuagem em seu braço que continha “dicas” para que a heroína pudesse conseguir um casamento e, assim, trazer honra à família, porém, a partir do contato desta com a água do banho, esses dizeres se dissolvem. Podemos perceber, por meio de tal ato que responde a recusa da personagem em aceitar uma imagem falsa, que esse banho tenta eliminar a imagem falsa que a personagem tenta transmitir para honrar, sobretudo, o pai, um homem.



Figura 37: A receita perfeita: parte 1 (6min34)



Figura 38: A receita perfeita: parte 2 (6min37)



Figura 39: A receita perfeita: parte 3 (6min38)

O cenário que se segue, enfatiza a necessidade de Mulan ser “concertada”. As suas vestes antes verdes e azuis são substituídas pelo rosa e vermelho vibrante. O principal intuito por parte dessa transformação é construir a imagem de uma mulher virginal, sedutora, romântica, dócil, pura e inocente que esperará enquanto os homens vão a guerra, em casa, sendo

fiel e dedicada a quem a protege. Os olhares e gestos das mãos e da própria face revelam raiva e um nítido desconforto com essas palavras, pois não quer passar a imagem de passividade e fragilidade para quem a irá desposar, uma vez que não revela a sua personalidade real, assim sendo, coloca-se as vestes róseas e vermelhas como forma de fazer com que a personagem aceite esse papel a ser desempenhado, bem como, prende-se o seu cabelo, enfatizando o desejo por parte da mãe e da casamenteira de conter a impulsividade de Mulan.

A cena seguinte é a que mais causa repulsa na personagem e isso é mostrado, sobretudo, pelos seus olhos: novamente, a mãe e as ajudantes da casamenteira continuam ditando “dicas” para a menina: “com um bom penteado você conseguirá um bom homem”; “esteja bem arrumada, cuide da sua pele, trate o seu cabelo, homens gostam disso”; “seja calma e obediente”; “esteja madura para ter vários filhos”.



Figura 40: O que faremos com você? – parte 1 (6min47)



Figura 41: O que faremos com você? – parte 2 (6min51)



Figura 42: O que faremos com você? – parte 3 (6min53)



Figura 43: O que faremos com você? – parte 4 (7min10)



O processo final da transformação de Mulan a apresenta de forma oposta ao que ela é de verdade: com muita maquiagem, o cabelo preso, vestes que mal a deixam respirar, com o pretexto de que “ter uma cintura fina é mais atraente”. As meninas que esperam a sua entrada na casamenteira são tratadas como “flores de lótus” o que simboliza o resultado de toda essa produção: meninas apresentadas ao casamento e à maternidade, pois essa analogia à flor reflete e refrata o ideal de pureza, prosperidade, fertilidade e fecundidade ao qual foram treinadas não apenas por meio dessa iniciação anterior à exibição à casamenteira: esse preparo começa e suas casas mediado pela figura da família (CHEVALIER e GHEERBRANT, p.504, 1986). Antes do seu nome ser anunciado, Mulan ora aos ancestrais para que eles a auxiliem a conseguir um bom homem para, assim, honrar ao seu pai.



Figura 46: Flor de lótus: parte 1 (7min39)



Figura 47: Flor de lótus: parte 2 (7min40)



Figura 48: Flor de lótus: parte 3 (7min46)



Figura 49: Flor de lótus: parte 4 (8min20)



Figura 50: Flor de lótus: parte 5 (8min28)

Figura 51: Flor de lótus: parte 6 (8min46)

O primeiro contato de Mulan com a casamenteira, responsável por encontrar para si um marido, é bastante revelador. Desde a primeira troca de palavras, a entonação da casamenteira para com a protagonista se externaliza por meio de um tom emocional-volitivo ríspido e grosseiro devido ao trabalho extremo e sem resultados em transformar Mulan em uma “boa” esposa. A casamenteira aparece em todas as cenas envolta por tons roxos, desde a sua sala de preparação até as suas vestes.

O roxo simboliza a melancolia e tristeza anterior ao aparecimento de um problema difícil de lidar. Esse problema, no caso, é a própria Mulan, pois embora queira agradar à sua família, não está feliz com a personagem que foi construída para si, e, portanto, não consegue se sair bem tanto na preparação quanto no contato final com a casamenteira que é desastroso e triste, pois, em nenhum momento, consegue se expressar e ser ouvida. Tudo o que tenta fazer ou falar é condenado, frisando, ainda mais, ao espectador que essa Mulan maquiada, que mal consegue respirar nessas vestes, a “boa” mãe e esposa, não existe, porque não é isto o que ela deseja, portanto, não consegue agir como o esperado. No final, a casamenteira a destrata, falando que esta não tem “concerto por ser desastrada e ter destruído seu salão em uma tentativa desesperada para ser ouvida.



Figura 52: A casamenteira: parte 1 (9min24)



Figura 53: A casamenteira: parte 2 (9min30)



Figura 54: A casamenteira: parte 3 (9min38)



Figura 55: A casamenteira: parte 4 (10min11)



Figura 56: A casamenteira: parte 5 (10min15)



Figura 57: A casamenteira: parte 6 (10min17)



Figura 58: A casamenteira: parte 7 (10min41)



Figura 59: A casamenteira: parte 8 (10min48)



Figura 60: A casamenteira: parte 9 (10min55)



Figura 61: A casamenteira: parte 10 (11min05)



Figura 62: A casamenteira: parte 11 (11min16)



Figura 63: A casamenteira: parte 12 (11min18)

Após Mulan ser chamada de “desgraça”, as cenas que se seguem antecedem a transição da personagem para uma nova fase, com uma nova imagem, um novo destino. O dilema de Mulan e o confronto da protagonista com essa imagem de mulher “perfeita” à qual deve se

submeter aparece refletida no lago, que, neste contexto, funciona como um espelho. O lago, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (1986, p. 624) é um símbolo, majoritariamente, feminino. Como reflete a imagem da personagem, ele revela sua imagem de forma fragmentada e obscura para enfatizar que o ideal de mulher que a protagonista está tentando buscar se enquadrar para agradar a família não é quem ela gostaria de ser, por isso a submissão a esses valores não acontece de forma íntegra, porque o seu maior desejo ainda é agradar o pai, um homem, assim sendo, o lago reflete uma imagem enganosa e distorcida para deixar claro ao espectador que não é essa a imagem que devem esperar da personagem.

A simbologia do lago também evoca a ideia de pureza e fertilidade. Apresentar uma imagem desfocada e nebulosa também revela a não identificação de Mulan para com a maternidade e o casamento. A imagem refletida reitera o processo de confronto das mais diversas vozes: Mulan, racionalmente, sabe que precisa se casar e prover para trazer honra à família e busca isso, de certa forma, porém, interiormente, é o que mais despreza. Apela para o dia em que a imagem de quem ela realmente é possa se revelar: a figura de uma mulher que não precise ser romântica, sedutora, mãe e esposa para ser ouvida e honrável. Esse discurso se revela durante toda a execução da canção “Reflexo”.

A metáfora do espelho (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1986, p. 474) dentro de um lago, enfatiza a necessidade do processo de autoconhecimento por parte da personagem, ou seja, antecipa uma mudança no destino buscado pela heroína que se mostra verídico, pois as cenas seguintes revelam a chegada do exército à casa de Mulan: mote para a sua transformação, em um homem, ou seja, aceita uma nova imagem, porém, é a figura de um homem, por isso, no começo dessa transição, ainda transmite uma imagem de fraqueza e passividade, pois não quer se desapegar da sua identidade feminina, uma vez que é nela que está a sua força. É apenas no momento que aceita a sua feminilidade como força que consegue, de fato, se sentir feliz com a nova Mulan.

Outro elemento de suma relevância é a representação da ponte nesse processo de autoconhecimento da heroína consigo mesma. A ponte (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1986, p. 853-854) afirma que a mudança no destino da personagem acontecerá a qualquer momento, bem como, elucida o conflito das mais diversas vozes que fazem com que Mulan aja com mais cautela. Ela está ligada a uma tradição que, até o momento, fora bem aceita pelas mulheres chinesas: estar sempre bonita, cuidar da pele e do cabelo, usar muita maquiagem, esperar pelo homem perfeito que a salvará, desposará e protegerá e pela maternidade, porém,

ela não se identifica e aceita, nesse momento de confronto no lago, que não seguirá os mandamentos para ser a mulher “perfeita”, pois buscará uma nova identidade que revele quem ela é verdadeiramente, ou seja, o seu destino seguirá outro caminho que foge dessa tradição, contudo, essa revolta e subversão aos valores patriarcais para se inserir no contexto guerril é apenas em função do seu pai, um homem.

Essa ponte e o cenário que a circunda, ganham tons bastante expressivos de cinza, que, como dissemos, representa algo que está fora do lugar e que precisa de “concerto”. No contexto da animação, enfatiza a ideia de que esse “desconcerto” é a fuga de Mulan das obrigações que tem para com a cultura chinesa, que é casar e conceder ao seu marido filhos, de preferência, homens, para servirem ao seu imperador, uma vez que mulheres são consideradas fracas e impotentes. O cinza também transmite a ideia de arrependimento: é quase como se a heroína pedisse desculpas nesse momento de confronto consigo mesma, à família, aos ancestrais e à China por desviar dessa imagem imposta, socialmente, a todas as chinesas. É um arrependimento por escolher o caminho mais tortuoso para ser honrável.

O grilo aparece, novamente, nesse momento dos dilemas de Mulan e, como já dissemos, reitera a morte de uma imagem falsa para o nascimento de uma nova identidade que refletirá personagem de forma mais verdadeira. É o momento em que a heroína se liberta da Fa Mulan devota à cultura chinesa e os seus ideais aclamados pela família para assumir a imagem de Ping, o guerreiro mais ágil do campo de guerra.

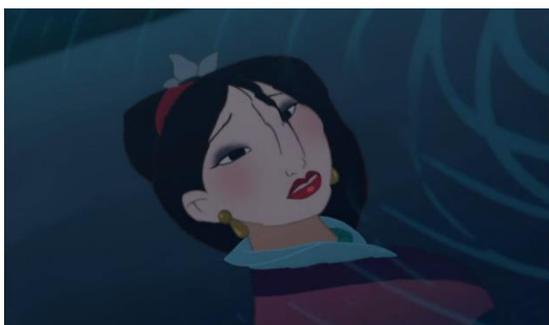


Figura 64: Reflexo: parte 1 (11min54)



Figura 65: Reflexo: parte 2 (12min12)



Que se eu fosse  
Realmente quem quero



Quem é a garota que eu vejo

Figura 66: Reflexo: parte 3 (12min19)



Figura 67: Reflexo: parte 4 (12min33)



Figura 68: Reflexo: parte 5 (12min43)

Figura 69: Reflexo: parte 6 (12min46)

A cena final antes da chegada do exército imperial à casa de Mulan resume-se na protagonista vendo a sua imagem refletida agora pelos espelhos no templo onde sua família sempre clama pela ajuda dos ancestrais acerca do “concerto da heroína”. O reflexo aparece refletido ora no espelho, ora em uma espécie de parede de pedras. As pedras, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (1986, pp. 827-834), revelam ao espectador o já explanado anteriormente: o não reconhecimento dessa imagem, porque diferente do que a China roga à heroína acerca da “imperfeição” da protagonista, para ela, a imperfeição está materializada nessa imagem falsa de si mesma esperada pela China, portanto, precisa se libertar dessa “imperfeição” incorporando uma nova imagem.



Figura 70: Quem sou eu? – parte 1 (12min51)

Figura 71: Quem sou eu? – parte 2 (12min57)

Posteriormente, é inserido no confronto entre Mulan e o pai, minutos antes da chegada do exército imperial à sua casa, a metáfora da flor de lótus. A flor, segundo definições de Chevalier e Gheerbrant (1986, p. 504), evoca a ideia de fertilidade e fecundidade. Ao dizer “Mas que lindas flores tivemos esse ano. Olhe! Só falta aquela. Mas eu sei que quando desabrochar ela será a mais bela de todas”, o pai da heroína reitera e reafirma o seu lugar enquanto representante do patriarcado: ao frisar o ato do “desabrochar” da flor, significa que assim que Mulan aceitar a sua feminilidade que, nessa cena, é representada pela fertilidade onde

esta deixa de ser uma criança e se torna uma mulher, logo, com o corpo propício para procriar, ela estará apta ao casamento e, sobretudo, à maternidade, ela trará a honra necessária à família.

A personagem também carrega, em seu ventre, um laço vermelho, que simboliza a entrega e descobrimento sexual que à conduzirá, no contexto dessa cena, à maternidade. O ato é concretizado pela fixação da flor em Mulan por parte do pai: tal gesto significa que ele aposta na filha para tornar-se fértil e conceber “bons” filhos para servir ao exército, uma vez que a cena seguinte é a chegada desta à casa.

É como se fosse a última tentativa da família de preservar a imagem da “mulher perfeita”, mas, nesse momento, a protagonista já havia aceitado a nova identidade e a necessidade de se escolher um novo caminho para seguir e se tonrar honrável de outra forma. Esse último aviso também se encontra presente na figuração da cerejeira que, na tradição oriental, simboliza a delicadeza e a fragilidade, assim sendo, funciona como uma tentativa de contenção da nova identidade assumida por Mulan. É como se os tons róseos presentes em toda a cofiguração do cenário somados as cereheiras tentassem fazer com que Mulan retornasse a imagem que passou a negar.



Figura 72: Flor-de-Lótus: parte 1 (13min50)



Figura 73: Flor-de-Lótus: parte 2 (13min57)



Figura 74: Flor-de-Lótus: parte 3 (13min59)



Figura 75: Flor-de-Lótus: parte 4 (14min03)

O arco seguinte mostra as ações de Mulan após aceitar que precisa de uma nova identidade. O exército imperial chega a sua casa e ela é severamente repreendida por sugerir ao conselheiro imperial atuar na guerra do lugar de seu pai. Este, por sua vez, revela-se profundamente envergonhado pela filha, uma mulher, estar desafiando homens na sua frente, pois, a ideia de uma mulher contribuir na guerra é menosprezada por todos que enfatizam que ela deve reconhecer o seu lugar: o de uma donzela que precisa ser protegida. Mulan, mais uma vez, após observar o pai em segredo se preparar para a guerra, o confronta sobre o porquê de ter aceitado servir no campo de batalha quando existem muitos jovens para servir à China. Ele, por sua vez, sente-se humilhado por parecer fraco na presença de uma mulher e a repreende duramente: “Conheço o meu lugar. Está na hora de você conhecer o seu!”. Ao gritar tal frase à filha evoca uma série de estereótipos: quando reitera que ela deve reconhecer o seu lugar, refere-se à aceitação por parte de Mulan em ser uma donzela que espera, em casa, enquanto os homens servem ao seu país, bem como, o lugar de futura esposa e mãe.



Figura 76: o exército imperial: parte 1 (15min18)



Figura 77: o exército imperial: parte 2 (15min23)



Figura 78: o exército imperial: parte 3 (15min33)



Figura 79: o exército imperial: parte 4 (16min05)



Figura 80: o exército imperial: parte 5 (16min23)



Figura 81: o exército imperial: parte 6 (17min02)



Figura 82: o exército imperial: parte 7 (17min05)



Figura 83: o exército imperial: parte 8 (17min14)

Até a chegada de Mulan no campo de guerra existem três momentos fundamentais: o conflito final da heroína consigo mesma antes de assumir a identidade de Ping; a recusa do “desabrochar” esperado pelo pai que se restringe a aceitação do destino que a impõe o amadurecimento sexual para se casar e procriar e a transição de Mulan para Ping simbolizado pelo ato de cortar os cabelos longos por meio da espada.

O primeiro passo que a heroína dá em direção à transição para essa nova identidade é acompanhado da presença da chuva em demasia que se faz presente até o momento em que a sua fuga é descoberta pelos seus pais. A chuva, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (1986, pp. 671-672), como o lago, introduz a ideia de transição para um novo plano de ideias e ações. É um símbolo que traz, em sua composição, os valores de força, limpeza e poder. A força, nessa transição da personagem, pode ser associada ao encorajamento para não ceder aos ideais do patriarcado que a obrigam a ficar em casa e assistir enquanto homens vão à guerra; limpeza para se desvincular da imagem de “princesa” e “mulher” impostas pela cultura chinesa e poder para estar no controle e assumir uma imagem que revele quem é verdadeiramente.

A simbologia da água carrega, também, em sua essência, o nascimento e gestação de algo novo que tem o poder para mudar o mundo que a circunda, uma vez que pode ser associada a infinitude de possibilidades que um sujeito pode assumir enquanto ser humano. É o contrário da passividade, ela é a ação e a liberação do que estava escondido e reprimido, como o fogo,

uma vez que são complementares. Transmite uma ideia ilusória de conformidade e tranquilidade, mas ela, na verdade, antecipa uma revolução ocasionada pela mudança de postura da protagonista.

A chuva traz a tona o potencial reprimido e escondido pela personagem prestes a ser revelado, assim sendo, essa figura de linguagem se faz presente em todo o processo de transição da heroína, uma vez que como o grilo e o lago, simboliza a morte da imagem falsa para o nascimento do verdadeiro eu de Mulan. O fogo junto à imagem do dragão que acompanha a heroína do momento da transição até o retorno da personagem à casa é uma forma de metaforizar o nascimento e aceite de uma nova identidade. O despertar do dragão significa o nascimento de Ping, uma vez que um reflete o outro. O dragão estava adormecido porque Mulan precisava passar pelo processo de autoconhecimento para assumir uma nova imagem. Ele representa as vozes de duas gerações: o condenador que julga Mulan e a vê como alguém que precisa de “concerto”, bem como, representa a libertação do novo eu da personagem: alguém exigente e crítico acerca do mundo, bem como, um sujeito em constante autodescobrimento.



*Figura 84: Transição: parte 1 (17min53)*



*Figura 85: Transição: parte 2 (17min56)*



*Figura 86: Transição: parte 3 (18min28)*



*Figura 87: Transição: parte 4 (18min31)*



Figura 88: Transição: parte 5 (24min41)



Figura 89: Transição: parte 6 (25min)

O momento seguinte revela a “morte” de Fa Mulan para o nascimento de Ping, quem irá à guerra. A ação é simbolizada por meio da substituição da flor-de-lótus representada pelo acessório de cabelo utilizado por Mulan pela ordem de alistamento. Esse gesto reitera o posicionamento da personagem frente ao destino almejado pela família: o seu desabrochar não se restringirá a prover e ser protegida por um homem. Ela abandona os ideais de feminino e feminilidade impostos na cabeceira da cama do pai, ou seja, deposita a sua resposta frente à maternidade e ao casamento para adormecer (pois assume esses dois arquétipos na continuação do filme e a sua força guerril é colocada, neste outro enunciado, para adormecer, uma vez que o casamento e maternidade são incorporados por Mulan). Queremos mostrar nesse jogo de cenas, que o despertar do dragão simboliza o nascimento de uma nova mulher e o depósito do broche de flor na cama significa colocar os ideais do patriarcado de beleza e comportamento para adormecer.



Figura 90: Transição: parte 7 (18min43)

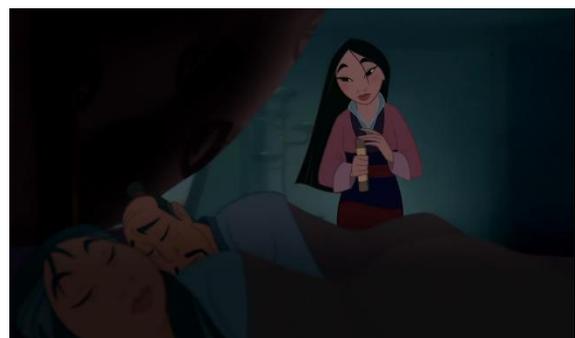


Figura 91: Transição: parte 8 (18min47)

Por fim, o último ato da transição é o corte de cabelo de Mulan feito com a espada. Ato envolvendo o cabelo sempre redimensionaram ao telespectador a ideia de força, vitalidade, poder e liberdade, imagens essas que definem, de forma bastante rica, o processo de mudança de personalidade e de identidade por parte da heroína. O ato de cortar o cabelo é uma figura de

linguagem que revela a concretização da transição da personagem para um novo eu, pois é quando esta aceita a sua nova identidade e incorpora o novo papel que há a aceitação de um novo destino, porém, este papel não revela de forma íntegra o seu potencial por se tratar de uma imagem masculina ao qual a personagem não se identifica.

Como o depositar do broche na cabeceira da cama, o corte dos cabelos significa o adormecimento da feminilidade, assim como o broche (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1986, pp. 217-221). É curioso reiterar que antes do gesto do corte com a espada, um lapso da nova imagem parece junto a da Mulan a ser adormecida por meio do reflexo da espada: é como se as vozes de duas gerações se olhassem por meio de Ping e Mulan, assim como revelam-se por meio das cenas em que contrastam Ping e Mushu, o dragão, seu outro eu.

Usar a espada para este processo revela alguém que se mostra confiante e poderosa, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (1986, pp. 471-474), bem como, enfatiza a imagem de uma mulher possuidora de virtude e destreza e que não deseja mais ser ignorante de si mesma. É preciso ser justa não apenas para com sua dinastia, mas, também, para consigo mesma para que não mergulhe novamente em uma imagem que não a representa (por isso que, ao final da trama, a protagonista salva o império quando retoma a sua identidade feminina).



*Figura 92: Transição: parte 9 (18min50)*



*Figura 93: Transição: parte 10 (18min53)*



Figura 94: Transição: parte 11 (18min54)



Figura 95: Transição: parte 12 (18min56)



Figura 96: Destino: parte 1 (20min04)

Figura 97: Destino: parte 2 (19min59)

Após a fuga de Mulan para servir no lugar de seu pai, uma série de respostas em relação a sua recusa em aceitar o papel atribuído a ela pela família dão vida a partir da figura do dragão e dos ancestrais. Segundo a página do *Facebook* “Vamos falar de mitologia? ”, a adoração dos ancestrais na China Antiga seria a prática mais popular e duradoura, pois se torna presente até mesmo nos dias de hoje. Geralmente a figura dos ancestrais é associada à família, porque ela sempre foi um conceito importante tanto na vida cotidiana, no núcleo familiar, quanto à figura do império chinês, assim, ela sempre foi mantida como pilar desses dois núcleos: o da família e o do poder. Nessa tradição o respeito ao que os mortos têm a dizer é fundamental quando se tem um problema, pois é nos templos, por meio da intercessão aos entes mortos, que se obtém as respostas para o que se encontra fora de ordem.

De acordo com as crenças antigas, para a obtenção dessas respostas, a família deveria oferecer algum tipo de sacrifício aos seus ancestrais. No caso de Mulan, o sacrifício vem ora por parte dos pais, pois esses se colocam a mercê dos ancestrais caso esses a ajudem a conseguir um bom marido, bem como, é feito pela própria Mulan, que intercede por ajuda aos seus guardiões quando resolve ir para o campo de guerra, para tanto, como resposta ao sacrifício de ambos, os ancestrais despertam o dragão, símbolo de proteção, força e coragem para guiar a heroína no caminho pelo seu autodescobrimento, contudo, esse dragão que a guia aparece de forma ironizada, pois não é um dragão forte, corajoso e poderoso, é uma figura rebaixada, uma forma de metaforizar, novamente, a figura de Mulan, uma vez que ela é considerada como rebaixada pelos seus ancestrais por não seguir para com a tradição da família.

Essa relação de submissão da família aos ancestrais em troca de conforto, proteção, amparo e segurança, bem como, de respostas, por parte de Mulan, no processo de aceitação do verdadeiro eu, aparece desde o momento da sua transição para a identidade masculina até o momento em que a família descobre a sua fuga. Assim, a avó da heroína implora para que os

ancestrais escutam a sua prece. Depois dessa intercessão aos guardiões da família, o ancestral de maior poder, ou seja, aquele responsável por mediar o conflito existente entre todos os guardiões da família, desperta o dragão Mushu (quem acompanhará Mulan nessa trajetória de mudança), para que este acorde os ancestrais da família.



Figura 98: Os ancestrais – parte 1 (20min21)



Figura 99: Os ancestrais – parte 2 (20min29)



Figura 100: Os ancestrais – parte 3 (20min34)



Figura 101: Os ancestrais – parte 4 (20min43)



Figura 102: Os ancestrais – parte 5 (20min45)



Figura 103: Os ancestrais – parte 6 (20min57)



Figura 104: Os ancestrais – parte 7 (20min59)



Figura 105: Os ancestrais – parte 8 (21min09)

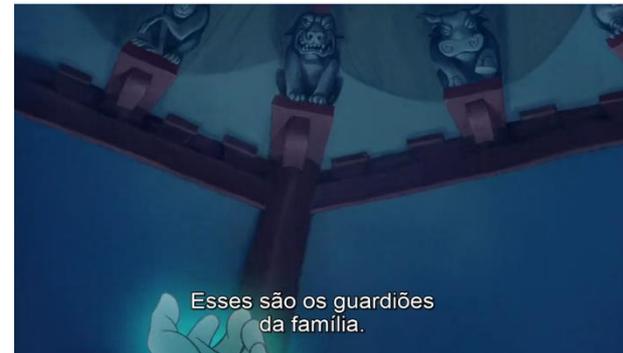


Figura 106: Os ancestrais – parte 9 (21min15)

Após o dragão ser despertado, ele é responsável por ouvir o que os ancestrais têm a dizer em relação à figura de Mulan. Antes disso, acreditava que seria o responsável por proteger a heroína durante a sua trajetória na guerra, porém, ele é, como Mulan, uma criatura rebaixada, por ter falhado para com o seu propósito de vida, assim, todos o ironizam e o condenam por querer proteger, tal como a protagonista, que é humilhada e condenada a assumir uma outra imagem que não a representa para poder ser ouvida e respeitada. Quando desperta os ancestrais da família, esses se revelam ora inconformados, ora concordam que alguma coisa precisava ser feita para que Fa Zu, o pai de Mulan, não morresse. De forma quase que majoritária, os ancestrais são homens, contudo, as poucas mulheres que aparecem, mostram-se intolerantes frente a participação de Mulan na guerra, assim sendo, a maior parte dos ancestrais reafirmam o quão a atitude da heroína em assumir uma nova identidade que foge ao seu legado é motivo para que a personagem seja considerada desonrosa.

Contudo, há outros ancestrais que concordam com a protagonista, pois tentam fazer com que os outros enxerguem que ela está protegendo o pai e ainda há outro ancestral que afirma que não dá para todos os membros da família serem o mesmo: “Desonra atingirá a família. Nossa tradição será desintegrada.”; “Meus filhos nunca me deram trabalho. Todos se formaram em acupuntura.”. “Bom, a família toda não pode ser acupunturista.”. “Não! Sua bisneta tinha

que ser uma transformista”. Essa contradição de valores mostra o estremecer de vozes de duas gerações em conflito, uma que defende a conservação de um papel socialmente atribuído a personagem, a da mulher-princesa passiva, submissa e servil a um homem/casamento, e outra que acredita que a fuga desse padrão não é desonrosa.



Figura 107: Os ancestrais – parte 10 (21min22)



Figura 108: Os ancestrais – parte 11 (21min25)



Figura 109: Os ancestrais – parte 12 (21min29)



Figura 110: Os ancestrais – parte 13 (21min36)



Figura 111: Os ancestrais – parte 14 (21min45)



Figura 112: Os ancestrais – parte 15 (21min48)



Figura 113: Os ancestrais – parte 16 (21min52)



Figura 114: Os ancestrais – parte 17 (21min55)

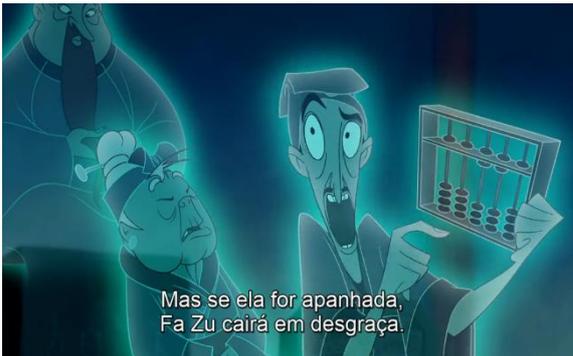


Figura 115: Os ancestrais – parte 18 (21min58)



Figura 116: Os ancestrais – parte 19 (22min01)



Figura 117: Os ancestrais – parte 20 (22min05)



Figura 118: Os ancestrais – parte 21 (22min09)



Figura 119: Os ancestrais – parte 22 (22min12)



Figura 120: Os ancestrais – parte 23 (22min14)

O início do segundo momento da animação é anunciado, novamente, pela figura do corvo. Como nas primeiras cenas da obra, ele anuncia a chegada do desconhecido acompanhado por um cenário repleto de tons negros. O uso dessa cor introduz ao espectador o clima de temor e mistério, bem como, uma mudança na tomada de decisões que pode ser decisiva para a resolução dos problemas. Essa mudança é Mulan, porque, após esse anúncio a câmera-narrador a introduz.

O anúncio da chegada de uma nova fase ao filme se resume em alguns momentos expressivos para o processo de autoconhecimento da nova identidade da heroína. Primeiramente, é apresentado ao interlocutor o confronto da personagem com a nova imagem que lhe é totalmente estranha, uma vez que nunca se travestiu em um homem antes. As cenas em que essa descoberta da nova identidade é apresentada são fundamentais para se pensar nos estereótipos e preconceitos consagrados socialmente que aparecem no seu discurso e no do dragão Mushu. As duas personagens representam o conflito de vozes existente entre duas gerações.

Durante os primeiros momentos de Ping no exército imperial, é possível ver que estereótipos acerca de masculinidade e feminilidade são reproduzidos por meio de todas as personagens envolvidas na cena (esses estereótipos ficam evidentes a partir da relação da heroína com os seus vários outros, como os soldados, ela mesma e o dragão). Mushu incentiva Ping a fazer “coisas de macho” para conseguir se inserir dentro do exército por meio de frases como: “Tem que andar igual homem”; “Seja agressiva. Como esse cara aí”; “Dá um socão. Homem gosta disso”, contudo, frases do mesmo tipo também são reproduzidas pela própria Mulan em seu primeiro contato com o general: “Mas sabe como é a masculinidade. Dá vontade de quebrar as coisas, arrotar e falar palavrão”. “Eu... tenho nome. Nome de homem, viu?”.

Ao reproduzirem tais discursos, podemos perceber que valores acerca do que pensam ser pertencentes à figura masculina aparecem no contato de Ping com as outras personagens: há uma tendência por parte da protagonista em enfatizar que é homem ou muito “macho” em todos os momentos desse primeiro contato com a nova identidade. Essa afirmação da identidade masculina aparece na figura de expressões como “isso é muito masculino”, “tenho nome de homem”, dentre outras, bem como, insere características que pensa ser pertencente ao homem como a grosseria, a violência, a virilidade, dentre outras imagens estereotipadas acerca do que foi ensinada a pensar como “coisa de homem” pela cultura chinesa.



Figura 121: Ping: parte 1 (25min31)



Figura 122: Ping: parte 2 (27min07)



Figura 123: Ping: parte 3 (27min10)



Figura 124: Ping: parte 4 (29min15)



Figura 125: Ping: parte 5 (29min49)



Figura 126: Ping: parte 6 (29min54)



Figura 127: Ping: parte 7 (33min21)



Figura 128: Ping: parte 8 (33min30)



*Figura 129: Ping: parte 9 (33min41)*

No primeiro dia de treinamento de Ping e os outros soldados é apresentado o modelo “ideal” de homem que ele (a) precisa incorporar para ser um bom soldado (a): nada mais é do que a imagem de Shang, o comandante que deve ser buscada por todos, uma vez que é apresentado como viril, forte, perspicaz, o verdadeiro “machão” ao qual Ping se referia. É a imagem cobrada pela cultura chinesa: mulheres precisam sim ser desposadas por homens nobres, porém esses também devem ser atraentes, bonitos, viris, férteis, musculosos e guerreiros do império.

Como Shang é o modelo “ideal” almejado e buscado por todos ali presentes, o escutam com bastante obediência e subserviência, não apenas porque ele é o seu comandante, mas, também, porque é um homem por quem as mulheres se atrairiam e se dedicariam. O foco das próximas cenas é a apresentação da rotina do campo de guerra ao espectador, dessa forma, retrata esses soldados como fracos, incompetentes e incapazes de serem fortes e disciplinados, assim sendo, aparecem em situações embaraçosas e desastrosas para se enfatizar a fraqueza, vista como algo desprezível devido ao fato de não serem como o homem “ideal”, ou seja, por não serem como Shang. Não é um retrato apenas de Mulan, mas sim dos homens no campo de batalha por fugirem da perspectiva esperada pela cultura chinesa.

As tarefas revelam que tanto homens quanto mulheres podem ser bons ou ruins em determinada atividade, bem como, que ambos podem desenvolver força e disciplina, independente do gênero e ainda enfatiza a ideia de que fraqueza e força não são características ora masculinas, ora femininas. Existem pontos altos e baixos que compõem o ser humano independente do sexo, raça, cor ou etnia. Fraqueza não é uma característica feminina, bem como, força não é exclusiva e predominante ao sexo masculino. É essa mensagem a ser entendida ao final da trama, então, aspectos considerados socialmente como “masculinos” e “femininos” aparecem invertidos nas mais diversas cenas, bem como, ridicularizados ou invertidos.

As ideias de “masculinidade” e “feminilidade” continuam a ganhar vida nas cenas que se seguem. Sempre que algum soldado se sente cansado ou aparenta estar fraco, ele é logo associado à figura feminina, principalmente porque o treinador faz questão de afirmar que esses se comportam como “meninas”, por estarem, naquele momento, transmitindo uma imagem de passividade e ingenuidade, características essas que a sociedade patriarcal considera como “femininas”, o que é equivocado, pois o sucesso e o fracasso de um homem ou mulher independe do seu gênero, assim como, do seu corpo. Esses valores tomam forma na fala de Shang quando diz: “Será que mandaram mulheres quando chamei os filhos?”, e, após essa fala ainda reitera “Ensinarei a vocês como ser homem”, pois, sendo um homem a paz e conforto serão devolvidas à China.



Figura 130: Homem Ser: parte 1 (36min40)



Figura 131: Homem Ser: parte 2 (37min19)



Figura 132: Homem Ser: parte 3 (37min24)



Figura 133: Homem Ser: parte 4 (38min06)



Figura 134: Homem Ser: parte 5 (38min14)



Figura 135: Homem Ser: parte 6 (38min19)



Figura 136: Homem Ser: parte 7 (38min30)



Figura 137: Homem Ser: parte 8 (38min33)



Figura 138: Homem Ser: parte 9 (38min55)



Figura 139: Homem Ser: parte 10 (39min21)

A evolução do grupo ocorre de forma lenta e isso incomoda o comandante, assim afirma a fraqueza do time a todo momento. Partindo desta premissa, Mulan, durante a noite, converte a sua fúria por passar a imagem que tanto condena: de indefesa e passiva em força e disciplina para surpreender o comandante e conseguir o seu voto de confiança. A discussão com Shang faz com que Mulan consiga concluir o exercício de escalada com maestria, mostrando, mais uma vez, aos espectadores, que não existem coisas de “menina” e de “menino”, o que existe é desenvolvimento de habilidades, perspicácia, dedicação, foco e ambição que independem do gênero.

Você não é “mais homem” ou “mais mulher” por conta de sua estrutura física, não é apenas um homem ou uma mulher que é desastrado (a) ou forte, ou determinado (a) e protetor (a). É essa a mensagem passada pelo narrador-câmera ao introduzir o resultado do trabalho noturno de Ping.



Figura 140: Rápidos como um rio: parte 1 (40min10)



Figura 142: Rápidos como um rio: parte 3 (40min24)



Figura 144: Rápidos como um rio: parte 5 (40min43)

Figura 141: Rápidos como um rio: parte 2 (40min22)



Figura 143: Rápidos como um rio: parte 4 (40min30)



Figura 145: Rápidos como um rio: parte 6 (40min48)

Outra fase da animação é anunciada por meio da figuração da lua cheia envolta pelo céu em tons escuros de azul que motivam a cena seguinte que é, novamente, o ato de se banhar por parte da protagonista, que, como dissemos em momentos anteriores, simboliza o autodescobrimento da nova imagem incorporada: a de Ping. É uma tentativa da personagem de auto afirmar a nova identidade, mesmo não sendo, ainda, uma representação que revele, completamente, o seu verdadeiro eu.

A lua (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1986, pp. 658-663), um elemento intrinsecamente feminino, transmite a ideia de evolução e renovação: é como se oferecesse um passaporte (mediado pelo ato de se banhar que significa purificação de ideais e transição para outro plano) à Mulan para fazer de sua feminilidade (e não masculinidade) uma arma para derrotar os *hunos*: a força se encontra no que há de feminino dentro de si, por isso que em cenas não tão distantes a sua identidade é revelada ao exército: é como se o narrador reiterasse que a vitória e sucesso frente ao inimigo independe do gênero.

O elemento lua (assim como o lago) antecipa a adesão a uma nova imagem, assim como no momento de transição de Mulan para Ping, o lago aparece. Em ambos os momentos em que ganham vida promovem uma ideia de que precisa refazer escolhas e criar uma nova imagem que tenha mais a ver consigo mesma, pois é somente assim que a personagem ganhará força e disciplina, os principais ideais do exército imperial. Pode-se concluir, acerca da representação da lua que assim como o grilo, simboliza na cultura chinesa, que a morte de uma imagem

errônea de si mesma precisa ser excluída para que a personagem alcance todo o potencial que esconde dentro de si. Ao dizer “Só porque pareço um homem não quer dizer que tenho que cheirar como um”, Mulan não se refere apenas ao odor: é a sua resposta a imagem de homem que está tentando incorporar: não é algo que a representa, bem como, não é uma personalidade que se sente confortável em assumir, pois não há privacidade ou respeito dos soldados para com a imagem feminina.



Figura 146: Apenas uma garota: parte 1 (42min07)



Figura 147: Apenas uma garota: parte 2 (42min18)

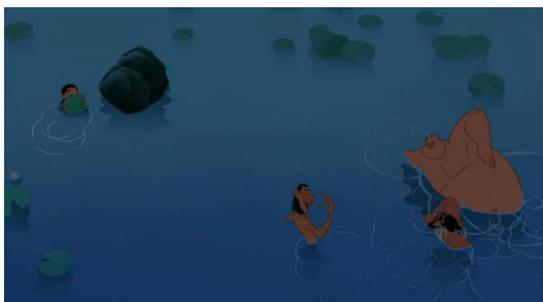


Figura 148: Apenas uma garota: parte 3 (43min09)



Figura 149: Apenas uma garota: parte 4 (43min34)

As cenas que se seguem após o desconforto, cada vez mais evidente, da heroína para com a identidade “masculina” revelam, novamente, características acerca do que é “masculino” e “feminino”. Segundo Mushu, o alter ego de Ping e, também, de acordo com um dos soldados, o ato de “se banhar” é “coisa de mulherzinha”, um fator que pode fazer com que a imagem deles frente ao comandante seja a de uma “mulherzinha” em momentos como esse em que se parecem mais como humanos e menos como guerreiros cujo único intuito é lutar e aniquilar pessoas.

No momento do banho os soldados sentem a necessidade de se auto afirmar homens para que a sua imagem não seja associada a de uma mulher por causa de tal gesto. A necessidade de se provarem “machos” aparece por meio de frases como: “Eu sou Yao, o rei da pedra e essas garotinhas aí não podem fazer nada”, Mulan repreende os colegas quando esses querem “lutar”

com Yao para provarem a sua “masculinidade”. É a sua maneira de dizer que não precisam “provar” serem homem o tempo todo brigando ou sendo grosseiros porque isso não os fará “menos homens”.



Figura 150: “Mania de mulherzinha”: parte 1 (42min37)



Figura 151: “Mania de mulherzinha”: parte 2 (42min41)



Figura 152: “Mania de mulherzinha”: parte 3 (43min33)



Figura 153: “Mania de mulherzinha”: parte 4 (43min36)



Figura 154: “Mania de mulherzinha”: parte 5 (43min39)



Figura 155: “Mania de mulherzinha”: parte 6 (43min46)

Os momentos de pré-guerra antecipam ao espectador o clima de discórdia e tensão. Mushu, o dragão, e o grilo, após observarem o conselheiro imperial ofendendo Shang, o comandante e ameaçando impedir o seu exército de avançar contra os *hunos* pensa, automaticamente como uma afronta direta à Mulan e não aceita que os seus esforços (dele e da heroína) de se infiltrar em um ambiente masculino e aderir uma identidade masculina tenham sido em vão, pois, aceitando a decisão do conselheiro de impedimento da participação do exército de Shang na derrota dos *hunos* faria com que Mulan fosse considerada, para sempre,

como uma fraca e traidora não apenas aos olhos de sua família, mas da própria China, por ter se travestido em um homem e ter participado da guerra.

Para impedir o conselheiro, o dragão e o grilo elaboram uma falsa ordem oficial com a assinatura imperial, o que concede ao exército de Shang a participação na guerra contra os *hunos*. Em tal ordem, é escrito que devem atacar imediatamente o inimigo e o conselheiro acredita e autoriza esse ataque. Durante a elaboração do documento, novamente, uma série de preconceitos atinentes à representação dos ideais de “masculinidade” e “feminilidade” aparecem na animação. O grilo, segundo Mushu, estava sendo “feminino” e “delicado” demais ao escrever a carta ao conselheiro, assim sendo, ele o satiriza dizendo: ““Vejamos. "Do general Li: Caro filho, esperamos os *hunos* na passagem. Legal! Mas esqueceu: "E já que acabou o nosso batom... vê se traz mais oito caixas", evocando uma ideia de futilidade e despreocupação com assuntos de extrema importância como pertencentes ao gênero feminino.



Figura 156: Ordem de ataque: parte 1 (44min51)



Figura 157: Ordem de ataque: parte 2 (44min54)



Figura 158: Ordem de ataque: parte 3 (44min58)



Figura 159: Ordem de ataque: parte 4 (46min14)



Figura 160: Ordem de ataque: parte 5 (46min21)



Figura 161: Ordem de ataque: parte 6 (46min24)

A introdução do ambiente de guerra é feita, novamente, pela presença figurativa do elemento água que carrega, em sua essência, o conato direto com o desconhecido. Não se trata apenas do contato com o exército inimigo que ocorre nas cenas seguintes ao término da canção “Alguém pra quem voltar”, mas com a identidade feminina de Mulan que é revelada após a maestria com que executa o ataque aos hunos que os retarda a avançar contra o império. Uma mulher ser mais perspicaz e inteligente é assustador para os homens, então, não admitem atribuir o sucesso da vitória à protagonista, uma mulher, por isso a abandonam na neve após ser ferida pelo exército em sua tentativa de contê-los.

O clima guerril é introduzido por uma espécie de nascente. Como dissemos, a água representa o nascimento de algo novo, bem como, a liberação do que estava adormecido e reprimido dentro da heroína. Nesse momento a personagem já repugna e se posiciona contra os ideais de “mulher perfeita” reproduzidos por seus pares, isso fica bastante evidente na canção acima citada. Durante a sua execução, é apresentada ao espectador as razões que fazem com que esses homens queiram lutar: o reconhecimento da sua virilidade e força por parte das mulheres que os esperam em suas casas.

A reprodução da canção retoma as vozes da tradição acerca da “mulher perfeita” à qual devem proteger: uma mulher frágil, servil e submissa: é por elas que querem voltar. Ao escutar tais valores, Mulan mostra-se indignada porque ela, como mulher, sente-se perfeitamente capaz de se proteger e não precisa de outros para desempenhar tal função apenas porque é uma mulher. Os resultados esperados por parte dos soldados após a vitória na guerra é que retornem para o lar e, conseqüentemente, para mulheres que os esperem para parabeniza-los não por resgatar a paz e conforto na China, mas por serem fortes, másculos e viris, assim sendo, essas, de acordo com os homens, devem espera-los com a casa limpa, boas refeições, bem como, com a pele, cabelo e corpo bem cuidados. Essa postura enoja a heroína, que mostra, por meio dos seus olhares e gestos o desconforto para com a ideia de mulher que esses homens possuem.



Figura 162: Alguém pra quem voltar: parte 1 (47min40)



Figura 163: Alguém pra quem voltar: parte 2 (48min47)



Figura 164: Alguém pra quem voltar: parte 3 (47min57)



Figura 165: Alguém pra quem voltar: parte 4 (48min59)

Em seguida, é apresentada ao interlocutor a imagem da “mulher perfeita” esperada pelo patriarcado e representada pelos soldados. Eles mostram à câmera uma espécie de pintura do modelo de feminino ao qual as mulheres chinesas devem se espelhar para eles terem motivação a lutar, contudo, essa “pintura” não é a de uma mulher real, uma vez que ela está envolta nas mais belas roupas, com o cabelo perfeito e com muita maquiagem: é essa a mulher que querem para todos os dias e momentos, a de alguém bela, delicada, branca, magra, passiva, sensual, servil, boa cozinheira, frágil, romântica e apaixonada. Tais ideais aparecem em frases como “Quero que seja branca como a lua”, “Ficará maravilhada com a minha força” (nesse momento aparece a imagem de uma mulher sendo carregada em uma bandeja, como se o soldado estivesse “servindo” esse ideal aos outros homens para ser comprado e exigido quando regressarem as suas casa), “Tudo depende do que sabe cozinhar” (reforçando a ideia de subserviência a esse homem) e “Aposto que elas gostam de homem de armadura” (reiterando a necessidade dos homens no campo de batalha de se “afirmarem” homens para não serem comparados à “fraqueza” “feminina”, assim sendo, precisam afirmar a sua força e virilidade para se sentirem como “homens”).



Figura 166: Alguém pra quem voltar: parte 5 (48min03)



Figura 167: Alguém pra quem voltar: parte 6 (48min08)



Figura 168: Alguém pra quem voltar: parte 7 (48min12)



Figura 169: Alguém pra quem voltar: parte 8 (48min24)



Figura 170: Alguém pra quem voltar: parte 9 (48min39)



Figura 171: Alguém pra quem voltar: parte 10 (48min55)



Figura 172: Alguém pra quem voltar: parte 11 (49min09)



Figura 173: Alguém pra quem voltar: parte 12 (49min12)

Por fim, é chegada a hora do duelo com os *hunos*. Mulan porta-se de forma bastante estratégica e age de acordo com o que acredita ser o certo para salva-los, bem como, ao império.

Assim que adentram o no último lugar em que estiveram os seus inimigos, avista a boneca, que, como dissemos, representa a transição da infância para a vida adulta, onde se abandona a ingenuidade em favor do amadurecimento não apenas físico, mas também, mental. Ao depositar a boneca na neve a abandona-la junto a espada do general morto, Mulan se livra, de uma vez por todas da imagem de “boneca” que esperam que ela tenha. Sua identidade feminina está prestes a ser revelada, porém, ela não quer mais ser reduzida a uma “boneca” ou a uma princesa.

Ao abandonar a boneca, despede-se, também, da imagem de fragilidade e passividade que transmitia enquanto assumia a sua verdadeira identidade, a feminina, assim sendo, ao partir para a guerra incorpora uma nova imagem de mulher (embora ainda estivesse agindo como um homem para não ser descoberta): assume a personalidade de alguém independente, destemida, inteligente, crítica, focada, perspicaz, bem como, forte mental e fisicamente. É com essa nova Mulan que deseja trazer honra à família Fa.



Figura 174: A boneca: parte 1 (50min37)



Figura 175: A boneca: parte 2 (50min45)



Figura 176: A boneca: parte 3 (51min43)



Figura 177: A boneca: parte 4 (52min43)

Durante o confronto com os *hunos*, um outro paradigma da própria Disney é quebrado pela protagonista: a noção de protetor/protegido. Em praticamente todas animações anteriores à *Mulan* (1998), principalmente, *Branca de Neve e os Sete Anões* (1937), *Cinderela* (1950), *A Bela Adormecida* (1959) e *A Pequena Sereia* (1989), a mulher era apresentada aos espectadores como a donzela indefesa e frágil que sonha como o “homem perfeito” que virá, em algum

momento, desposá-la e livrá-la de todos os perigos do mundo, partindo dessa premissa, como forma de atrair esses “protetores”, buscavam, tanto em termos estéticos como comportamentais, adequar-se ao padrão de feminino imposto pelo patriarcado representado por esses homens.

Era muito comum essas mulheres passarem toda a trajetória de suas histórias aguardando tal proteção. O mesmo não volta a se repetir em *Mulan* (1998), uma vez que é ela quem salva Shang, o comandante, quando ele está prestes a morrer enterrado na nevasca, mostrando que a “força” para se salvar alguém não é apenas um fator físico, bem como, independe do gênero. A verdadeira força pode ser revelada a qualquer momento, quando, um homem ou uma mulher, escolhe explorar o seu potencial físico e mental reprimido dentro de si mesmos (as). O potencial de Fa Mulan continua a ser revelado durante o desenvolvimento do confronto: é ela quem os retarda por meio de estratégias que não foram pensadas por seus companheiros de guerra. Embora a heroína tenha mostrado a sua eficiência, não foi o suficiente para que permitissem a sua permanência no campo de guerra, muito pelo contrário, havia sido sentenciada à morte, porém, como havia salvado a vida de Shang, o comandante, este poupou a sua vida, porém a abandonou na guerra quando estava seriamente machucada, sendo essa a sua punição por ser mulher, bem como, por se afirmar como uma no momento em que o conselheiro a agride fisicamente.



Figura 178: O fim de Ping: parte 1 (54min55)



Figura 179: O fim de Ping: parte 2 (55min52)



Figura 180: O fim de Ping: parte 3 (57min12)



Figura 181: O fim de Ping: parte 4 (58min12)



Figura 182: O fim de Ping: parte 5 (58min54)



Figura 183: O fim de Ping: parte 6 (59min335)



Figura 184: O fim de Ping: parte 7 (1h00min27)



Figura 185: O fim de Ping: parte 8 (1h0030)



Figura 186: O fim de Ping: parte 9 (1h00min33)



Figura 187: O fim de Ping: parte 10 (1h01min05)



Figura 188: O fim de Ping: parte 11 (1h01min14)



Figura 189: O fim de Ping: parte 12 (1h01min19)

Após ser abandonada por seus companheiros, a protagonista é apresentada pelo narrador-câmera em seu estado de lamentação por não ter conseguido trazer a honra ao pai, como buscava durante todo o momento da sua transição para Ping e imersão no campo de guerra. A sua “fraqueza” por ter sua identidade feminina revelada é levantada por Mushu, o dragão, ao afirmar que a exposição da sua feminilidade revelada, trouxe, novamente, desonra e desgraça a sua família: “Ah, não fica assim não. Saiu de casa para salvar a vida do seu pai. Quem diria que iria dar vexame e desgraçar os seus ancestrais...”. É como se Mulan fosse honrável e prestigiosa apenas aderindo a uma identidade “masculina”, bem como, frisa-se a ideia de que deve ser ouvida e respeitada somente enquanto homem.

Ao ouvir as críticas do dragão, que, neste, contexto, é reverberada na forma de vozes que representam a superestrutura dentro de um ambiente cotidiano (BAKHTIN/VOLÓCHINOV, 2017), a partir de uma situação de fragilidade, é atribuída a culpa à identidade feminina de Mulan, pois é vista como algo falho pelo dragão, que representa, também, as vozes do patriarcado, pois acreditava que a sua “condição” de mulher deveria permanecer, sempre, escondida, não apenas por uma questão de segurança, mas porque a mulher não poderia passar a imagem de alguém forte e assertiva naquele contexto de guerra.

Apesar da heroína saber que o retorno à casa está próximo, renega a imagem antiga de Fa Mulan como uma “princesa”: ela não quer mais ser tratada como a bela, delicada, passiva, dependente e servil: deseja que a sua família não mais a compare e espere que seja uma “boneca”, uma vez que ela abandonou essa imagem junto a espada antes de enfrentar o exército *huno* e ser descoberta. Ao escutar Mushu dizendo que não deve se sentir triste por ter agido para salvar o pai, a protagonista afirma que, talvez, esse não tenha sido o motivo verdadeiro para ter assumido outra identidade, pois, o trecho “Talvez só quisesse provar que posso fazer as coisas certas, para poder olhar no espelho e ver a imagem de alguém que valha a pena” reforça o repúdio da personagem para com os padrões de beleza e comportamento impostos pela cultura chinesa que almejam a figura de uma “boneca”/”princesa”.



Figura 190: *Revanche: parte 1 (1h02min27)*



Figura 191: *Revanche: parte 2 (1h02min30)*



Figura 192: *Revanche: parte 3 (1h02min40)*



Figura 193: *Revanche: parte 4 (1h02min45)*



Figura 194: *Revanche: parte 5 (1h02min50)*

Figura 195: *Revanche: parte 6 (1h02min53)*

O último momento da animação é anunciado pela figura do dragão vermelho em um grande festival de comemoração à derrota dos *hunos* que, na tradição chinesa, significa controle, proteção e segurança, porém, ele aparece de forma invertida, uma vez que carrega consigo a ilusão da sociedade chinesa por acreditar que a segurança e tranquilidade foram reestabelecidas, uma vez que o exército retornou “intacto”, ilusão essa que se revela por meio da frase “Dêem passagem para os heróis da China”, onde, calmamente, os aplaudem e os saúdam sem temer o perigo que se aproxima, uma vez que nenhum dos presentes: o exército, o imperador ou a população escutam o aviso de Mulan acerca do retorno dos *hunos* e escolhem comemorar ao invés de se precaverem pelo sobreaviso ter vindo de uma mulher considerada como traidora aos olhos da China e de seu imperador.

A simbologia do dragão é importante neste contexto, pois ele é apresentado, desde o início da animação, como a imagem real da protagonista que estava adormecida. Durante todos os momentos desde a transição para Ping até a descoberta da identidade real de Mulan, o dragão fez-se presente evocando a luta de duas gerações na interação social que se revelaram por meio da relação da personagem principal para com os seus Outros no campo de guerra. Como

também é o símbolo supremo de proteção e segurança na tradição chinesa, apresentá-lo praticamente no mesmo momento em que Mulan chega ao império para alertar a todos acerca da presença do exército inimigo, significa instigar o espectador à perceber que é ela a proteção à qual esperam, uma vez que o dragão é o seu alter ego, porém, embora ela seja ela a responsável por salvar a China, de uma vez por todas, dos inimigos, até o momento em que o imperador é raptado, nenhum dos chineses a escutam, isso porque já havia assumido a identidade de uma mulher. Acreditam que aquele lugar, o de guerra, não a pertence o que a indigna e a motiva a dizer a seguinte frase ao seu comandante: “Você confiava em Ping. Por que seria diferente com Mulan?”.



Figura 196: *Heróis da China?* – parte 1 (1h06min13)



Figura 197: *Heróis da China?* – parte 2 (1h1h06min15)



Figura 198: *Heróis da China?* – parte 3 (1h06min37)



Figura 199: *Heróis da China?* – parte 4 (1h06min41)



Figura 200: *Heróis da China?* – parte 5 (1h06min55)



Figura 201: *Heróis da China?* – parte 6 (1h08min14)



Figura 202: *Heróis da China?* – parte 7 (1h08min24)

Figura 203: *Heróis da China?* – parte 8 (1h08min28)

Caminhando para o desfecho do filme, as cenas que se seguem, mostram um dos grandes temas da animação: a cooperatividade e trabalho em equipe como a verdadeira força, independentemente desta vir de um homem ou de uma mulher e, para quebrar tal paradigma, ao invés de lutarem como “homens” é a vez dos soldados trocarem de identidade e assumirem a imagem de uma mulher para lutar, contudo, reiteram novamente o estereótipo de beleza da “mulher ideal” a se proteger: a da bela, indefesa, fútil, magra e branca ao incorporar tal imagem. Durante a execução do plano para salvar o imperador, realizam as atividades aprendidas no campo de batalha utilizando artefatos femininos, tais como, vestidos, leques e encharpes, enfatizando-se, novamente, que a prática e o foco podem levar você até o sucesso, seja você homem ou mulher



Figura 204: *Lute como uma garota: parte 1* (1h09min04)



Figura 205: *Lute como uma garota: parte 2* (1h09min56)



Os próximos episódios do confronto entre os dois exércitos, bem como, de Mulan com o vilão principal tem como intuito promover uma nova imagem de “mulher-princesa”: a da destemida, corajosa, forte (mental e fisicamente), estratégica e cooperativa. Como a Disney é uma empresa que se move em função de temas que a falam lucrar, pensar em uma imagem de feminino mais adequada a transição do século XX para o XXI foi bastante conveniente, uma vez que após promover imagens de mulheres relativamente mais “empoderadas”, como Mulan, que alavancou a venda e comercialização de produtos, bem como, atraiu os grupos que não estavam mais satisfeitos com os filmes e assim consumiam em menor quantidade.

Prova dessa mudança de posicionamento da Disney (porém sem o abandono de algumas características que a consagraram, como a devoção à família, o casamento e o amor a um homem), é o nascimento de animações que promovem imagens de mulher que estão em consonância com os movimentos sociais, sobretudo, o feminista. Uma das ênfases do movimento foi a proposição do pensamento acerca das diferentes identidades que caracterizam o signo mulher, assim surgiu a necessidade de se pensar na quebra de “modelos” de “mulher” “ideal”, suportando-se nas teorias de raça, cor e gênero para reconstruir o pensamento da sociedade que sempre definiu a mulher perfeita como a branca, magra, loira, ocidental e alta. Assim sendo, os ideais antigos promovidos pela empresa, aparecem de forma carnavalizada (BAKHTIN, 1987), ou seja, ridicularizada e rebaixada a algo “menor”, uma representação que até o início da década de 90, como dissemos no capítulo de contextualização, foi muito bem aceita.

Partindo dessa premissa, antes de atacarem os soldados, apresentam-se exatamente de acordo com o padrão esperado: a da mulher sedutora, passiva, bem como, a que procura um homem para provê-la e salva-la, retomando a imagem de mulher que a protagonista nunca se sentiu representada, porém, essas características são utilizadas para confundir os soldados que ajudaram no rapto do imperador, pois acreditavam que eram mulheres apaixonadas e submissas a um amor, assim, no momento em que acreditam que essas estavam ali para flertar com eles, os soldados, companheiros de guerra de Mulan, os atacam.



Figura 208: Lute como uma garota: parte 5 (1h11min24)



Figura 209: Lute como uma garota: parte 6 (1h11min26)



Figura 210: Lute como uma garota: parte 7 (1h11min27)



Figura 211: Lute como uma garota: parte 8 (1h11min30)



Figura 212: Lute como uma garota: parte 9 (1h11min31)



Figura 213: Lute como uma garota: parte 10 (1h11min37)



Figura 214: Lute como uma garota: parte 11 (1h13min45)



Figura 215: Lute como uma garota: parte 12 (1h14min29)

Os braços-direitos do vilão principal, acreditam que estão ali apenas para flertar enquanto a guerra está acontecendo, evocando a ideia de futilidade e infantilidade que, usualmente, era atribuído à figura feminina, assim sendo, aproveitam-se do descuido para mostrarem a sua força e revelarem o seu potencial. A cena da luta é introduzida por meio da

representação da maçã que, partindo dos escritos de Chevalier e Gheerbrant (1986, pp. 688-689), antecipa a queda do vilão e a revelação do mal, bem como, o despertar para um novo rumo na vida da personagem, que pode a inclinar ora para o bem, ora para o mal. É um fruto que permite o conhecimento de uma possível reviravolta, porém esta pode trazer resultados positivos e negativos, cabe apenas a personagem aceitar ou recusar esse destino ainda obscuro.



Figura 216: *Lute como uma garota: parte 13 (1h11min03)*

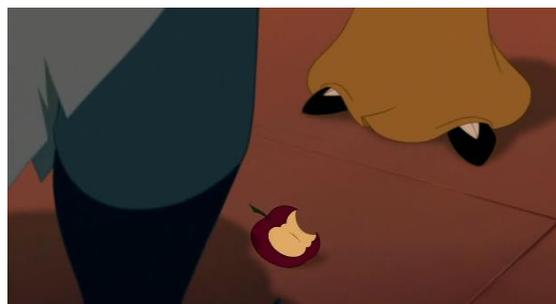


Figura 217: *Lute como uma garota: parte 14 (1h11min04)*



Figura 218: *Lute como uma garota: parte 15 (1h11min22)*



Figura 219: *Lute como uma garota: parte 16 (1h11min24)*

A presença do fruto também é uma paródia a primeira animação dos estúdios: *Branca de Neve e os Sete Anões* (1937): porém, diferente da fragilidade, dependência e impotência revelada pelas escolhas de Branca de Neve que age de acordo com o esperado e aceita o lado “bom” dessa maçã, ou seja, o destino convencional que resulta na salvação pelo príncipe desconhecido e o seu casamento, como forma de proteção, na animação, à inclinação da personagem é ao lado oposto escolhido por Branca de Neve: o destino que aceita, naquele momento, é o de se provar forte e independente para conseguir salvar à China, porém, como a Disney é uma empresa intrinsecamente voltada ao capitalismo na figura da venda de produtos, precisa garantir o consumo do seu público antigo, assim sendo, introduz ao espectador, na última cena do filme, o romance entre Mulan e Shang, como forma de prender a tradição em seu império (elencamos essa observação porque na sequência do filme de Mulan, a imagem de mulher que tanto negou é aceita pela heroína, pois a mesma se casa com o comandante, tem

filhos e o centro da animação gira em torno da tônica amorosa, enquanto a sua força, inteligência e perspicácia se tornam temas secundários, pois o foco é o romance).

O encerramento é feito por meio de duas etapas: o agradecimento por parte do imperador à Mulan: ele executa um dos gestos mais importantes na cultura asiática: a reverência. Embora o conselheiro tenha tentado rebaixar a heroína novamente em favor da sua “condição feminina”: “Essa criatura não é digna de proteção” “Nunca será digna de nada”, dessa vez, é repreendido e forçado a se calar. O imperador começa criticando a heroína por meio de um tom ameaçador, porém, ao final de sua fala, a agradece por ser a salvadora da China, oferece artefatos reais e um emprego, porém, o emprego é recusado por Mulan, pois seu único objetivo é voltar para casa e levar os símbolos como forma de pedido de desculpas por não ter correspondido as expectativas da família.



Figura 220: O fim: parte 1 (1h15min32)



Figura 221: O fim: parte 2 (1h15min36)



Figura 222: O fim: parte 3 (1h15min38)



Figura 223: O fim: parte 4 (1h16min01)



Figura 224: O fim: parte 5 (1h16min05)



Figura 225: O fim: parte 6 (1h16min09)



Figura 226: O fim: parte 7 (1h16min19)



Figura 227: O fim: parte 8 (1h16min34)

A outra parte dos encaminhamentos finais, resulta, no que abordamos acima: a instauração de um romance que nunca foi pauta da animação, uma vez que o grande tema era a descoberta do eu verdadeiro de Mulan, bem como, o cooperativismo como a verdadeira “força” e “virilidade”. Shang chega à casa de Mulan após a conversa desta com o pai e a família, ansiosa para que a filha se enquadre, ainda que minimamente, aos padrões, o convida para o “jantar” na esperança de que a heroína se apaixone por este e que se casem, sendo essa a cena final da animação.



Figura 228: O retorno: parte 1 (1h19min58)



Figura 229: O retorno: parte 3 (1h20min02)



Figura 230: O retorno: parte 4 (1h20min10)



Figura 231: O retorno: parte 5 (1h20min25)



Figura 232: O retorno: parte 6 (1h20min29)

Terminamos, por fim, a análise de um dos *corpus* elencados para esta pesquisa. O intuito foi refletir acerca da aceitação da feminilidade como uma força muito mais intensa do que a física que deve ser usada como arma em situações de combate, pois o gênero “masculino” e “feminino” não devem ser uma barreira para que o sujeito possa ter voz ativa em sociedade. É uma animação que propõe uma reflexão referente aos ideais de “masculinidade” e “feminilidade” esperados pela cultura por parte dos sujeitos, na vida real. Pensar sobre o enquadramento dos sujeitos dentro de um modelo de homem e mulher “ideais” é uma questão que deve ser amplamente discutida, uma vez que impõe aos gêneros imagens estereotipadas e preconceituosas acerca do que define um “homem” e uma “mulher” que são quebradas pelo próprio filme em diversos momentos, porém, quando há a inversão de identidades, esses estereótipos continuam concretizados no discurso movido pelas personagens, então, partindo dessa problemática, propomos tal análise.

É possível perceber, também, que a subversão da heroína, ao final da trama, transforma-se, novamente, em submissão à família, pois como já cumpriu para com a sua responsabilidade de proteger o pai, agora o seu principal objetivo é honrá-lo, dessa forma, assume o casamento como uma forma de redenção e pedido de desculpas pela desobediência, bem como, por negar o papel atribuído a ela pela família: o de mãe, esposa e mulher passiva e dedicada a um amor/homem.

#### 4.2. “Eu sou Merida, primogênita, descendente do Clã Dan Broch e lutarei pela minha própria mão”: a união feminina em *Valente* é a verdadeira força

A escolha de *Valente* (2012) como *corpus* de pesquisa junto à *Mulan* (1998) não é aleatória, uma vez que a obra mais recente é uma resposta a primeira, pois são muitos os elementos que a aproximam como a devoção à família, reconhecimento da força feminina como uma arma poderosa, trabalho em equipe, recusa do casamento como “salvação” e “resolução” dos problemas, busca por uma identidade que revele o seu eu verdadeiro, tentativa de fuga do padrão de beleza europeu, bem como, a ironia e sátira as histórias de princesas anteriores que ditam regras para serem uma mulher “perfeita” e “honrável”. Se as obras são tão parecidas, então por que analisá-las ambas?

O repúdio ao ideal de mulher proposto pela família é colocado em pauta desde os primeiros momentos da animação, porém, diferentemente de *Mulan*, Merida nunca aceitou passar por treinamentos para se tornar essa mulher idealizada, quando ela tinha aulas de equitação nunca sequer prestava atenção, *Mulan*, por sua vez, ouvia atentamente e buscava se enquadrar nesse modelo imposto pela casamenteira. A resposta de Merida a essa imposição aparece já nos primeiros momentos da animação, por meio dos cabelos vermelhos da protagonista, pela naturalidade em que usa as armas em sua casa (ela é instigada pelo pai a fazê-lo), pelo uso de um vestido mais despojado, bem como, pelo contato direto que tem com a natureza que, nesse caso, funciona como símbolo da liberdade buscada pela protagonista: em todos os momentos que se sente excessivamente pressionada pela família é na floresta, embaixo das suas árvores e com o seu cavalo, que busca conforto e compreensão. É na floresta que a sua força é colocada a prova, pois é cavalgando, atirando flechas e escalando grandes rochas que se sente livre das imposições da mãe.



Figura 233: *Merida: parte 1* (7min35)



Figura 234: *Merida: parte 2* (8min12)

As primeiras cenas da animação apresentem Merida em seu refúgio: a floresta, que, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (1986, pp. 194-196) simboliza o desejo do homem de se isolar da sociedade e os seus valores que o corrompem, assim sendo, emergir-se na natureza, significa buscar por uma imagem que melhor revela o que há de bom no ser humano, de forma que ele não se sinta como pertencente a uma imagem falsa de si mesmo. Representa um período de crise de identidade do ser humano que precisa passar pelo processo de autoconhecimento para livrar-se da imagem falsa que não o representa. Introduzir a floresta nesse primeiro momento é fundamental, pois ela simboliza os ideais de amadurecimento e libertação feminina que nortearão toda a trama, então, é muito comum as cenas da floresta serem apresentadas sobretudo após brigas da personagem com a mãe, que representa o patriarcado uma vez que é ela quem cobra que a filha seja uma mulher perfeita.

*Valente* (2012) não poderia deixar de ser mencionado, pois foi o primeiro filme da Disney Pixar a ter como protagonista a imagem de uma heroína, contudo, não é o retrato de uma heroína comum que ganha vida nas telas, uma vez que essa é diferente do padrão estético e comportamental produzido por todos os estúdios da Disney: é uma princesa da realeza, porém ela se recusa a aceitar obrigações sociais impostas a ela em favor do seu gênero e classe, como o casamento, pois jamais abrirá mão da sua liberdade. Esse fator é um dos elementos que mais distanciam Mulan e Merida. Embora o romance nunca tenha sido o grande tema da primeira animação, ele foi implantado ao fim da trama, o que resultou no casamento da protagonista com o seu comandante, mesmo que a personagem ter renegado a ideia durante toda a trama.

Outro aspecto pertinente é que, diferente das animações anteriores, a liberdade e a independência são incentivadas pelo próprio pai ao dar à Merida um arco e flecha quando ainda era uma criança para que ela conseguisse se proteger por si só, sem depender de algo ou alguém, uma vez que Mordou, o inimigo, pode aparecer a qualquer momento, assim sendo, sua independência é instigada pelo pai, porém, reprimida pela mãe, que quer preservar a sua imagem de “princesa”/”lady”. Esse estímulo e repressão ocorrem ao mesmo tempo, o que evidencia, novamente, o conflito de vozes entre gerações em uma espécie de arena ideológica onde sujeitos tentam impor as suas verdades de acordo com as ideologias implantados em suas consciências que se revelam na interação verbal (BAKHTIN/VOLÓCHINOV, 2017): Fergus, o rei e Elinor, a rainha, estão sempre brigando, pois ambos querem controlar a imagem que Merida deve aderir: a de submissa e a de independente, ao mesmo tempo



Figura 235: Atire a sua flecha: parte 1 (1min53)



Figura 236: Atire a sua flecha: parte 2 (2min)



Figura 237: Atire a sua flecha: parte 3 (2min11)



Figura 238: Atire a sua flecha: parte 4 (2min29)

Em *Valente* (2012), o arco romântico não é trazido a história em nenhum momento, uma vez que a protagonista o renega veementemente. Um dos motivos que leva Merida ao confronto principal da obra é a imposição desse como solução para garantir que a paz do seu reino não acabe por conta de uma lenda antiga da família. A família ignora os protestos da filha que não aceita as obrigações sociais e de beleza a elas impostos e organiza uma competição para que o melhor pretendente, ou seja, o mais “forte, “viril” e “ másculo” ganhe o direito de se casar com Merida, porém, diferente, de *Mulan*, não aceita passivamente esse casamento e compete pela própria mão.

A postura das duas protagonistas em relação ao casamento também é mostrada por meio da paleta de cores usadas nas duas obras para introduzir a temática é bastante importante: enquanto que em *Mulan* (1998) as cores usadas são mais “femininas”, de acordo com a convenção social, enfatiza uma ideia de maior adesão à figura do casamento, uma vez que a personagem principal vai até a casamenteira para tentar se adequar no padrão estético e comportamental esperado pela família, o que não volta a se repetir em *Valente* (2012), as tonalidades são todas em cores rústicas que remetem a uma ideia oposta: a de libertação do que

a liga a uma tradição: desde a representação dos cabelos vermelhos até a construção mais rústica, com cores fortes e com uma trilha sonora mais “rebelde” e “agressiva”.



Figura 239: O castelo: parte 1 (00:58)

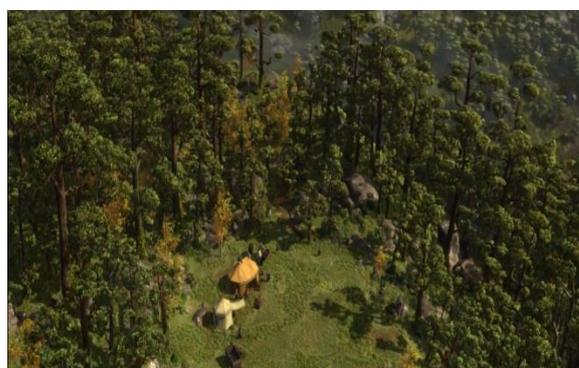


Figura 240: O castelo: parte 2 (1min07)

As etapas dessa análise concentram-se em mostrar como essa imposição social de feminilidade é imposta e recusada de forma mais aberta e evidente do que em *Mulan* (1998) pela personagem de Merida a partir da sua relação com os vários Outros: Merida x Pai; Merida x Pretendentes; Merida x Irmãos e, sobretudo, pela relação que tem com a sua mãe, a rainha, Elinor, que representa o patriarcado, diferente, novamente, de *Mulan* (1998), cujo patriarcado é representado pela figura masculina e paterna. O intuito é, ao término desta análise, fazer com que seja possível enxergar algumas mensagens fundamentais transmitidas ao espectador como a busca por uma imagem diferente de mulher, bem como, o reconhecimento da união feminina como a arma mais poderosa para derrotar o inimigo, que, nessa animação, ganha forma na figura de um urso: Mordou.

Após a apresentação inicial da personalidade da heroína como a ativa, independente, impulsiva, astuta e crítica, é introduzida ao espectador a proposta da animação acerca do destino a ser desvendado por essa protagonista: o reestabelecimento dos laços para com a sua mãe, uma mulher, sendo ela o seu par, uma vez que não há a presença do arco romântico, embora haja a presença do casamento, mote para essa “desunião” das duas mulheres. A obra visa mostrar como em *Mulan* (1998), como o trabalho em equipe, bem como, a escuta ativa e responsiva pode liberar todo o potencial reprimido dentro do ser humano. Esse destino a ser buscado pelas duas personagens pela presença do elemento luz, que, segundo Chevalier e Gheerbrant (1986, pp. 663-668), apresenta ao sujeito ao qual se deparou o dever de buscar se complementar a partir da palavra do Outro, que ajuda no processo de autoconhecimento de si mesmo, assim sendo, a luz é apresentada à Merida para que ela busque, por meio desse elemento, a ajuda

necessária para entender a sua mãe, pois é essa escuta de ambas as partes que fará com que união feminina derrote o inimigo, ao final da trama.



Figura 241: A luz: parte 1 (3min09)



Figura 242: A luz parte 2 (3min12)



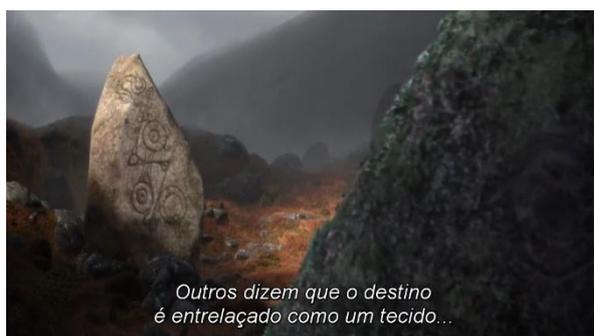
Figura 243: A luz: parte 3 (3min17)



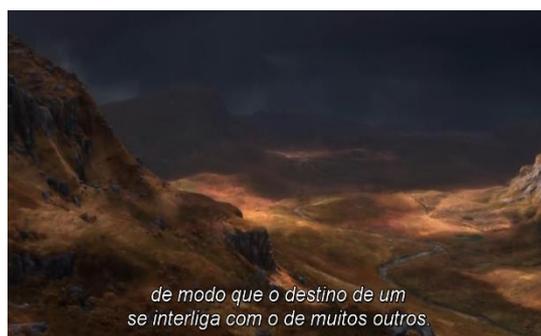
Figura 244: A luz parte 4 (3min41)

A história avança com Merida retratando qual é o “destino” esperado pela família, ao qual não deseja compactuar, mas sim, romper, assim sendo, as cenas em que aparece sob a água, na floresta, em montanhas ou com seu cavalo, evocam a ideia desse rompimento com os paradigmas de beleza e comportamento, começados a ser discutidos em *Mulan* (1998), primeira animação a ironizar os aspectos estéticos e comportamentais que consideram uma mulher como “adequada”. Ao relatar ao ouvinte “Outros dizem que o destino é entrelaçado como um tecido”, a personagem da vida a discussão acerca de como os valores cobrados por sua mãe são resultados da configuração de uma sociedade anterior a sua que não mais condizem com o contexto em que vive, assim sendo, podemos perceber que é uma crítica as animações anteriores que construíram o discurso de sua mãe: os ideais de beleza/comportamento aos quais deve se submeter são ironizados pela personagem, uma vez que “fraqueza”, “passividade”, “subserviência”, “beleza”, “dependência” e “ingenuidade” não definem a essência do gênero feminino, bem como, “inteligência”, “criticidade”, “virilidade”, “força” e “destreza” não definem o masculino.

A metáfora do “tecido” utilizada pela heroína traduz bem a ideia da dialogicidade que há entre os enunciados, uma vez que a junção de partes de vários textos conduz o leitor/espectador a uma lógica mantida pela ideologia dominante, aqui, no caso, a tematização do que configura uma mulher como “ideal”. O posicionamento de contrariedade de Merida frente a atuação (BAKHTIN, 2012) das princesas anteriores, revela o seu desprezo pela feminilidade ser reduzida, principalmente, à fragilidade e dependência, características essas que não combinam com a identidade de mulher que busca assumir para si, assim sendo, esse contraste de vozes nos revela um amplo diálogo entre os mais diversos textos, uma vez que, de acordo com Ponzio (2011), estão dialogicamente conectados, propiciando, assim, muitas possibilidades de se compreender o mundo e os seus sujeitos devido à complexidade da linguagem que dá forma à cultura, na forma de textos, compondo, assim, a arte por meio de temas ideológicos advindos do solo social (BAKHTIN/VOLÓCHINOV, 2017) que exigem por meio de enunciados, determinadas condutas a serem incorporadas pelos sujeitos na vida real a partir da arte.



*Figura 245: Destino: parte 1 (4min28)*



*Figura 246: Destino: parte 2 (4min33)*



*Figura 247: Destino: parte 3 (4min52)*



*Figura 248: Destino: parte 4 (4min58)*

Após essa breve introdução, é apresentada ao espectador a rotina da personagem principal que se resume em ser repreendida pela mãe por não se enquadrar no padrão de “princesa ideal” proposto em animações anteriores. Merida adere ao papel de narradora da sua

própria rotina. A descrição que faz acerca das suas obrigações enquanto princesa, bem como de como ela deve se comportar enquanto tal na perspectiva de sua mãe, é mediada por meio de um tom tedioso, para causar a sensação de desconforto e inconformidade por parte da heroína com as imagens de princesa propostas por sua mãe, uma vez que tem total desinteresse em ser como as antecessoras: recatada, frágil, dependente, romântica, servil e submissa.

A primeira queixa feita por Merida é atinente a desigualdade existente entre o tratamento concebido aos seus irmãos, do gênero masculino, e ela, uma mulher, para tanto, a heroína externaliza, em seu discurso, que o resultado desse tratamento desigual entre os sexos é uma extensão da representação das vozes masculinas e femininas ao decorrer da história de várias culturas mantidas e regidas pela ideologia dominante no cotidiano e implantadas na consciência individual de cada sujeito a partir da interação verbal com outros que sempre resulta na criação de estereótipos acerca de “masculinidade” e “feminilidade” (BAKHTIN/VOLÓCHINOV, 2017), bem como, na reprodução hereditária desses ideais.

Destarte, a desigualdade entre os dois gêneros nunca deixou de ser trazida à tona durante toda a animação. Quando Elinor, a rainha, assume a forma de um urso: o maior inimigo do reino, é agredida pelo marido que ignora as explicações de Merida dizendo que aquela é a rainha: tudo o que importa para ele é quebrar coisas e bater em pessoas, como é mostrado em diversas cenas, taxando, então, novamente, a ideia da mulher como traidora quando tenta mudar o destino imposto a ela culturalmente e o homem como o violento e não aberto ao diálogo quando é contradito, sobretudo quando essa crítica é oriunda da figura feminina.



Figura 249: Meninos podem tudo: parte 1 (5min27)



Figura 250: Meninos podem tudo: parte 2 (5min30)

A criação de estereótipos femininos adequados/saudáveis (passividade, servidão, submissão, sedução, romantismo, fraqueza, docilidade e ingenuidade) e recriminados/abominados (criticidade, inteligência, união feminina, força mental e física), é

uma dessas formas de divergências entre homens e mulheres ainda preservadas na cultura contemporânea.

A criação de um modelo ideal almejado por Elinor acerca de como deve ser e se comportar uma princesa, evidencia essa herança patriarcal do comportamento considerado como adequado a mulher. Como a rainha representa o polo benigno nos contos de fadas como reflexo das moças decentes da sociedade, nada mais natural que ela reflita esse imaginário social acerca de um idealismo feminino que espera que filha reproduza também, pois, a ideologia funciona de forma lógica e atua de forma automática e silenciosa, precisando ser instigada para ser transformada.

Na continuação da cena, a voz de Merida continua narrando a apresentação da rotina do palácio, sempre a partir de um tom monótono, porém, agora introduzindo ao espectador a sua pessoa. Descreve de forma irônica e com um tom de voz de tédio, a sua função de princesa e tudo que ela deve fazer e ser por ocasião desse cargo. A postura de Merida ao adentrar no salão do castelo Dun Broch é totalmente incompatível com uma visão clássica de princesa que nos foi repassada por gerações de contos de fadas, ou seja, a de impecabilidade e logo, de perfeição. Ao contrário de nos ser introduzida, novamente, uma imagem de mulher devota aos ideais do patriarcado, como aparece, até mesmo em *Mulan* (1998): a nobreza é apresentada de forma invertida para causar o riso (BAKHTIN, 1987), pois ao invés de aparecer a figura de uma mulher delicada e elegante, é introduzida a imagem de uma princesa destemida, autêntica e relativamente liberta dos padrões de beleza e comportamento exigidos por sua mãe.

O olhar de Elinor para a postura de Merida desde a entrada no salão até a ocupação do seu lugar no trono, juntamente com ela, a rainha e o rei, seu pai, expressa reprovação devido a filha não se portar de forma delicada como uma princesa tradicional faria nessa ocasião. Convém mencionar ainda que a posição com que Merida aparece em relação às portas se revela como símbolo de liberdade e escape da realidade vigente. Aqui, novamente, essa princesa se encontra de costas para a entrada/saída do castelo e de frente para os pais, simbolizando assim, não só a sua inserção nesse mundo regulamentado pelas exigências do SISTEMA, mas também, a renúncia do que ela é lá fora dos seus aposentos, ou seja, uma jovem livre para assumir a identidade de uma Merida que melhor lhe convém: a de uma aventureira, liberta das normas a ela impostas, fora do castelo, pois, dentro dele, embora relute em assumir a imagem almejada pela mãe, ela tenta, de certa forma, “educar-se”.



Figura 251: *Seja uma princesa: parte 1 (5min32)*



Figura 252: *Seja uma princesa: parte 2 (5min37)*



Figura 253: *Seja uma princesa: parte 3 (5min44)*



Figura 254: *Seja uma princesa: parte 4 (5min48)*



Figura 255: *Seja uma princesa: parte 5 (6min09)*

Novamente, as vozes de duas gerações entram em discordância em uma espécie de arena ideológica (BAKHTIN/VOLÓCHINOV, 2017) onde valores divergentes se digladiam e tentam se impor como os “melhores”: por um lado há Elinor, com seus esforços para enquadrar Merida dentro do ideal clássico de princesa e, conseqüentemente, de mulher “perfeita” a ser desposada (embora ela ainda não tenha revelado, nesse momento, que havia contactado pretendentes para desposar a mão da filha), e por outro há Merida que caminha para uma ideia oposta ao do casamento e padrão de princesa imposto pela mãe: busca a liberdade, assim, sempre se refugia na floresta, sobretudo em momentos em que briga com a mãe, funcionando como uma tentativa de não perder a sua personalidade em prol aos desejos da mãe.

Como forma de se auto afirmar uma mulher oposta a esperada pela mãe, após uma aula de etiqueta com a mãe, adentra na floresta e mergulha dentro de uma cascata, o que é extremamente significativo para o momento, uma vez que a água (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1986, pp. 52-60) reitera a ideia de descobrimento e adesão ao verdadeiro eu que estava reprimido e, no caso das princesas da Disney, escondidos embaixo de belos vestidos, penteados e maquiagem. Não é essa imagem que Merida deseja e, portanto, mergulha dentro cascata como forma de não perder a sua essência verdadeira na luta diária com a sua mãe que tenta impor um padrão de feminino oposto ao que quer preservar.

Ainda no final da descrição de suas tarefas como princesa, Merida critica a forma como a mãe a trata, obrigando-a a ter uma identidade de princesa muito diferente do que ela deseja: “Minha vida inteira foi planejada, me preparando para o dia que me tornarei... bom, minha mãe, ela manda em cada dia da minha vida. ” O discurso de Merida deixa claro o objetivo de todas as imposições feitas pela figura materna a esta princesa, que seria a imitação da mãe pela filha. No entanto, a fala da princesa evidencia a sua recusa em assemelhar-se a mãe, quebrando assim com a identidade mãe-filha tão comumente construída em muitas culturas (FRANZ, 2010), isso porque as inúmeras proibições mencionadas por Elinor, nas cenas que se seguem, tratam-se de interdições sociais que objetivam conformar Merida ao padrão prescrito socialmente como aceitável para sua função de princesa, tornando-a em uma pessoa que tenha o estilo de mulher perfeita, idealizado pelos contos de fadas, como molde identitário para o sujeito feminino ser considerado como digno socialmente, assim, após essa “aula”, refugia-se na floresta que simboliza liberdade e autopreservação da imagem real do sujeito.

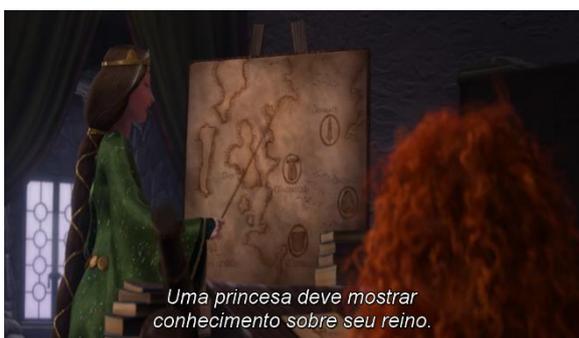


Figura 256: Uma princesa deve: parte 1 (6min13)



Figura 257: Uma princesa deve: parte 2 (6min18)



Figura 258: Uma princesa deve: parte 3 (6min33)



Figura 259: Uma princesa deve: parte 4 (6min37)



Figura 260: Uma princesa deve: parte 5 (6min42)



Figura 261: Uma princesa deve: parte 6 (6min45)



Figura 262: Uma princesa deve: parte 7 (8min32)



Figura 263: Uma princesa deve: parte 8 (8min41)

O momento seguinte refere-se a instauração da problemática que desencadeia as ações futuras que contribuirão para o reestabelecimento dos laços, bem como, da utilização da união feminina como arma: a imposição do casamento. Após o retorno da floresta, as repreensões por parte de Elinor à filha continuam a ganhar vida na forma de embate na relação entre as duas personagens que representam gerações com reflexos e refrações distintos acerca do que é concernente à figura feminina (BAKHTIN/VOLÓCHINOV, 2017). O novo embate entre mãe filha, ou seja, entre personagens que representam vozes sociais de lugares distintos, neste momento, é acerca do porte de armas por parte da menina: ela não o considera adequado, pois pode transmitir uma imagem mais “máscula”, imagem essa, que a rainha espera que a princesa

reprima em prol da liberação da sua “feminilidade”. O rei, por sua vez, repreende a rainha, uma vez que sendo princesa ou não, segundo ele, todos devem aprender a se proteger.

A simbologia desse instrumento, que sempre foi associado ao contexto guerril, vai de encontro a predição do futuro da filha feita aqui pela figura paterna ao relacionar o destino da filha ao instrumento afeiçoado por Merida desde a infância. Chevalier e Gheerbrant (1986, pp. 132-138) confirmam essa assertiva ao mencionar um dos significados do arco como “[...] símbolo do destino”, considerando ainda o fato deste instrumento aparecer frequentemente associado a iniciação de cavaleiros: é a partir dessa discussão acerca de instrumentos “femininos” e “masculinos” que Elinor introduz o casamento à filha, destino esse que a princesa fará de tudo para mudar, por isso, após a discussão com Elinor por ter competido pela sua própria mão, para ser s sua senhora e não ser de ninguém além dela mesma, refugia-se, novamente, na floresta e segue as luzes que a guiam ao seu destino, uma bruxa, para tentar reverter o casamento, ocasionando, assim, na transformação da sua mãe em urso e iniciação do percurso para aprenderem a ouvir umas às outras e, dessa forma, tornarem-se mais fortes.

Dessa forma, segundo Fernandes (2015), a menção do arco atrelado à personalidade de Merida tem um conteúdo simbólico na construção da sua identidade “feminina” portando-se como representação da personalidade imediatista e guerreira, que se lança em busca do seu destino sem temer, ainda que este seja contrário às convenções culturais de sua época e do meio familiar. Além de ser um elemento importante na jornada inteira de amadurecimento de Merida, à medida que a acompanha como possibilidade de defesa e de conquista de seus objetivos.



Figura 264: Uma princesa deve: parte 9 (10min08)



Figura 265: Uma princesa deve: parte 10 (10min14)



Figura 266: Uma princesa deve: parte 11 (10min19)



Figura 267: Uma princesa deve: parte 12 (11min31)



Figura 268: Uma princesa deve: parte 13 (12min07)



Figura 269: Uma princesa deve: parte 14 (12min13)



Figura 270: Uma princesa deve: parte 15 (12min30)



Figura 271: Uma princesa deve: parte 16 (12min34)



Figura 272: Uma princesa deve: parte 17 (12min38)



Figura 273: Uma princesa deve: parte 18 (12min43)

Após a discussão entre a rainha e a filha, é apresentado ao espectador as respostas das duas sujeitas frente ao casamento: Elinor não entende a razão pela recusa da filha em se casar,

uma vez que resolveria os problemas do reino acerca da lenda que rege a tradição da família, assim sendo, procura Fergus, o rei, para desabafar. Ele sugere que a rainha converse com a filha e explique os motivos pelos quais Merida deveria aceitar o casamento, bem como, incentiva Elinor a treinar o diálogo com ele, que se passa por Merida. Ao incorporar a imagem da princesa, traz à tona as vozes que representam um outro *modus vivendi*: revela a personagem da filha como independente, aventureira e amante da liberdade com o objetivo de fazer com que a rainha entenda que Merida não abrirá mão da liberdade em prol a um casamento.

A rainha continua questionando esse senso de independência da filha, mostrada ao espectador por meio da entonação, da disposição dos objetos no cenário e na valoração empregada em seu discurso: “Todo o trabalho, o tempo gasto preparando e educando você...”; “Até eu tive dúvidas quando enfrentei o matrimônio, mas não podemos fugir de quem somos”. A resposta de Merida, uma vez que todo enunciado responde e questiona um anterior, bem como, os seus valores (BAKHTIN/VOLÓCHINOV,2017), revela um sujeito que se mostra indignado com tal imposição, que, segundo ela, não deve ser aceita com tanta naturalidade e sem questionamento algum, pois quando diz: “É a rainha. Pode dizer aos lordes que a princesa não está pronta.

Em outra tentativa desesperada de se fazer escutada pela mãe diz: “Na verdade, talvez, nunca esteja. Então, é isso. Bom dia para vocês”, reitera, não apenas a sua recusa individual em aceitar o casamento, mas sim, uma crítica à naturalidade com que as suas antecessoras aceitaram ser desposadas sem terem ao menos sido perguntadas se desejavam o matrimônio. Faz questão de afirmar que a recusa a esse casamento deve ser lidada de forma natural, como se fosse uma pauta de discussão como qualquer outra no reino, não quer que o matrimônio tenha um peso maior ou menor nas discussões reais, por isso diz “Então, é isso. Bom dia para vocês, esperaremos suas declarações de guerra pela manhã”.



Figura 274: A princesa não está pronta: parte 1 (14min56)



Figura 275: A princesa não está pronta: parte 2 (15min06)



Figura 276: A princesa não está pronta: parte 3 (15min11)



Figura 277: A princesa não está pronta: parte 4 (15min16)



Figura 278: A princesa não está pronta: parte 5 (15min22)



Figura 179: A princesa não está pronta: parte 6 (15min28)



Figura 280: A princesa não está pronta: parte 7 (15min30)



Figura 281: A princesa não está pronta: parte 8 (15min34)

As imposições por parte da rainha à filha continuam em demasia nas cenas seguintes, onde a mesma, tenta tornar Merida menos “rústica” e mais “delicada” para motivar os pretendentes a lutarem por sua mão em uma grande competição, o que abre portas para discutirmos, novamente, a quebra para com o padrão de beleza esperado quando pensamos em princesas da Disney. A personagem principal é retratada, desde o ensejo da obra, como rústica, grosseira e, até mesmo selvagem: desde a sua postura “masculinizada” ao andar e se sentar até a coloração dos seus cabelos: vermelho fogo, símbolo que revela os aspectos mais notáveis acerca da personalidade da heroína: o destemor e a liberdade.

Dessa forma, aqui discutimos a beleza desajustada às normas convencionais de aparência e cuidados estéticos femininos estabelecidos para uma princesa de histórias

encantadas. Somamos também a esta parte da discussão a postura de irrelevância dada pela princesa Merida à obediência de normas estéticas e cuidados com a aparência física, em diálogo com *Mulan* (1998), onde a protagonista, como, Merida, arrisca-se em uma jornada em busca de uma imagem que melhor a represente: uma imagem não maquiada e perfeita, mas sim livre dos padrões de beleza convencionais. Traçar um diálogo entre as duas obras é pertinente, pois, partindo dos estudos do Círculo de Bakhtin, um diálogo é sempre construído na relação entre dois sujeitos, sendo esta uma relação não passiva, pois cada uma das entidades é preenchida por novas ideologias que as alterará de alguma forma, devido ao aspecto social que é a gênese do discurso por intermédio da linguagem que é carregada de ideologia na figura de atos que são sempre responsáveis, ou seja, respondem a uma ideologia ora concordando e se submetendo a ela, ora discordando e buscando uma nova representação para si.

De imediato, já percebemos que o padrão de beleza imposto pela mãe à personagem é irrelevante em sua identidade de princesa, uma vez que busca uma imagem oposta a esse ideal, tal qual Mulan, porém, diferente desta, não assume a identidade de um homem para poder ser ouvida, bem como, para confrontar esses ideais, sendo esse mais um dos pontos que distanciam as duas obras. Um dos exemplos mais claros de resposta a essa estética imposta culturalmente à menina, materializa-se na figura dos seus cabelos volumosos e encaracolados por todo o filme, soltos ao vento e desarrumados, e suas roupas também são simples, sem muitos detalhes que chamam atenção e principalmente não ressaltam a sua silhueta corporal ou qualquer outro atributo físico em específico, como acontece de costume nas histórias de fadas, em que a beleza da princesa é exaltada e nunca passa despercebida pelo narrador e demais personagens.

A partir da cena em que o casamento deixa de ser tema secundário na animação, temos uma luta entre as duas mulheres centrais da obra: a rainha prepara, esteticamente, Merida para receber os lordes e os seus filhos, candidatos à mão da princesa. A luta é iniciada com a tentativa da mãe de adequar o corpo da jovem princesa ao de uma mulher adulta e amadurecida fisicamente, pois, assim, por meio do vestido branco e apertado, provocaria o olhar e atenção masculinos, bem como, enfatizaria a imagem de uma mulher pura, inocente e virginal, mas, também, promoveria a imagem clássica da *femme fatale*: a sedutora e sensual.

Toda a estética inicial que caracteriza Merida como uma princesa incomum em relação às demais (o vestido em tons escuros de verde e azul, os cabelos sempre soltos e despenteados, o andar e a gestualidade), são agora corrigidos pela figura materna, que não só remove a identidade estética com a qual a menina está familiarizada, mas também, constrói um outro

perfil para esta personagem, mais aproximado do modelo de beleza física com o qual estamos acostumados pela força das repetições das histórias tradicionais.

Tanto Merida como Mulan são meninas em fase de transição para a vida adulta e é a introdução do matrimônio que acelera essa transformação, seja física (recusa à beleza tradicional) ou comportamental (agem de forma oposta ao que se espera das mulheres, ou seja, não são delicadas, não apresentam uma imagem de dependência, fragilidade e passividade e agem de forma menos subserviente). No caso de Merida, a mudança mais aparente é na sua composição física, por meio da mudança de aparência de uma menina “desajeitada” e “descuidada” para uma mulher de curvas delineadas que deve usar essas como forma de atração e sedução.

Quando Elinor coloca o espartilho na filha, faz com que o corpo escondido pelo vestido usual da filha (que, conseqüentemente, a faz se sentir mais livre e confortável consigo mesma), ressalta o corpo da filha em transição para a vida adulta). Ao apertar o espartilho no seu corpo, modela a silhueta da menina, aproximando-a da beleza standard valorizada pelo público mais antigo da empresa, uma vez que à aproxima do padrão de beleza europeu aclamado e buscado pelas meninas a gerações.

A partir da fala de Merida de que “Não dá para respirar”, percebemos que há a representação desse sufocamento e encobrimento da personalidade livre e autônoma da princesa, asfixiando a sua imagem de uma mulher despojada e desatenta às convenções de beleza clássicas, e, conseqüentemente, ocidentais e, mais especificamente ainda, europeias, incorporadas pelas antecessoras.

As roupas dessa princesa também passam por modificações, o vestido rústico e escuro, é substituído por outro na tonalidade azul claro, geralmente associado à serenidade e passividade (ou ilusão de que há uma conformidade), além de ser cheio de bordados na barra, bem diferente do vestido comum usado antes, que era rústico e não apresentava esses detalhes mais “delicados” o que, claramente, incomoda a heroína uma vez que se torna impossível de se respirar, ou seja, de ser quem ela é de verdade.

Outra manifestação da “reeducação” física da princesa é apresentada ao espectador por meio da disciplina dos cabelos que, neste contexto, pode funcionar como metáfora para a “docilização” do corpo “selvagem” da menina (FOCAULT), uma vez que é mais uma tentativa da rainha em transformar a filha em uma princesa convencional a partir da imposição de um

padrão de beleza para o seu corpo, cabelos e pele próximo do considerado “ideal” em todas as culturas: o europeu clássico, assim sendo, o seu cabelo é preso, sua cintura afinada, seu rosto maquiado e as suas vestes “enobrecidas”.

Segundo Fernandes (2015), de livre e rebelde, os cabelos ruivos e volumosos passam a ser penteados e, posteriormente, presos a uma touca branca para ficarem escondidos e se tornarem mais “delicados” e “femininos” e menos “rústicos” e “masculinos” (em contraste ao fato de estarem sempre bagunçados e soltos). O cabelo de Merida, desde o ensejo da animação, possui um significado simbólico, uma vez que representa, visualmente, a personalidade da garota: desde a sua tonalidade até a forma em que aparece disposto nas cenas: sempre retratado pela câmera em movimento, jogados ao ar, fotografados a partir de uma perspectiva em que aparecem grandes e volumosos, sobretudo, nas cenas em que contracenam com a mãe, a rainha, que, por sua vez, apresenta cabelos em tons escuros, sempre presos em longas tranças, sem nunca transpassar ao espectador a ideia de movimento, tal como as princesas anteriores da franquia.

Marques (2009), ao fazer um estudo comparativo das cores de cabelos, aponta o vermelho como uma cor, essencialmente, dotada de exotismo e independência, assim sendo, com o ato de prender os longos e volumosos cabelos de Merida, a rainha tenta domar e controlar a personalidade da filha, fazendo com que a ela se assujeite ao esperado pela cultura escocesa: apresentar-se aos seus pretendentes de forma a reproduzir uma personalidade dócil, servil, submissa, frágil e dependente por intermédio da sua aparência física.

Chevalier e Gheerbrant (1986) mencionam que o ato de cortar os cabelos (que aqui pode ser associado ao ato de prendê-los, uma vez, que seu poder está sendo controlado) ou ainda a raspagem da cabeça carrega, em muitas culturas, distintos significados, como um ato de sacrifício ou ainda uma rendição voluntária ou imposta das qualidades possuídas e também da própria personalidade. No caso de Merida, a ocultação do seu cabelo, nesta situação, representa uma rendição imposta pela sua própria mãe que sintetiza aqui a própria lei cultural aplicada implícita e explicitamente nas sociedades, de forma a manter os indivíduos em conformidade com os modelos sociais ofertados e devidamente legalizados pela norma convencional como adequados, certos ou belos (FERNANDES, 2015, pp. 91-92).

Antes de apresentar-se aos seus pretendentes, a protagonista se debate dentro do vestido apertado, porém, a resposta de Elinor é a admiração pela filha estar, finalmente, depois do processo de “reeducação”, “perfeita”, ou seja, como uma princesa adequada, pois ela transmite

uma imagem de servidão e submissão. O “ser perfeita”, de acordo com a rainha, é associado ao enquadramento da filha à beleza standard que a torna menos “assustadora” e “selvagem”, porém, essa “perfeição”, segundo a mulher, é resultante da sua transformação física, portanto, deve ser mantida para que a filha se desvincule da sua aparência típica e aceite àquela que é mais comum ao estilo das princesas da Era clássica da Disney.



*Figura 282: Você está perfeita: parte 1 (16min47)*



*Figura 283: Você está perfeita: parte 2 (16min53)*



*Figura 284: Você está perfeita: parte 3 (16min57)*



*Figura 285: Você está perfeita: parte 4 (18min09)*

Após o preparo da princesa por parte de sua mãe, é introduzido, de forma mais explícita a personagem em confronto com a temática do casamento. Desde o momento em que briga com a mãe ao descobrir que esta havia pedido aos lordes para se apresentarem e competirem por sua mão, fica evidente a quem assiste, que a recusa ao matrimônio romperá para com uma tradição existente preservada sob uma lenda que garante a estrutura social da família que é o pretexto perfeito para que a rainha imponha o casamento a filha, pois, assim, a tradição que mantém a união dos clãs preservada por essa lenda estampada em uma tapeçaria no quarto da garota, garante a ela um alibi para impor as normas sociais à filha de forma mais “discreta”. Com a renúncia ao matrimônio por parte de Merida, há uma ameaça a essa estrutura e, portanto, precisa ser combatida, para tanto, a princesa é adestrada, pela mãe, a aceitá-lo, pois, a solidez dessa lenda, socialmente falando, preserva-se pelo vínculo do casamento.

A cena seguinte retrata, finalmente o torneio, cujo intuito é a disputa pela mão da garota, porém, durante a execução das tarefas por parte dos pretendentes, Merida traça possíveis estratégias para conseguir interferir no resultado final e assim, estar livre da imposição do casamento. Em uma das provas, Merida possui o direito de escolher a atividade que deseja que seus competidores desempenhem para ganhá-la, conforme permite sua tradição: neste caso, a princesa escolhe o arco e flecha exatamente por dominar bem esse tipo de arma. Quando Elinor anuncia que apenas o primogênito de cada clã seria escolhido para participar do torneio e, conseqüentemente ser o futuro esposo da princesa, Merida entende que ela como primogênita tem todo o direito de lutar pela sua própria mão e, logo após o fracasso dos dois primeiros candidatos e a vitória motivada pelo rei Fergus, do terceiro, a garota decide lutar pela sua própria mão como primogênita do clã ao qual pertence (FERREIRA, 2015, p. 123).

O arco e flecha é um símbolo de guerra e de poder, assim, apresentar uma personagem que faz uso deste artefato, promove a imagem de alguém que deseja controlar e não ser controlada, isto porque carrega em sua essência, a elasticidade, a força vital e a rapidez. É um objeto que quando em movimento transmite a ideia de ultrapassar fronteiras, uma vez que promove a ideia da fluidez e esta não pode ser controlada.

Também é considerado um símbolo fálico, sobretudo na arte medieval, o que se torna pertinente para compor nossa análise, pois o contexto da obra se ambienta neste período. Devido ao seu teor fálico, personagens que portam esse artefato relacionam-se com o desejo pelo desconhecido, o conhecimento da sensualidade e o descobrimento da volúpia. Usualmente, na cultura medieval, o arco também é atribuído à tônica amorosa, o que se mostra presente também na animação, uma vez que usa o arco e a flecha como amuleto para lembrar a si que o seu desejo por liberdade é maior do que a pressão para ceder as vontades da mãe, a rainha, que sempre a proíbe de portar a arma, uma vez que deseja manter controle sobre a filha, contudo, ela responde a esse controle usando o artefato para burlar as imposições da mãe, sobretudo a ideia do casamento, uma vez que é com essa arma que luta pela sua própria mão, ou seja, pela sua liberdade.

Símbolo da guerra e do poder. O arco indica muitas vezes elasticidade e força vital; a flecha é um símbolo da rapidez e também da morte súbita; representa com frequência um movimento que ultrapassa uma determinada fronteira; por vezes simboliza também o raio de sol (por exemplo: as flechas de Apolo); é ao mesmo tempo símbolo da luz e do conhecimento; além disso, pode ter também um significado fálico; por isso na arte medieval, sobretudo na românica, o arqueiro relaciona-se em geral com a sensualidade e a volúpia (raramente com o deus punitivo), atribui-se a ele quase sempre um significado semelhante ao Centauro atirando flechas. Amor (Cupido) é representado geralmente com arco, flecha e aljava, disparando as flechas do amor.

Atingir o alvo com o arco e a flecha de forma não intencional é uma conhecida técnica japonesa de meditação (*kyudo*) que visa a liberação da vontade própria, ligada ao Eu. (LEXIKON, 1991, p.22)

A representação de uma mulher colocada como prêmio a ser disputado e/ou alcançado pelo sexo masculino esteve sempre bastante presente nas mais diversas artes. Os contos de fadas literários retratam bem essa realidade cultural ao apresentar o príncipe em provas que testem seu caráter e principalmente a sua coragem e força física para só então ganhar o amor da donzela prometida ou desejada, sobretudo em obras como *Branca de Neve e os Sete Anões* (1937), *Cinderela* (1950), *A Bela Adormecida* (1959) e *A Pequena Sereia* (1989).

Na versão dos irmãos Grimm de *A Bela Adormecida* (1812), por exemplo, essa representação aparecia da seguinte forma: o jovem enfrentando um muro de espinhos para encontrar a princesa, condenada a um sono eterno que somente poderia ser cessado após receber o beijo do “amor verdadeiro”, assim sendo, o símbolo representa o período de amadurecimento feminino que impede a aproximação do sexo oposto, porém, de certa forma, o espera, para que seja liberta de todo o mal por meio da proteção desse homem, mantida, posteriormente, pelo matrimônio. (BETTELHEIM, 2014).

No caso dos pretendentes de Merida, a prova clássica de “virilidade”, “força”, “destemor” e “inteligência” por parte de um príncipe volta a se reproduzir: eles têm que encarar uma prova na qual a princesa domina desde a sua infância: o arco e flecha. A vitória de um deles garantiria o direito de ter a garota como esposa, segundo o previsto pela tradição da lenda da família, bem como, da cultura escocesa. No entanto, como nenhum dos pretendentes se mostra preparado para a prova, já que o vencedor, só acerta o alvo, por acaso e não por ser, de fato, apto a realizar a tarefa, Merida se sente no direito de lutar pela própria mão, tomando para si mesma o direito de ser dona de si, do seu destino, já previsto pela presença das luzes e da narrativa que faz de sua própria família, tematizando o destino, desde o início da animação. O amor da donzela não é a prioridade inicial para os heróis desses contos contemporâneos do cinema, mas, acima deste sentimento estão os interesses individuais dos jovens que disputam a princesa: desde o momento da sua introdução se mostram extremamente determinados e engajados em conseguir honra e prestígio para o seu clã por meio da conquista da mão da princesa.



Figura 286: Lutarei pela minha mão: parte 1 (18min57)



Figura 287: Lutarei pela minha mão: parte 2 (19min06)



Figura 288: Lutarei pela minha mão: parte 3 (19min10)



Figura 289: Lutarei pela minha mão: parte 4 (19min24)



Figura 290: Lutarei pela minha mão: parte 5 (19min28)



Figura 291: Lutarei pela minha mão: parte 6 (19min32)



Figura 292: Lutarei pela minha mão: parte 7 (19min50)



Figura 293: Lutarei pela minha mão: parte 8 (19min55)



Figura 294: Lutarei pela minha mão: parte 9 (22min15)



Figura 295: Lutarei pela minha mão: parte 10 (22min20)



Figura 296: Lutarei pela minha mão: parte 11 (22min25)



Figura 297: Lutarei pela minha mão: parte 12 (2min27)



Figura 298: Lutarei pela minha mão: parte 13 (24min17)



Figura 299: Lutarei pela minha mão: parte 14 (26min)



Figura 300: Lutarei pela minha mão: parte 15 (26min05)



Figura 301: Lutarei pela minha mão: parte 16 (26min11)

Merida não se conforma em ter que agir de forma passiva e se entregar aos pretendentes como um objeto de conquista/disputa, assim sendo, reage em função do que considera melhor

representa-la, naquele contexto de relação entre dominante e dominado, porém, o resultado da vitória pela sua própria mão não mudou a opinião da mãe, pois, mesmo que a filha a tenha surpreendido, não impediu que a mesma reprimisse Merida com violência ao término dos jogos por tê-la desafiado e envergonhado os pretendentes, homens, uma vez que é imposto as mulheres o silêncio frente a figura masculina, como em Mulan (a personagem também foi silenciada e humilhada por se interpor frente aos homens para mudar o seu destino) . Ao contrário do que se esperaria nesse tipo de situação, Merida não é o tipo de donzela que fica apenas sentada esperando aquele que a ganhará como troféu na disputa entre os filhos dos lordes, mas, em uma atitude inesperada, ela mesma entra na competição e ainda vence o torneio, acreditando ser agora dona de sua própria liberdade de escolha para casar-se ou não, porém, a vitória não é suficiente para conter a rainha, bem como, fazer enxergá-la que o casamento não é a resolução para os problemas.

Como mostramos nas cenas anteriores, observamos a luta de Merida pelo direito de não se casar, algo quase inimaginável para uma princesa, levando em consideração que a tradição do “felizes para sempre” nos contos de fadas convencionais, quase sempre incluem o matrimônio do herói ou heroína com o ser amado (FERREIRA, 2015, p. 125). Neste mesmo momento, ainda podemos relacionar e evidenciar o distanciamento e aproximação que há entre a postura entre Mulan e Merida no contexto de imposição do casamento: apesar de ambas recusarem a se enxergar como esposas, servis, dependentes, passivas e frágeis, no caso da primeira personagem há uma aceitação e receptividade maior, uma vez que a heroína vai até a casamenteira se “educar” para que possa ser desposada e, assim, trazer honra e respeito à família, Fa, mesmo que não concorde e não se enxergue dentro desse padrão de beleza/comportamento a ela impostos para ser uma mulher “perfeita”. O mesmo, como percebemos, não volta a acontecer em Valente (2012), uma vez que, na maior parte da trama (exceto o seu final), o casamento está fora de cogitação por parte da heroína.

Como resposta à mãe, a princesa Merida rasga o vestido e solta os cabelos encobertos anteriormente por Elinor, como um ato de libertação dessa estética que não condiz com a sua personalidade, pois lhe foi imposta em sua preparação para o encontro com os lordes e os seus filhos, uma imagem que a aprisiona a um padrão de beleza e comportamento que não reconhece. A menção do nome desta personagem no início de sua participação no torneio faz referência a sua identidade e ao seu direito de lutar por ela (“Eu sou Merida, primogênita, descendente do Clã Dun Broch. Eu vou atirar/lutar pela minha própria mão”).

Pensando a partir de uma perspectiva freudiana, Ferreira (2015, p. 126), afirma que a importância do nome de um indivíduo reitera e sintetiza a sua personalidade, fazendo-o, portanto único (na teoria bakhtiniana, a lógica volta a se repetir, uma vez que o que torna um sujeito, sujeito, é a sua singularidade e coletividade, uma vez que cada sujeito é visto de forma única, em sociedade, por meio dos seus vários Outro's que reverberam juízos de valores na forma de ideologias a partir do excedente de visão que possui acerca desse sujeito (AMORIM, 2004)), apesar de todas as semelhanças compartilhadas com um determinado grupo social ao qual este sujeito pertença, neste sentido, é perfeitamente comum a associação entre o nome de uma pessoa e a sua imagem construída, seja por ela mesma, ou por outras pessoas (FREUD, 2012).

Desta forma, quando Merida anuncia seu nome antes de começar a atirar as flechas, ela, inicialmente, o faz alegando a sua identidade em distinção aos demais competidores e também tomando para si o direito como primogênita de um dos clãs que fazem parte da aliança de paz entre reinos, assim, torna-se merecedora do mesmo direito de lutar pela mão da princesa, no caso, da sua própria mão, assim como os outros primogênitos do sexo masculino dos demais clãs reunidos. Mesmo sendo proibida pela voz materna, Merida não se intimida e vence a todos os seus pretendentes, posicionando-se a favor da sua própria condição de solteira e dona desse estado para alterá-lo ou não conforme a sua própria vontade e não por obediência aos outros, principalmente a sua mãe.

Outra questão pertinente a esta cena é a representação do sujeito masculino que disputa a heroína da história, que, novamente, é introduzida de forma invertida, ou carnalizada, em termos bakhtinianos (BAKHTIN, 1987). Em ambos os filmes, a postura desse guerreiro ou príncipe que luta pela vida ou pelo amor da princesa se afasta dos estereótipos patriarcais que enalteciam a figura masculina, fazendo com que a princesa devotasse admiração por sua personalidade. Os três pretendentes de Merida exemplificam bem essa percepção divergente do perfil clássico do herói masculino. Os lordes apresentam seus filhos mencionando supostos grandes feitos dos mesmos em grandes batalhas, muito embora, a imagem desses guerreiros faça com que o espectador desacredite de tais feitos heroicos, devido a forma cômica em que esses heróis são introduzidos à trama.

O próprio pai de Merida, juntamente com a garota, ridiculariza os pretendentes no momento da prova, os inferiorizando e se divertindo com seus fracassos. O vencedor da mão da princesa Merida apenas atinge o alvo de forma acidental, quando Fergus, pai de Merida grita

o apressando para realizar a prova e não por suas habilidades para o torneio. O jovem arranca gargalhadas do público por não saber nem sequer como segurar o arco e controlar a flecha e ter uma expressão de desatento com as coisas ao seu redor (FERREIRA, 2015, p. 128). Embora um deles tenha obtido um relativo “sucesso” por ter acertado uma das flechas, não intimida a heroína a prosseguir na sua jornada de disputa pela própria mão. Ela não só acerta a flecha do pretendente anterior, como também a parte ao meio e atravessa o alvo completamente de um lado ao outro.

Ainda sobre a participação dos pretendentes nesta competição, gostaríamos de chamar atenção é a representação do número três, como símbolo da relação sexual (BETTELHEIM, 2014), em *Valente* (2012), relacionado aos três pretendentes de Merida. Ao serem recusados por essa princesa, os três príncipes simbolizam a rejeição da heroína em se envolver com o sexo masculino, porque ela ainda não se sente pronta para adentrar na vida conjugal, isso, porque:

As atitudes de Merida são, desde o início, as de uma menina que ainda abomina qualquer tipo de vínculo com o outro sexo, devido a sua personalidade não ter completado a maturidade suficiente para ver o outro como parceiro sexual. A última cena que trazemos aqui é a do desfecho da questão do matrimônio da princesa Merida. A cena mostra Merida tentando distrair os lordes que discutem com Fergus acerca da posição da princesa no torneio. Elinor, que encorajou Merida a ocupar os lordes enquanto ela subia as escadas até seu quarto, observa o discurso da filha, que inicialmente se comporta como o pai, sem saber o que dizer diante do público, mas depois fala com propriedade se assemelhando a sua mãe (FERREIRA, pp. 129-130).



Figura 302: *Você os envergonhou: parte 1* (26min25)



Figura 303: *Você os envergonhou: parte 2* (26min29)



Figura 304: *Você os envergonhou: parte 3* (26min43)



Figura 305: *Você os envergonhou: parte 4* (27min12)



Figura 306: *Você os envergonhou: parte 5* (27min21)



Figura 307: *Você os envergonhou: parte 6* (27min25)



Figura 308: *Você os envergonhou: parte 7* (27min48)



Figura 309: *Você os envergonhou: parte 8* (27min50)



Figura 310: *Você os envergonhou: parte 9* (28min03)



Figura 311: *Você os envergonhou: parte 10* (28min11)



Figura 312: *Você os envergonhou: parte 11* (28min12)



Figura 313: *Você os envergonhou: parte 12* (28min38)

A reação de Elinor ao feito da filha foi a partir de uma tonalidade que expressava indignação e revolta, o que resultou na fuga de Merida para a floresta à procura de alguma solução para alterar esse destino, mediada por conta de um ato de indignação e fúria de Elinor que a levou a queimar o arco de Merida, como protesto por sua ousadia em competir e

“envergonhar” os filhos dos lordes, uma vez que ficaram taxados como “fracos” frente aos olhos da sociedade escocesa. Por conta da fúria por ter o símbolo que a ligava à liberdade queimado pela mãe, Merida, conduzida pelas luzes, é levada a uma bruxa, assim pede a ela um feitiço que faria com que a mãe a compreendesse melhor.

As coisas fogem, novamente, do seu controle quando transforma a mãe no maior inimigo do reino: o urso, porém, é nesse momento que as duas passam a ter uma relação mais saudável e se tornam, juntas, mais fortes, independentes e autônomas ao trabalharem para reverter o feitiço, como analisaremos a seguir, provando, então, que o foco da animação não é o casamento, ou o amor por um príncipe, mas sim, a união feminina como a melhor arma para se resolver os problemas, porém, essa força apenas é desenvolvida e desperta a partir do momento que os laços entre mãe e filha são costurados, para tanto, é utilizada a metáfora da tapeçaria: enquanto disputam entre si para se afirmarem enquanto mulheres que querem ser escutadas e respeitadas, essa tapeçaria é rasgada por meio da espada de Merida, pois simboliza o conflito de valores divergentes, contudo, após a transição da mãe para uma urso, a tapeçaria é costurada, uma vez que agora estão em uma relação harmônica.

Estimulada pelo desejo de romper para com o destino traçado pela mãe, em seu momento de fuga, as luzes, novamente, aparecem e conduzem a personagem até bruxa, que, depois de muita pressão por parte da princesa, resolve conceder a ela um feitiço responsável por mudar de curso o seu destino, ou seja, Merida implora à bruxa um feitiço que faça com que a mãe melhor lhe compreenda e deixe de impor o casamento como solução para o não rompimento da paz e harmonia para com os outros clãs, assim sendo, a transição de Elinor para um urso é fundamental, pois a harmonia é mimetizada pela presença do urso, ele não é o inimigo, mas sim a resposta para que a paz seja restaurada, porém, essa paz e harmonia somente serão restauradas a partir do desenvolvimento da compreensão e empatia por parte das duas personagens mulheres da animação, uma vez que é por meio da “costura” do elo entre mãe e filha que a tapeçaria será consertada e a paz entre os reinos reestabelecida, ou seja, o casamento nem mesmo nesse momento onde a harmonia entre os reinos precisa ser restaurada é apresentado como solução, uma vez em que somente volta ser tematizado ao fim do filme, onde, Merida cede à pressão da mãe e aceita o destino que tanto recusou para evitar mais “problemas”



Figura 314: O feitiço vs destino: parte 1 (30min07)



Figura 315: O feitiço vs destino: parte 2 (31min18)



Figura 316: O feitiço vs destino: parte 3 (33min11)



Figura 317: O feitiço vs destino: parte 4 (33min35)



Figura 318: O feitiço vs destino: parte 5 (33min47)



Figura 319: O feitiço vs destino: parte 6 (36min21)



Figura 320: O feitiço vs destino: parte 7 (37min07)



Figura 321: O feitiço vs destino: parte 8 (38min07)



Figura 322: O feitiço vs destino: parte 9 (38min10)



Figura 323: O feitiço vs destino: parte 10 (39min08)



Figura 324: O feitiço vs destino: parte 11 (38min11)



Figura 325: O feitiço vs destino: parte 12 (40min15)



Figura 326: O feitiço vs destino: parte 13 (40min46)

É a partir desse momento de transição de Elinor para um animal (metáfora bastante clara para expressar os problemas de comunicação existentes entre mãe e filha que a conduziram a esse destino, uma vez que um animal, dificilmente, consegue ser compreendido pelo ser humano) que se inicia a costura de uma nova tapeçaria para devolver a paz e harmonia ao reino por meio da união entre as duas personagens femininas da animação. Acerca da maldição, há alguns apontamentos que se fazem necessários de serem abordados nesta análise: a metamorfose da rainha para uma urso, desencadeia o amadurecimento feminino para ambas as personagens, uma vez que Merida aprende a ser mais compreensiva e Elinor mais receptiva ao que faz a filha bem, o que motiva o reestabelecimento do elo feminino que havia sido perdido por conta da intransigência da rainha e impulsividade da princesa.

Na floresta, após a fuga do castelo, auxiliada por seus irmãos mais jovens, ao que concerne a Merida, a ausência da mãe na função de lei que regula a vida dessa princesa, lhe permite tomar decisões mais seguras e sensatas e assim amadurecer como mulher. Por outro lado, esse crescimento de Merida permite a Elinor perceber que a filha já não precisa de tanto controle e assim proporciona a menina a exercer também o poder da decisão (FERNANDES, 2015, p. 115).

Durante a sua estadia na floresta, Elinor aprende com Merida a caçar a sua própria comida, consumindo-a em conformidade com sua condição selvagem, ela também aprende a se defender e a defender a própria filha contra os perigos que aparecem, como na cena em que Mordou tenta atacar Merida pela primeira vez e Elinor o enfrenta em favor da menina, assim como quando Merida revela, de forma menos agressiva, que se sente despreparada para assumir o papel de princesa, esposa e certamente mãe, assim como sua genitora. Elinor complementa a figura de Merida, pois promove uma imagem de mulher madura que espera que a princesa siga, instruindo-a como se portar e o que as conduz ao conflito da trama (aprender a ouvir para se tornar mais forte, independente e segura de si). A partir do momento em que lutam para sobreviver e não serem descobertas, aprendem a compreender uma a outra e, assim, pensar em estratégias para deixar a sua convivência mais saudável e menos tensa e assim a se tornarem mais fortes.

É dessa forma que ambas se complementam e preenchem a falta uma da outra, mesmo sendo mãe e filha tão divergentes em suas posturas e modo de ver a realidade nas cenas em que contracenam na floresta, longe dos muros do castelo: Merida aprende a ser mais responsável e menos impulsiva, enquanto que Elinor incorpora uma personalidade mais independente e liberta das convenções que ela mesma impõe à filha. Essa mudança de posição por parte da rainha que se torna mais flexível e menos adepta aos ideais do patriarcado é simbolizada, principalmente, após o abandono da coroa (que representa a realeza e os seus ideais) enquanto acompanha a filha em busca de um novo destino para ambas, representado pelo duelo das protagonistas com Mordou, o urso.

Tanto Merida quanto Elinor trazem consigo mesmas uma dualidade em suas novas posturas. Merida aprende com a mãe a ser mais compassiva e preocupada com as tradições de seu povo e as consequências desastrosas que podem sobrevir aos demais por uma escolha egoísta, como na cena em que esta entra no salão real para conter os lordes que discutiam por sua interrupção na tradição do casamento, nessa ocasião comportando-se como Elinor, repetindo os mesmos discursos da mãe e até mesmo reconhecendo a importância de se preocupar não somente com a felicidade pessoal, mas também com a dos demais que fazem parte do mesmo vínculo cultural. O que se pode perceber em Valente (2012), é que há uma espécie de amadurecimento em ambas

as personagens no decorrer da história, como uma espécie de equilíbrio entre as faces da personalidade feminina. Nas muitas aventuras que Elinor e Merida passam juntas por ocasião da maldição lançada sobre a mãe, ambas aprendem uma com a outra a respeitar seus limites e ouvir em determinados momentos a voz interior da outra face. Elinor aprende com a filha a ser mais livre e não viver unicamente em função do que já foi determinado mesmo que isso lhe sacrifique a felicidade (FERNANDES, 2015, pp. 115-116).



Figura 327: Sobrevivendo: parte 1 (54min04)



Figura 328: Sobrevivendo: parte 2 (54min06)



Figura 329: Sobrevivendo: parte 3 (54min08)



Figura 330: Sobrevivendo: parte 4 (54min12)



Figura 331: Sobrevivendo: parte 5 (54min16)



Figura 332: Sobrevivendo: parte 6 (54min20)

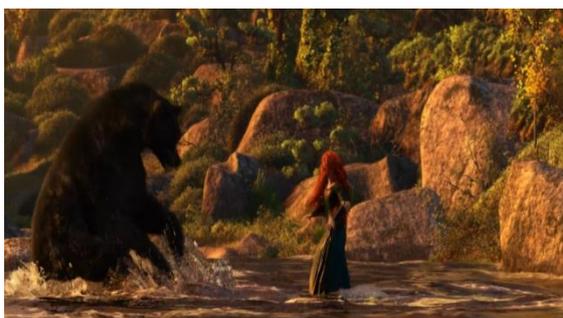


Figura 333: Sobrevivendo: parte 7 (54min24)



Figura 334: Sobrevivendo: parte 8 (56min47)

Para finalizar esta análise não poderíamos deixar de refletir acerca do processo final do amadurecimento que transforma as duas personagens femininas da animação. É inegável que as mesmas não permanecem da mesma forma em que adentraram na trama e tal amadurecimento reflete externa e internamente em ambas as mulheres. No caso de Merida, a personagem reconhece a importância da lenda da família que a liga a uma tradição e, por conta do medo em se quebrar para com a paz e harmonia e paz no reino, a rainha impôs o casamento à filha (o que acarreta na aceitação por parte da filha, retomando, tal como em *Mulan*, a figura do casamento como solução para os conflitos depois de negá-lo), já, em relação à Elinor, a mesma aprende a ser menos intolerante à independência da heroína e mais flexível acerca da herança cultural a qual tenta adequar Merida.

A própria aparência de Elinor adquire uma nova tonalidade: as longas tranças, bem como, os cabelos sempre perfeitamente escovados e presos, agora encontram-se soltos e despenteados, causando um efeito de maior liberdade e desapego as convenções impostas pela própria rainha à filha. Os cabelos soltos de Elinor e o semblante de felicidade conferem a esta personagem um ar jovial em semelhança ao estilo de Merida que aparece novamente com seus cabelos livres como símbolo da liberdade de sua própria personalidade. Com a restauração da tapeçaria tais mudanças tornaram-se mais evidentes, embora já estivessem acontecendo desde o momento em que abandonaram o castelo para viver na floresta, símbolo da libertação. A fuga do castelo não simboliza apenas a busca de Merida por proteção em relação a sua mãe-ursa, mas sim, a fuga e libertação da sua modelação e da própria mãe a uma imagem que não condiz com quem realmente são. Isso ocorreu em *Mulan* (198) quando fugiu para o campo de guerra em busca de libertação de uma imagem que lhe fazia mal e a silenciava e em *Valente* (2012) quando as duas mulheres se recorrem à floresta e, assim, tornam-se mais fortes e independentes após melhorarem suas habilidades de comunicação, ocasionando, assim, na costura da tapeçaria, bem como, dos seus laços.



Figura 335: A união feminina vence: parte 1 (91h22min17)



Figura 336: A união feminina vence: parte 2 (1h23min22)



Figura 337: A união feminina vence: parte 3 (1h23min25)



Figura 338: A união feminina vence: parte 4 (1h24min23)

Como em *Mulan* (1998), o romance e o casamento nunca foram trabalhados como tema principal, porém, nos momentos finais de ambas as animações, as princesas-mulheres acabam cedendo, de certa forma, e aceitando o destino que tanto combateram. No caso de Merida, a personagem acaba admitindo a mãe que errou em não ouvi-la acerca da tradição cultural do casamento como o acordo que mantinha a paz e harmonia entre os clãs, assim, como consequência a sua “desobediência”, diz a mãe que aceitará o casamento se isso for o que ela realmente quer, levando-nos a crer que após o reconhecimento deste “erro”, a personagem tenta corrigir a sua postura, aceitando o casamento que tanto renegou para que os laços reestabelecidos com a mãe não sejam desfeitos, bem como, para que a paz e harmonia no reino não cessem.

A atitude da rainha em relação à filha é oposta ao esperado: ao invés de ficar satisfeita por ter conseguido encaixar Merida nos padrões “ideais” para uma princesa, rompe para com sua postura convencional, pois, desde o momento da sua transição para uma urso, instrui a filha a quebrar a maldição do casamento por meio da busca de um novo destino que reconstruiria o elo quebrado e desfeito por meio do rasgo na tapeçaria, pois, há uma troca na percepção de mundo por parte das duas personagens: enquanto Merida assume postura mais “madura”, passa a gerenciar e contornar a situação conflituosa agindo de forma parecida com a mãe enquanto essa era humana, Elinor experimenta a ousadia e valentia de viver de forma mais impulsiva e “selvagem”, postura essa que sempre condenou a filha enquanto ocupava a posição de rainha, agindo mais por instinto do que por dogmas e leis sociais que, agora, era incorporado pela filha.



*Figura 339: Contradições: parte 1*



*Figura 340: Contradições: parte 2*



*Figura 341: Contradições: parte 3*



*Figura 342: Contradições: parte 4*



*Figura 343: Contradições: parte 5*



*Figura 344: Contradições: parte 6*



*Figura 345: Contradições: parte 7*



*Figura 346: Contradições: parte 8*

Podemos concluir com esta análise que a cooperação e união feminina como arma fundamental para a resolução de conflitos é muito mais potente que a aceitação de um

casamento por mero contrato social, uma vez que este não traria, de fato, a paz e harmonia desejadas pelo reino, ideal esse que vai contra os desfechos dos contos de fadas originais, adaptados pela Disney, que sempre termina em aceitação por parte da protagonista, de um casamento. Aqui a princesa não se casa (diferente de Mulan, que acaba se apaixonando por seu comandante quando este a procura em sua casa, o que resulta, novamente, em um casamento) e nem por isso deixa de ter o seu final feliz, bem como, de encontrar o seu amor verdadeiro aqui representado pela figura materna.

Merida e Elinor conseguem se comunicar melhor e trabalhar juntas para que o reino não caia em caos e destruição, é a sua união que o mantém funcionando, contudo, para isso, foi necessário a transformação da rainha em uma urso para que essa cooperação e entendimento do Outro fosse desenvolvida, uma vez que essas apenas se confrontavam e lutavam pela atenção do rei, um homem, quando possuíam algum problema, assim sendo, após resolverem as suas diferenças, a paz é reestabelecida entre os clãs e, sobretudo, entre as duas personagens que, anteriormente, sempre apareciam em situação de disputa pela atenção masculina do rei para interferir em suas “lutas”.

### **E eles viveram felizes para sempre: (des) conclusões...**

Tivemos como intuito apresentar uma proposta de discussão e reflexão, fundamentada na filosofia da linguagem do Círculo de Bakhtin calcada no método dialético-dialógico (PAULA et al, 2011) a partir dos conceitos de enunciado, diálogo, sujeito e ideologia, com o objetivo de questionar e problematizar imagens de feminino e masculino, bem como, estereótipos acerca do que vem a ser a “masculinidade” e a “feminilidade”, por meio de personagens de filmes da Disney que ora ironizam, sobretudo, os valores que as enquadram em um padrão de “feminilidade”, ora colaboram e corroboram com a reprodução destes.

A análise se centrou em pensar o discurso das animações mais contemporâneas dos estúdios da *The Walt Disney Company* a partir dos conceitos do Círculo de Bakhtin cujo *corpus* foram adotados para refletirmos acerca dessas imagens estereotípicas, principalmente, em relação aos perfis de feminino, a partir das animações *Mulan* (1998) e *Valente* (2012), tomadas em interação com outras obras mais canônicas, por cotejo, tais como, *Branca de Neve e os Sete Anões* (1937), *A Bela Adormecida* (1959) e *Cinderela* (1950). O intuito foi apresentar, por meio das protagonistas, como a valoração voltada, principalmente, às mulheres acerca da fabricação de uma ideia de felicidade e de “amor verdadeiro”, promove um ideal ilusório de que é

necessário um “príncipe” para a obtenção de um final feliz por meio do casamento (o que influencia não apenas comportamentos e construções de modelos de feminino e de mulher, mas também de masculino e de homem).

Escolhemos as duas animações para a análise devido ao fato de que, de forma bastante sutil, as figuras femininas têm deixado de seguir o modelo canônico de princesa proposto até então (momento em que obedeciam ao ideal de nobreza, delicadeza, serenidade e, principalmente, passividade – todas, características valoradas positivamente e que reificam as mulheres). Princesas submissas, artificiais e alienadas não atingem mais o público em demasia, já que este não mais se identifica com essas imagens, assim sendo, durante toda a trama, essas personagens recusam-se a se enquadrar dentro deste modelo imposto a elas socialmente, para tanto, embarcam em uma jornada de autoconhecimento acerca de si mesmas para assumirem uma nova identidade para si: a de mulheres menos passivas e servis e mais independentes e fortes, ainda que essa busca pela independência e liberação da força seja em prol a família, sobretudo a um homem.

Isso ocorre porque a Disney não quer mais ser associada a uma sociedade patriarcal que desvaloriza a mulher e muito menos ser responsabilizada por incutir modelos de feminino desiguais. Como os direitos à igualdade e à liberdade têm sido cada vez mais exigidos, a figuração canônica de mulher construída pela Disney tem sido desvalorizada e ela tem perdido, pouco a pouco, ao longo dos últimos anos, mercado para empresas que questionam exatamente os modelos clássicos por ela produzidos (como a *Dreamworks*, com *Shrek*, por exemplo).

Para não ficar para trás, a *Disney* tem tentado alterar (“modernizar”) suas princesas, sem deixar de atender à ideologia hegemônica patriarcal. Para tanto, as mulheres das últimas animações (o que justifica a escolha de tais *corpus* para análise), ao mesmo tempo em que são mais ativas, não deixam de procurar por amor (grande tema trabalhado pela *Disney*, bem como, ainda bastante exigido, socialmente falando).

Como buscamos trazer para esta análise, a tematização do amor é parcialmente deslocada: o príncipe passa a ser secundário (às vezes, até ridicularizado ou vilão), porém, a família continua em primeiro plano e representada, sobretudo em *Mulan* (1998), sendo a motivação para a transformação da personagem. Em *Valente* (2012), como vimos, a figura do homem é colocada em segundo plano, uma vez que é a rainha quem exerce poder e controle nas decisões do reino, porém esta não se mostra compreensiva durante grande parte da trama acerca da independência da filha, uma vez que representa o patriarcado, impondo a Merida uma

estética de “princesa perfeita” e comportamentos mais condizentes ao da mulher clássica que é repudiado pela princesa.

Pensar nessas questões nos leva a refletir, a partir desta análise, sobre a representatividade da figura da mulher contemporânea no cinema, mais especificamente, no gênero fílmico animação, que, ao mesmo tempo que tenta romper com noções clássicas e opressoras, mantém-se fiel a elas e a seus estereótipos, pois embora apresente perfis de feminino relativamente mais libertos e independentes das convenções sociais que ditam como uma mulher deve agir, falar, bem como, o que deve vestir e como deve manter o seu corpo, arquétipos da tradição clássica continuam a aparecer em tais obras, mesmo que essas apresentem protagonistas mais guerreiras e autônomas.

As protagonistas refletem e refratam social, histórica e culturalmente uma imagem de mulher guerreira, resistente e que não consegue se adaptar (muitas vezes, são desengonçadas – ser desastrada também incute uma imagem de incompetência à mulher). Contrário aos desenhos clássicos, ao invés de esperarem para serem salvas, elas salvam as personagens do perigo (papel, então, atribuído ao príncipe). Se, desse ponto de vista, a imagem de princesa é modificada, de outro, essa mudança só é possível porque existem dois traços clássicos que permanecem e, de certa forma, justificam essa alteração: as meninas/mulheres lutam por amor (o tema, então, permanece) e, mais especificamente, por amor à família (em ambos os casos, as protagonistas salvam suas famílias e, com isso, reconstróem suas relações – no caso de Mulan, a honra do pai; e, no caso de Merida, a relação com a mãe).

Partindo dessa premissa, buscamos apresentar uma reflexão com o intuito de pensar em como a Disney oscila entre quebrar com os seus próprios paradigmas apresentando princesas de etnias e culturas diferentes, portadoras de uma “beleza” não convencional, uma vez que a renegam e buscam se enquadrar em um novo tipo de imagem (inserindo-se em campos de batalhas para encontrar o caminho para essa mudança) sem abandonar os arquétipos de beleza, matrimônio e maternidade, esses sempre vistos como ideais para uma mulher ser considerada “feliz” e “perfeita”.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Branca Moreira; PITTANGUY, Jacqueline. *O que é Feminismo*. São Paulo: Brasiliense, 1984

AMORIM, M. *O Pesquisador e o seu outro: Bakhtin nas Ciências Humanas*. São Paulo: Musa Editora, 2001.

\_\_\_\_\_. *Vozes e silêncio no texto de pesquisa em ciências humanas*. Cadernos de Pesquisa, São Paulo, n. 116, p.7-19, julho de 2002.

ANDREWS, M.; CHAPMAN, B. *Valente*. Disney Studios. 2012.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico do cinema*. Campinas: Papyrus, 2009

AUSTIN, J. L. *Quando dizer é fazer: palavras e ação*. Tradução e apresentação de Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. 17a ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

BAKHTIN, M. M. (VOLÓCHINOV). *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*; tradução, notas e glossário de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo; ensaio introdutório de Sheila Grillo. São Paulo: Editora 34, 2017.

\_\_\_\_\_. *Discurso na vida e discurso na arte*. Texto mimeo, traduzido para fins acadêmicos da versão inglesa, sem referência.

\_\_\_\_\_. *Freudismo*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

\_\_\_\_\_. *O discurso no romance*. In: *Questões de literatura e de estética: teoria do romance*. Trad. Aurora F. Bernardini et alii. 6 ed. São Paulo: Hucitec, 2010 [1934-1935].

BAKHTIN, M. M. (MEDVIÉDEV). *O método formal nos estudos literários*. São Paulo: Contexto, 2012.

BAKHTIN, M. M. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

\_\_\_\_\_. *Os gêneros do discurso*. Paulo Bezerra (Organização, Tradução, Posfácio e Notas); Notas da edição russa: Seguei Botcharov. São Paulo: Editora 34, 2016.

\_\_\_\_\_. *Questões de Literatura e de Estética: a Teoria do Romance*. São Paulo: Hucitec, 2014.

\_\_\_\_\_. *Para uma filosofia do ato responsável*. São Carlos: Pedro e João Editores, 2010.

\_\_\_\_\_. *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

\_\_\_\_\_. *Questões de estilística no ensino da língua*. Rio de Janeiro: 34, 2013.

\_\_\_\_\_. *Teoria do Romance I – A Estilística*. Rio de Janeiro: 34, 2015.

\_\_\_\_\_. *Palavra própria e palavra outra na sintaxe da enunciação. A palavra na vida e na poesia: introdução ao problema da poética sociológica*. São Carlos: Pedro & João, 2011.

BANCROFT, T.; COOK, B. *Mulan*. Disney Studios. 1998.

BARROS, D.L.P.; FIORIN, J.L. *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: EDUSP, 1999.

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo : Cultrix, 1996.

BRAIT, B (Org). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Unicamp, 2001.

- \_\_\_\_\_. *Bakhtin: Conceitos-Chave*. São Paulo: Contexto, 2005.
- \_\_\_\_\_. (Org.). *Bakhtin: Outros Conceitos-Chave*. São Paulo: Contexto, 2007.
- \_\_\_\_\_. (Org.). *Bakhtin e o Círculo*. São Paulo: Contexto, 2009.
- \_\_\_\_\_. (Org.). *Estudos enunciativos no Brasil: histórias e perspectivas*. Campinas: Pontes, 2001.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- BETELLHEIM, B. *A Psicanálise dos Contos de Fadas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.
- BORDWELL, David. *O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos*. In: RAMOS, Fernão Pessoa, (org.). *Teoria Contemporânea do cinema: Documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Editora Senac, 2005
- BUBNOVA, T. *Sobre as ruínas de Bakhtin ou os perigos da isegoria*. IN: PAULA, L; STAFUZZA, G. (Org.). *Círculo de Bakhtin: diálogos in possíveis*. Campinas: Mercado de Letras, 2011. p. 19-32.
- BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2003.
- BRAGA, Maria Helena; COSTA, da Vaz. *Mulheres partidas: poética e política das imagens fílmicas da mulher*. Disponível em:  
<<https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/2285/1718>>. Acesso em: 16 de julho de 2018.
- CARVALHO, Ana Elisa Alves. *Personagens femininas em animações dos estúdios Disney: transformações de perfis em mulheres complexas*. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Relações Públicas) – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2014.
- CECHIN, M. B. G. *O que se aprende com as princesas da Disney?* Revista Zero-a-seis, Florianópolis, v. 1, n. 29, p. 131-147, 2014
- COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil: teoria, análise e didática*. São Paulo: Moderna, 2000.
- \_\_\_\_\_. *O conto de fadas: o imaginário infantil e a educação*. *Criança: revista do professor de Educação Infantil*, Brasília, DF., p. 10-12, jan. 2005.

CORSO, D. CORSO, M. *Fadas no divã: psicanálise nas histórias infantis*. Porto Alegre: Artmed, 2006.

\_\_\_\_\_. *Na terra do nunca: ensaios sobre a fantasia*. Porto Alegre: Penso, 2011.

CHEVALIER, J e GHEERBRANT, A. *Diccionario de los simbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

DOWLING, Collete. *Complexo de Cinderela*. São Paulo: Melhoramentos, 1981

DUARTE, Rosália. *Mídia e Identidade Feminina: mudanças na imagem da mulher no audiovisual brasileiro da última década*. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE EDUCAÇÃO INTERCULTURAL, GÊNERO E MOVIMENTOS SOCIAIS, 2, 2003, Florianópolis. Anais...Florianópolis, 2003.

ESPÍRITO SANTO, H.E. *O dragão - arquétipo social e natureza humana?* Disponível em: [https://www.academia.edu/3853688/O\\_Drag%C3%A3o\\_Arqu%C3%A9tipo\\_social\\_e\\_natureza\\_humana](https://www.academia.edu/3853688/O_Drag%C3%A3o_Arqu%C3%A9tipo_social_e_natureza_humana). Acesso em 03/12/2018.

FARACO, C. A. *Linguagem & Diálogo: as ideias linguísticas do círculo de Bakhtin*. São Paulo: Parábola, 2009.

FERNANDES, Luiza Helena Praxedes. *Princesas em evolução: a construção da identidade feminina nos contos de fadas do cinema de animação contemporâneo*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Campus Avançado Prof<sup>a</sup> Maria Elisa de A. Maia, Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, 2015.

FERREIRA, Júlia da Silveira. *Valente e Frozen: a nova princesa da Disney*. 2015. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Jornalismo) - Centro de Filosofia e Ciências Humanas – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2015.

FIORIN, J. L. *Elementos de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2005.

FRANZ, M. L. V. *O feminino nos contos de fadas*. Petrópolis: Vozes, 2010

FRANZ V, M.-L. *A Interpretação dos Contos de Fadas*. São Paulo: Paulus, 2008.

FREGE, Gottlob. *Lógica e Filosofia da Linguagem*. Trad. Paulo Alcoforado. São Paulo: Edusp, 2ª Ed., 2009.

FREUD, S. *O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. *Um caso de histeria, Três ensaios sobre sexualidade e outros Trabalhos. 1901-1905*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud Volume VII. Imago Editora. 2006. Rio de Janeiro.

FRIEDAN, Betty. *A mística feminina*. Rio de Janeiro: Editora Vozes Limitada, 1971.

FRUTUOSO, Raquel de Almeida. *O protagonismo feminino em questão: Análise das personagens femininas nas recentes produções em animação do universo Princesas Disney*. Monografia (Especialização em Jornalismo) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2015.

GANESH, Murilo. *Afinal, o que é contracultura?*

Disponível em: < <https://psicodelia.org/noticias/afinal-o-que-e-contracultura>>. Acesso em 16 de julho de 2018.

HAYNES, D. J. *Bakhtin and the visual arts*. Nova Iorque: Cambridge, 2008.

HELLER, E. *A psicologia das cores*. Trad. Maria Lúcia Lopes da Silva. São Paulo : Gustavo Gili, 2013.

JAKOBSON, Roman. *A linguística e suas relações com outras ciências*. In: JAKOBSON, Roman. Linguística; poética; cinema. São Paulo: Perspectiva, 1970.

\_\_\_\_\_. *Poesia da gramática e gramática da poesia*. In: JAKOBSON, Roman. Linguística; poética; cinema. São Paulo: Perspectiva, 1970.

JUNG, Carl Gustav. *Psicologia do inconsciente*. Petrópolis: Vozes, 1987

KAPLAN, E. Ann. *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

KURY, L; HARGREAVES, L; VALENÇA, M.T. *Ritos do corpo*. Rio de Janeiro. Senac Nacional, 2000

KRISTEVA, Júlia. *Introdução à Seminálise*. São Paulo: Debates, 1969.

KRISTEVA, J. “*Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*”. Critique, XXIII. 239. Abril, 1967, p. 438-65, reimpresso em Sèméiotikè, p. 143-73.

LIPPMANN, Walter. *Opinião Pública*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

LOPES, Karine Elisa Luchtemberg dos Santos. *Análise da evolução do estereótipo das princesas Disney*. Trabalho de Conclusão de curso (Especialização em Publicidade e

Propaganda) - Centro Universitário de Brasília, Faculdade de Tecnologia e Ciências Sociais Aplicadas, 2015.

MACHADO, I. A. *O romance e a voz – A prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Imago/FAPESP, 1995.

MARX, Karl. *Contribuição à crítica da economia política*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

MENDES, M. B. T. *Em busca dos contos perdidos: O significado das funções femininas nos contos de Perrault*. São Paulo: Editora Unesp, 2000.

METZ, C. *A Significação no Cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968.

MITCHELL, Juliet. *Mulheres: a revolução mais longa*. Revista Civilização Brasileira, Rio de Janeiro: ano III, nº 14, julho de 1967.

MORIN, Edgard. *Complexidade e ética da solidariedade*. In CASTRO, G. et al Ensaaios de complexidade. Porto Alegre: Sulina, 1997

MORSON, G.S./EMERSON, C. *Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística*. São Paulo: Edusp, 2008

NADER, G. *Walt Disney: Um Século de Sonhos*. São Paulo: Senac São Paulo, 2001.

NASCIMENTO, Marcela Silva. *Romantismo*.

Disponível em: < <https://www.infoescola.com/literatura/romantismo/>>. Acesso em 16 de julho de 2018.

PAIVA, Maria Beatriz Facciolla. *Os contos de fadas: suas origens histórico-culturais e implicações psicopedagógicas para crianças em idade pré-escolar*. Dissertação (Mestrado em Educação) - FGV - Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 1990.

PAULA, L. de. *Análise de discursos verbo-voco-visuais*. Projeto de pesquisa em andamento. Período de 2014 a 2016. Mimeo, s/d.

\_\_\_\_\_. *Semiose Verbivocovisual*. São Paulo: Pedro & João Editora, 2015.

PAULA, L. de; STAFUZZA, G. (Orgs.). *Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável*. Volume 1. Série Bakhtin – Inclassificável. Campinas-SP: Mercado de Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. *Círculo de Bakhtin – diálogos in possíveis*. Volume 2. Série Bakhtin – Inclassificável. Campinas-SP: Mercado de Letras, 2012.

\_\_\_\_\_. *Círculo de Bakhtin: pensamento interacional*. Volume 3. Série Bakhtin – Inclassificável. Campinas: Mercado de Letras, 2013.

PAULA, L. de; FIGUEIREDO, M. H. de; PAULA, S. L. “*O marxismo no/do Círculo de Bakhtin*”. *Slovo - O Círculo de Bakhtin no contexto dos estudos discursivos*. Curitiba: Appris, 2011, v.1, p. 79-98.

PEREIRA, Marcos Emanuel. *Psicologia Social dos Estereótipos*. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária, 2002

PIMENTA, Kareen Arnhold. *A representação feminina nos desenhos animados clássicos da Disney*. Monografia do curso de Jornalismo (Especialização em Jornalismo) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009.

PONZIO, A. *A Revolução Bakhtiniana*. São Paulo: Contexto, 2008.

PROPP, V. *Morfologia do Conto Maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

RANDAZZO, Sal. *A criação e mitos na publicidade: como os publicitários usam o poder do mito e do simbolismo para criar marcas de sucesso*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

RICHARDS, J. C. & RODGERS. *Approaches and Methods in Language Teaching*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discurso sobre a origem e a desigualdade entre os homens*. Porto Alegre: L&PM, 2008.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas*. Trad. Fulvia M.L. Moretto, 3ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

RÜDIGER, Francisco. *A escola de Frankfurt e os estúdios de mídia*. In: Antonio Hohlfeldt, Luiz Martino e Vera França (orgs.): *Teorias da Comunicação*. Petrópolis: Vozes, 2001.

SEARLE, J. 1984. *Prospects for the social sciences*. In: J. SEARLE, *Minds, Brains, and Science*. London, Penguin

SILVA, Bruno Izaías. *Absolutismo na França*.

Disponível em: < <https://www.infoescola.com/historia/absolutismo-na-franca/>>. Acesso em: 16 de julho de 18.

- STAM, R. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 1992.
- TIHANOV, G. *The master and the slave: Lukács, Bakhtin, and the ideas of their time*. New York: Oxford University Press Inc, 2002.
- TINOCO, B. C. et. al. *Princesas Disney: a influência dos padrões de beleza na exibição das personagens em campanhas publicitárias*. In: II CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO NORDESTE, 2016.
- TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- TURNER, G. *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus, 1997.
- VAMOS FALAR DE MITOLOGIA. Adoração de Ancestrais na China Antiga. Disponível em: <https://www.facebook.com/VamosFalarDeMitologia/posts/adora%C3%A7%C3%A3o-de-ancestrais-na-china-antiga-adora%C3%A7%C3%A3o-dos-ancestrais-na-antiga-china-/1145023975599960/>. Acesso em: 03/12/2018.
- VARGAS, A. *Reflexões Sobre o Corpo*. Rio de Janeiro: Ed. Sprint, 1998.
- VAUTHIER, B. (ed.). *Slavica Occitania Numéro 25 – Mikhaïl Bakhtine, Valentin Volochinov et Pavel Medvedev dans les contextes européen et russe*. França: Toulouse, 2007.
- VAUTHIER, B. “‘Auctoridade’ e tornar-se-autor: nas origens da obra do “Círculo B.M.V.” (Bakhtin, Medvedev, Volochinov)” (Em francês, publicado na mesma obra: “Auctorité et devenir-auteur: aux origines du travail du ‘Cercle B.M.V.’ (Bakhtin, Medvedev, Volochinov)”). In : PAULA, L. DE ; STAFUZZA, G. (Orgs.). *Bakhtin – teoria inclassificável*. Volume 1. Série Bakhtin – Inclassificável. Campinas: Mercado de Letras, 2010.
- VOLOSHINOV, V. N. (1930). *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1976.
- \_\_\_\_\_. *A Construção da Enunciação e Outros Ensaios*. São Carlos: Pedro & João, 2013.
- ZAVALA, I. M. *Escuchar a Bajtin*. Porto Rico: Montesinos, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Bajtin y sus apócrifos*. Porto Rico: Antrophos, 1997.
- WEEDWOOD, Barbara. *História concisa da Lingüística*. São Paulo: Parábola Editorial, 2002.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações Filosóficas*. Tradução: José Carlos Bruni. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.

WOHLWEND, Karen E. *Damsels in Discourse: Girls Consuming and Producing Identity Texts Through Disney Princess Play Reading*. *Research Quarterly* 44(1), 2008.

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