

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.180106>

Recebido em 25/05/2023 | Aprovado em 25/06/2023

Dossiê: Arte, Corpo e Discurso: o Político e o Poético no Movimento dos Sentidos
Dossier: Art, Body, and Discourse: The Political and the Poetic in the Movement of the Senses

Nadia Neckel, Luciana Vinhas, Luciene Jung de Campos, Suzy Lagazzi (Organizadoras)

CONTINUIDADES E RUPTURAS: UMA ANÁLISE DISCURSIVA DA FIGURA DA PRINCESA NO FILME VALENTE CONTINUITIES AND RUPTURES: AN ANALYSIS OF THE FIGURE OF THE PRINCESS IN THE MOVIE BRAVE

Carlos Eduardo Barbosa*

Evandra Grigoletto**

Resumo: Este artigo tem como objetivo refletir, a partir do referencial teórico-metodológico da Análise do Discurso, sobre a figura da princesa. Advinda de contos de fadas onde é retratada como bela e indefesa, essa figura tem sofrido mudanças: ela não é mais apenas um prêmio para o herói. Partindo desse contexto, tomamos como corpus de análise o filme *Valente*, no qual temos uma rebelde princesa que luta contra as tradições que lhe são impostas, uma vez que deseja trilhar seu próprio caminho e escolhas. Sendo a princesa Mérida o foco da história, observamos, nas nossas análises, a supressão do par romântico e a abertura de territórios poucos explorados nos filmes da Disney, os quais produzem como efeitos outros caminhos para uma nova geração de princesas. Ainda que falando do lugar social de princesa, concluímos que Merida se inscreve num lugar discursivo feminista, produzindo rachaduras nos dizeres da FD real.

Palavras-chave: Discurso. Sujeito. Heroína. Contos de fadas.

Abstract: This article aims to reflect, from the theoretical-methodological framework of Discourse Analysis, on the figure of the princess. Coming from fairy tales where she's portrayed as beautiful and defenseless, this figure has been changing. She's no longer just the hero's prize. On this context, we take the film *Brave* as a corpus of analysis, in which we have a rebellious princess who fights against the traditions that are imposed on her, since she wants to follow her own path and choices. With Princess Mérida being the focus of the story, we observe, in our analyses, the suppression of the romantic couple and the opening of territories little explored in Disney films, which produce other paths for a new generation of princesses. Although talking about the social place of a princess, we conclude that Merida is inscribed in a feminist discursive place, producing cracks in the sayings of the royal FD.

Keywords: Discourse. Subject. Heroine. Fairy Tales.

* Mestre em Linguística pela Universidade Federal de Pernambuco - UFPE. Atualmente faz o curso de Doutorado na área de Análise do Discurso pela Universidade Federal de Pernambuco - UFPE. E-mail: carlos.eduardofreitas@ufpe.br.

** Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2005). Pós-doutora pelo programa de Linguística da Unicamp (2020). É professora Associada II da Universidade Federal de Pernambuco e coordena o Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPE. E-mail: evandra.grigoletto@ufpe.br.

INTRODUÇÃO

Os filmes de princesas há muito são famosos, sendo não somente o ponto inicial do sucesso da empresa Disney, como também sua salvação em um momento de crise. Sendo a franquia *Princesas* uma das mais lucrativas franquias da empresa, as figuras das princesas chamam atenção por permanecerem relevantes mesmo após mais de 80 anos do lançamento do primeiro filme animado da franquia – criada, de fato, somente nos anos 2000. Lançando tais filmes por mais de oito décadas, vemos que algumas coisas parecem mudar na representação das personagens: as princesas da Disney tomaram o protagonismo em alguns de seus filmes.

Para falarmos desses avanços, trazemos o filme que compõe o objeto de estudo desta pesquisa¹, a animação *Valente* (2012), que retrata a vida de uma jovem e rebelde princesa prestes a ser entregue para casamento. O que chama atenção no filme é a recusa do ideal de amor romântico, bem como a ausência do típico príncipe que vai em busca da donzela. Assim, temos uma princesa que não se importa com o ideal da realeza, nem parece se importar com sua aparência. Partimos, então, da ideia de que os valores de nossa sociedade mudaram com o tempo; assim, tomamos como hipótese que as histórias, por mais que mantenham sua essência mágica de um conto de fadas, começaram a atender a uma demanda popular para um maior aprofundamento de suas personagens, assim como um maior desenvolvimento e empoderamento histórico e social, dando mais voz às suas personagens femininas, as quais não dependem mais ou vivem na busca de um príncipe.

Do ponto de vista teórico-metodológico, inscrevemo-nos no referencial da Análise do Discurso pecheutiana, mobilizando noções como sujeito, condições de produção, entre outras. Para o recorte das sequências discursivas analisadas, printamos imagens de determinadas cenas do filme, seguidas da transcrição das falas das personagens, o que compõe uma materialidade significativa, de acordo com Lagazzi (2007). A seleção das sequências discursivas analisadas se pautou nas (ir)regularidades em torno da representação da princesa no filme.

SOBRE AS CONDIÇÃO DE PRODUÇÃO: A PRINCESA INDEFESA?

Para começar a explorar a figura da princesa, iremos tratar da condição de princesa em si e do reflexo que essas obras fazem da sociedade na qual estão inseridas, apresentando, então, algumas condições de produções nas quais se inscrevem os discursos sobre as princesas. Para concebermos o que é entendido como condições de produção, precisamos retomar a condição do sujeito para AD: o sujeito é interpelado de indivíduo em sujeito, sendo duplamente afetado, dotado de inconsciente e interpelado pela ideologia. Essa interpelação dos indivíduos em sujeitos é marcada por dois esquecimentos, os quais, segundo Pêcheux e Fuchs (1975), são compreendidos como o esquecimento nº 1 e o esquecimento nº 2. Enquanto o esquecimento nº 1 é da ordem do inconsciente, o nº 2 é da ordem do pré-consciente-consciente relacionando-se, portanto, às condições de produção.

¹ O presente artigo se constitui através de um recorte da minha dissertação de mestrado, a qual é intitulada “Entre continuidades e rupturas: uma análise discursiva da figura da princesa no filme *Valente*”

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

Um discurso é sempre pronunciado a partir de *condições de produção* dadas: por exemplo, o deputado pertence a um partido político que participa do governo ou a um partido da oposição; é porta-voz de tal ou tal grupo que representa tal ou tal interesse, ou então está ‘isolado’ etc. Ele está, pois, bem ou mal, situado no interior da *relação de forças* existentes entre os elementos antagonistas de um campo político dado. O que diz, o que anuncia, promete ou denuncia, não tem o mesmo estatuto conforme o lugar que ele ocupa; a mesma declaração pode ser uma arma temível ou uma comédia ridícula segundo a posição do orador e do que ele representa, em relação ao que diz. Um discurso pode ser um ato político direto ou um gesto vazio, para ‘dar o troco’, o que é uma outra forma de ação política (Pêcheux, [2014] 1969, p. 77)

As condições de produção, então, são compreendidas como o intercruzamento das relações socio-históricas e ideológicas dos discursos, relacionando as imagens que os sujeitos fazem de si e dos outros. Essas imagens são determinadas pelas posições sociais que os sujeitos ocupam, produzindo perguntas que são respondidas nesse processo de produção dos discursos, o que determina as possibilidades do que é dito e os efeitos de sentido nesse jogo discursivo entre os sujeitos. Dessa forma, a teoria pecheutiana não pensa a relação da linguagem como presa a um sistema, em que as condições de produção, de algum modo, restringiriam as possibilidades do discurso; pelo contrário, pensar esse processo é colocar a linguagem em relação com os aspectos sociais, históricos e ideológicos que são representados no discurso, relacionando-os com os esquecimentos constitutivos dos sujeitos.

Pensando, assim, nas condições de produção em que os filmes de princesa da Disney se inscrevem, trazemos a fala de Sabat (2003, p. 28), que afirma que as princesas tendem a ser “rebeldes, diferentes, corajosas, de alguma forma se destacando das demais, para, no final da história, terminarem, quase sempre, no altar”². Diante dessas imposições feitas pelos filmes, perguntamo-nos se toda essa construção e idealização de um príncipe como final feliz seria algo a ser tão louvado e propagado ao mundo todo durante décadas.

Com tantas vertentes e influências possíveis, perguntamo-nos se, após tantos anos, a franquia das princesas partilha dos mesmos ideais que a tríade sob a qual o império nababesco da Disney foi construído. Se podemos perceber leves mudanças no que diz respeito à criação das personagens femininas que buscam se alinhar com o social de sua época de lançamento, será que podemos ver mudanças efetivas — ou pensar em efeitos de mudança — que refletem no imaginário da princesa e nos discursos dela? Será que

² Não defendemos aqui que a mulher deva ser proibida de casar, apenas destacamos a limitação de sua representação quando o casamento é a única opção possível e cogitada.

tamanha adoração por princesas, principalmente de crianças e mulheres que crescem sob a luz da promessa de um príncipe, advém puramente de uma ideologia patriarcal disfarçada de final feliz que encabeça os discursos das personagens?

A partir dos questionamentos acima, compreendemos, então, que as condições de produção podem ser entendidas como “circunstâncias”, sendo o processo de produção de um discurso um conjunto de mecanismos formais que vem a produzir um discurso de um tipo dado, em condições de produção dadas, o que nos faz retomar o caráter sócio-histórico e ideológico dos discursos. Portanto, notamos que a trindade das princesas da Disney constrói-se sob as figuras da Branca de Neve, Cinderela e da Aurora, sendo elas a representação dos ideais clássicos dos contos de fadas postergados pela empresa. Nas histórias do trio original das princesas, vemos moças indefesas, femininas, belas e que se originam de família real ou se casam com algum príncipe, o que pressupõe uma imposição sobre os gêneros masculino e feminino e o que se espera deles: as meninas devem ser as princesas que esperam indefesamente por um amor nunca experimentado que irá salvá-las; já, aos meninos fica reservado o papel do galã, o homem alfa salvador das mulheres, sendo impossível outro papel atribuído a tais personagens.

Segundo Barbosa (2019, p. 22), ao tratar da figura das princesas, “entendemos que essas representações das imagens das princesas seguem as condições de produção — tratadas por Pêcheux — acerca da imagem da mulher em cada época que os filmes chegavam às telas dos cinemas”, o que nos leva a fazer o seguinte questionamento: seria mesmo tão impossível essa quebra de paradigmas ideológicos ou uma (re)organização das imagens de uma memória social já cristalizada acerca da figura da princesa? Não podemos ter heroínas que partem para a salvação e príncipes que esperam por uma jovem que lhes vai salvar?

É a partir de tais questionamentos que damos início às nossas análises, explorando essa subversão do papel da princesa/heroína na próxima sessão deste artigo.

A PRINCESA CONTESTADORA: AS ANÁLISES

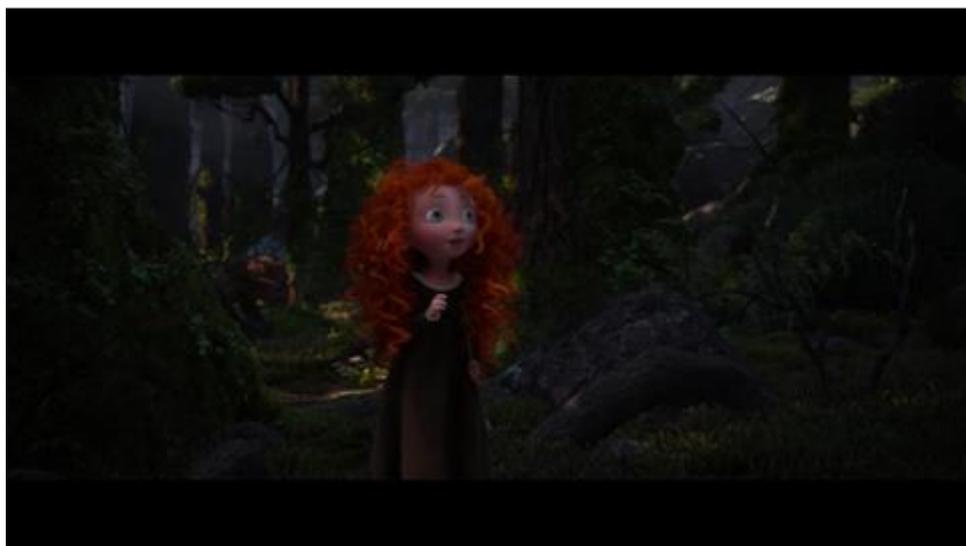


Figura 1: Merida corre pela floresta

Fonte: Valente (2012).

SD 1: Merida: Eu me tornei irmã de três novos irmãozinhos! Os príncipes: Hamish, Hubert e Harris. Estão mais para pestinhas. Eles podem fazer qualquer coisa, eu nunca posso fazer nada. / Merida: Eu sou a princesa! Eu sou o exemplo! Eu tenho deveres, responsabilidades, expectativas... Minha vida inteira foi planejada, me preparando para o dia que me tornarei minha mãe. Ela manda em cada dia da minha vida. / Merida: Sim, Robin, alegre Robin, tu deverás prevalecer... / Elinor: Projete! / Merida: Tu deverás prevalecer! / Elinor: Articule, você deve ser compreendida de qualquer lugar desse salão! Ou não valerá para nada. / Merida: Já não vale para nada. / Elinor: Eu ouvi isso. Do início. / Elinor: Uma princesa deve mostrar conhecimento de seu reino. Ela não faz desenhos. / Elinor: É um Dó, filha. / Elinor: Uma princesa não ri assim! Não enche muito a boca! Deve cedo levantar! Deve ter compaixão. É paciente! Cautelosa. Asseada. E acima de tudo, uma princesa busca a... bom, a perfeição.

A Sequência Discursiva acima traz a apresentação inicial do filme: Merida, uma jovem princesa, filha do rei Fergus e da rainha Elinor, em meio à — uma representação da — sociedade da Escócia medieval. Inicialmente, vemos que a jovem se mostra aventureira desde pequena: com seus longos cabelos ao vento, seu interesse pela aventura e gosto pelo arco e flecha são motivos de preocupação de sua mãe. Ao observarmos a caracterização de seus pais, temos a rainha, que representa toda a graça e delicadeza da mulher, enquanto seu marido é brincalhão, forte e másculo. Ao presentear a filha com um arco, o rei recebe desaprovação da rainha, que diz “*Um arco, Fergus? Ela é uma dama!*”. Esse discurso mostra um sujeito que fala de um lugar conservador, no qual não seria bem-visto uma dama ter interesse em armas, revelando uma plena identificação com o sujeito universal da Formação Discursiva conservadora,³ que aqui chamaremos de FD Real, servindo, assim, de referência à realeza. Assim, na imagem acima, temos a apresentação da princesa Merida.

Ao propormos questionar a imagem da princesa e, conseqüentemente, da mulher enquanto donzela indefesa, levantamos a seguinte questão: qual seria o interesse de uma dama? De acordo com a rainha Elinor, os interesses de uma princesa devem estar voltados para aprendizados sobre o reino, sobre sua aparência, sendo ela sempre incitada a servir a alguém ou alguma coisa. Dito de outra forma, a princesa pode se interessar por coisas que sirvam ao seu reino ou ao seu marido, o que reforça a diferenciação de Merida para com as princesas que seguem uma construção estereotipada.

Na SD1, temos o discurso inicial de Merida, no qual podemos ver a imagem que ela faz de si mesma, a partir desse local que precisa ocupar enquanto princesa⁴. Ao nos questionarmos sobre o que é esse *ser princesa*, buscamos compreender como tal papel é entendido e discutido no filme. Podemos perceber que, para Merida, ser uma princesa é

³ Quando falamos aqui em Formação Discursiva (FD) e sujeito universal, estamos retomando o que propõe Pêcheux (1975) acerca dessas noções. Para o autor, a formação discursiva é “aquilo que, uma formação ideológica dada, isto é, a partir de uma posição dada numa conjuntura dada, determinada pelo estado da luta de classes, determina o que pode e deve ser dito.” (PÊCHEUX, 2009, p. 147). E é da relação de desdobramento entre o sujeito universal de uma FD (aquele que regula o pode/deve entrar na FD) e o sujeito enunciador que resultam as três modalidades de tomadas de posição do sujeito: identificação, contra-identificação e desidentificação.

⁴ Destacamos que Merida ocupa o posto de princesa por ser filha da realeza.

um fardo que demanda ser “o exemplo, ter deveres, responsabilidades e expectativas”, impostas sobre ela, o que resultaria na sua transformação em sua mãe, visto que essa é a responsável por sua criação. Mas a princesa não se mostra identificada com esse discurso da realeza que lhe é imposto; para ela, a imagem produzida por sua mãe sobre sua posição é inválida em relação ao que ela se identifica. Pensando nisso, evocamos, para nossa discussão, o proposto por Grigoletto (2005) acerca do lugar social e lugar discursivo, que resultam nos movimentos de (des)identificação que o sujeito produz. Considerando tais lugares, a autora propõe pensar o lugar social que o sujeito empírico ocupa e como as determinações externas afetam sua inscrição num determinado lugar discursivo, que é constitutivamente heterogêneo e abriga a presença de diferentes sujeitos, vozes e ordens de saberes.

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

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

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

discursivo no qual se inscreve. Ao retomar esses saberes, Elinor impõe uma conduta a ser seguida por Merida, a qual precisa aceitar a imposição que lhe é feita por sua posição real, não havendo, assim, espaço para que a jovem tenha outros interesses e escolhas que não os que vão ao encontro com os da ideologia da sociedade patriarcal que vive, atendendo às expectativas que lhe são postas pela realeza.

O que notamos, nesse primeiro momento, é que Merida não se mostra identificada com os saberes da FD Real nem com o lugar social que ocupa, isto é, ela (des)identifica-se com esse lugar da princesa, o que acarreta a negação e futura segregação do seu lado feminino e da figura materna, culminando em uma maior identificação com os ideais masculinos de força e luta, os quais a fazem se mostrar mais próxima de seu pai. A partir dessa negação do feminino, esse ideal de princesa, já presente no imaginário social, começa a ser corrompido, uma vez que a princesa não se identifica como tal, baseada nos critérios que lhe são impostos por sua mãe. Sobre essa troca do feminino pelo masculino, trazemos o que diz Beauvoir (2009. P. 65-66):

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

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

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

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

Para respondermos a essas perguntas, recorremos às palavras acima de Perrot (2007) a respeito da imagem da mulher, nas quais, segundo ela, as mulheres são valorizadas por sua aparência, pela sua beleza, uma objetificação que serve como moeda na troca amorosa. Ao pensarmos o ideal do príncipe clássico, aquele homem forte, viril e másculo, que tem a mão da donzela como prêmio por sua jornada, vemos que seu papel é de conquistador, sendo reservada à mulher a posição passiva de conquista — ideais masculinos estes adotados por Merida. Essa imagem da mulher apenas como bela permeia nossa sociedade por muito tempo, e é a partir desse “apenas” que podemos formular uma resposta para as perguntas feitas acima. As mulheres em destaque no filme não são retratadas como feias nem como apenas dotadas de beleza; pelo contrário, elas são astutas e com diferentes domínios de conhecimento: Elinor, em sua posição de rainha, identifica-se com a beleza e delicadeza da mulher, mostrando-se atenta e inteligente, preocupada com as implicações diplomáticas do comportamento da jovem princesa; Merida, em sua posição de princesa, ainda que refute os ideais de beleza e comportamento que são esperados desse lugar social, não é retratada como feia, mas, sim, como desarrumada, aventureira, destemida e contestadora, com conhecimentos do mundo.

Concebemos então, que, ocupando uma posição social real (de princesa e rainha), os sujeitos do discurso não falam do mesmo lugar discursivo, uma vez que a rainha Elinor, de seu lugar social de rainha, identificada com a forma sujeito da FD Real, ocupa uma posição de plena identificação com os saberes dessa FD, sendo ela o bom-sujeito da FD Real; já, no caso da princesa, temos um movimento diferente, mesmo ocupando esse lugar social de princesa — lugar que deveria inscrever seu discurso e mostrar sua identificação com a FD Real —, o que constatamos é um deslocamento no processo de identificação de Merida, inscrevendo seu discurso em outro lugar discursivo, visto que ela é afetada por saberes da FD Contestadora, o que a faz ocupar uma posição sujeito contestadora. Dessa forma, ambos os sujeitos são afetados pela FD Real, contudo Merida se contra-identifica com essa formação discursiva, o que permite que seu discurso carregue saberes que não são permitidos na FD Real.



Figura 2: Merida aguarda a chegada dos pretendentes

Fonte: Valente (2012)



Figura 3: Mulan arruma seu cabelo

Fonte: Mulan (1998).

SD2: Elinor: Foi demais, você passou dos limites, mocinha. / Merida: Mas foi você que quis... / Elinor: Você os envergonhou, você envergonhou a mim. / Merida: Eu obedeci às regras. / Elinor: Não sabe o que fez. / Merida: O que você não... / Elinor: Vão começar uma guerra se isso não for reparado. / Merida: Me escuta. / Elinor: Eu sou a rainha, você ouve a mim! / Merida: Isso é muito injusto. / Elinor: Como é? / Merida: Você não se importa comigo, essa história de casamento é o que você quer. Você já pensou em perguntar o que eu quero? Não! Você sai por aí me dizendo o que fazer ou que não fazer, tentando me fazer ser como você, mas eu não vou ser como você. / Elinor: Está agindo feito uma criança. / Merida: E você é... um monstro, isso é o que você é... / Elinor: Merida! / Merida: nunca serei como você é. / Elinor: Não! Pare com isso. / Merida: Eu prefiro morrer do que ser como você; / Elinor: Merida, você é uma princesa, e eu espero que haja como tal. / Elinor: Merida! Merida! / Elinor: Não. O que eu fiz?

Damos continuidade às análises a partir das imagens acima, através das quais estabelecemos um paralelo entre Merida e Mulan. A figura 2 apresenta um momento que dá início ao texto transcrito na SD2, ao ignorar as tradições a jovem princesa entra em uma briga com sua mãe. Na figura referida, temos Merida prestes a conhecer os pretendentes de cada clã, portanto ela é arrumada por sua mãe para parecer uma verdadeira dama/princesa. Novamente, temos a questão da imagem, sendo a imagem que sua mãe faz desse lugar (re)produzida na jovem, o que a leva a usar um vestido apertado com uma espécie de capuz que esconde seu cabelo — cabelo este que insiste em escapar. Essa construção mostra-se tão importante, pois seu cabelo diz muito sobre sua personalidade: grande, livre e sem restrições. Ele faz parte de sua identidade e é contido para se adequar aos saberes julgados corretos na FD Real.

Exatamente esse momento remete-nos a outra princesa que também sofre imposições do aparelho ideológico familiar: Mulan. Com bases narrativas semelhantes, a história da jovem chinesa em muitos aspectos aproxima-se da história de Merida, uma vez que ambas são vistas como não aceitáveis, fora dos padrões femininos e interessadas em atividades tidas como masculinas. O que percebemos é esse funcionamento

interdiscursivo, ou seja, no tecer dos fios do discurso, encontramos a intertextualidade com o filme *Mulan*. A partir do que afirma Neckel (2010, p. 138), “Interdiscurso e intradiscurso funcionam na imbricação material entre a memória e o texto (matéria significante). Dessa forma, instala-se um movimento polissêmico/ policrômico no jogo entre imagens fixas e móveis que mobilizam o interdiscursivo.”, podemos compreender esse funcionamento com outras materialidades.

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

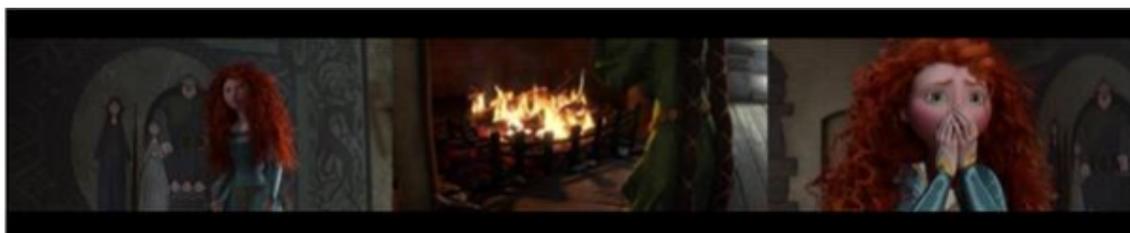
Pensar a Tessitura e a Tecedura nos permite ver o funcionamento dessa costura dos sentidos no discurso, trabalhando com materiais tão singulares como o vídeo. A autora diz que os sentidos que são produzidos no Discurso Artístico (DA) são “gestos de interpretação de acontecimentos outros” (Neckel, 2009,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

Por meio dessa relação entre imagem e movimento, temos a mobilização de um saber no interdiscurso, ou seja, na relação interdiscurso com intradiscurso, temos a imbricação material — novamente, o cabelo, a reação de desarrumar sua imagem — e o papel da memória no interdiscurso que permite recuperar a relação entre Merida e Mulan. Atentamos, ainda, que essa imbricação material é entendida pela autora como a relação entre matéria histórica e matéria plástica, retomando o que é proposto por Pêcheux (1983) como estrutura e acontecimento.

Desse modo, nessa relação entre o histórico e o material, vemos que esse processo interdiscursivo que faz a memória de Mulan aparecer se sustenta pela imbricação das materialidades que se movem por meio da tessitura audiovisual. Temos, então, não somente a relação com outro filme, mas com a resistência e luta de movimentos contra as imposições da sociedade patriarcal, as quais reverberam no discurso de Merida. Pelo viés da memória, ao recuperar os sentidos presentes nessa mecha de cabelo que Merida insiste em manter fora da touca, conseguimos recuperar a imagem de Mulan, que faz exatamente o mesmo ato da jovem escocesa. Essa relação, no filme *Mulan*, a partir dessa mecha de cabelo:

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

Essa luta de Mulan é retomada e reverbera em Merida, que também luta contra imposições familiares e a ideia de um par romântico. Nas imagens expostas abaixo, temos a continuação direta da narrativa mostrada na SD anterior, na qual vemos as consequências das ações de Merida. Ao lutar pela sua própria mão, ela liberta a ira de sua mãe, que mostra seu domínio sobre a jovem: “*passou dos limites, envergonhou, começar uma guerra, você ouve a mim, eu sou a rainha*” são algumas das marcas lexicais que trazem à tona esse discurso de uma autoridade dominante. Esse discurso advém não somente da posição de mãe, mas também da posição de rainha que Elinor ocupa, implicando na infantilidade da filha, que tende a resistir às tradições e expectativas que lhe são impostas.



SD 3: Figura 4: Merida briga com sua mãe

Fonte: Valente (2012).

Vemos que essa divisão feita entre mãe e filha se completa nas imbricações das materialidades significantes⁵ e nas dicotomias que são produzidas, bem como na dominação imposta pelo aparelho ideológico familiar. Assim, temos as oposições entre mãe e filha, rainha e princesa, adulto e criança etc., as quais se encontram imbricadas na construção dos sentidos no fio do discurso. Nessa oposição, vemos que Merida rejeita esse discurso advindo da FD Real, bem como rejeita essa visão de princesa como mulher submissa, o que a faz, ao buscar uma espada — o símbolo da masculinidade e força do guerreiro/herói — rasgar a tapeçaria que era tecida por sua mãe — um símbolo da delicadeza, do cuidado e da feminilidade da mulher, como podemos ver na SD 3.

Esse dano causado à tapeçaria carrega vários sentidos, na medida em que, assim como o tecer dos fios, o sentido é tecido discursivamente por entre suas materialidades, o feminino e o masculino entram em guerra, os valores são postos à prova, apontando para a inscrição desses discursos em duas FDs antagônicas: ao rasgar o tapete, Merida mostra-se (des)identificada com a FD Real, sendo atravessada pelos saberes da FD Contestadora. Do mesmo modo, há a destruição de outro elemento simbólico: o arco de Merida. Ao se enfurecer com a atitude da princesa, a rainha Elinor toma-lhe o arco e o

⁵ Tomamos aqui a noção de materialidades significantes proposta por Lagazzi (2007, p. 3), que entende que as diferentes materialidades (imagéticas, sonoras, textuais, verbais) não se complementam, “mas se relacionam pela contradição, cada uma fazendo trabalhar a incompletude da outra.”

joga no fogo, mostrando sua dominância, sua imposição e desaprovação das ações da garota e da imagem que ela cultua; o arco é a ressignificação do mundo masculino na princesa, é a segregação com o seu lado feminino, e com tudo que é aceitável para uma mulher; ele é uma forma de resistência à imposição da posição de princesa. Como diz Del Priore (2011, p. 156):

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

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

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

SD 4: Fergus: O que está fazendo, querida? / Merida: Está tudo bem, pai. / Merida: Eu... é... estava... eu estava... em uma conferência com a rainha. / Lorde Dingwall: É mesmo? / Merida: É sim. / Lorde MacGuffin: Bom, onde ela está? / Lorde Macintosh: Como não sabemos se isso é um truque? / Merida: Eu nunca... / Merida: CHEGA! / Merida: Havia um reino muito antigo. / Lorde MacGuffin: O que é isso? / Merida: Esse reino se desfez em guerra, caos e ruínas. / Lorde Macintosh: Todos já ouvimos esse conto, do reino perdido. / Merida: Sim,

mas é verdade, agora eu sei como um ato egoísta pode mudar o destino de um reino. / Lorde Macintosh: Ah, é só uma lenda. / Merida: Lendas são lições. Elas carregam a verdade. Nosso reino é jovem, nossas histórias ainda não viraram lendas. Mas nelas, nossa aliança foi feita. Nossos clãs já foram inimigos. Mas quando invasores nos ameaçaram do mar, nos juntamos para defender nossas terras. Vocês lutaram, um pelo outro. Arriscaram tudo, um pelo outro. / Merida: Lorde MacGuffin, meu pai o salvou desviando uma flecha quando você ia ao auxílio de Dingwall. / Lorde MacGuffin: E nunca me esquecerei disso. / Merida: E Lorde Macintosh, você salvou meu pai quando cavalgou seu cavalo e conteve o avanço dos oponentes. / Merida: E todos sabemos como Lorde Dingwall quebrou a linha inimiga... / Lorde Macintosh: Com o arremesso da sua lança poderosa. / Lorde Dingwall: Estava mirando em você, seu estrupício. / Merida: A história do nosso Reino, é bem poderosa! Meu pai comandou suas forças e vocês o fizeram seu rei. Foi uma aliança forjada em valentia e amizade plena, e ela vive até hoje. / Merida: Mas eu fui egoísta, eu criei uma grande rachadura em nosso reino, a culpa é somente minha, e agora eu sei que é preciso reparar meu erro, e remendar a união. E então chegamos à questão do meu noivado. / Merida: Eu decidi fazer o que é certo, e... e... quebrar a tradição. Minha mãe, a rainha, sente em seu coração que eu... que nós estamos livres para escrever nossa própria história. Seguir nossos... corações, e encontrar o amor no tempo certo. / Lorde Dingwall: Isso é muito bonito. / Merida: A Rainha e eu passamos a decisão a vocês milordes, poderiam nossos jovens decidir por si mesmos a quem deveriam amar? / Lorde Macintosh: Olha, já que obviamente estão decididas em relação a isso, eu só tenho uma coisa a dizer: Isso é... / Filho Mac: Uma ideia grandiosa, dar a nós o direito de escolhermos nosso destino! / Lorde Macintosh: O que? / Filho Din: Sim, por que não poderíamos escolher? / Lorde Dingwall: Mas ela é a princesa! / Filho Dingwall: Mas eu não a escolhi, a ideia foi sua. / Lorde MacGuffin: E você? Também pensa dessa forma? / Lorde MacGuffin: Bom, está decidido, que esses jovens tentem conquistar seu coração antes que conquistem sua mão. Se puderem.

Na SD4 podemos ver que, ao decidir enfrentar os clãs e resolver a eminente guerra, Merida assume essa posição de princesa, sendo interpelada pelos saberes da FD Real, fazendo com que a imagem da princesa que precisa se casar seja algo com a qual ela se identifique, embora resista a tal imagem, visto que, como diz Indursky (2007), as FDs são porosas em seus limites. Nas imagens abaixo temos representado o discurso de Merida.



Figura 5: SD 5 – Merida faz seu discurso

Fonte: Valente (2012)

Na materialidade linguística de seu discurso para os clãs, podemos perceber esse atravessamento do conservador: “*Havia um reino muito antigo. Lendas são lições. Elas carregam a verdade*”; ao contar a lenda do reino antigo, retomamos a fala de sua mãe, que conta a mesma lenda e mostra a importância da tradição. Tal atravessamento dá-se pela interpelação do sujeito, uma vez que o indivíduo, ao assumir seu lugar de princesa, identificado com os saberes da FD Real, é ainda atravessado por saberes de outra FD. Assim, como nem sentido nem sujeitos são completos, vemos que Merida é atravessada por outros saberes da FD Contestadora, responsáveis por sua resistência ao casamento

arranjado. Notamos ainda que, ao ocupar essa posição de princesa, seu discurso vai ao encontro da ideologia do aparelho ideológico familiar, posto que diz “*Mas eu fui egoísta, eu criei uma grande rachadura em nosso reino, a culpa é somente minha, e agora eu sei que é preciso reparar meu erro, e remendar a união. E então chegamos à questão do meu noivado*”. Tal fala recupera o já dito por sua mãe, que ecoa, ainda, vozes anteriores que firmaram tal tradição, tal responsabilidade que tanto lhe foi imposta.

Retomamos aqui a noção de tessitura (e consequentemente tecedura), pensando a construção dos sentidos da cena, na qual Merida pretende abraçar as tradições contra as quais tanto lutou para resistir, e sua mãe a incentiva a quebrar tais tradições, havendo, assim, uma quebra da expectativa da narrativa e uma — retomada da — (des)identificação com os saberes da FD Real. Essa tessitura se dá pela imbricação da materialidade singular, que imbrica os discursos, os gestos e as ações. Assim, vemos essa organização desse discurso retomando discursos passados e construindo essa possibilidade de libertação do casamento. Começamos a explicar sobre esse tecer discursivo da cena a partir das materialidades que se imbricam e constroem esse discurso. Em meio à eminente luta dos clãs, vemos seu cabelo se mover delicadamente, ao contrário de seu agitado movimento regular, seu andar é em pose e levemente compassado, remetendo à postura da sua mãe. A projeção de sua voz se imbrica com a mímica “ursal” de sua mãe, em um jogo de adivinhação que mostra tanto a sua postura de princesa quanto seu jeito mais relaxado de ser, elementos que tecem esse discurso sentimental que propõe o rompimento da tradição que tanto perturba a jovem princesa. Retomando as lutas que os clãs tiveram em conjunto de um bem maior, vemos as filiações da memória para a construção de um sentido de união, de ajuda, parte da grande teia de sentidos que constroem esse discurso, fazendo vir à tona que, mesmo uma vez inimigos, os clãs juntaram-se e forjaram uma aliança baseada em valentia e amizade.

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

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

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

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

CONCLUSÃO

Através de nossas análises, pudemos identificar um processo de heroicização da princesa. Esse processo se dá no filme de duas formas: a primeira, com a supressão do herói masculino; e a segunda, através do engajamento apresentado pela princesa, que é tanto a razão quanto a solução para sua aventura. Dizer que a princesa pode ser também uma heroína é retomar toda a luta feminista, e impor a presença da mulher; ela não mais se contenta com rótulo da sociedade patriarcal, ela é capaz de muito mais do que apenas estar bonita à espera de um príncipe. A princesa não mais é uma donzela, ela é uma guerreira e uma contestadora.

Notamos, então, dois discursos predominantes, com ideologias opostas que lutam pela dominância entre si. Notamos que, mesmo no aparelho ideológico familiar, as posições e ideologias podem se mostrar antagônicas, como no caso da rainha e da princesa, como também podem se mostrar mais próximas, a exemplo da princesa e do rei. O que queremos destacar aqui é que os discursos, defendidos e proferidos por Merida, buscam retomar a igual e maior participação da mulher na sociedade, criando, assim, uma representação do mundo no qual vivemos hoje, onde podemos notar uma supressão da figura romântica masculina e uma possível abertura para uma sexualidade nunca explorada na Disney.

Uma vez que falamos de rupturas, podemos recuperar duas possíveis rupturas que traçamos no início deste trabalho. A primeira, atrelada à figura da princesa clássica, que, como mostrado nas análises, apresenta certas continuidades, não configurando então uma ruptura em toda a conjuntura da palavra. A segunda ruptura se refere ao herói clássico, o grande homem salvador da princesa. Sobre essa figura do herói, entendemos que há uma ruptura por dois pontos-chaves: a supressão da figura heroica masculina — não existe um príncipe para salvar Merida — e a supressão dessa figura romântica que ganha a mão da princesa em casamento — ainda que tenha pretendentes para um casamento, ambos os lados dizem não querer se casar, fazendo com que Merida não tenha necessidade de um par romântico. Assim, estabelecemos como uma ruptura aquela atrelada ao herói que chamamos de “clássico” e que se mostra através da falta de um herói que busca a mão da donzela, enfrentando perigos que lhe garantiriam o matrimônio com a princesa. Tal ruptura é reforçada através da assertividade com a qual a personagem age, enfrentando perigos e seguindo por caminhos desconhecidos. Entre flechas e espadas, Merida mostra que não há necessidade de uma figura masculina como par romântico para que ela atinja seus objetivos, tomando para si os ideais de força e coragem, sem precisar ser masculinizada para tal feito.

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

Assim, notamos que a posição-sujeito contestadora ocupada por Merida mostra que o papel da princesa pode ser ressignificado, fruto de atravessamentos da FD Contestadora nos sujeitos interpelados pela FD Real. Desse modo, concluímos que o lugar da princesa, bem como o lugar da mulher tem um novo espaço no filme *Valente*, abrindo caminhos para um novo normal cristalizado socialmente. Contestar essa figura da princesa é

importante não somente para reacender os debates da desigualdade que sofre a mulher socialmente, mas também para explorar os limites que podem ser explorados, ou até rompidos, pela Disney. Podemos — de maneira breve — pensar na possibilidade de ruptura que seguem os filmes lançados após *Valente*, sendo Moana um deles.

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, C. E. de F. *Entre o leque e a espada: uma análise discursiva de Mulan*. 2019. 85f. Monografia de Especialização (Especialização em Linguística Aplicada a Práticas Discursivas) – Faculdade Frassinetti do Recife, Recife, 2019.
- BEAUVOIR, S. de. *O segundo sexo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. 2v.
- DEL PRIORE, M. *Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2011.
- GRIGOLETTO, E. *Do lugar social ao discursivo: o imbricamento de diferentes posições sujeito*. In: Seminário de Estudos em Análise do Discurso UFRGS, 2005, Porto Alegre. *Anais eletrônicos...* Porto Alegre: UFRGS, 2005, p. 154-164. Disponível em: www.ufrgs.br/analisedodiscurso/anaisdosead/.../EvandraGrigoletto.pdf. Acesso em: 10 mar. 2021.
- LAGAZZI, S. O recorte significante na memória. Apresentação no III SEAD – Seminário de Estudos em Análise do Discurso, UFRGS, Porto Alegre, 2007. In: *O discurso na contemporaneidade: materialidades e fronteiras*. INDURSKY, F., FERREIRA, M. C. L.; MITTMANN, S. (org.). São Carlos: Claraluz, 2009.
- Mulan*. Direção: Tony Bancroft e Barry Cook. Produção: Pam Coats. Produtora: Walt Disney Pictures. 1998. (87 min), filme online, son., cor.
- NECKEL, N. R. M. Tecedura e tessitura do discurso artístico da/na produção audiovisual: materialidades fronteiriças. In: INDURSKY, F.; FERREIRA, M. C. L.; MITTMANN, S. (org.). *O discurso na contemporaneidade: materialidades e fronteiras*. São Carlos: Claraluz, 2009.
- NECKEL, N. R. M. *Tecedura e Tecedura: Movimentos de compreensão do Artístico no Audiovisual*. 2010. 226f. Tese de Doutorado (Doutorado em Linguística) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.
- PÊCHEUX, M. (1969) *Análise Automática do Discurso*. In: GADET, F.; HAK, T. (org.). *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. 5. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2014.
- PÊCHEUX, M. (1975) *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. 4ª Ed., Campinas, Sp: Editora da Unicamp, 2009.
- PÊCHEUX, M; FUCHS, C. (1975). A propósito da análise automática do discurso: atualizações e perspectivas. In: GADET, F.; HAK, T. (org.). *Por uma análise automática do discurso: uma introdução a obra de Michel Pêcheux*. 5. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2014.
- PERROT, M. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2007.
- PRECIADO, B. *Manifesto contrassexual: práticas subversivas da identidade sexual*. São Paulo: N-1 edições, 2014.
- SABAT, R. *Filmes infantis e a produção performativa da heterossexualidade*. 2003. 185f. Tese (Doutorado em Educação) - Programa de Pós-graduação em Educação – PPGEDU, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.
- VALENTE*. Direção: Mark Andrews e Brenda Chapman. Produção: Katherine Sarafian. Produtora: Walt Disney Pictures. 2012. (93 min), filme online, son., cor.



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.