



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA

---

ELISÂNGELA COSTA CONSENTINO

**A FIGURA DA MULHER PÓS-MODERNA:  
UMA ANÁLISE SEMÂNTICO-DISCURSIVA DOS CONTOS DE  
FADAS DO SÉCULO XXI**

---

Londrina  
2020

ELISÂNGELA COSTA CONSENTINO

**A FIGURA DA MULHER PÓS-MODERNA:  
UMA ANÁLISE SEMÂNTICO-DISCURSIVA DOS CONTOS DE  
FADAS DO SÉCULO XXI**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos da Linguagem.

Orientadora: Profa. Dra. Isabel Cristina Cordeiro

Londrina  
2020

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

C755 Consentino, Elisângela Costa.  
A Figura da Mulher Pós-Moderna : Uma Análise Semântico-Discursiva dos Contos de Fadas do Século XXI / Elisângela Costa Consentino. - Londrina, 2020.  
127 f. : il.

Orientador: Isabel Cristina Cordeiro.  
Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, 2020.  
Inclui bibliografia.

1. Figura feminina - Tese. 2. Contos de fadas - Tese. 3. Discurso - Tese. 4. Argumentação - Tese. I. Cordeiro, Isabel Cristina. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem. III. Título.

CDU 8

ELISÂNGELA COSTA CONSENTINO

**A FIGURA DA MULHER PÓS-MODERNA:  
UMA ANÁLISE SEMÂNTICO-DISCURSIVA DOS CONTOS DE FADAS  
DO SÉCULO XXI**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos da Linguagem.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientadora: Profa. Dra. Isabel Cristina Cordeiro  
Universidade Estadual de Londrina – UEL

---

Prof. Dr. Givan José Ferreira dos Santos  
Universidade Tecnológica Federal do Paraná –  
UTFPR

---

Profa. Dra. Esther Gomes de Oliveira  
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Londrina, 12 de maio de 2020.

*À minha mãe, que é a representação de muitas  
mulheres reprimidas pela sociedade patriarcal, e  
que mesmo nadando contra as correntezas da vida,  
com força, coragem e determinação, rompeu  
muitos limites impostos por essa sociedade.*

## AGRADECIMENTOS

No decorrer deste trabalho, por várias vezes, pensei em como seria este momento. Pensei em quanta gratidão tenho por pessoas que, mesmo distantes, fizeram-se presentes. E, é claro, por pessoas tão próximas que se fizeram mais próximas ainda para me darem o suporte necessário nos momentos em que mais precisei.

Ao refletir sobre o percurso desses dois anos de pesquisa, chego à conclusão de que não sou a mesma pessoa do início desta jornada; não sou a mesma não só no âmbito acadêmico, mas também na esfera pessoal/humana.

No início deste processo, decidi deixar o conforto do meu lar, onde morava desde que nasci; decidi deixar os meus empregos, os quais me traziam segurança e os apegos gerados pelos longos anos de trabalho; decidi mudar de cidade e ficar distante da minha família e de amigos que conquistei durante uma vida; resolvi morar sozinha, experiência pela qual nunca havia passado. Tudo isso em prol de viver uma nova experiência acadêmica que trouxe novos rumos à minha trajetória. Sem dúvida, hoje não sou a mesma, posso dizer que estou em um processo de transformação em que percebo minha progressão acadêmica e também humana.

Algumas pessoas, especiais para mim, contribuíram para a materialização dessas mudanças e para a chegada da defesa desta dissertação. O meu coração é cheio de gratidão que expresso por meio das seguintes palavras:

Minha mais sublime gratidão a Deus, que me concedeu a dádiva de vivenciar este momento. Tenho plena consciência de que Ele permitiu e abriu os caminhos para que hoje eu estivesse trilhando este percurso.

À minha mãe, minha grande inspiração, que mesmo sem a oportunidade de realizar seu grande sonho de ir à escola, com muita determinação e força de vontade, mesmo com dificuldade, aprendeu a ler e a escrever sozinha. Mãe, obrigada por me educar, por me incentivar e sempre me mostrar que temos várias possibilidades de escolhas na vida, mas que essas escolhas devem ser feitas com a consciência de que todas as nossas ações geram consequências boas ou ruins.

Ao meu pai (*in memoriam*), pelo amor incondicional, pelos ensinamentos e tudo o que fez por mim. Tenho certeza de que este momento lhe traria muito orgulho.

Às minhas irmãs Édna, Érica, Elizabete e aos meus irmãos Émerson e Edson (*in memoriam*), que auxiliaram e acompanharam o meu crescimento. Agradeço pelos laços de sangue e também de coração que nos fazem, apesar das diferenças, sempre amigos e unidos. Amo vocês!

À minha sobrinha Daniella Consentino Sobral Navarro, que sempre me encheu de orgulho e, hoje, inspira-me e me motiva a seguir a caminhada acadêmica.

À Emiliana Costa Garcia, minha amiga fiel há mais de 30 anos. Obrigada pelas conversas que aliviaram as tensões, pelo apoio e estímulo que sempre me ofereceu gratuitamente. Suely Ogawa, minha *teacher* e amiga do coração, sem palavras para agradecer as horas de terapia e a compreensão nos dias tensos de escrita. Osiane Dias Ramos, amiga com quem sempre pude contar, até mesmo passando uma noite em claro para me apoiar durante a construção deste trabalho. Edinéia Périco Salla, minha *coach*, minha amiga de fé e oração. Essas são minhas amigas “de uma vida”. Obrigada por sempre terem acreditado em mim, por terem me ouvido, compreendido e por me animarem nos momentos difíceis. Que privilégio o meu em tê-las como amigas!

Ao Sérgio Camargo Moraes, amigo que me incentivou, sendo sempre prestativo e estando à disposição nos momentos que precisei.

À amiga Cecília Contani Baraldo, pelo incentivo e por ter aberto os meus olhos e feito eu enxergar que poderia ir além. Ao amigo Denikid Araújo Albino, pelo incentivo e por ter me apresentado à Análise do Discurso com tanto encanto. À amiga Lucimara Castro, pelos choros e alegrias compartilhados e pelos empréstimos dos livros de sua vasta biblioteca de AD.

À Graziella Castellini da Costa, a amiga que me acolheu desde os primeiros dias de trabalho aqui em Londrina e nunca mediu esforços para me ajudar e apoiar. Um presente de Deus na minha vida!

À D.<sup>a</sup> Irene Gonçalves pelo carinho e preocupação diária. Nunca me deixou esquecer que eu tinha uma dissertação para escrever. A senhora é um anjo em minha vida. Obrigada pelos pontinhos de acupuntura que aliviaram minhas tensões neste período.

A todos os colegas de trabalho, pela compreensão nos momentos em que precisei me distanciar para dar maior atenção à pesquisa.

À UEL, que me proporcionou, além dos momentos de aprendizagem, a oportunidade de conhecer pessoas incríveis como minha amiga Tatiele Jesus Faria, minha maior motivadora nos primeiros dias de UEL. Amizade que se iniciou na academia, mas que ultrapassou seus limites; à Rebeca, Michele, Myrian, Aline, Luiz Felipe, Thiago, Lex, Camila, Angélica, Mariana, Márcia, Lívia, Anna, Rodolfo, Roberto, Rogério, enfim, muitos colegas que deixaram suas marcas em minha história. Em especial, a Karla Roberta Neumann e a Susanah Yoshimi Watanabe Romero, que compõem o grupo que criamos para sanarmos as dúvidas durante o período de escrita da dissertação. Karla, minha eterna gratidão pela

nossa amizade (que já estava traçada por Deus) e pelos áudios que tanto me ensinaram; Sú, obrigada pelas palavras de motivação, pelas leituras compartilhadas e dúvidas sanadas. Nosso grupo e amizade serão para toda a vida.

Aos professores do PPGEL, minha eterna gratidão por todo o conhecimento compartilhado. Vocês contribuíram e me deram incentivo para que este trabalho acontecesse. Fizeram com que eu me sentisse muito privilegiada em tê-los na construção do meu conhecimento, nesta fase da minha formação acadêmica.

À Profª. Dra. Esther Gomes de Oliveira e ao Prof. Dr. Givan José Ferreira dos Santos, componentes da banca julgadora desta dissertação, pela cuidadosa leitura e pelas considerações feitas na banca de qualificação, que, sem dúvida, contribuíram para o aprimoramento dessa pesquisa. Professora Esther, não posso deixar de mencionar a minha especial gratidão pelos ensinamentos durante as suas aulas de pós-graduação e o quanto me sinto honrada em ter os seus apontamentos e correções no meu trabalho.

E, para finalizar, minha gratidão à Profª. Dra. Isabel Cristina Cordeiro, minha orientadora, por quem tenho profunda admiração. Isabel é uma das grandes mulheres inspiradoras que conheci no percurso da minha história. Mulher, filha, mãe, amiga, professora, batalhadora, determinada, forte e, ao mesmo tempo, sensível em sua compreensão e em sua generosidade. Agradeço por você ter acreditado em mim desde o primeiro momento da nossa jornada, por mesmo sem saber, nos momentos em que eu estava desacreditada, ter me incentivado com palavras que me motivaram e me fizeram voltar para casa acreditando que eu era capaz de continuar a pesquisa e com o sentimento de que não poderia decepcioná-la. Agradeço pela disposição, pela confiança e pela paciência investidas em mim e em nossa pesquisa. Você é uma professora e orientadora maravilhosa!

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

*O horizonte me pede para ir tão longe  
Será que eu vou? Ninguém tentou  
Se as ondas abrirem para mim de verdade  
Um dia eu vou saber quem sou”.*

***Lin-Manuel Miranda***  
*(Saber Quem Sou - Trilha sonora de  
Moana – um mar de aventuras- 2016)*

CONSENTINO, Elisângela Costa. **A Figura da Mulher Pós-Moderna: uma análise semântico-discursiva dos contos de fadas do século XXI.** 2020. 127 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2020.

## RESUMO

O propósito deste trabalho é analisar os discursos presentes nas mudanças decorrentes dos contos de fadas clássicos para os contos de fadas atuais das mídias televisivas (cinema), com fundamentação teórico-metodológica pautada nas teorias da Análise do Discurso (AD) de linha francesa, sob o olhar pecheutiano, e da Semântica Argumentativa com as teorias de Ducrot (1978, 1981, 1987, 1989), Vogt (1980), Koch (1998, 2002, 2004, 2005, 2007, 2011, 2012, 2014, 2016), entre outros. O corpus selecionado para análise constitui-se de recortes das cenas do filme *Moana* (2016), de modo que os recursos linguísticos e discursivos utilizados sejam analisados e, assim, os dispositivos teóricos possam mobilizar o movimento entre descrição e interpretação. Os objetivos que norteiam essa pesquisa são: a) refletir sobre como a linguagem, a partir dos seus efeitos de sentido nos discursos de domínio político, étnico, social e religioso, em sua relação língua/história/discurso, (re)produz ações e tem o poder de sustentar ideologias por meio da subjetividade, dos sentimentos e da temporalidade; b) discutir o uso dos mecanismos argumentativos como ferramentas na construção da linguagem e seus efeitos de sentido na prática discursiva, visto que a argumentação é um instrumento necessário para a materialização do discurso. Cinco são as seções que compõem esta dissertação: i) Aspectos Discursivos: Conceitos Básicos da Análise do Discurso de Linha Francesa; ii) Argumentação; iii) Contos de Fadas; iv) A Figura do Herói nos Contos de Fadas; v) Análise do Corpus. Essa pesquisa busca compreender como e por quais ideologias os discursos dos contos de fadas são atravessados, e de que modo esse atravessamento estabelece a relação de sentido, inserindo-se em determinadas formações discursivas. Desse modo, embora a transição dos contos literários para os cinematográficos esteja em um processo gradual, no qual suas personagens princesas, principalmente, *Moana*, objeto principal de estudo deste trabalho, evidenciem uma desconstrução do estereótipo feminino dos contos clássicos, ainda assim, a análise sócio-histórica mostra que alguns valores tradicionais persistem e que podem ou não ser ressignificados à medida que a mulher consiga se emancipar de determinados traços de idealização da figura feminina, cristalizados nas culturas de tempos passados.

**Palavras-chave:** Figura feminina. Contos de fadas. Discurso. Argumentação. Efeitos de sentido.

CONSENTINO, Elisângela Costa. **The Postmodern Female Figure**: a semantic-discursive analysis of the 21st century fairy tales. 2020. 127 p. Dissertation (Master's degree in Language Studies) - State University of Londrina, Londrina, 2020.

## ABSTRACT

The purpose of this work is to analyze the discourses present in the changes resulting from classic fairy tales to the current fairy tales of the screen media (cinema), with theoretical-methodological foundation based on the theories of Discourse Analysis (AD), of French line, under the pecheutian perspective, and of Argumentative Semantics with the theories of Ducrot (1978, 1981, 1987, 1989), Vogt (1980), Koch (1998, 2002, 2004, 2005, 2007, 2011, 2012, 2014, 2016), among others. The corpus selected for analysis consists of clippings of the scenes from the movie *Moana* (2016), so that the linguistic and discursive resources used are analyzed and, thus, the theoretical devices can mobilize the movement between description and interpretation. The objectives that guide this research are: a) to reflect on how language, from its effects of meaning in the discourses of political, ethnic, social and religious domains, in its relation language / history / discourse, (re) produces actions and has the power to sustain ideologies through subjectivity, feelings and temporality; b) to discuss the use of argumentative mechanisms as tools in the construction of the language and their effects of meaning in the discursive practice, since argumentation is a necessary instrument for the materialization of the discourse. There are five sections that make up this dissertation: i) Discursive Aspects: Basic Concepts of the Discourse Analysis of the French Line; ii) Argumentation; iii) Fairy Tales; iv) The Figure of the Hero in the Fairy Tales; v) Corpus analysis. This research seeks to understand how and by which ideologies the discourses of fairy tales are crossed, and how this crossing establishes the relation of meaning, inserting itself in certain discursive formations. Thus although the literary tales to the cinematographic tales is in a gradual process, in which princesses, mainly *Moana*, the main object of study in this work, show a deconstruction of the female stereotype of classic tales, the analysis sociohistorical shows that some traditional values persist and may or may not be re-signified as the woman is able to emancipate herself from ancient cultures.

**Keywords:** The Female figure. Fairy tales. Discourse. Argumentation. Effects of meaning.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	11
<b>1 ASPECTOS DISCURSIVOS: CONCEITOS BÁSICOS DA ANÁLISE DO DISCURSO DE LINHA FRANCESA</b>	17
1.1 O DISCURSO: POSIÇÃO-SUJEITO/ ETHOS	17
1.1.1 Posição-Sujeito	19
1.1.2 Ethos	22
1.2 IDEOLOGIA/ FORMAÇÃO DISCURSIVA	24
1.3 INTERDISCURSO/ POLIFONIA/ HETEROGENEIDADE	26
1.3.1 Interdiscurso	26
1.3.2 Polifonia	28
1.3.3 Heterogeneidade	30
1.4 CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO/ CONTEXTO SOCIAL FEMININO: SÉCULO XXI	32
1.4.1 Condições de Produção	32
1.4.2 Contexto Social Feminino: Século XXI	33
<b>2 ARGUMENTAÇÃO</b>	38
2.1 A RETÓRICA	39
2.2 RECURSOS ARGUMENTATIVOS	44
2.2.1 Seleção Lexical e Repetição Lexical	46
2.2.2 Operadores Argumentativos	48
2.2.3 Subjetividade Dêitica e Subjetividade Afetiva	50
2.2.4 Efeitos de Sentido	56
<b>3 CONTOS DE FADAS</b>	58
3.1 OS CLÁSSICOS DA LITERATURA INFANTIL (LINGUAGEM VERBAL)	58
3.2 A FILMOGRAFIA DA LITERATURA INFANTIL (MULTIMODAL)	64
<b>4 A FIGURA DO HERÓI NOS CONTOS DE FADAS</b>	75
4.1 O HERÓI TRADICIONAL	75
4.2 A NOVA FIGURA DE HERÓI	80

<b>5</b>	<b>ANÁLISE DO CORPUS .....</b>	<b>87</b>
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>114</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>118</b>

## INTRODUÇÃO

Ao longo da história, os clássicos contos de fadas trouxeram, além da narrativa padronizada, características que generalizam e resumem as personagens femininas. O conceito de “princesa Disney” vem, então, como um dos fatores que reafirmam os estereótipos que se formam. Se percorrermos as narrativas desses contos, é possível observarmos que o padrão dos protagonistas, principalmente, segue um estereótipo um tanto universal, no qual as personagens não podem fugir do “belo e perfeito”, exigido pela sociedade. No entanto, esses paradigmas vêm sendo rompidos, de certo modo, em algumas versões da indústria cinematográfica, como *Shrek* (2001), se compararmos com *A Bela e a Fera*, por exemplo. Este último, muito conhecido por estabelecer esses padrões, em que a personagem Fera não possui traços considerados belos e, por ser uma criatura feia, o ideal é que seja transformado. Isso acontece quando é beijado pela jovem Bela, tornando-se um lindo príncipe. De acordo com a história, ela o amava, mas, mesmo assim, essa narrativa demonstra as condições em que um “amor” poderia acontecer. Por isso, podemos questionar sobre os motivos pelos quais uma “jovem bonita” e um “jovem feio” não podem formar um casal feliz. Será que o padrão de beleza constituído pela sociedade pode interferir no relacionamento entre duas pessoas que se amam? Além dessa dicotomia entre belo/feio, há outros estereótipos que vão se formando e se modificando no decorrer dos anos e, conseqüentemente, a linguagem acompanha essas ideologias.

Já com relação ao filme *Shrek* (2001), ao invés de um príncipe, temos um ogro. A princesa Fiona, quebrando a tradição dos contos clássicos, é quem se transforma também em ogra. Essa narrativa intenta demonstrar um outro lado, em que os padrões de beleza regidos pela sociedade são ideologias ultrapassadas. Mas, ainda assim, é algo considerado distante, devido à metáfora que se torna essa representação do ogro, pois há, neste caso, a ilustração fictícia do feio por meio de uma criatura monstruosa verde que não é humana, da mesma forma em que o feio foi representado através da Fera, em *A Bela e a Fera*, visto que a personagem também não era uma representação humana. Depois dessa produção, outros contos começaram a desconstruir o estereótipo da princesa bela e perfeita, com a felicidade condicionada à busca de um príncipe encantado, passando de uma imagem submissa para o papel de heroína.

Em *Frozen* (2013), por exemplo, mesmo que as princesas Anna e Elsa carreguem o padrão de beleza dos contos tradicionais, suas práticas fogem do que se dita para o “correto comportamento de uma garota”, visto que elas são destemidas, principalmente Elsa, vencendo as próprias batalhas, ao invés de depender da figura masculina. A mensagem que fica é de que as mulheres não precisam de heróis, mas podem alcançar seus objetivos e serem bem-sucedidas

na vida por si mesmas, ao contrário de *A Bela Adormecida*, em que a princesa é linda e delicada e, após ser adormecida por um feitiço, só é liberta pelo beijo do seu lindo príncipe encantado.

Em *Rapunzel*, uma jovem indefesa que vive presa no castelo de uma bruxa, depois de muitos episódios tristes em sua vida, acaba reencontrando o jovem com quem se casa, vivendo “felizes para sempre”. Destacamos que a imagem da bruxa nessas histórias sempre é de uma mulher mais velha, feia e de cabelos brancos, além de malvestida, o que foge do comportamento ideal da mulher. Por isso, durante muitos anos, o conceito de bruxa na sociedade é daquela que pratica o mal e não é uma pessoa bela, não merecendo respeito. Tanto é que as bruxas dos contos de fadas sempre são “destruídas” por algum feitiço, que as transforma em animais, poeira, ou em mulheres com a imagem pior do que já era. Isso reforça os discursos sobre a mulher idosa, que já não é mais o padrão de beleza e não tem tanto vigor, alimentando, também, a indústria cosmética. Essa mesma história ganha uma versão moderna nos estúdios Disney, em 2010. Em *Enrolados*, a jovem é muito esperta, independente e disposta a lutar por seus objetivos, juntamente com um príncipe também diferente da versão anterior, que é um jovem charmoso, mas bandido, de coração nobre e que se encanta por Rapunzel. Juntos, eles se aventuram em busca da verdade, do amor e tentam reencontrar a família da moça.

As novidades nos enredos produzidos pelos estúdios Disney continuam, uma das manifestações étnicas e sociais contemporâneas em seus filmes é um dos últimos lançamentos: *Moana – um mar de aventuras* (2016). O enredo traz muitas marcas de rompimentos de ideologias cristalizadas, da relação entre o belo e a pele branca e, preferencialmente, com olhos claros. A figura feminina, sempre caracterizada por sua delicadeza e fragilidade, enquanto o papel de herói e aventureiro é direcionado ao personagem de gênero masculino, isso também é demonstrado nessa produção. Além disso, sempre há um romance em que se subentende que a felicidade da princesa está condicionada a encontrar o seu príncipe encantado que a salvará de todos os perigos: serão “felizes para sempre”, assim como a figura de uma mulher submissa ao homem, com a estrutura corporal magra, formas contornadas e “perfeitas”.

Provavelmente, essas são marcas histórico-culturais, que traçam as formações discursivas dos preconceitos raciais, sociais, políticos e de gênero, e que, por circularem na sociedade, provocam discussões a respeito das mudanças das práticas na sociedade contemporânea. O novo conceito que se tem do papel da mulher, hoje, compreende uma história marcada por mudanças acentuadas, pois, ora é vista como submissa, ora como frágil, ora como delicada, ora como dona de casa, ora como inferior ao homem. Todo esse histórico leva à construção de uma imagem social turva do feminismo, gerando uma imagem preconceituosa e de ilusão da realidade.

Considerando esses posicionamentos, respaldados pela Análise do Discurso e pela Semântica Argumentativa, retomando fundamentos e deslocando-os, apresentaremos, por meio do texto verbal e não verbal, a nova posição feminina ocupada na sociedade, principalmente, na figura da heroína representada nos clássicos da Disney e, então, analisaremos os efeitos de sentido veiculados pelas formações discursivas presentes na linguagem verbal. Nosso maior objetivo é refletir sobre a relação entre língua/linguagem, história, ideologia e sujeito, na constituição/legitimação das formações discursivas, como a patriarcal e a religiosa, entre outras, acerca da posição sujeito-mulher no entendimento de que a constituição do discurso tem o poder de (re)produzir práticas e de sustentar ideologias, por meio da subjetividade, dos sentimentos e da temporalidade, bem como considerar o uso dos mecanismos argumentativos como ferramentas na construção da linguagem e seus efeitos de sentido na prática discursiva, visto que a argumentação é um instrumento necessário para a materialização do discurso.

A constituição do *corpus* analítico desse trabalho implica a seleção de recortes do filme *Moana – um mar de aventuras* (2016), formado por conjuntos de *frames* em sua relação constitutiva com os trechos verbais (legendas), apontando para as regularidades segundo as próprias ferramentas argumentativas. Baseado na noção de recorte evidenciada por Orlandi (1984), no artigo “Segmentar ou recortar?”, no qual a autora compreende recorte como “uma unidade discursiva” no sentido de “fragmentos correlacionados de linguagem-e-situação”, sendo, dessa forma, “um fragmento da situação discursiva” (ORLANDI, 1984, p. 14). Ao diferenciar recorte e segmento, Orlandi explica que enquanto recorte é um fragmento que relaciona linguagem e situação, tornando-se uma unidade discursiva, um segmento é, apenas, uma unidade de um sintagma “pelas marcas sintáticas e semânticas” (ORLANDI, 1984, p. 13). A segmentação parte de uma relação linear entre as unidades da frase, considerando que essa organização de estrutura a torna mecânica, de nível isolado, o que não acontece nos recortes, pois não há uma relação automática entre a unidade e o todo em que ela se constitui.

Desse modo, buscamos, primeiramente, analisar a materialidade própria da língua, que pode ser recortada e (re)construída, para, posteriormente, discutir determinadas condições de produção na existência do sujeito que se inscreve/constitui por dizeres parafrásticos e polissêmicos. Tomaremos o espaço ambiental como “lugar” material em que (con)vive a figura feminina moderna e em que discursos nela e sobre ela são formulados e circulam a partir da questão do seu papel como sujeito na sociedade. Também elencamos os recursos e os conceitos mais frequentes no discurso, fazendo com que os dispositivos teóricos se mobilizem no dispositivo analítico proposto. A partir desses recortes, as reflexões analíticas sobre os efeitos de sentido provocados pelo uso dos recursos argumentativos serão aplicadas, embasadas na

teoria da Semântica Argumentativa, considerando a força desses mecanismos para persuadir e até mesmo convencer seus interlocutores, já que, para Abreu (2008), convencer é "vencer junto com o outro e persuadir é saber gerenciar a relação, é falar à emoção do outro" (ABREU, 2008, p. 25). Ou seja, convencer é fazer uma pessoa pensar como a outra e persuadir é fazer com que uma pessoa realize algo que a outra quer que ela realize.

As condições de produção do filme, do espaço e do período em que circulou, são de relevância para a análise do *corpus*, pois o sentido não é apenas um e as palavras não têm um sentido previamente dado, mas derivam da história, do contexto e das posições ocupadas pelos sujeitos. Desse modo, o contexto é que traça alguns questionamentos que podem ser o alicerce para possíveis enfrentamentos, como: a posição sujeito-mulher; as práticas cotidianas entre sujeitos e discursos de autoridade/legitimação; a desconstrução da imagem da mulher perfeita e frágil, entre outros. Após essa etapa, justificamos a relação entre os termos linguagem/mulher/homem/sociedade, a fim de explicar as formações discursivas nas quais se inserem os sujeitos, quanto aos discursos historicamente estabilizados no espaço doméstico/público, os quais funcionam na produção de efeitos de sentido em relação às tomadas de posição do sujeito e discurso.

Pela perspectiva discursiva, no eixo da formulação, tanto a linguagem verbal quanto a não verbal significam e sustentam a realização deste trabalho, propondo a análise do discurso filmico, compreendendo a produção e circulação de imagens, não mais em seus aspectos ideológicos e sua apresentação de uma forma-sujeito, sendo produzido por construções de conhecimentos sociais e históricos, que estabelecem jogos de poder entre os próprios indivíduos, eles com suas instituições, entre as próprias instituições, percorrendo os caminhos traçados por Althusser (1980) e Pêcheux (2014), na constituição de indivíduos em sujeitos, e na esteira de Orlandi (1995) e Lagazzi (2008), em sentindo mais amplo, pensando as imagens no cinema, imagens em movimento.

No caso do filme *Moana* (2016), podemos considerar os movimentos de assujeitamento dos personagens, enquanto figuras representativas, em relação/desestabilização do imaginário historicamente construído, nos discursos produzidos a partir destas posições sujeitos, coagidos por outras formações discursivas em dada conjuntura, fazendo com que o filme retome e transforme suas formulações historicamente produzidas, caracterizando o novo.

A partir dessas reflexões, procuramos focar em alguns objetivos específicos, como:

- a) Que efeitos de sentido os discursos historicamente estabilizados ecoam, a partir da experiência de se ver uma mulher forte, valente, lutadora, que não precisa da figura masculina para vencer obstáculos e alcançar seus objetivos, e que efeitos ainda

permitem um novo modo de compreender o mundo a partir desses conceitos constituídos na história?

b) Que discursos e efeitos de sentido são (re)produzidos a partir do sentimento de reconhecimento da mulher, dada a situação de preconceito étnico/social/religioso e até mesmo morais atribuídos à figura feminina?

Dessa forma, esta pesquisa possibilita a análise dos recursos argumentativos utilizados no texto e traz à discussão os conceitos de que as manifestações culturais passadas moldaram e cristalizaram discursos de valores históricos, sociais, étnicos e de gênero que, em conflito com as mudanças contemporâneas, têm gerado novos discursos desses valores, formando novos conceitos étnicos/sociais do papel do gênero masculino e feminino na sociedade. É a (des)ordem no social, que revela o *status* e a autoridade do sujeito-político-homem, capaz de governar a si e aos outros, ou não. No entanto, esses enunciados estão ligados entre si, constituindo uma rede, evocando um lugar para o sujeito, e é aí que se justifica nosso questionamento: o posicionamento do sujeito se cliva ou é clivado pela história e pela memória em seus valores?

Sendo assim, essa dissertação foi estruturada em introdução, em seguida, as quatro seções que orientam a análise do *corpus*, pela seção das análises e pelas considerações finais. A primeira seção, nomeada de Aspectos Discursivos: Conceitos Básicos da Análise do Discurso de Linha Francesa, traz as fundamentações teórico-metodológicas que direcionam e mobilizaram a análise do *corpus*, no que diz respeito à Análise do Discurso. A seção dois, Argumentação, aborda o percurso da retórica, os recursos argumentativos e os efeitos de sentido provocados por esses elementos dentro do discurso. A terceira seção, intitulada Contos de Fadas, retrata o caminho da literatura infantil até o surgimento dos clássicos contos de fadas, apresentando sua finalidade desde o seu surgimento, por meio da oralidade, até a edição escrita e, nessa mesma perspectiva, estudamos como os contos de fadas tradicionais foram transportados para a versão filmica e como se deu a evolução de um novo modelo de contos de fadas nos cinemas. Na quarta seção, A Figura do Herói nos Contos de Fadas, trouxemos a imagem constituída em nossa memória, por meio dos heróis dos contos de fadas clássicos e o novo conceito de herói, no papel feminino, construído nas últimas animações cinematográficas, em especial, na figura da protagonista Moana, em *Moana – um mar de aventuras* (2016). A quinta seção é constituída pela Análise do *Corpus* e, para finalizar, apresentamos as considerações finais.

Essa pesquisa se sustenta no fato de que, além da função de entretenimento, um enredo, seja em forma escrita ou filmica, joga com o simulacro do real e da encenação, numa teia

discursiva em que processos discursivos verbais e cinematográficos deslocam/guam estados emocionais, desestabilizações históricas e até mesmo ações, que mobilizam as mudanças comportamentais do sujeito no decorrer dos tempos. Assim, há de considerarmos que, em sua maioria, os discursos fílmicos têm alcançado grande relevância social.

## 1 ASPECTOS DISCURSIVOS: CONCEITOS BÁSICOS DA ANÁLISE DO DISCURSO DE LINHA FRANCESA

Nesta seção, traremos os principais conceitos que orientam nossa análise, tomando como base teórico-metodológica a Análise do Discurso (AD) de linha francesa, pelo viés pecheutiano, repercutida no Brasil por seus seguidores, em especial, nos estudos de Eni Puccinelli Orlandi, considerada a pioneira da AD no país. Considerando a reflexão entre linguagem, sujeito e história no/do discurso fílmico, em *Moana* (2016), nosso objetivo aqui é traçar as especificidades dos dispositivos que compõem o funcionamento do discurso e articulam o linguístico e o social, dentro das relações que vinculam a linguagem à ideologia, os quais irão mobilizar as análises. Nas reflexões de Pêcheux (2012, p. 291),

A Análise de Discurso não pretende se instituir como especialista da interpretação, dominando ‘o’ sentido dos textos; apenas pretende construir procedimentos que exponham o olhar-leitor a níveis opacos à ação estratégica de um sujeito (...). O desafio crucial é o de construir interpretações, sem jamais neutralizá-las, seja através de uma minúcia qualquer de um discurso sobre o discurso, seja no espaço lógico estabilizado com pretensão universal.

Dessa forma, não consideramos o discurso como algo fechado em si mesmo, ao contrário, ele entra no jogo com outros discursos dos quais se diferencia e aos quais se opõe, ou seja, nas palavras de Pêcheux (1990, p. 53), “todo enunciado é intrinsecamente suscetível de tornar-se outro, diferente de si mesmo, se deslocar discursivamente de seu sentido para derivar para outro”, considerando assim que “as condições de produção incluem sujeito e situação” (ORLANDI, 2012a, p. 30). Nesse contexto, precisamos nos situar e compreender o funcionamento dos dispositivos discursivos para (re)conhecer os possíveis efeitos de sentido produzidos nas diferentes formações discursivas.

Dividimos essa seção em quatro subseções, com os principais dispositivos da AD que orientam nossa pesquisa, sendo organizados da seguinte forma: 1.1 O discurso: Posição-Sujeito/ *Ethos*; 1.2 Ideologia/ Formação Discursiva; 1.3 Interdiscurso/ Polifonia/ Heterogeneidade e 1.4 Condições de produção/ Contexto (século XXI).

### 1.1 O discurso: Posição-Sujeito/ *Ethos*

A Análise de Discurso (AD) teve início nos anos 1960, como campo teórico e analítico sistematizado por Michel Pêcheux, na França e, introduzida, no Brasil, nos anos 1980, por Eni

Puccinelli Orlandi. Essa linha teórica está na relação entre o sujeito, a língua e a história, inscrevendo-se nela e significando-a, produzindo sentidos e, nesse processo de produção de sentidos, articula-se a relação entre o simbólico e o político, estabelecendo o discurso como objeto de estudo, que conjuga aspectos linguísticos com aspectos histórico-ideológicos. Desse modo, a AD busca compreender a língua fazendo sentido e considerando “a ideia de curso, percurso, de correr por, de movimento” (ORLANDI, 2012a, p.15).

Segundo Petri,

É Pêcheux que estabelece as devidas relações que interessam à constituição da AD. [...] apoiando-se na noção althusseriana, que prevê o atravessamento da ideologia; e na noção lacaniana, que pressupõe o inconsciente como constitutivo (PETRI, 2006, p. 191).

Para isso, Pêcheux começou a questionar o conceito de língua como um sistema, porque entende que a língua possui uma exterioridade, ou seja, os sujeitos a põem em funcionamento, e essa exterioridade dá passagem para se considerar a história da língua como fato de discurso. Por sua vez, Maldidier (2003) explica que o discurso é o lugar teórico em que as questões sobre língua, história e sujeito estão entrelaçadas.

Por esse motivo, Pêcheux propôs uma articulação de três campos do saber: o Materialismo Histórico, para entender como se efetivam os processos sociais e as transformações das formações sociais; a Linguística, como lugar de reflexão sobre a língua e a linguagem; e a Teoria do Discurso, para compreender o histórico processual dos sentidos. “Os sentidos são, pois, partes de um processo. Realizam-se num contexto mas não se limitam a ele. Têm historicidade, têm um passado e se projetam num futuro” (ORLANDI, 2006, p. 103).

Orlandi (2012a) considera que a AD constitui-se como um lugar teórico propício ao estudo a partir de três grandes áreas do conhecimento: a Linguística, a Psicanálise e o Marxismo, pois é possível observar a significação do discurso. A estudiosa ainda ressalta que a Análise de Discurso entende a linguagem como uma mediação necessária entre o homem e a realidade natural e social. Essa mediação, que é o discurso, torna possível tanto a permanência e a continuidade quanto o deslocamento e a transformação do homem e da realidade em que ele vive (ORLANDI, 2012a, p. 15).

Sendo assim, o discurso configura o lugar onde se pode observar a relação entre língua e ideologia, pois funciona como um lugar de mediação, pois é nele que os sentidos são produzidos. Dessa forma, o entendimento de discurso está na noção de um objeto teórico constituído por sentidos produzidos historicamente nas práticas sociais.

Para Orlandi (2012a, p. 21), “o discurso é efeito de sentidos entre locutores”, em que regularmente a posição-sujeito é redefinida, nas práticas sociais, pelas condições de produção do discurso. Inferimos que o sujeito não se desvincula da ideologia, pois ele é um sujeito socializado, ou seja, ele discursa de acordo com suas marcas sociais, ideológicas e históricas, em que ora é assujeitado pela ideologia que o domina, ora pelo seu próprio inconsciente. Com isso, compreendemos que todos os enunciados fazem parte do discurso, um sujeito pode ter uma posição social em cada momento, de acordo com a situação em que está inserido.

Portanto, para analisarmos os discursos propostos como *corpus* para este trabalho, trataremos das definições teóricas da posição-sujeito e *ethos*.

### 1.1.1 Posição-Sujeito

Na perspectiva discursiva, o discurso – entendido como “‘efeito de sentidos’ entre os pontos A e B” (PÊCHEUX, 1997, p. 82) – é constituído do sujeito e tem como materialidade específica a língua, que é passível de falhas e equívocos, ou seja, a Análise do Discurso (AD) estuda as relações estabelecidas entre a língua, o sujeito e a história. Por meio do discurso, é possível compreender como o sujeito e os sentidos se constituem em um processo complexo e simultâneo, em movimento. O discurso materializa-se pela língua, que, por sua vez, é o lugar em que a ideologia também adquire uma “forma encarnada” (ORLANDI, 2012a) e o sujeito se mostra, mas também se esconde. É a ideologia que produz nele a ilusão de que o sentido só pode ser aquele, e não outro. Conforme Pêcheux (2014, p. 146), a ideologia “[...] fornece as evidências que fazem com que uma palavra ou um enunciado ‘queiram dizer o que realmente dizem’”, mascarando o caráter material dos sentidos e provocando a ilusão de transparência da linguagem.

Esse caráter material, de que fala Pêcheux, diz respeito à inscrição do sujeito em determinada formação discursiva, definida por ele como “aquilo que, numa formação ideológica dada, isto é, a partir de uma posição dada numa conjuntura dada, determinada pelo estado da luta de classes, determina *o que pode e deve ser dito*” (PÊCHEUX, 2014, p. 147). Dizendo de outro modo, as palavras não possuem um único sentido, mas variam de acordo com as posições ocupadas pelos sujeitos que as enunciam, ou seja, pelo viés discursivo, “a questão do sentido é aberta” (ORLANDI, 2012b), e a noção de Formação Discursiva (FD) permite que os sujeitos, situados em determinada conjuntura histórica, com o mesmo “conjunto complexo de atitudes e de representações”, concordem ou não com o sentido das palavras. Sendo assim, as palavras mudam de sentido de acordo com as posições daqueles que as empregam, da mesma

forma que as palavras homônimas podem significar diferentemente, porque se inscrevem em formações discursivas diferentes.

No que diz respeito à posição-sujeito, de acordo com Orlandi (2012a), a ideologia é a condição para a constituição do sujeito e dos sentidos, sendo o indivíduo interpelado em sujeito pela ideologia para que se produza o dizer. Com isso, constatamos que não há como falar de sujeito sem falar de ideologia.

Pêcheux dedicou-se à construção de uma teoria que não considerasse mais o sujeito como um mero produtor de sentidos, mas um sujeito atravessado por ideologias e formações discursivas, associadas a um contexto histórico, fazendo com que ele seja assujeitado aos posicionamentos dentro de um contexto de produção. Para dar espaço a esse sujeito, Pêcheux recorre às teorias de Althusser, de vertente marxista, que remetem à ideia de sujeito atravessado por diversas formações discursivas, posicionado dentro de formações ideológicas, não sendo o produtor de sentidos e sem controle sobre aquilo que diz. Dessa forma, adentra na teoria de Lacan, que se embasa em Freud, fundamentando sua concepção de leitura no processo dialógico sócio-discursivo, de inferências, como trabalho de produção de sentidos, de forma que o sujeito é visto como assujeitado, constituído pela língua, atravessado pelo inconsciente, dividido, clivado e heterogêneo.

Para Pêcheux (2014), a posição-sujeito é a relação de identificação entre o sujeito enunciador e o sujeito do saber (forma-sujeito). Também podemos recorrer a Courtine (1982), que resgata as reflexões de Pêcheux acerca da forma-sujeito e, no que diz respeito à posição-sujeito, considera que ela ocorre pelo funcionamento polêmico do discurso, no qual o sujeito universal (do saber) é interpelado pelo sujeito ideológico e, ao mesmo tempo em que se identifica com o sujeito que enuncia, assume uma determinada posição. Desse modo, discutir sujeito é dar margem ao sócio-histórico e ao ideológico, considerando sempre que o lugar que ele ocupa na sociedade interfere diretamente naquilo que ele enuncia. Então, não há como abordarmos o sujeito e as posições que ele pode ocupar no discurso, sem mencionar sua relação com o mundo, já que se projeta de uma situação social, aquela que ocupa no mundo, para dentro do discurso.

Quando o sujeito se inscreve em um determinado lugar discursivo, passa a se relacionar tanto com a forma-sujeito histórica, e os saberes contidos nela, quanto com a posição-sujeito. A relação entre o sujeito enunciador com o sujeito do saber, que está diretamente ligada à posição-sujeito, é deslocada para as relações de identificação/determinação do lugar discursivo tanto com a forma-sujeito histórica (ordem da constituição/do interdiscurso), quanto com a posição-sujeito (ordem da formulação/do intradiscurso).

Orlandi (2012a) expõe que o sujeito só tem acesso à parte do que diz, sendo constituído pela linguagem e pela história, sob o modo do imaginário. Assim, é sujeito à língua e à história, pois é afetado por elas quando produz sentidos, e necessita disso, pois se não produz significado, não se constitui como sujeito. Dessa forma, a autora apresenta a ideia de “posição” que um sujeito discursivo tem frente a outros, uma vez que o lugar que o sujeito ocupa é o que o coloca como sujeito de sua fala, “é a posição que deve e pode ocupar todo indivíduo para ser sujeito do que diz” (ORLANDI, 2012a, p. 49). Pecheux (2014, p.131) explica que

O modo como o sujeito ocupa seu lugar, enquanto posição, não lhe é acessível, ele não tem acesso direto à exterioridade (interdiscurso) que o constitui. Da mesma maneira, a língua também não é transparente nem o mundo diretamente apreensível quando se trata da significação pois o vivido dos sujeitos é informado, constituído pela estrutura da ideologia.

Nesse sentido, concordamos que os sujeitos são permutáveis, visto que, quando nos colocamos em uma determinada posição, em determinada situação, há um sentido relativo à formação discursiva em que nos inscrevemos, “não é uma forma de subjetividade, mas um ‘lugar’ que ocupa para ser sujeito do que diz” (ORLANDI, 2012a, p. 49). Desse modo, podemos dizer que um mesmo indivíduo se assume como diferentes sujeitos em diferentes formações discursivas. Assim, todos os enunciados fazem parte do discurso e um sujeito pode ter uma posição social em cada momento, de acordo com a situação em que está inserido.

Segundo a tese fundamental de Althusser, “toda ideologia interpela os indivíduos enquanto sujeitos” (ALTHUSSER, 1992, p. 93), isto é, o sujeito é um efeito ideológico elementar, pois a ideologia transforma indivíduos concretos em sujeitos concretos através da interpelação, por meio da função ideológica dos aparelhos de Estado<sup>1</sup>. Trata-se de um efeito elementar, porque a ideologia é eterna à medida que é concebida como a representação da relação imaginária do sujeito com o mundo.

Nesse momento, Pêcheux não se fixa apenas nos parâmetros althusserianos de subjetivação, apesar de nunca abandonar a tese do assujeitamento e nem da interpelação

---

<sup>1</sup> Os *aparelhos de Estado* compreendem o Governo, a Administração, o Exército, a Polícia, os Tribunais, as Prisões, etc., e funcionam por meio da violência (física ou não, como a violência administrativa), constituindo o que chamamos de Aparelho Repressivo de Estado.

Os *Aparelhos Ideológicos de Estado* (AIE) apontam realidades que se apresentam na forma de instituições distintas e especializadas. Althusser enumera alguns: AIE religioso, que é o sistema das diferentes igrejas; AIE escolar, que compreende o sistema das diferentes escolas públicas e particulares; AIE familiar; AIE jurídico; AIE político, que compreende o sistema político com os diferentes partidos que o jogam; AIE da informação, como a imprensa, o rádio, a televisão e etc.; entre diversos outros (ALTHUSSER, 1992).

ideológica. Toda a crítica de Pêcheux sempre foi à suposta despreensão com que sempre se qualificou a relação entre linguagem, mundo e sujeito.

Assim, a Análise de Discurso configura o conceito de que o sujeito não é fonte do sentido, mas que se forma a partir de uma rede de memórias, acionada pelas formações discursivas que representam no seu discurso diferentes posições-sujeito, ou seja, a formação discursiva como lugar da interpelação ideológica do sujeito que configura uma matriz de sentido.

### 1.1.2 *Ethos*

Ao falarmos de outras pessoas, ou de nós mesmos, em qualquer discurso, há uma relação de seleção, já que muitas possibilidades de descrição são possíveis. Logo, não há descrições neutras, considerando que elas são ricas em inferências, categorizações, tendo em vista que fortes expectativas e convenções estão associadas a elas. Por isso, qualquer ato de linguagem implica a construção de uma imagem de si no discurso e essa imagem pode ser positiva ou negativa, dependendo da influência que o locutor deseja exercer em seu interlocutor no momento da enunciação. Desse modo, uma pessoa pode querer construir uma imagem de pessoa boa, ingênua, inteligente, malvada, exigente, etc., dependendo da sua finalidade. Logo, conforme esclarece Amossy (2005), não é necessário que o locutor faça seu autorretrato, fale explicitamente de suas qualidades ou defeitos, visto que, no momento do discurso, o locutor fornece algumas “dicas” sobre o seu “eu”, e essas pistas são suficientes para criar uma representação de si. Essa imagem, de si mesmo ou do outro, construída no discurso, tem sido chamada de *ethos* discursivo.

A retórica, na visão de Aristóteles, está formada a partir de três bases: o *logos*, que seria a razão, a argumentação objetiva; o *pathos*, que seria a emoção, o poder do convencimento; e o *ethos*, que seria a conduta, o aspecto ético e moral do enunciador em seu discurso. A noção de *ethos* pode ser encontrada em várias abordagens na visão de outros autores, como Maingueneau e Amossy.

Aristóteles aponta que

O caráter [ethos] pessoal do orador alcança a persuasão, quando ele nos leva a crer no discurso proferido. Acreditamos mais nos homens de bem por serem mais preparados e íntegros do que outros. Em geral, isso é verdadeiro, qualquer que seja a questão, e absolutamente verdadeiro onde a certeza exata é impossível e as opiniões estejam divididas. Assim como as demais, essa espécie de persuasão será alcançada por aquilo que é dito pelos oradores, e não pelo que o povo pensa a respeito do seu caráter antes do início do discurso (ARISTÓTELES, 2005, p. 23-24).

Diferentemente do conceito aristotélico, no qual o *ethos* estava baseado em situações de eloquência forense, a concepção discursiva é recuperada e ampliada pela AD, a partir das discussões de Maingueneau (2008). O conceito de *ethos*, neste trabalho, apresenta situações discursivas diversas que se estendem aos enunciados orais, escritos, na modalidade verbal, visual, ou verbo-visual, representando uma pessoa ou até mesmo uma ou várias instituições.

A concepção de *ethos* passa por uma abordagem em termos pragmáticos, voltada para a enunciação, a partir de Ducrot, que defende a fala como ação que almeja influenciar o seu parceiro; e a outra, em termos discursivos, voltada para a Análise do Discurso a partir de Maingueneau, que exalta o estreitamento de um discurso e de uma instituição, como também o retorno à ideia de um discurso profícuo.

Maingueneau (1997) defende que o *ethos* não está atrelado à aptidão do sujeito em causar o efeito que pretende junto ao seu público, mas deseja mostrar que esses efeitos são impostos por uma FD e não por ele mesmo. Para Maingueneau (2005, p.69), o *ethos* está ligado ao processo mais geral de adesão dos sujeitos a uma certa posição discursiva, distinguindo-se de outros meios de persuasão, como a persuasão por argumentos, que consiste em convencer uma ou mais pessoas a seguirem o seu posicionamento por meio de argumentos. O autor (2005) ainda contribui com a definição de *ethos*, dizendo que “o tom se apoia sobre uma ‘dupla’ figura do enunciadador, a de um caráter e de uma corporalidade”, isto é, é a relação com o tom que dá a credibilidade de um discurso, na medida em que há uma correlação entre os sujeitos envolvidos, fazendo com que se reconheçam no discurso, estando interligados a uma voz. Entretanto, no que toca à noção do *ethos*, podemos dizer que seu princípio seria a relação dialética do eu com o outro, mostrando, assim, que seu conceito imbrica uma relação mútua de apresentação de imagens de um eu com um tu.

Finalmente, a AD aborda o *ethos* como “maneira de dizer que autoriza a construção de uma verdadeira imagem de si” (AMOSSY, 2005, p. 16), mediante o seu público para cumprir a finalidade de convencimento que consiste em atestar o que é dito a partir do próprio discurso. Em seus estudos, Amossy o relaciona ao fenômeno de estereotipagem, assegurando que, para que a imagem de si do orador seja/pareça legítima, é necessário que seja assumida em uma *doxa*<sup>2</sup>. Então, o *ethos* prévio é construído a partir da crença comum que o auditório possui do orador antes que ele enuncie, isto é, corresponde à opinião e à reputação do orador perante seu auditório. Amossy (2005) ainda menciona que nem sempre o estereótipo corresponde à

---

<sup>2</sup> *Doxa* é uma palavra grega que significa crença comum ou opinião popular e de onde se originaram as palavras modernas ortodoxo e heterodoxo.

realidade, uma vez que, para a autora, o orador modela o seu *ethos* em função das representações coletivas que tanto ele quanto o auditório partilham.

## 1.2 Ideologia/ Formação Discursiva

De acordo com Orlandi (2012a, p. 15), a “Análise do Discurso (AD) concebe a linguagem como mediação necessária entre o homem e a realidade natural e social”, por isso, oportuniza o discurso como prática social, priorizando, não por concepções estruturais, mas por ver a língua como fenômeno dialógico, incluindo o sujeito a partir da linguagem em acontecimentos sócio-históricos e relacionando-a à sua exterioridade. A autora reitera que

Levando em conta o homem na sua história, considera os processos e as condições de produção da linguagem, pela análise da relação estabelecida pela língua com os sujeitos que a falam e as situações em que se produz o dizer. Desse modo, para encontrar as regularidades da linguagem em sua produção, o analista de discurso relaciona a linguagem à sua exterioridade (ORLANDI, 2012a, p.16).

Desse modo, a AD utiliza-se de estratégias de análise que descrevem estruturas baseadas em um acontecimento que está presente na memória e se reproduz por meio da formação discursiva de cada indivíduo e que dependerá de sua ideologia, estando pautada na interdiscursividade, o que induzirá aos efeitos de sentido para a produção ou recepção de um determinado discurso.

O conceito de Formação Discursiva (FD) foi desenvolvido por Pêcheux a partir das concepções teóricas de Foucault. Para Pêcheux, a ideologia é materializada no discurso, e

[...] chamaremos, então, formação discursiva aquilo que, em uma formação ideológica dada, isto é, a partir de uma posição dada em uma conjuntura dada, determinada pelo estado da luta de classes, determina “o que pode e o que deve ser dito”, articulado sob a forma de uma alocução, de um sermão, de um panfleto, de uma exposição, de um programa, etc (PÊCHEUX, 1997, p. 160).

Considerando que o sujeito é constituído por FDs, que se constituem de FIs, o sentido do discurso não existe em si mesmo, mas é determinado pelas posições ideológicas dentro de seu contexto de produção sócio-histórico, ou seja, as formações discursivas são conduzidas pelas formações ideológicas. Confirmando a teoria de Pêcheux, Brandão (1998, p. 38) evidencia que “são as formações discursivas que, em uma formação ideológica específica e levando em conta uma relação de classe, determinam o que pode e deve ser dito a partir de uma posição dada em uma conjuntura dada”. Dessa forma, as palavras veiculam diferentes sentidos,

dependendo da posição ideológica que ocupa o sujeito enunciador. Os efeitos de sentidos, então, derivam de uma FD que constitui a materialidade das Formações Ideológicas.

A ideologia é a condição para a constituição do sujeito e dos sentidos e, por isso, não há discurso sem sujeito, assim como não há sujeito sem ideologia. De acordo com Orlandi (2012a, p. 46), “o indivíduo é interpelado em sujeito pela ideologia para que se produza o dizer”. Nesse sentido, o sujeito sempre se inscreve em uma ideologia, marcando suas posições no discurso. Ao interpelar o sujeito e produzir esse efeito de evidência e de unidade, a ideologia produz um processo de naturalização dos sentidos. Sustentando-se no “já-dito” e apagando a história, os sentidos vão se instalando na sociedade e sendo percebidos e apropriados no intradiscurso, como naturais. Segundo Orlandi,

ocorre uma simulação (e não ocultação de conteúdos) em que são construídas transparências (como se a linguagem não tivesse sua materialidade, sua opacidade) para serem interpretadas por determinações históricas que aparecem como evidências empíricas. (ORLANDI, 1995, p. 10).

Essa determinação histórica faz com que os sentidos sejam interpretados numa determinada direção, “em seus mecanismos imaginários” e não em outro caminho. Desse modo, o sujeito também pode, por meio de seu discurso, evidenciar uma identificação com a ideologia da classe dominante, mesmo não pertencendo a essa classe, e sem ter consciência disso. Nessa perspectiva,

ideologia não se define como o conjunto de representações, nem muito menos como ocultação de realidade. Ela é uma prática significativa; sendo necessidade da interpretação, não é consciente – ela é efeito da relação do sujeito com a língua e com a história em sua relação necessária, para que se signifique (ORLANDI, 1998, p. 48).

Pêcheux ressalta, ainda, que uma FD pode ser atravessada pelo pré-construído, o qual define como discursos que vieram de outros lugares e são materializados pela FD em uma relação de confronto ou pacto. Na mesma linha, Mussalim (2003) esclarece que as formações discursivas sempre se correspondem com outras formações discursivas para a sua concepção, baseiam-se em outras FDs para elaborar seu próprio discurso. Portanto, a diferença entre duas Formações Discursivas está apoiada no elemento ideológico delas, e as diferentes movimentações entre elas impedem a cristalização dos sentidos. De acordo com a autora,

uma formação discursiva determina o que pode/deve ser dito a partir de um determinado lugar social. Assim uma formação discursiva é marcada por regularidades, ou seja, por “regras de formação”, concebidas como mecanismos de controle que determinam o interno (o que pertence) e o externo (o que não pertence) de uma formação discursiva (MUSSALIM, 2003, p.119).

Pêcheux ainda trabalha com a concepção de que a FD também pode ser considerada uma constante retomada e reformulação dos enunciados, quer dizer que, como forma de preservar sua identidade, os discursos podem ser parafraseados. Por isso, podemos considerar que o sujeito não é o condutor de sua vontade, pois sofre as imposições de outras Formações Ideológicas e Discursivas. Inconscientemente, cada sujeito passa a ter a impressão de que é quem controla o seu dizer, sendo levado a ocupar seu lugar em um dos grupos ou classes de uma determinada FD.

### 1.3 Interdiscurso/ Polifonia/ Heterogeneidade

Para a compreensão do funcionamento e da importância do Interdiscurso, da Polifonia e da Heterogeneidade, traremos conceitos que fundamentam e norteiam nossa pesquisa.

#### 1.3.1 Interdiscurso

O interdiscurso está no conjunto de formulações feitas e já esquecidas que orientam o que dizemos. De acordo com Orlandi (2012a), o já dito está relacionado com o que está se dizendo por meio da memória afetada pelo esquecimento, a memória discursiva. Em outras palavras, um sentido sempre se remete a outros sentidos. Essa memória está relacionada ao próprio interdiscurso, referindo-se àquilo que se fala antes, em algum lugar, assim a memória discursiva é o saber discursivo, o qual torna possível todo dizer e retorna sobre a forma do pré-construído, de modo que o já dito, as experiências passadas, está na base do dizível. A autora também constitui a distinção entre interdiscurso e intradiscorso, sendo o primeiro o eixo vertical, com todos os dizeres já ditos (e esquecidos), assim como o plano do dizível; por outro lado, o segundo é o eixo horizontal, a formulação daquilo que estamos dizendo naquele momento dado, em condições reais. Por tanto, todo dizer encontra-se na confluência desses dois eixos: o da memória (constituição) e o da atualidade (formulação). Devido aos esquecimentos, somente uma parte do dizível é acessível ao sujeito, pois mesmo o que ele não diz (e muitas vezes desconhece) significa.

Nesse sentido, Orlandi (2012a) pesquisa sobre os “Esquecimentos”, retomando mais uma vez os estudos de Pêcheux, que escreveu sobre as duas formas de esquecimento no discurso, o da ordem da enunciação (parcial e semi-consciente) e o esquecimento ideológico (da competência do inconsciente). Posto isso, o esquecimento é estruturante e parte da constituição dos sujeitos e dos sentidos, já que os sujeitos “esquecem” o que já foi dito. O sujeito é constituído por dois fatores fundamentais, isto é, ele é formado pelo esquecimento e pela identificação com uma Formação Discursiva dada que se revela no interdiscurso e que produz o assujeitamento por meio do recurso ao já dito. O sujeito, então, é constituído pelo “esquecimento” daquilo que o determina. Portanto, o dizer do sujeito é “invadido/atravessado” por outros dizeres que, no entanto, encontram-se apagados/esquecidos para/pelo sujeito.

Assim, a configuração do “todo complexo com dominante” é o interdiscurso, e as regras do interdiscurso determinam as formações discursivas. Simultaneamente, é por meio do interdiscurso que o funcionamento da Ideologia, em geral, realiza-se, interpelando indivíduos em sujeitos. O interdiscurso estabelece aquilo que determina o discurso do sujeito e, no processo discursivo, é reinscrito no próprio sujeito.

Pêcheux (2014) conceitua o interdiscurso como aquilo que fala sempre antes, em outro lugar e independentemente. Com essa definição, procura expor que o pré-construído e os seus modos de apresentação (nocional-ideológico e conceptual-científico) são determinados materialmente pela estrutura do interdiscurso. Ele reflete que

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

Em se tratando da paráfrase e da polissemia, Orlandi (2012a) demonstra que, enquanto os processos parafrásticos são aqueles processos de retorno aos mesmos espaços do dizer, na polissemia há um deslocamento e uma ruptura com os processos de significação, jogando com o equívoco. Por conseguinte, Orlandi difere criatividade e produtividade, sendo que a segunda mantém o homem num retorno constante ao mesmo espaço dizível, enquanto a primeira implica na ruptura do processo de produção da linguagem, fazendo intervir o diferente. Dessa forma, a paráfrase é a matriz do sentido, pois não há sentido sem repetição, por sua vez a polissemia é a fonte da linguagem, uma vez que é a própria condição de existência dos discursos, é justamente a simultaneidade de movimentos distintos de sentido no mesmo objeto simbólico.

Além disso, Orlandi (2012a) aponta as “relações de força, relações de sentido, antecipação: formações imaginárias”, em que as relações de força são o lugar a partir do qual fala o sujeito, sendo constitutivo do que ele diz, por exemplo, a fala do professor que significa ou vale mais que a do aluno. As relações de sentidos são os sentidos que resultam de relações, um discurso aponta para outros que o sustentam, assim como para dizeres futuros, de forma que não há discurso que não se relacione com outros. Já o mecanismo de antecipação é a capacidade de todo sujeito de colocar-se no lugar em que antecipa a seu interlocutor quanto aos sentidos que suas palavras produzem, o que é um mecanismo de argumentação. Todos esses fatores repousam no que é chamado de formações imaginárias, são as projeções que fazem os sentidos estarem aquém e além das próprias palavras.

Pêcheux e Fuchs (1993, p. 169) declaram que todo enunciado, para ser dotado de “sentido”, precisa necessariamente pertencer a uma FD, e é “este fato [...] que se acha recalcado para o (ou pelo) sujeito e recoberto para este último, pela ilusão de estar na fonte do sentido, sob a forma da retomada pelo sujeito de um sentido universal preexistente”. Nesse segmento, Pêcheux (2014, p. 146-149) afirma que o caráter material do sentido depende da formação ideológica e da FD em que está inscrito. Essa dependência ocorre de duas maneiras: a) o sentido não existe na literalidade, ou seja, existe, por exemplo, na paráfrase, desde que se utilizem palavras equivalentes de uma mesma FD. Dessa forma, o processo discursivo aparece como um sistema de relações de substituição, paráfrase, sinonímia, desde que esta relação seja determinada por uma mesma FD; b) uma FD dissimula sua dependência pela transparência de sentido e disfarça a objetividade material do interdiscurso, que indica que algo foi falado antes, em outro lugar e independentemente.

### **1.3.2 Polifonia**

Para Ducrot (1987), embasado na teoria polifônica bakhtiniana, e tendo como objeto de estudo enunciados nos quais se podem identificar várias vozes, só há polifonia quando é possível distinguir, em uma enunciação, dois tipos de personagens: os enunciadores e os locutores.

De acordo com Ducrot (1987, p. 161), o primeiro conceito de polifonia foi elaborado por Mikhail Bakhtin. O autor destaca que, para Bakhtin, existe toda uma categoria de textos, principalmente textos literários, em que há a necessidade de se perceber as várias vozes que falam simultaneamente, sendo predominante, sem que uma dentre elas julgue as outras. É

relevante frisarmos que, nessa teoria polifônica, Ducrot assume posições diferentes<sup>3</sup>, no entanto, postula uma tese que irá conduzir o seu trabalho:

[...] Mas esta teoria de Bakhtine (sic), segundo meu conhecimento, sempre foi aplicada a textos, ou seja, a seqüências de enunciados, jamais aos enunciados de que estes textos são constituídos. De modo que ela não chegou a colocar em dúvida o postulado segundo o qual um enunciado isolado faz ouvir uma única voz. (DUCROT, 1987, p. 161)

A polifonia ocorre quando conseguimos distinguir, em uma enunciação, os enunciadores e os locutores. Desse modo, o autor (DUCROT, 1987, p. 181) apresenta a teoria da polifonia da enunciação, mencionando que a descrição da enunciação contém (ou pode conter) a atribuição à enunciação de um ou vários sujeitos que seriam sua origem. O autor, por definição, entende o locutor como “[...] um ser que é, no próprio sentido do enunciado, apresentado como seu responsável, ou seja, como alguém a quem se deve imputar a responsabilidade deste enunciado” (DUCROT, 1987, p. 182).

Segundo Ducrot (1987, p. 185), “[...] é possível que uma parte de um enunciado imputado globalmente a um primeiro locutor seja, entretanto, imputado a um segundo locutor”. Para exemplificar, ele aponta o relato de um segundo narrador sendo utilizado no relato do narrador principal em um romance. O possível desdobramento é utilizado “[...] não somente para dar a conhecer o discurso atribuído a alguém, mas também para produzir um eco imitativo [...] apresentar um discurso imaginário”, e também, “[...] permite organizar um teatro, no sentido próprio, no interior de sua própria fala, perguntando e respondendo” (DUCROT, 1987, p. 185). Nesse mesmo sentido, Ducrot (1987, p. 185) confirma que o desdobramento do locutor “permite ainda a alguém fazer-se o porta-voz de um outro e empregar, no mesmo discurso, *eus* que remetem ao porta-voz, quanto à pessoa da qual é porta-voz”.

O locutor é tido como uma “ficção” discursiva – ser do discurso – enquanto o sujeito falante é um elemento da experiência – ser empírico (DUCROT, 1987, p. 187). Há uma distinção, no que diz respeito ao interior da noção de locutor, sendo o *locutor enquanto tal* (“L”) e o *locutor enquanto ser no mundo* (representado pela letra “l”). Assim, “L” e “l” assumem distintas posições do sujeito falante, em que

---

<sup>3</sup> *Posições diferentes* trata-se da reformulação que Ducrot faz sobre a teoria polifônica bakhtiniana, pois o autor formula sua Teoria da Polifonia, desenvolvendo e/ou revendo o que propôs na obra de 1980 e, ainda, questionando a existência (afirmada por várias outras teorias linguísticas) de um ser único como autor do enunciado e responsável pelo que nele é dito.

[...] L é o responsável pela enunciação, considerado unicamente enquanto tendo esta propriedade. I é um pessoa "completa", que possui, entre outras propriedades, a de ser a origem do enunciado – o que não impede que L e I sejam seres de discurso, constituídos no sentido do enunciado, e cujo estatuto metodológico é, pois, totalmente diferente daquele do sujeito falante (este último deve-se a uma representação "externa" da fala, estranha àquela que é veiculada pelo enunciado) (DUCROT, 1987, p. 188).

Temos então uma primeira forma de polifonia, no momento quando ele sinaliza a existência de “[...] dois locutores distintos em casos de ‘dupla enunciação’ fenômeno que se torna possível pelo fato de o locutor ser um ser de discurso, participando desta imagem da enunciação fornecida pelo enunciado” (DUCROT, 1987, p. 191).

A partir da noção de enunciador, Ducrot descreve uma segunda forma de polifonia, que ocorre com certa frequência, sendo muito comum encontrarmos em um discurso “[...] a voz de alguém que não tenha as propriedades que ele atribuiu ao locutor” (1987, p. 191). Dessa forma, “[...] o sentido do enunciado, na representação que ele dá da enunciação, pode fazer surgir aí vozes que não são as de um locutor” (DUCROT, 1987, p. 192). O autor chama de "enunciadores" os seres que

[...] são considerados como se expressando através da enunciação, sem que para tanto se lhe atribuam palavras precisas; se eles "falam" é somente no sentido em que a enunciação é vista como expressando seu ponto de vista, sua posição, sua atitude, mas não, no sentido material do termo, suas palavras (DUCROT, 1987, p. 192).

Desse modo, o enunciador está para o locutor assim como o personagem está para o autor. “[...] Como o enunciador não é o responsável pelo material lingüístico utilizado, que é atribuído ao locutor, do mesmo modo não se vê atribuída à personagem de teatro a materialidade do texto escrito pelo autor e dito pelos atores” (DUCROT, 1987, p. 193). Isto é, o locutor pode colocar em cena, em seu próprio enunciado, diversos posicionamentos que foram impostos por outro enunciador.

### **1.3.3 Heterogeneidade**

Para a análise do discurso, a questão da heterogeneidade discursiva tem sido priorizada e, de certa forma, associa-se com a teoria de Oswald Ducrot. Nesse caso, a análise do discurso relaciona-se com “o discurso de um outro” sujeito. Maingueneau (1997), em *Novas tendências em análise do discurso*, utiliza conceitos do autor supracitado para tratar de heterogeneidade enunciativa, esclarecendo que não é a única abordagem linguística de polifonia, revelando suas próprias abordagens e a de Authier-Revuz. Para a autora, podemos começar a construção da

definição da heterogeneidade do sujeito no discurso, a partir da noção de heterogeneidades enunciativas, apresentadas como sendo de dois tipos: a constitutiva e a mostrada, que pode ser marcada ou não marcada. Elas são consideradas como processos distintos: o primeiro refere-se “aos processos reais de constituição dum discurso”; o segundo, aos “processos de representação, num discurso, de sua constituição” (AUTHIER-REVUZ, 1990, p.32).

Authier-Revuz (1990) trata os casos de heterogeneidade mostrada como “formas lingüísticas de representação de diferentes modos de negociação do sujeito falante com a heterogeneidade constitutiva do seu discurso” (AUTHIER-REVUZ, 1990, p. 26), ou seja, essas formas apontam o lugar do outro de uma maneira perceptível no discurso, relacionando a linguagem com sua exterioridade. Authier-Revuz ainda considera a existência de dois tipos de enunciados: aqueles que mostram a heterogeneidade, com marcas explícitas, e aqueles cujas marcas não são mostradas. Podemos citar como exemplo de heterogeneidade mostrada e marcada as glosas enunciativas, o discurso relatado (que são as formas sintáticas do discurso direto e do discurso indireto), as aspas, etc. Como exemplo de heterogeneidade mostrada, mas não marcada, citamos a ironia, o discurso indireto livre, etc., que contam com o “outro dizer”, sem explicitá-lo, para produzir sentidos (KADER, 2012, p. 2).

De acordo com Maingueneau (1997, p.75), falar sobre heterogeneidade discursiva é, primeiramente, tomar consciência “de um funcionamento que representa uma relação radical” do que é interno e do que é externo ao discurso, a qual ocorre sob a forma de dois planos diversos: o da heterogeneidade mostrada e o da heterogeneidade constitutiva (AUTHIER-REVUZ, 2004):

(...) a primeira incide sobre as manifestações explícitas, recuperáveis a partir de uma diversidade de fontes de enunciação, enquanto a segunda aborda uma heterogeneidade que não é marcada em superfície, mas que a AD pode definir, formulando hipóteses, através do interdiscurso, a propósito da constituição de uma formação discursiva (MAINGUENEAU, 1997, p.73).

Maingueneau ainda afirma que somente

a primeira é acessível aos aparelhos lingüísticos, na medida em que permite apreender seqüências delimitadas que mostram claramente a alteridade (discurso citado, auto-correções, palavras entre aspas, etc...). A segunda, ao contrário, não deixa marcas visíveis: as palavras, os enunciados de outrem estão tão intimamente ligados ao texto que não podem ser apreendidos por uma abordagem lingüística stricto sensu (MAINGUENEAU, 2005, p. 33).

Com referência à heterogeneidade mostrada, o autor argumenta que elencar os diversos tipos dessas manifestações é uma tarefa complexa, se não, impossível. Porém, alguns

mecanismos (como os de pressuposição, negação, discurso relatado, parafraseamento, discurso indireto livre, ironia, etc.) e ocorrências linguísticas podem ser tomados como exemplos da manifestação discursiva desse fenômeno (AUTHIER-REVUZ, 1990; MAINGUENEAU, 2005).

Na manifestação do enunciado, os sujeitos estabelecem os seus discursos em função de sua relação com o Outro, seja de forma consciente ou não. Assim, à medida que os sujeitos “dizem”, considera-se que outros discursos e outros sujeitos também se fazem ouvir, de maneira que as relações de heterogeneidade sejam não somente uma realidade inquestionável de cada discurso, como também uma forma de mobilizar sentidos, considerando que, muitas vezes, a utilização da voz do “Outro” torna-se uma estratégia para conferir credibilidade e efeito de veracidade às informações que se deseja enunciar.

#### 1.4 Condições de Produção/ Contexto Social Feminino: século XXI

O conceito de condições de produção do discurso será apresentado, a fim de mostrar a passagem das circunstâncias imediatas para determinações históricas, na medida em que não é mais possível atribuir ao sujeito a produção de suas falas, pois não se pode afirmar que o sujeito é a fonte do discurso.

Para isso, abordaremos tal conceito e, então, apresentaremos o contexto social feminino no século XXI.

##### 1.4.1 Condições de Produção

Nas considerações de Orlandi (2012a), as condições de produção compreendem fundamentalmente os sujeitos e a situação, interligados à memória, que faz parte da produção do discurso, e são divididas em condições restritas (meio ambiente natural e institucional do discurso) e condições amplas (contexto sócio-histórico e ideológico). As condições de produção no sentido estrito, dão conta do contexto imediato da enunciação; no sentido amplo, incluem não só o contexto sócio-histórico e ideológico, mas também o imaginário produzido pelas instituições, sobre o já dito, sobre a memória. Ambos os sentidos não podem ser separados na situação de linguagem, pois funcionam em conjunto. Para Orlandi,

as condições de produção [...] compreendem fundamentalmente os sujeitos e a situação. Também a memória faz parte da produção do discurso. A maneira como a memória “aciona”, faz valer, as condições de produção é fundamental. [...] é o contexto imediato. [...] incluem o contexto sócio-histórico, ideológico (ORLANDI, 2012a, p. 30).

Quanto ao processo de produção do discurso, Pêcheux (1997) o define como “o conjunto de mecanismos formais que produzem um discurso de tipo dado em ‘circunstâncias’ dadas”. Logo, entendemos que as circunstâncias de um discurso são suas próprias condições de produção. Ainda de acordo com Maingueneau (1997), o termo contexto também pode ser utilizado como uma variante para condições de produção, no entanto, diminui a totalidade do discurso.

De acordo com Orlandi (2012a), as condições de produção são aspectos dos quais um discurso não pode ser visto distante, pois são elas que o definem e incluem o sujeito, a memória discursiva, as relações de força, o interdiscurso, a formação discursiva, entre outras categorias, reforçando o conceito de Pêcheux que trabalha com o conceito de que as condições de produção trazem os lugares sociais, as condições de força, as tensões entre os “já-ditos” e os “a-dizer” e as tomadas de posição do sujeito discursivo.

Segundo Orlandi (2012a), a análise discursiva não considera a linguagem como um sistema abstrato, no entanto, leva em consideração, entre outras coisas, os processos e as condições de produção da linguagem, pela análise da relação estabelecida pela língua com os sujeitos que a falam e as situações em que se produz o dizer, sendo necessário ao analista, a fim de encontrar as regularidades da linguagem em sua produção, relacioná-la à sua exterioridade. Para a pesquisadora, a análise discursiva concebe uma série de ferramentas, dentre as quais se encontram as condições de produção do discurso, que compreendem os sujeitos e a situação. As condições devem ser consideradas em um sentido estrito (contexto imediato), assim como em um sentido amplo (sócio-histórico e ideológico).

#### **1.4.2 Contexto Social Feminino: Século XXI**

A passagem do século XIX para o XX, após um longo período de opressão e discriminação, ficou marcada, no Brasil, pelo crescimento do movimento feminista, o qual, mais tarde, ganhou voz e representatividade política em todo o mundo na luta pelos direitos das mulheres, dentre eles, o direito ao voto. Essa luta pela cidadania não foi fácil, durou anos, o fato de a participação do voto feminino ser um fenômeno ainda recente para a história do Brasil é uma prova disso. Hahner destaca que

O feminismo abrange todos os aspectos da emancipação das mulheres e inclui qualquer luta projetada para elevar seu *status* social, político ou econômico; diz respeito à maneira de se perceber da mulher e também a sua posição na sociedade (HAHNER, 1981, p.30).

As lutas pela emancipação feminina no século XIX contribuíram para o surgimento de uma legislação referente à mulher. Os resultados não ocorreram de uma vez, foram muitos esforços para que, gradativamente, se mudasse o rumo da instância jurídica, política e social referentes à mulher. Apesar de a proclamação da República ter ocorrido em 1889, as mulheres brasileiras puderam votar, efetivamente, apenas em 1932. Até então, a mulher sempre foi vista em segundo plano, pois a restrição ao voto e à participação feminina no Brasil seria consequência do predomínio de uma organização social patriarcal.

Apesar dos avanços, ainda no início da segunda metade do século XX, as mulheres sofriam as consequências do preconceito e do status de inferioridade. Nesse período, o modelo de família norte-americana ainda estava no auge, e a figura feminina era imaginada com bobes nos cabelos; de avental, no meio da cozinha, envolta por liquidificador, batedeira, fogão, entre outros utensílios domésticos. Por muito tempo, a mulher foi impedida de participar ativamente da esfera pública, no entanto, não esteve ausente na constituição da história brasileira. Não se pode considerar que metade da população não tenha contribuído para o desenvolvimento de um país; o que não se fez foi justiça às mulheres que viveram em décadas passadas. Segundo Hahner (1981), há poucos estudos sobre a mulher em épocas anteriores e, neles, ela é comparada a grupos considerados minoritários, como os escravos, os índios, uma verdadeira forma de discriminar metade da população. Com isso, seu papel tradicional de esposa e mãe desfigurou a sua representatividade: suas atividades e percepções eram condicionadas às regras sociais, e também o seu modo de criação era marcado pela família e pela domesticação. Durante muito tempo, o papel das mulheres foi entendido como sendo apenas “do lar”, no qual os atributos e os deveres femininos estavam relacionados com o bem-estar do marido e dos filhos.

Conforme Bassanezi (2006, p. 609), “[...]os homens tinham autoridade e poder sobre as mulheres e eram os responsáveis pelo sustento da esposa e dos filhos”. Sendo assim, a mulher ideal era definida a partir dos papéis femininos tradicionais, das ocupações domésticas e dos cuidados com os filhos e o marido, das características ditas próprias da feminilidade, como pureza, instinto materno e doçura. As habilidades domésticas eram consideradas imprescindíveis no currículo de qualquer moça que desejasse se casar, fora disso, restava-lhe quase sempre os lugares de beata e freira. As mulheres eram classificadas pela sociedade em

moças de família (boas moças) e as faladas; as boas moças comportavam-se de acordo com os padrões exigidos, obedeciam aos pais rigorosamente e se preparavam para o futuro casamento. Já as mulheres mal faladas, eram as que não seguiam o padrão. Entretanto, apesar de ainda existirem indivíduos com esses pensamentos, hoje, no século XXI, muitas mulheres exercem vários papéis na sociedade, inclusive o de sustentar ou ajudar parcialmente no sustento da família.

Foi apenas no decorrer das décadas de 1950, 1960 e 1970 que o mundo assistiu a mudanças essenciais no papel social da mulher, que trouxeram novos significados para o papel feminino nos dias de hoje. Ainda, nesse período, movimentos liderados por jovens (como, por exemplo, o movimento Hippie) defendiam revolução e liberação sexual, quebrando tabus para o sexo feminino, não apenas em relação à sexualidade, mas também no que dizia respeito ao divórcio. Os movimentos feministas falavam a favor de um novo modelo de comportamento cultural, em prol da quebra do estereótipo social imposto à mulher. Discussões sobre o relacionamento entre homem e mulher, sobre a violência contra a mulher, questões como a igualdade entre os gêneros, o trabalho, a discriminação dentro do lar e o aborto passaram a circular nas camadas médias da população.

Com o desenvolvimento de novas tecnologias para a produção, cada vez mais as situações de condições de trabalho foram ficando favoráveis à mulher nos mais diferentes ramos de trabalho, isso devido à queda do trabalho braçal e à procura por trabalho intelectual. Conseqüentemente, as mulheres começaram a estudar cada vez mais para assumirem também funções de comando, liderança, cargos em que antes predominavam o terno e a gravata.

Esse salto em seu papel social repercute não somente nas relações de trabalho em si, mas principalmente nas relações sociais com os homens de maneira geral, pois as mudanças no papel da mulher requerem mudanças no papel do homem também. Por decorrência disso, o homem passa por uma crise de identidade ao ter de dividir um espaço no qual ele era único.

Com o aumento do grau de escolaridade feminino, as taxas de natalidade começam a diminuir, pois as mulheres casam-se com idades mais avançadas, possuem maior expectativa de vida e agora se veem na condição de poder assumir até o comando da família. Evidentemente, essas aspirações femininas variam de acordo com o nível de esclarecimento e conforme a cultura em que elas estão inseridas.

Ainda assim, mesmo com todas essas mudanças no papel da mulher, a igualdade salarial não foi atingida, mesmo que desempenhassem as mesmas funções profissionais. Além do mais, a mulher ainda acumula algumas funções domésticas, assimiladas, culturalmente, como se fossem sua obrigação e não do homem (serviços de dona de casa). Infelizmente, ainda tem a

questão da violência contra a mulher, embora a “Lei Maria da Penha” indique um avanço na luta pela defesa da integridade da mulher brasileira.

Enfim, as mulheres foram galgando muitas conquistas até o contexto do século XXI. Hoje ela tem maior autonomia, liberdade de expressão, liberando suas ideias e posicionamentos, os quais, antes, eram reprimidos. Ou seja, a mulher pós-moderna deixou de ser coadjuvante da figura masculina para assumir um lugar diferente na sociedade, com novas possibilidades e responsabilidades, dando voz ativa a seu senso crítico. A inferioridade natural da mulher diante da figura masculina nos mais diferentes âmbitos da vida social, mesmo que não por completa, pois ainda é aceita e assumida por algumas mulheres, deixou de ser valorizada e aceita por grande parte da sociedade.

Hoje, as mulheres não ficam apenas restritas ao lar (como donas de casa), mas comandam escolas, universidades, empresas, cidades e, até mesmo, países. Nesse sentido, elas progrediram muito e, mesmo sendo consideradas o sexo frágil, quando comparadas aos homens, venceram muitas dificuldades e barreiras. Desse modo, as mulheres têm exercido atividades que algumas feministas do passado não poderiam imaginar, por exemplo, dirigir um ônibus, pilotar um avião, operar guindastes e, pouco tempo atrás, tivemos a primeira presidente do Brasil, Dilma Rousseff. No entanto, isso ainda não é satisfatório, pois o número de mulheres que atingem o topo das carreiras de destaque e conquistam cargos de liderança ainda é bem inferior aos dos homens nas mesmas condições.

De acordo com Touraine (2007), a sociedade contemporânea vive uma nova realidade, a ascensão das mulheres tornando-se sujeitos de direitos, promovendo uma revolução no antigo sistema. O autor deixa visível a inversão de modelo cultural que viu as mulheres ascenderem ao papel central, isso não significa que elas tenham se tornado profissional e intelectualmente superior aos homens, mas que elas ocupam um lugar mais central na nova cultura. Ele ainda atenta para o fato de que é necessário ir além das denúncias da condição social da mulher, não bastando somente denunciar a violência, exploração, desigualdade, injustiças com as mulheres, mas também questionar as estruturas sociais que sustentam tais fatos, acontecimentos que envolvem as mulheres, pois, hoje, elas são portadoras de um novo modelo cultural.

Apesar de ainda ser evidente que homens detêm maior parte de poder, as mulheres, com toda experiência adquirida, destacam-se por sua capacidade e lutam pela igualdade de reconhecimento profissional. Para Touraine (2007, p. 85), “ainda que o mundo continue ensurdecido pelos gritos, pelas ordens e discursos proferidos pelos homens, descobrimos cada vez mais que as mulheres já se apossaram da palavra, ainda que os homens continuem detendo o poder e o dinheiro”.

As mulheres de hoje superaram o antigo modelo cultural de seu papel na sociedade, atualmente, a maioria delas trabalha, elas têm direito à licença maternidade, e conservam a superioridade que possuem pelo fato de poder dar à luz. As mulheres pensam mais em termos de superação do que de inversão ou compensação das desigualdades.

Vivemos, no século XXI, uma nova sociedade que busca reconstruir a unidade de um mundo que ficou dilacerado entre um universo masculino definido como superior e um universo feminino definido como inferior. As mulheres não buscam construir uma sociedade de mulheres, “considerada mais doce e mais afetiva do que uma sociedade dos homens, julgada mais conquistadora e mais voluntariosa” (TOURAINÉ, 2007, p. 117), mas sim um novo modelo de cultura que possa ser vivido por todos, por homens e mulheres, de forma harmoniosa, igualitária, sem tensões e conflitos.

Diante disso, Orlandi reflete que

As condições de produção implicam o que é material (a língua sujeita a equívoco e a historicidade), o que é institucional (a formação social em sua ordem) e o mecanismo imaginário. Esse mecanismo produz imagens dos sujeitos assim como do objeto do discurso, dentro de uma conjuntura sócio-histórica (ORLANDI, 2012a, p.40).

Com isso, as mudanças recorrentes no papel social da mulher no século XXI são notórias e essas mudanças implicam diretamente nas questões relativas ao sujeito, à história e à língua.

## 2 ARGUMENTAÇÃO

Trataremos, nessa seção, da base teórica da Semântica Argumentativa, apresentando um relato do percurso da Retórica à Semântica Argumentativa, desde os sofistas, primeiros retores que compuseram o primeiro método de argumentação, aos grandes estudiosos da Semântica Argumentativa, como: Ducrot, Vogt, Koch e Guimarães. Aristóteles (384 -322 a.C.) explica que,

Ao traçarmos um percurso sobre os estudos da argumentação, observamos que o assunto se apresenta em domínios disciplinares distintos. No passado, as formas e os processos argumentativos foram estudados por filósofos, que se comprometeram com um estudo da argumentação ligada a uma perspectiva persuasiva e baseada na verossimilhança. Aristóteles, em sua Retórica, parte do princípio de que a argumentação é a organização do que é dito como arte da palavra, ou arte do discurso. A organização argumentativa proposta por Aristóteles foi revisitada, e seus conceitos mais essenciais permaneceram inalteráveis por séculos, como os relacionados aos aspectos políticos e às relações humanas (ARISTÓTELES, 1959).

A Semântica Argumentativa estuda o sentido construído pelas manifestações linguísticas. De acordo com Cançado (2008), ela não estuda somente a interpretação de um sistema abstrato, mas também os sistemas que interagem com outros sistemas, no processo da comunicação e expressão dos pensamentos humanos. Para tanto, as manifestações linguísticas são constituídas por argumentos, pois não há discurso neutro, todo discurso é carregado de subjetividade, como menciona Koch, em que

[...]o ato de argumentar constitui o ato lingüístico fundamental, pois a todo e qualquer discurso subjaz uma ideologia [...]. A neutralidade é apenas um mito: o discurso que se pretende 'neutro', ingênuo, contém também uma ideologia – a da sua própria objetividade (KOCH, 2002, p. 19).

Sendo assim, no ato da enunciação, os sujeitos envolvidos procuram estabelecer relações, causar determinados efeitos, mobilizar comportamentos e, por meio desse discurso, atuar sobre os outros. Em função disso, constatamos que a argumentação é uma característica fundamental do uso da linguagem. Desse modo, nessa seção, trataremos dos recursos argumentativos mais recorrentes no *corpus* analisado e também os seus possíveis efeitos de sentido.

A seção Argumentação será subdivida em três subseções, sendo distribuídas em: 2.1 A Retórica; 2.2 Recursos Argumentativos; 2.3 Subjetividade Dêitica e Subjetividade Afetiva e 2.4 Efeitos de Sentido.

## 2.1 A Retórica

A Retórica, como ciência do discurso, é a mais antiga disciplina que estuda a linguagem, tendo início no século V a. C., na Sicília, pois, Hiéron, tirano de Siracusa, teria proibido aos seus súditos o uso da fala. Os sicilianos, Córax e Tísias – fundadores das regras forenses e primeiros retores – compuseram o primeiro ‘método de argumentação’, iniciando, assim, o estudo da linguagem não enquanto língua, mas enquanto discurso, ou seja, resultado de um ato de enunciação concreto ou fala. Córax e Tísias também foram os responsáveis por ensinar retórica aos cidadãos gregos, a fim de que soubessem se defender diante de assembleias, preparando discursos, para que os decorassem e realizassem uma exposição perfeita. Oliveira (2002) salienta que, desde a antiguidade, o discurso já tinha a intenção de convencer e havia a preocupação em ensinar os recursos retóricos para que o povo pudesse se defender nas discussões públicas que envolviam assuntos da sociedade.

Com a preocupação do povo em saber articular a fala, a Retórica ganhou grande importância na democracia ateniense, em que o saber falar, para persuadir e convencer, se tornaria primordial: nos tribunais, nas assembleias políticas, nas praças públicas, nos encontros sociais. Desse modo, a Retórica assume, assim, no seu início, "um carácter pragmático: convencer o interlocutor da justeza da sua causa" (Ducrot e Todorov, 1978, p. 99). Aristóteles argumenta que

A Retórica é útil porque a verdade e a justiça são, por natureza, mais fortes que os seus contrários, e se os juízos não se fizerem como se convém, a verdade e a justiça serão necessariamente vencidas pelos seus contrários, e isso é digno de censura (ARISTÓTELES, 2005, p. 93).

Em seus estudos, Cordeiro (2007) menciona que, na segunda metade do século V a.C., os sofistas, filósofos portadores de um saber enciclopédico, introduziram um novo processo de ensino da retórica que foi destinado à formação de cidadãos atenienses mais críticos e capazes de exercerem seus papéis sociais por meio do poder das palavras. Dessa maneira, a relação homem-sociedade ocupou lugar de realce nas discussões filosóficas, cujo objetivo maior era obter êxito, pela arte de convencer, em qualquer situação. De acordo com Reboul (1998, p.10), “Os sofistas foram com certeza os primeiros pedagogos, e o objetivo de sua educação não deixa de ser nobre; capacitar os homens ‘a governar bem suas casas e suas cidades’”.

A Retórica também foi de suma importância no que diz respeito ao exercício de cargo político, pois, para exercer a função, o cidadão dependia da habilidade de raciocinar, falar e argumentar de forma eficaz e, para isso, surgiu uma demanda maior de professores para o

ensino dessa educação política. Esses professores eram os sofistas e, na visão de Platão, a Retórica era uma aliada perigosa.

Platão sempre criticou os sofistas por suas armadilhas retóricas, utilizavam-se jogos mentais que, necessariamente, não direcionavam os estudantes à verdade, além do fato de eles cobrarem por suas aulas, o que, na concepção platônica, desmerecia sua filosofia. Por essa razão, os sofistas, segundo essa tradição socrático-platônica, não sustentavam a Retórica em um conhecimento autêntico.

Platão defendia a autêntica retórica como a arte de conduzir as almas por meio da palavra, não apenas nos tribunais e nas reuniões públicas, mas também nos encontros particulares, e sempre com uma aplicação honesta. Para ele, a Retórica deveria ser um método rigoroso e verdadeiro de aplicação da Dialética<sup>4</sup>, método que conseguiria chegar à verdade de todas as coisas.

Aristóteles, sendo discípulo de Platão, proporcionou a primeira sistematização da Retórica. A seu modo realista de analisar as coisas, o filósofo foi direto ao dizer que a Retórica é a outra face da Dialética, pois ambas se ocupam de questões ligadas ao conhecimento e não correspondem a nenhuma ciência específica. Isso porque todas as pessoas tentam, de algum modo, questionar ideias, debater, argumentar, se defender, acusar. Dessa forma, todos, em maior ou menor grau, utilizam-se da Retórica. Assim, Aristóteles detalha:

As provas de persuasão fornecidas pelo discurso são de três espécies: umas residem no carácter moral do orador (ethos); outras, no modo com que se dispõe o ouvinte (pathos); e outras, no próprio discurso (logos), pelo que este demonstra ou parece demonstrar.

Além disso, é preciso ser capaz de argumentar persuasivamente sobre coisas contrárias, como acontece com os silogismos; não para fazer uma e outra coisa – pois não se deve persuadir o que é imoral – mas para que não nos escape o real estado da questão e para que sempre que alguém argumentar contra a Justiça, nós estejamos habilitados a refutar os seus argumentos (ARISTÓTELES, 2005, p. 37).

Aristóteles também apresenta três possíveis tipos de discursos:

- a) os judiciais (a respeito de fatos já ocorridos);
- b) os deliberativos (decisões possíveis de serem tomadas no futuro) e
- c) os demonstrativos (nos quais não era necessário decidir nada, apenas concordar (ou não), na qualidade de ouvinte, com as afirmações e os juízos de valor do orador).

---

<sup>4</sup>*Dialética* era um método argumentativo de pergunta e resposta em um diálogo com pessoas com diferentes pontos de vista para, juntos, descobrirem a verdade do tema debatido.

Assim, pretendia alcançar todos os âmbitos possíveis dos discursos e habilitar o estudante de Retórica a ser capacitado a argumentar, racionalmente, a favor da verdade. Em outras palavras, Aristóteles era contra o uso da Retórica para a mentira e as injustiças, então ele propôs escrever um tratado que abordasse todas as questões desse tema, para, dessa forma, contribuir para a vitória da verdade e da justiça, desde o que chama de ‘corpo das provas’ até o estilo, não deixando de dar importância também à clareza, ao ritmo, à elegância retórica e aos assuntos mais externos ao tema, por exemplo, os sentimentos das pessoas (a compaixão, a ira, o temor, a indignação, a inveja, a amizade, a inimizade, etc.). Para Aristóteles, a Retórica abrangia o que hoje chamamos de Psicologia, pois as pessoas não conseguiriam instigar e conhecer as outras sem antes conhecer os seus sentimentos.

Sobre a argumentação no discurso retórico defendido por Aristóteles, Osakabe (1999, p. 110) afirma que

O ato de argumentar parece estar fundado em três atos distintos que guardam entre si uma relação aproximada à relação do tipo implicativo: um ato de promover o ouvinte para um lugar de decisão na estrutura política; um ato de envolvê-lo de forma tal a anular a possibilidade da crítica; e um ato de engajar o ouvinte numa mesma posição ou mesma tarefa política.

Isso nos leva a compreender que o enunciador deve organizar seu discurso a fim de criar o ambiente propício para os argumentos. Um enunciado deve produzir imagens orientadas por posições sócio-históricas ocupadas pelo ouvinte, de modo a provocar sua adesão à posição defendida. É dessa perspectiva de análise que é possível falar de persuasão, ou seja, o ato de convencer não se encontra nem nas palavras em si mesmas nem no sujeito que as produz, mas nas imagens orientadas pelo jogo de forças representativas de posições que os sujeitos ocupam.

Cordeiro (2007, p. 23) ainda menciona

Com esse propósito, a retórica dedica-se ao domínio do discurso em todos os níveis, de modo que seus efeitos sejam maximizados sobre o público. Assim, para o discurso retórico, é vital a relação entre o orador e o auditório a que se dirige, uma vez que a adesão obtida pela argumentação é sempre uma adesão de um auditório determinado. Conhecer o interlocutor, então é essencial para o sucesso da argumentação e para influenciar o outro mediante o discurso.

Com o tempo, a Retórica procura passar de técnica de persuasão à Ciência, isto é, para o domínio da arte da Retórica, é necessário aplicar no discurso o conhecimento de um todo, suas categorias e regras. A Retórica aristotélica é uma retórica de prova, de raciocínio, de silogismo, ou seja, define a teoria da argumentação persuasiva.

No Renascimento, a Retórica teve um importante papel no ensino dos ciclos escolares, favorecendo o seu declínio, já que foi reduzida à ornamentação, com foco nos assuntos das figuras de linguagem e tropos, em especial a elocução. Já na Idade Contemporânea, houve um renascimento da Retórica, fortalecida pelos interesses disseminados nas academias e traduções de textos clássicos.

Segundo Cordeiro (2007, p. 28),

A perenidade das idéias aristotélicas faz com que não se possa falar em morte da Retórica”, conforme Mosca (1997, p.18) e, no século XVIII, Portugal assistiu ao renascimento da retórica, resultado de publicações acadêmicas interessadas pelas questões retóricas. Para Tringali (1988), grande defensor da Retórica, essa morte nunca se efetivou de fato, pois em nenhum momento da história deixou-se de fazer discursos.

No Brasil, o ensino de Retórica preocupou-se com a preparação de sacerdotes, fundando uma escola de Retórica e Poética; por outro lado, o advento do Romantismo promoveu a obsessão pela nomenclatura, prejudicando a emoção e o prazer.

O século XX viabilizou a criação de novas perspectivas do objeto da Retórica. A Estilística surge com Bally, com o estudo sistemático da linguagem em seus recursos e valor afetivo, preocupando-se com a expressividade: a estilística da expressão, voltada para a descrição. Guiraud (1970, p.35) afirma sobre a Estilística: “Considerável é a sua importância, pois reflete não somente uma concepção de linguagem e da literatura, mas também uma filosofia, uma cultura e um ideal intelectual”. Outro nome é o de Karl Vossler (1872-1949, que tentou transportar para a Linguística toda a subjetividade, criando a estilística do indivíduo, voltada para o estudo genético das relações da expressão com o indivíduo ou grupo social. Após a publicação de obras do gênero pelo linguista suíço Charles Bally (1865-1947) e pelo linguista e crítico literário, alemão Vossler, a Estilística estabeleceu novos caminhos para a velha Retórica; “(...) hoje em dia, são a Estilística, a Análise do Discurso, a própria Lingüística que retomam, numa perspectiva diferente, os problemas que constituíram o objeto da Retórica (DUCROT; TODOROV, 1978, p.80).

Outro ramo do campo da linguagem que revalorizou a Retórica foi a Nova Retórica, postulando uma volta à retórica aristotélica, de forma a esquivar-se da razão absoluta e questionar o cartesianismo, já que também contribuiriam fatores de toda ordem. A argumentação passa a significar persuadir, necessitando de técnicas próprias para garantir a adesão do interlocutor. Estudiosos como Barthes e Dubois levaram-na para as universidades, de modo a fomentar as pesquisas em torno de novos campos, promover o progresso e o

fortalecimento da teoria da argumentação. Então, Benveniste desenvolveu a Teoria da Enunciação, que inclui a intersubjetividade, para explorar os elementos envolvidos no ato de produção de enunciados: uma nova concepção que capta a multiplicidade dos fenômenos. De acordo com o autor, “a língua fornece o instrumento de um discurso no qual a personalidade do sujeito se liberta e se cria, atinge o outro e se faz reconhecer por ele” (BENVENISTE, 1995, p.84). Já na década de 1980, levaram-se em conta também os aspectos cognitivos e informativos da linguagem.

Conforme Castro (1996, p.31),

a intersubjetividade é o estado resultante do ato comunicativo. Ela representa a transcendência do mundo privado de cada um dos participantes no diálogo: fala-se a partir das ‘premissas do ouvinte’ e ouve-se a partir das ‘premissas do falante’. Há, pois, uma condição para o sucesso do ‘estado intersubjetivo’: É preciso tomar o papel do outro.

Houve, então, a eclosão de uma área efervescente: a Semântica Argumentativa, que enfatiza o intercâmbio entre os interlocutores na situação discursiva e os fatores constituintes em um ato de comunicação. A argumentação está na própria língua, e a estrutura do enunciado não dá conta de realizar o seu sentido totalmente, porque direciona a continuidade do discurso. Para Mosca (1997, p. 17),

De fato a Retórica tem sido colocada à prova pelos mesmos princípios que a nortearam internamente e que fazem com que ela refloresça sempre: aceitação da mudança, o respeito à alteridade e a consideração da língua como lugar de confronto das subjetividades.

A obra de Ducrot é de grande valia para a Semântica Argumentativa, focalizando o estudo dos mecanismos estruturalistas. Essas marcas de argumentação foram o principal foco de um grupo representado por Austin, em Oxford, que estudava a linguagem enquanto prática social, levando em conta o contexto social e cultural, assim como a realidade, de forma a conceber a linguagem e seus efeitos como ação. Ducrot (1981) faz defesa de que “a argumentatividade não constitui apenas algo acrescentado ao uso lingüístico, mas pelo contrário, está inscrita na própria língua”. Por outras palavras, o uso da linguagem é intrinsecamente argumentativo, isto é, o enunciado é argumentativo pelo que ele próprio é, sendo considerado em si mesmo.

No Brasil, no início da década de 1980, Carlos Vogt introduziu suas pesquisas na área da Semântica Argumentativa, defendendo uma semântica ligada à pragmática, sendo que a significação se estabelece no uso efetivo da linguagem, concebida como prática social, não

deixando de considerar os fatores que interferem no seu uso, como o contexto sócio-cultural, no qual as práticas e os valores culturais são determinantes.

Ingedore Koch, pesquisadora e referência na área, continuou as análises das marcas linguísticas, refletindo sobre a diferença dos objetivos dos argumentos: conclusão aberta ou induzida por manipulação. Em seus estudos, Koch (2002, p. 10) defende a proposta de que o ato linguístico é o ato de argumentar. Para a autora, “o ato de argumentar é visto como o ato de persuadir, que procura atingir a vontade, envolvendo a subjetividade, os sentimentos, a temporalidade, buscando adesão e não criando certezas”.

Outro estudioso brasileiro é Eduardo Guimarães, que define enunciação como um acontecimento, de forma que o relacionamento entre homem e mundo vincula-se ao uso da linguagem, tendo a língua como instrumento social. Para o funcionamento discursivo, é necessário que haja uma materialidade histórica do real, considerando-se não apenas um ser físico, produtor de enunciações, mas um ser que enuncia “afetado pelo simbólico e num mundo vivido através do simbólico” (GUIMARÃES, 2005, p.11).

Como podemos observar, o percurso dos estudos da argumentação é longo, pois foi um percurso de muitos séculos, tendo o seu princípio com os ensinamentos dos sofistas e, logo após, as teorias de Aristóteles até chegarmos então à Semântica Argumentativa. O interesse pelas técnicas de persuasão renovou-se no século XX, no período pós-guerra, e, com isso, um pensamento mais autônomo sobre a argumentação começou a ser construído. A partir da segunda metade do século XX, assistiu-se, portanto, ao desenvolvimento de diversas teorias e modelos que se dedicaram a explicar a argumentação e seu funcionamento. Toda essa efervescência dos estudos da argumentação tem sido caracterizada pela heterogeneidade teórica, metodológica e terminológica estudadas pela Semântica Argumentativa.

## 2.2 Recursos Argumentativos

Para a produção da congruência argumentativa de um texto, contamos com inúmeros recursos linguísticos que têm por objetivo convencer o interlocutor, persuadi-lo a aceitar e agir em conformidade com o conteúdo da nossa comunicação. Esses recursos configuram diferentes tipos de argumento, o que nos faz compreender que conhecer e reconhecer os recursos argumentativos para saber interagir com novas informações e também na construção da própria linguagem é fundamental para o enunciador/interlocutor, considerando que “A argumentação está na língua. ”, como menciona Ducrot (1989, p. 16). Conforme Pires de Oliveira, “a linguagem é uma dialogia, ou melhor, uma ‘argumentologia’; não falamos para trocar

informações sobre o mundo, mas para convencer o outro a entrar no nosso jogo discursivo, para convencê-lo da nossa verdade” (PIRES DE OLIVEIRA, 2012, p.34).

Sendo assim, considerando que a argumentatividade está na língua, na elaboração do discurso, o enunciador deve dominar o uso dos mecanismos argumentativos para que, a partir da escolha correta e mais adequada, ele consiga transmitir sentidos e, no jogo discursivo, sustentar sua verdade. Da mesma forma, o interlocutor precisa reconhecer e dominar o uso desses mecanismos para que, assim, consiga discernir a intenção do emissor e, desse modo, fazer suas próprias escolhas de compreensão. As manifestações linguísticas são constituídas por argumentos, pois não há discurso neutro, e todo discurso é carregado de ideologia, como menciona Koch:

[...] o ato de argumentar constitui o ato lingüístico fundamental, pois a todo e qualquer discurso subjaz uma ideologia [...]. A neutralidade é apenas um mito: o discurso que se pretende ‘neutro’, ingênuo, contém também uma ideologia – a da sua própria objetividade” (KOCH, 2002, p.19).

Desse modo, ao usar a língua, o indivíduo não apenas traduz e exterioriza um pensamento, transmitindo informações/mensagens ao (s) outro (s), ao contrário, ao usar a língua, ele realiza ações e atua sobre o interlocutor. Logo, a interação social por meio da língua caracteriza-se, de acordo com Koch (2002, p.19), essencialmente pela argumentatividade, uma vez que o homem, constantemente, formula juízos de valor acerca das coisas, isto é, avalia, julga, critica. A autora ainda ressalta que é por meio do discurso que o homem tenta persuadir seu interlocutor, fazendo com que ele compartilhe de suas opiniões, pois, no uso da linguagem, ele tem sempre objetivos a serem atingidos. Contudo, para que as nossas palavras tenham efeito e levem o interlocutor à determinada conclusão, elas devem possuir um caráter argumentativo.

Conforme as relações entre os interlocutores, em determinada situação discursiva, são escolhidos os procedimentos argumentativos, a fim de que a produção dos efeitos de sentido desejados seja alcançada. Esses recursos configuram diferentes tipos de argumento. Para Guimarães,

Estudar a rede de sentidos que se constrói a partir do funcionamento da palavra “argumentação” implica observar suas relações semânticas não só no âmbito do enunciado, como também ao longo do texto. Toma-se então o enunciado como a unidade de sentido já que ele se constitui pela sua consistência interna e pela sua independência relativa em relação ao texto (GUIMARÃES, 2005, p.96).

A posição ideológica do enunciador proporciona marcas de subjetividade afetiva, podendo deixar pistas do seu envolvimento emocional com o conteúdo abordado em

marcadores como: adjetivos, figuras de linguagem, modalizadores, intensificadores, frases com interrogação, exclamação, interjeição, comparadores, sufixo diminutivo, operadores argumentativos, seleção lexical, entre outros.

Assim, ao interagirmos por meio da linguagem, pretendemos atuar sobre o(s) outro(s), obtendo determinadas reações, ou seja, procuramos orientar o(s) interlocutor (es) para certas conclusões. Portanto, a interação social por meio da língua caracteriza-se, fundamentalmente, pela argumentatividade, e toda língua apresenta em sua estrutura uma série de mecanismos responsáveis por indicar a força argumentativa dos enunciados. Dentre os mecanismos citados, destacaremos, neste estudo, a seleção lexical e os operadores argumentativos que serão analisados no *corpus* selecionado.

### 2.2.1 Seleção Lexical e Repetição Lexical

Desde o momento em que nos propomos a estabelecer uma determinada comunicação, temos um objetivo a cumprir, o de atingir nosso interlocutor mediante a efetivação do enunciado. Mas, também, temos de ter a consciência de que essa interlocução somente irá se realizar, se houver clareza mediante a enunciação, de modo a cumprir todas as finalidades às quais se propõe o emissor. Para isso, a escolha do vocabulário é fundamental neste processo. Para Koch (2002), a seleção lexical é de extrema importância para a construção dos sentidos. A partir da escolha lexical, há uma manifestação de afetividade e de argumentatividade que objetiva atingir determinada conclusão.

Considerando que o enunciador tem em vista determinado objetivo a atingir, imbuído de determinada ideologia, o produtor do texto seleciona as palavras que lhe convêm.

Segundo Aquino (2003, p. 199),

ao tomarmos a escolha lexical como ferramenta que define situações em que os falantes criam o contexto no qual irão interagir, então poderemos entendê-la não como algo que ocorre fortuitamente no discurso, mas perfeitamente concatenada aos demais elementos que o organizam.

Diante disso, a seleção lexical é uma sinalização de manifestação de afetividade e de argumentatividade. Revelando-se um eficiente recurso para o enunciador na construção de diferentes textos, sendo uma das propriedades discursivas de grande importância para a orientação da estrutura social de um discurso. Além do mais, o uso desse recurso permite-nos compreender os aspectos sociais da linguagem. O seu uso encontra-se ancorado em

posicionamentos, crenças e aspectos ideológicos de seus interlocutores. Ao optar por dada seleção lexical, o locutor não o faz aleatoriamente, subjazem intenções à sua seleção.

Conforme Koch e Elias (2012, p. 40), o conhecimento linguístico “abrange o conhecimento gramatical e lexical”. A partir desse conhecimento, o leitor pode compreender, entre outros recursos, “a seleção lexical adequada ao tema ou aos modelos cognitivos ativados” (KOCH; ELIAS, 2012, p. 40).

As possíveis significações de um texto são demonstradas por meio de marcas. Dentre estas, está a seleção lexical que poderá desencadear uma leitura crítica, pois

no momento em que o educando se tornar capaz de descobrir tudo aquilo que se encontra, de algum modo, implicitado no texto, em seus diversos níveis de significação, ser-lhe-á mais fácil fugir à manipulação, ou seja, reconhecer as manobras discursivas realizadas pelo emissor, com o intuito de conduzi-lo a uma determinada interpretação ou obter dele determinados tipos de comportamento (KOCH, 2002, p. 162).

Para sustentar ou defender uma ideia em um discurso, como recurso da seleção lexical, a repetição lexical pode ativar e reativar o signo, desencadeando um recorte temático capaz de conduzir o leitor ao raciocínio idealizado pelo enunciador. De acordo com Perelman (1987), a cada enunciação do léxico, nesse processo repetitivo, insistente, que prolonga a atenção, aumenta a presença e a emoção na consciência do leitor, carregando consigo uma mudança de perspectiva.

Segundo Perelman (1987), a “presença” age diretamente sobre a nossa sensibilidade:

Com vista à criação de presença, é útil insistir longamente em certos elementos (...): prolongando a atenção que se lhes dá, aumenta-se a sua presença na consciência dos auditores. É demorando sobre um assunto que se criará a emoção procurada. (PERELMAN, 1987, p. 244)

O autor ainda nos remete à ideia de que o signo repetido nunca será o mesmo, pois, a cada nova enunciação, ele é reavaliado, atualizado, recategorizado, carregando consigo o conteúdo básico, acrescido de um elemento constituído na nova situação verbal em que se apresenta.

Faulstich (1980) apresenta a repetição lexical como um processo de reiteração e de inter-relação das ideias do texto que se estabelece pela hiperonímia e pela hiponímia com a finalidade de dar progressão à textualidade. A substituição lexical é vista pela autora como responsável pela inter-relação das ideias e manifestado pela sinonímia como o mecanismo gerador da relação semântica de equivalência do significado das unidades envolvidas, o qual ocorre por

meio da seleção de unidades no plano paradigmático da língua e por meio do emprego da unidade semântica na estrutura sintagmática do texto. Os sinônimos das unidades, nesse sentido, portanto, são as variantes co-ocorrentes do mesmo referente; assim sendo, equivalem-se no plano do conteúdo.

Marcuschi (2006, p. 247) afirma que muitos falantes “preferem repetir suas afirmações com material lingüístico já existente a apresentar novos argumentos”. Em outras palavras, as repetições cumprem a função de reafirmar um argumento, intensificando e esclarecendo o posicionamento do enunciador.

Nesta pesquisa, trataremos da repetição no plano da argumentatividade, pois é notório, no *corpus*, que ela foi utilizada para enfatizar posicionamentos (em relação a responsabilidades), crenças e valores que estabelecem princípios morais, éticos, familiares e que visam sustentar e persuadir o sujeito-personagem para questões postuladas na sociedade. As repetições, em um diálogo, geralmente, servem como forma de reafirmar, contrastar ou contestar argumentos.

### 2.2.2 Operadores Argumentativos

Conforme Koch (1998, p.30), o termo “operadores argumentativos” foi cunhado por Ducrot, “para designar certos elementos da gramática de uma língua que têm por função indicar (“mostrar”) a força argumentativa dos enunciados, a direção (sentido) para o qual apontam.” Ducrot se propôs a construir um conceito de argumentação que se distanciasse da noção tradicional, pois, segundo o autor (1989), a argumentatividade está inscrita na própria língua.

De acordo com Oliveira (2003, p.233):

os operadores argumentativos são marcas lingüísticas indispensáveis ao desencadeamento de efeitos, de ações, de comportamentos, de conclusões, ou seja, tais marcas instigam e direcionam, argumentativamente, os personagens da enunciação.

Segundo a autora, os elementos assim denominados enquadram-se, conforme a gramática tradicional, em classes gramaticais diversas, entre elas: pronomes, advérbios, preposições, conjunções.

Rocha Lima (1972, p. 155) utiliza o termo palavras denotativas para referir-se às palavras e locuções que indicam afirmação (sim), negação (não), exclusão (apenas, só), inclusão (também), avaliação (quase), designação (eis), explicação (como, a saber), retificação (aliás) e apreciação modificando a frase (felizmente); em Bechara (2002, p. 291), encontramos os

denotadores de inclusão (até, mesmo, também, inclusive), de exclusão (só, somente, apenas, etc), de retificação (aliás, isto é), de situação (afinal, então, etc), de designação (eis), de realce (é que), expletivo (lá, só, ora, que), e de explicação (a saber, por exemplo).

Ducrot (1981) elabora sua teoria com a criação de dois conceitos-chave: o de classe argumentativa e o de escala argumentativa. Classe argumentativa refere-se à ocorrência de enunciados argumentativos de peso igual que concorrem para uma mesma conclusão. Já o conceito de escala argumentativa refere-se aos enunciados de peso argumentativo diferente, como uma escala de força, direcionando a uma mesma conclusão.

Os operadores argumentativos têm como funções básicas assegurar a argumentatividade textual, conectando termos, orações ou períodos completos. De acordo com Carone (1993, p. 77), o sistema linguístico coloca à disposição do falante diferentes arranjos sintáticos para a expressão de relações semânticas, lógicas e argumentativas. Por mais que o falante tenha um pensamento complexo, ele deverá procurar, também, no repertório de sua língua, os mecanismos linguísticos que lhe permitem exprimi-lo. Sem a presença desses termos ou a partir do seu uso inadequado, a argumentação textual perde força e até credibilidade.

Vogt (1980) afirma que os operadores argumentativos correspondem a marcadores de subjetividade, com a função de direcionar a sequência discursiva de um enunciado, levando o interlocutor à determinada conclusão, e seu estudo deverá indicar o propósito dos falantes na elaboração do discurso e na sua estruturação enquanto texto. Desse modo, os operadores são elementos da gramática, pois eles não são apenas responsáveis pela coesão do texto, por possuírem uma carga retórica própria, mas colaboram para que surjam os efeitos de sentido oportunizados pelo contexto.

Com base nos estudos desenvolvidos por Koch e Elias (2016, p. 61-75), no quadro 1 seguem alguns dos principais operadores argumentativos de acordo com as funções (relações semânticas) que desempenham:

**Quadro 1** – Operadores argumentativos e suas funções.

<b>FUNÇÃO</b>	<b>OPERADORES ARGUMENTATIVOS</b>
Assinalar o argumento mais forte de uma escala orientando para determinada conclusão.	Até, mesmo, até mesmo, inclusive, nem mesmo, ao menos, pelo menos, no mínimo.
Somar argumentos a favor de uma mesma conclusão.	E, também, ainda, nem, não só... mas também, tanto...como, além de..., além disso..., a par de, aliás, etc.

Introduzir uma conclusão relativamente a argumentos apresentados em enunciados anteriores.	Portanto, logo, por conseguinte, pois, em decorrência, conseqüentemente, etc.
Introduzir argumentos alternativos que levam a conclusões diferentes ou opostas.	Ou, ou então, quer... quer, seja...seja, etc.
Estabelecer relações de comparação entre elementos, com vistas a uma dada conclusão.	Mais que, menos que, tão...como, etc.
Contrapor argumentos orientados para conclusões contrárias.	Mas (porém, contudo, todavia, no entanto, etc.), embora (ainda que, posto que, apesar de (que) etc.)
Introduzir no enunciado conteúdos pressupostos.	Já, ainda, agora, etc.
Introduzir justificativas ou explicações de enunciados	Pois, porque, já que, etc.
Orientar para escalas opostas, isto é, um funciona numa escala orientada para a afirmação total e o outro, numa escala orientada para a negação total.	Um pouco, quase (afirmação da totalidade)  Apenas (só, somente), poucos (negação da totalidade)

Fonte: Elaborado pela autora, com base em Koch e Elias (2016).

Observamos que vários operadores oscilam entre as possíveis classificações. Isso ocorre devido à fluidez do sentido, isto é, os contextos e os usos variam de acordo com as necessidades argumentativas da língua, considerando que as relações de sentido expressas por meio dos operadores argumentativos são variadas e servem para os mais diversos objetivos do ato da comunicação, podendo instigar e direcionar as opiniões do outro.

As funções desses mecanismos também não se esgotam nos exemplos dados, pois existem muitas outras que poderão ser reveladas por meio de outros estudos mais metódicos. Pretendemos pesquisar acerca dos efeitos de sentido provocados pelo uso dos operadores argumentativos recorrentes no *corpus* deste trabalho, pois buscaremos expandir as explicações para além das classificações já consagradas, pela demonstração da riqueza de nuances linguísticas expressas por meio de tais mecanismos.

### 2.2.3 Subjetividade Dêitica e Subjetividade Afetiva

#### 2.2.3.1 Subjetividade Dêitica

Ao considerar a linguagem como prática social que tem na língua a sua materialidade, Benveniste reestrutura as dicotomias saussurianas e amplia o estudo da análise da linguagem

para a enunciação, resgatando, assim, o sujeito que, até então, era negligenciado da linguística. Para Saussure (2006), a língua é vista como um sistema de signos linguísticos que funciona de acordo com suas próprias leis internas e não se relacionam com o que é exterior. Sendo assim, neste esquema, o sujeito não é considerado um objeto de estudo, já que ele é apenas o usuário da língua, a qual depende somente das relações estabelecidas entre os signos linguísticos que a compõem.

Entendendo que a subjetividade dêitica opera como um mecanismo linguístico argumentativo, Émile Benveniste, um dos primeiros linguistas a estudar os elementos dêíticos do enunciado, afirma que “enunciação é este colocar em funcionamento a língua por um ato individual de utilização” (1989, p. 82). Segundo o estudioso,

é na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito; porque só a linguagem fundamenta na realidade, na sua realidade que é a do ser, o conceito de ‘ego’. A ‘subjetividade’ de que tratamos aqui é a capacidade do locutor para se propor como sujeito (BENVENISTE, 1989, p. 286)

A subjetividade é um recurso argumentativo que está fundado na dimensão da relação do eu (sujeito) com o outro, na interação no momento da comunicação. Nessa perspectiva, a dêixis é um fenômeno linguístico que opera de modo marcante com o sujeito à medida que ele utiliza a linguagem. Assim a dêixis remete a certos signos que se definem como marcas que mostram o sujeito no ato de produção do enunciado.

Como o sujeito não existe por si só, pois só se define diante do outro, toda subjetividade é considerada uma intersubjetividade. Logo, todo discurso é subjetivo e intersubjetivo, “porque as palavras são recortes do mundo referencial e lhe impõem uma forma particular de conteúdo” (CARVALHO, 1996, p. 36).

Dessa forma, a subjetividade relaciona-se à

Emergência do eu no seio da linguagem, ou seja. [...] O eu fundamenta a consciência de si e esta, como se viu, dá-se no contraste com o tu. Assim, a subjetividade nasce no seio da intersubjetividade. Esses aspectos vão se tornar relevantes no tratamento do texto quando se observar o funcionamento dos dêíticos (este, aqui, agora, hoje, etc.) sejam de lugar, tempo, pessoa ou mesmo a modalidade e os tempos verbais (MARCUSCHI, 2008, p. 71).

A dêixis tem origem no gestual, na capacidade humana de dizer mostrando, indicando. Esse ato é realizado por um eu que tenta se relacionar com o outro, em um momento próprio e particular.

De acordo com Pires e Werner,

o termo dêixis é de origem grega e designa a ação de mostrar, indicar, assinalar. Mas, para os gregos, somente os demonstrativos faziam parte dessa categoria. Segundo Parret (1988), o conceito surge da noção de referência gestual, isto é, do fato de o locutor identificar o referente por meio de um gesto corporal (PIRES; WERNER, 2007, p. 147).

Nos estudos de Bühler (1961) a dêixis divide-se, primeiramente, em três tipos, de acordo com sua ideia de referência (para frente ou para trás), ou em seu exterior, apontando e se referindo a outros elementos do contexto, situação e discurso, podendo ser: dêixis ad oculos, dêixis anafóricas e dêixis catafóricas. Todos os três tipos indicam a condição do pronome em relação aos falantes do discurso. Bardari (2017) traz as seguintes definições para cada um deles:

- Dêixis ad óculos – O dêitico representa um elemento que é conhecido pelos interlocutores;
- Dêixis anafórica – O dêitico representa algo previamente mencionado no discurso. Anáfora é o termo usado para lembrar ou retomar algo que já foi dito;
- Dêixis catafórica – Neste caso, o dêitico representa um elemento que não foi anteriormente mencionado no discurso.

Segundo Benveniste (1989, p.288), são os “demonstrativos, advérbios, adjetivos, que organizam as relações espaciais e temporais em torno do ‘sujeito’ (...)”. Nesse sentido, a dêixis seria composta, principalmente, por três elementos inter-relacionados - pessoa (sujeito), tempo e espaço - e posicionados em um contexto enunciativo próprio. Parret (1988) denomina esses três elementos de “triângulo dêitico”.

De acordo com Pires e Werner (2007, p. 155) “neste triângulo, os pronomes pessoais têm papel privilegiado sobre os outros elementos, uma vez que funcionam como âncora para o sujeito inscrever-se na linguagem”. Desse modo, o sujeito torna-se o elemento principal desse triângulo, tornando-se a referência a partir da qual os indicadores espaciais e temporais das dêixis são situados.

Ao considerar o contexto do discurso e os níveis de linguagem, Fillmore (1997) contribuiu com a ampliação das categorias tradicionais das dêixis – dêixis pessoal, temporal e espacial – acrescentando as categorias de dêixis social e a textual, sendo a última também designada, posteriormente, por Marcuschi (1997), como dêixis discursiva.

Em suma, da abordagem inicial de classificação das dêixis em pessoal, espacial e temporal à sua atual concepção, foi traçado um quadro teórico que excede os limites definidos por Karl Bühler, no qual a dêixis da memória (APOTHÉLOZ, 2003) também foi incluída. A

dêixis da memória é definida por Ciulla (2002) como a que se refere a “um espaço da memória comum dos interlocutores”. O autor (2002, p. 73) ainda refere-se à dêixis de memória como “[...] o processo em que se denuncia o posicionamento do enunciador no tempo e no espaço ou em que há a indicação de algum espaço – normalmente a memória –, onde podemos encontrar informações que nos servirão de base para construir um referente”. Logo, entendemos que na classificação de Ciulla (2002), a dêixis de memória compõe um subgrupo da dêixis espacial. Se as categorias de pessoa, lugar e tempo estabelecem as coordenadas para a compreensão dos dêiticos, a memória não desempenha a mesma função. Desse modo, a memória não seria um eixo de coordenadas, mas aquilo em que a imaginação se fundamenta para criar esse novo espaço em que os referentes se situam.

Seguindo a classificação clássica, a partir das categorias de pessoa, lugar e tempo, Levinson (1983) e Marcuschi (1997) confirmam a tipologia dos dêiticos, citadas acima, e também classificam a dêixis em cinco tipos, os quais serão abordados no quadro 2, a seguir:

**Quadro 2 – Classificação dos dêiticos e seu funcionamento**

Tipologia dêítica	Funcionamento
dêixis pessoal	Refere-se à codificação dos papéis do locutor e o interlocutor nos eventos de fala, utilizando, para isso, nomes/locuções nominais (“Pedro”, “pai”, “meu filho”, “meu irmão”, etc.); pronomes/locuções pronominais de primeira e segunda pessoa (“eu”, “tu”, “você”); pronomes/locuções pronominais possessivos (“meu”, “teu”, “seu”, etc.) e verbos/locuções verbais de primeira (“ando”, “cantei”, “comi”, etc.) e segunda pessoa (“andas”, “cantais”, “comestes”, etc.).
dêixis espacial	Especifica a localização de objetos ou dos participantes do evento de fala para orientar o receptor, relaciona-se ao uso de advérbios/locuções adverbiais de lugar (“aqui”, “lá”, “embaixo”, etc.) e de pronomes demonstrativos (“esse”, “esta”, “aquilo” e variações), refere-se às marcas de lugar no enunciado (e na enunciação).
dêixis temporal	Refere-se à gramaticalização dos períodos de tempo num enunciado ou numa mensagem escrita, está nas marcas de tempo, empregadas nos verbos e nos advérbios/locuções verbais/locuções adverbiais (“ontem”, “depois de hoje”, “quando nevar”, e muitos outros).

dêixis de discurso	Codifica itens lexicais organizados para relacionar, no discurso, elementos que auxiliam no monitoramento cognitivo dos interlocutores (Marcuschi, 1994, p. 2).
dêixis social	Está ligada à gramaticalização de certas realidades da situação social dos falantes no evento de fala (o professor, o aluno, o médico, etc).

Fonte: Elaborado pela autora, com base em Levinson (1983) e Marcuschi (1997).

Segundo Cabral e Santos (2016, p. 28), "o sujeito toma a língua como instrumento para realizar seus propósitos, insere-se no enunciado e constrói com ele objetos de discurso que instauram seus pontos de vista a respeito da realidade instaurada no discurso". Por isso, quando analisamos os elementos dêiticos, não devemos considerá-los isoladamente, e sim considerar mais que a imediata situação enunciativa, devemos observar as relações estabelecidas na interação, o que pode abranger além dos interlocutores, como também os aspectos contextuais e sociointeracionais, o gênero textual e as intencionalidades articuladas à construção argumentativa do texto.

#### 2.2.3.2 Subjetividade Afetiva

Conforme o dicionário de linguística e gramática, de Mattoso Camara (CAMARA JUNIOR, 2007, p.49), a afetividade diz respeito à “capacidade – a) de exprimir o falante na linguagem os sentimentos de simpatia, entusiasmo ou repulsa que lhe despertam as idéias enunciadas, bem como – b) de despertar, nos ouvintes, análogos sentimentos”. Podemos dizer que, do ponto de vista argumentativo, essa afetividade evidencia uma associação de fatores que leva o interlocutor a aderir (ou não) à intenção do locutor. Desse modo, a afetividade pode ser observada por meio da valorização e da avaliação que o sujeito faz do cenário que envolve pessoas e circunstâncias.

A subjetividade afetiva é aquela na qual o enunciador coloca a sua avaliação pessoal, expressa os seus sentimentos, pois “nenhum falante descreve a natureza com imparcialidade absoluta; mesmo que se imagine neutro, é obrigado de alguma forma a imprimir sua interpretação” (CARVALHO, 1996, p. 36).

Sendo a subjetividade afetiva um fator linguístico indispensável para se constatar a presença do enunciador no texto, existe uma série de expressões adjetivas e advérbios que

demonstram o grau de envolvimento afetivo do sujeito no seu discurso, como a intencionalidade implícita ou explícita, na linguagem.

A subjetividade afetiva ou avaliativa se prende ao fato de o locutor encontrar-se emocionalmente envolvido no conteúdo do seu enunciado. O locutor ao afetivar a narrativa pode declarar explicitamente os seus sentimentos, falando diretamente, de si mesmo, (como ocorre nas comparações líricas), ou pode deixar transparecer sua emoção através do léxico ou determinadas construções ou figuras (OLIVEIRA; SOUZA, 1993, p. 424-5).

Desse modo, os adjetivos e expressões adjetivas bem como advérbios, artigos, figuras de linguagem, modalizadores, exclamação e interjeição, intensificadores, comparadores e sufixos diminutivos fornecem o grau de envolvimento afetivo do sujeito no seu discurso. Dentre os muitos recursos, veremos no quadro 3, os elementos da subjetividade afetiva:

### Quadro 3 – Recursos linguísticos de subjetividade afetiva

Elementos gramaticais	Funcionamento
Artigos definidos	Texto mais concreto, os elementos são mais familiarizados ou notórios dos interlocutores.
Artigos indefinidos	Texto mais abstrato, apresentando mais imprecisão, conhecimento não compartilhado ou novidade.
Adjetivos	Os adjetivos são os elementos gramaticais mais afetivos, eles demonstram a relação subjetiva entre o locutor e o referente e o interlocutor, marca também o engajamento afetivo do locutor (julgamento ou apreciação) em relação ao que enuncia.
Figuras de linguagem (ou figuras de retórica, figuras retóricas)	Refletem o emocional do locutor perante aquilo que está dizendo. Segundo Guimarães (2004), as figuras são um modo especial, diferente, de falar, trata-se de um modo que se distancia daquele considerado “normal”, objetivando causar um “estranhamento” no interlocutor, uma surpresa, chamando-lhe a atenção.
Modalizadores	Quase todos os advérbios, em especial os de modo, são afetivos (exceção: advérbios de tempo e de espaço, pois são dêiticos); modalizar significa avaliar.
Exclamação e interjeição	Apresentam, claramente, o sentimento do locutor diante de algo, servindo para indicar emoções, estados emocionais.
Intensificadores	Os advérbios de intensidade e as figuras de linguagem de repetição são intensificadores, funcionando para aumentar/intensificar. A definição de intensificação ajuda-nos a melhor compreender como os intensificadores podem ser percebidos nos discursos, trata-se de “um processo semântico manifestado por meio de advérbios, adjetivos e locuções adverbiais, assim como pela gradação de nomes e sua repetição” (CARVALHO, 1996, p. 69).
Comparadores	Em especial a conjunção subordinativa comparativa “como” funciona para tecer comparações, que implicitamente marca a orientação argumentativa do discurso.
Sufixo diminutivo	De caráter depreciativo ou, ao contrário, apreciativo. Além disso, indica ironia ou familiaridade do enunciador diante daquilo que enuncia.

Fonte: Elaborado pela autora, com base em Camara Junior (2007); Carvalho (1996).

Sendo assim, ao trabalharmos com a análise de um enunciado, é inevitável não percebemos as marcas da subjetividade afetiva deixadas por meio dos elementos citados acima, denunciando, assim, mesmo que de forma implícita, a intenção do enunciador, ou seja, revelando uma intenção argumentativa e seu possível impacto.

#### **2.2.4 Efeitos de Sentido**

Existem vários procedimentos discursivos que possibilitaram ao enunciador produzir e/ou conduzir efeitos de sentido que permitem fazer o enunciatário crer ou não naquilo que foi dito, podendo analisar o modo de funcionamento real da argumentatividade.

Como visto anteriormente, os argumentos são envoltos por técnicas argumentativas e conhecê-los é indispensável para se entender o grau de persuasão do discurso e a intencionalidade nele contida, bem como para atender às exigências de cada situação em que precisamos conscientemente trabalhar a linguagem para alcançar determinados fins.

Desse modo, os operadores argumentativos possibilitam várias interpretações e efeitos de sentido, de acordo com suas relações semânticas e o contexto do enunciado. Assim também a seleção lexical e a repetição nos remete a vários efeitos, como o de dar ênfase, propositadamente, a um determinado signo, visando a efeitos provocados não só pelo sentido intelectual deduzido pela análise da relação entre a formação textual e as condições de uso do texto, mas também pelo sentimento, a reação afetiva/sensitiva às ideias e às experiências suscitadas pela interação com o texto. Essa reação programada na textualização pode remeter à emoção implícita a alguns signos de acordo com a valorização atribuída por determinado grupo, mas também pode utilizar a semelhança que se dá em uma qualidade comum a dois elementos, para evocar uma sensação, ou uma emoção.

Na perspectiva semântica, a atividade enunciativa é vista como uma atividade intencional. O sentido de um enunciado é definido em relação às intenções argumentativas expressas linguisticamente pelo locutor. De acordo com Anscombe e Ducrot (1994), apreender o sentido de um enunciado implica em reconhecer uma determinada intenção, uma orientação enunciativa.

Nesse sentido, ao considerarmos a produção de um único enunciado, o sentido não orienta para um raciocínio ou para uma realidade, ele orienta para a sequência do discurso. A argumentação é um traço constitutivo de inúmeros enunciados que não podem ser empregados sem a pretensão de orientar o interlocutor “em direção a certo tipo de conclusão (pelo fato de

que se exclui um outro tipo de conclusão): é necessário dizer então, quando se descreve um enunciado desta classe, qual orientação ele traz consigo – ou ainda [...] em favor de quê ele pode ser argumento” (ANSCOMBRE; DUCROT, 1994, p.30).

Por intermédio do discurso, o sujeito toma a palavra, organiza estratégias e argumentos para dizer, contradizer, produzir efeitos de sentido entre os interlocutores. O discurso é, então, atravessado pelas convenções, ou seja, determinações ideológicas que interpelaram o homem em sujeito, assim, a língua que constitui o discurso deixa escapar reflexos dessas determinações, o que permite concluir que a língua não é plana, evidente, sempre transmite significações questionáveis, abrindo novas possibilidades semânticas (PÊCHEUX, 1994).

O discurso, tanto para Perelman e Tyteca (1996) como para Bakhtin (1995, 1997), tem em sua constituição a dimensão ideológica, a qual se impõe ao falante/orador ao não lhe permitir a totalidade de sua consciência no uso da palavra, na não neutralidade do discurso, e, também, devido ao preenchimento, pelo discurso do orador, de funções estéticas, científicas, morais, entre outras, em que ocorrem as práticas discursivas. Desse modo, podemos dizer que a argumentatividade apresenta-se como uma fonte riquíssima que gera os mais variados efeitos de sentido, atingindo desde o campo racional até o emocional.

### 3 CONTOS DE FADAS

Para que possamos compreender as características dos contos de fadas atuais, faremos um breve percurso pela história da Literatura Infantil até o surgimento dos contos clássicos, com embasamento teórico em Lajolo (1984; 1997), Zilberman (1987; 2005), Coelho (2000; 2003), Goes (1991), entre outros. Destacaremos a importância de apresentar como a literatura infantil clássica era utilizada com fins moralistas de ordem social, política, econômica, religiosa, sendo transportada da linguagem oral para os livros e, mais tarde, reformulada para a indústria cinematográfica, e, ainda assim, continuaram reproduzindo suas ideologias por meio do interdiscurso. A evolução das personagens no enredo desses contos, no decorrer dos séculos, também é crucial para as reflexões temáticas.

Sendo assim, esta seção está organizada em duas subseções, sendo elas: 4.1 Os clássicos da literatura infantil (verbais) e 4.2 A filmografia da literatura infantil (multimodal).

#### 3.1 Os Clássicos da Literatura Infantil (Linguagem Verbal)

Considerados clássicos da literatura mundial, os contos de fadas têm origem em tempos remotos e nem sempre se apresentaram como os conhecemos atualmente. O aspecto fantasioso e lúdico que hoje os envolve surgiu da necessidade de minimizar enredos controversos e polêmicos. São chamados de contos de fadas porque são histórias que têm sua origem na cultura céltico-bretã, na qual a fada, um ser fantástico, tinha importância fundamental para essas histórias.

Mesmo muito antes da existência da escrita, já era costume dos povos antigos contar histórias às crianças e aos adultos. As primeiras civilizações contavam suas narrativas no intuito de que as histórias de seus povos fossem transmitidas de geração para geração. Segundo Souza e Feba (2011, p. 153),

As primeiras civilizações utilizavam a linguagem oral para repassar aos seus descendentes a sabedoria deixada por seus antepassados, para solucionar problemas e manter vivas as tradições e segredos de seus povos. Nesse sentido, ao olharmos para a história da humanidade constatamos que ela está fortemente marcada pelo uso que os homens fizeram das narrativas para que pudessem se descobrir enquanto pessoas e para repassar às gerações futuras sua identidade e as descobertas realizadas em consequência de suas necessidades, ou seja, o fazer-se ser humano foi construído no decorrer da história narrada.

Com o passar do tempo, buscou-se uma nova forma de eternizar as histórias contadas já por inúmeras gerações, como podemos observar nas palavras de Souza e Feba:

Com o decorrer do tempo, [...] a oralidade deixa de exercer suas funções e os nossos antepassados buscam uma nova forma de registrar os conhecimentos adquiridos, nascendo, assim, a linguagem escrita, que possibilitou perpetuar aqueles textos que nos eram contados [...] (SOUZA; FEBA, 2011, p. 153).

A Literatura Infantil surgiu no século XVII, utilizada como uma forma de transmissão de valores de natureza social, política, econômica, religiosa; esses valores não eram conhecidos pela experiência intelectual das pessoas, e sim pela experiência de vida. Os enredos tinham uma estrutura maniqueísta<sup>5</sup>, com o intuito de demarcar, de forma lúcida, o bem a ser aprendido e o mal a ser desprezado. Os contos surgiram de mitos, lendas, mistérios da imaginação, destinados ao público adulto e foram transmitidos de geração a geração, por meio da oralidade, até que se transformaram em literatura para crianças.

Segundo Zilberman,

No começo, a literatura infantil se alimenta de obras destinadas a outros fins: aos leitores adultos, gerando as adaptações; aos ouvintes das narrativas transmitidas oralmente, que se convertem nos contos para crianças; ou ao público de outros países, determinando, nesse caso, traduções para a língua portuguesa (ZILBERMAN, 2005, p. 18).

Ressaltamos que, da sociedade antiga até a Idade Média, a criança era vista como um adulto em estatura menor. Tanto a criança como o adulto viviam no mesmo mundo, no qual trabalhavam e participavam de todos os momentos juntos, seja no nascimento, nas festas, na doença ou na morte, as crianças tinham uma vida pública, como a dos adultos. Até na forma de se vestir não havia diferenciação, apenas nos tamanhos das roupas. Não existia um método e nem um espaço específico para o aprendizado, ou seja, a criança não tinha o olhar afetivo da mãe, tão logo a mãe não se fazia presente nos primeiros anos de vida do filho.

Com o surgimento de uma nova sociedade, a burguesia e os profissionais liberais, desenvolve-se, então, um modelo de família voltado para as crianças, e a mãe passa a ser uma figura dominante na vida do filho.

A Igreja Protestante teve grande influência na organização patriarcal no século XVII, pois os pastores viam a criança como um ser que deveria ser domado por uma educação cristã rígida. Dessa forma, a criança começou a ser olhada com um interesse especial. Com esse conceito, foram editados os primeiros escritos com fins pedagógicos, e esses textos eram lidos para as crianças com intenção de formação religiosa.

---

<sup>5</sup> *Maniqueísta* é a ideia baseada numa doutrina religiosa que afirma existir o dualismo entre dois princípios opostos, normalmente o bem e o mal (Deus e o Diabo).

Ainda no século XVII, especificamente em 1697, o francês Charles Perrault elabora uma coletânea com adaptações de narrativas populares, dando-lhes valores comportamentais da burguesia. Assim, a literatura dividiu espaço com o leitor infantil por meio dessas histórias: *Contos de Mãe Gansa*, criado com a intenção de ajudar na formação moral das meninas. Essa mãe gansa seria uma figura folclórica que contava histórias para crianças e, devido a uma prática popular de mulheres que contavam histórias enquanto teciam, a tradição passou que ela seria uma mulher, não uma gansa. Em vários países, ela ganhou outros nomes, como Carochinha, a fiadeira, inclusive isso faz referência à figura da mitologia africana, Anansi: uma aranha fiadeira contadora de histórias. Nos Estados Unidos e na Inglaterra, ela continuou sendo a “Mother Goose” e suas traduções ganharam rima. A partir desse momento, algumas histórias ganham forma de editorial: *A Bela Adormecida no bosque*, *Chapeuzinho Vermelho*, *O Gato de Botas*, *As Fadas*, *A Gata Borralheira (Cinderela)*, *Henrique do Topete* e *O Pequeno Polegar*.

Cademartori (1987, p. 33) ressalta que

A literatura infantil tem como parâmetro contos consagrados pelo público mirim de diferentes épocas que, por terem vencido tantos testes de recepção, fornecem aos pósteros referências a respeito da constituição da tônica literária do texto destinado à criança. No século XVII, o francês Charles Perrault (*Cinderela*, *Chapeuzinho Vermelho*) coleta contos e lendas da Idade Média e adapta-os, constituindo os chamados contos de fadas, por tanto tempo paradigma do gênero infantil.

Os contos de fadas surgiram na França, no final do século XVII, com Charles Perrault, que editou as narrativas folclóricas contadas pelos camponeses, as quais continham passagens obscenas de conteúdo incestuoso e canibalismo. Assim, notamos que, antes de ter um cunho pedagógico, essa literatura tinha o objetivo de leitura e, também, contemplação pelos adultos. Contudo, há relatos históricos de que a mitologia grega também já possuía um modo particular de transmitir o contexto de algumas histórias, como a de *Chapeuzinho Vermelho*, com uma versão bem menos inocente daquela que conhecemos. Mais tarde, Perrault apresentou a história da menina e o lobo mau de forma moralizadora, retirando todo o rastro de elementos eróticos e sangrentos, dando um final feliz ao enredo. Posteriormente, essa mesma história ainda sofreu alterações por Hans Christian Andersen e pelos Irmãos Grimm.

Já no século XVIII, houve algumas mudanças significativas na sociedade, e o homem passa a conviver mais no ambiente familiar, valorizando, assim, as relações afetivas, passando a separar a infância da fase adulta. A criança passa a ser considerada um ser diferente do adulto, com necessidades e características próprias, havendo então o distanciamento da vida adulta e recebendo uma educação particularizada, que a preparasse para essa vida.

Segundo Zilberman,

[...] a concepção de uma faixa etária diferenciada, com interesses próprios e necessitando de uma formação específica, só acontece em meio à Idade Moderna. Esta mudança se deveu a outro acontecimento da época: a emergência de uma nova noção de família, centrada não mais em amplas relações de parentesco, mas num núcleo unicelular, preocupado em manter sua privacidade (impedindo a intervenção dos parentes em seus negócios internos) e estimular o afeto entre seus membros (ZILBERMAN, 1987, p.13)

Com o passar do tempo, a educação começou a ser institucionalizada e substituiu, aos poucos, a aprendizagem pela experiência dos mais velhos. Nesse mesmo século, tanto a mulher quanto a criança passaram a ter maior liberdade, isso pelo calor afetivo que a família começa a valorizar. Nesse período, as famílias passam a se reunir em rodas, ao redor de fogueiras, que as aqueciam, principalmente no inverno, para ouvirem as narrativas antigas que passavam de geração a geração. As crianças da nobreza liam trechos dos clássicos e as crianças mais pobres ouviam as histórias e lendas que circulavam no meio adulto.

Com a Revolução Industrial, surgem mudanças profundas na estrutura da sociedade, e a população começa a refletir sobre o papel da criança. A partir desse momento, a escola passa a ocupar a criança durante essa etapa de sua vida e, ao mesmo tempo, traz informações que lhe ajudarão em momentos futuros de sua existência, usando, como suporte, a leitura.

Os primeiros livros para as crianças surgiram no contexto europeu e foram produzidos no final do século XVII e durante o século XVIII, com o surgimento da sociedade burguesa e a decadência do feudalismo. Antes disso, não se escrevia para elas, porque não existia a infância. Hoje a afirmação pode surpreender, no entanto, a concepção dessa faixa etária diferenciada, com interesses próprios e necessitada de uma informação específica, só aconteceu em meio à Idade Média. Somente nessa época, a criança passa a ser considerada um ser diferente do adulto, com necessidades e características próprias, pelo que deveria distanciar-se da vida dos mais velhos e receber uma educação especial, que a preparasse para a vida adulta (ZILBERMAN, 1987, p.15).

Alguns escritores, como Goes (1991, p. 18-19), defendem que a literatura infantil tenha surgido antes dessa ascensão da burguesia, com os “supostos” contos de fadas, associados aos mitos, e a poesia infantil, associada com a origem no folclore. Para a autora, a literatura infantil, no aspecto de mensagem, dirigida ou não para a criança, deve ser considerada literatura e, por ser simplesmente literatura, seu início está nas primeiras manifestações artísticas.

Portanto, a literatura surgiu com a necessidade da comunicação e, assim, os livros para crianças e adolescentes surgiram na sociedade burguesa. Antes disso, adulto, jovem e criança

compartilhavam do mesmo espaço, do mesmo mundo, aprendendo e ganhando autonomia juntos. Mas com o olhar especial para a “infância”, houve uma preocupação com o desenvolvimento intelectual e emocional da criança, surgindo, então, a produção do livro e da imprensa para a criança.

A literatura torna-se mais popular e passa a atingir um grande público, e acaba se tornando uma mania, ou seja, um vício. Surge, então, uma preocupação por parte dos pedagogos da época, que começaram a alertar o povo sobre os perigos da leitura em excesso, a qual tinha caráter útil, informativo e religioso, impedindo a fantasia e a imaginação.

Os livros infantis escritos no início do século XIX, no Reino Unido, na França e na Alemanha, tiveram grande influência de Jean-Jacques Rousseau. Ele ressaltou o princípio do crescimento espontâneo e normal da criança dentro de um ambiente natural adequado, no entanto, foi mal interpretado pelos escritores e educadores da época, que impediram a literatura infantil de informações escolares e princípios moralizantes.

No início do século XIX, Jacob e Wilhelm Grimm, estudiosos da literatura infantil, elaboraram uma coletânea dos contos tradicionais alemães, com o intuito de encontrar nesses contos populares alguma raiz linguística relacionada à cultura deles. Nessa tentativa, recolheram mais de 100 contos voltados a crianças e adultos, mostrando versões diferentes dos mesmos contos de Perrault. A grande diferença entre as versões dos Grimm e as de Perrault é que as dos Irmãos Grimm estão muito mais próximas das versões originais, sem as modificações morais que Perrault trouxe a suas edições. O objetivo deles era mostrar a evolução da linguagem através dos diferentes contos, então quanto mais original, melhor seria.

Coelho pontua:

Em meio à imensa massa de textos que lhes servia para os estudos lingüísticos, os Grimm foram descobrindo o fantástico acervo de narrativas maravilhosas, que, selecionadas entre as centenas registradas pela memória do povo, acabaram por formar a coletânea que é hoje conhecida como Literatura Clássica Infantil (COELHO, 2003, p. 29).

Nesse período, duas obras marcaram profundamente a história da literatura infantil. A primeira foi *Histórias para as Crianças e a Família*, conhecida como *Contos de Grimm*, que continham contos, como: *A Bela e a Fera* e *João e Maria*, e a outra obra que se revelou foi a do dinamarquês Hans Christian Andersen, com uma coleção de contos de fadas que teve sucesso imediato, na qual parte ele retirou da cultura popular, parte da sua imaginação, em contos como: *O Patinho Feio* e *O Soldadinho de Chumbo*, nos quais havia humanização dos bichos e dos objetos com muita criatividade. Nasce, então, um gênero voltado para as crianças,

no qual o lúdico predomina sobre o instrutivo.

Desse modo, essa grande aceitação dos contos de fadas teve pelo menos duas consequências importantes para a evolução da literatura infantil: o predomínio do lúdico sobre o instrutivo e a definição de um gênero especificamente voltado para crianças.

Contudo, notamos que, a princípio, os contos de fadas não foram criados como histórias infantis, pois eram contados em círculos sociais de adultos como formas de entretenimento e possuíam conteúdos que abrangiam desde elementos sexuais, de violência, de adultério, incesto, estupro até ao canibalismo, como no caso da primeira versão de *Chapeuzinho Vermelho*. Esses contos, assim como as fábulas, tinham a intenção de mostrar as consequências dos diferentes comportamentos, entre os bons e os maus.

Personagens como as fadas não surgiram nesse primeiro momento, pois os primeiros personagens eram assustadores, em um enredo que apresentava aspectos polêmicos com episódios carregados de maldade e violência envolvendo, inclusive, crianças. Nas histórias quase não havia final feliz. Como os contos causavam medo nas crianças, alguns autores, como os Irmãos Grimm e Hans Christian Andersen, começaram a criar histórias mais suaves e que deveriam ser permeadas por outros ideais, defendendo valores morais e a fé cristã, criando elementos que falassem às crianças sobre a necessidade de compreender a vida como um trajeto cheio de obstáculos a ser percorrido com integridade e resiliência para que na morte se alcançasse o céu. Nesse sentido, as histórias começaram a sofrer profundas alterações para diminuir o impacto negativo das histórias originais, as quais não traziam uma preocupação com aspectos lúdicos. A partir daí, passaram a ser mais atrativas, trazendo todos aqueles elementos que vão mexer com o universo infantil, como personagens femininas mais belas, com estereótipo desenhado de acordo com o padrão de beleza instituído pela sociedade, carregando marcas de fragilidade impostas para o universo feminino e sempre dependentes da figura masculina para se desvencilhar de seus problemas. Também nesta nova versão dos contos, os animais e personagens perigosos começam a ser vencidos pelos heróis.

Os Irmãos Grimm e Andersen trouxeram aos seus contos as fadas como seres encantados, impregnados de magia e luz que vieram para ser, em tese, assessoras de heróis ou heroínas que aparecem em circunstâncias perigosas para proteger as personagens e impedir que sejam vítimas de males ou de feitiços produzidos por criaturas do mal. Segundo Machado (1994), fadas são os seres que fadam, isto é, orientam ou modificam o destino das pessoas. Fada é um termo originado do latim *fatum*, que significa destino. Lembramos, ainda, que a magia das fadas sempre agrega um ar de romantismo aos enredos dos contos de fadas, isso desde as

histórias arturianas, passando por romances franceses aos clássicos românticos de Shakespeare, como em *Sonho de uma noite de verão*<sup>6</sup>.

No final do século XIX, essas histórias começam a abrir mão do que podemos chamar de sobrenatural e vão um pouco além, mergulhando na ficção com enredos que trazem personagens e ambientes que estão bem aquém do mundo real, como no caso de *Alice no País das Maravilhas* de Lewis Carroll e *Pinóquio*, de Carlo Collodi, no qual, nesse último, o autor apresenta não só um boneco que quer ser gente, que tem amigos animais e um grilo falante como consciência, mas também a Fada Azul, que é capaz de conceder desejos.

Dessa forma, os contos infantis foram tomando novas versões e ocupando seu lugar no decorrer da história, como salienta Cademartori:

No século XIX, outra coleta de contos populares é realizada, na Alemanha, pelos irmãos Grimm (*João e Maria, Rapunzel*), alargando a antologia dos contos de fadas. Através de soluções narrativas diversas, o dinamarquês Christian Andersen (*O patinho feio, Os trajes do imperador*), o italiano Collodi (*Pinóquio*), o inglês Lewis Carroll (*Alice no país das maravilhas*), o americano Frank Baum (*O mágico de Oz*), o escocês James Barrie (*Peter Pan*) constituem-se em padrões de literatura infantil (CADEMARTORI, 1987, p. 33 e 34).

Esses mesmos contos de fadas começaram a ser transportados da literatura clássica verbal (livros) para o campo do cinema de animação no século XX. O que veremos a seguir, conforme apresentaremos no próximo item.

### 3.2 A Filmografia da Literatura Infantil (Multimodal)

Seguindo o percurso da literatura infantil, esses clássicos também se depararam com os avanços tecnológicos cinematográficos e os contos de fadas também se enveredaram para as telas do cinema. Com isso, esses enredos ganharam mais adeptos, pois, agora, a linguagem não verbal, por meio das cenas fílmicas, ganha mais espaço na vida de crianças e adultos.

Marcados pelas raízes mitológicas, renovados pelo contexto europeu clássico e adaptados para a criança, esses contos que se relacionam diretamente às tantas novas versões foram atualizados de acordo com as formas que as técnicas de narração e de veiculação foram se renovando. Assim, com o decorrer do tempo, as mudanças que ocorrem nos contos de fadas também estão relacionadas aos suportes, às novas linguagens e às ideologias que surgiram.

---

<sup>6</sup> *Sonho de uma noite de Verão* é uma obra de Shakespeare que conta a história de seres mitológicos e fantásticos da antiga Grécia. Seres como fadas e duendes que habitam na floresta, cuja rainha das fadas chama-se Titânia e seu marido é o Oberon, rei dos elfos. A comédia gira em torno de alguns romances que são despertados por meio de uma poção de amor.

Os enredos adaptados para o cinema e produzidos pelos estúdios da Walt Disney, com os novos arranjos estruturais e materiais impressos aos contos de fadas, constituem um marco definitivo para as principais matrizes culturais da infância do século XX.

Essas histórias foram simplificadas, os conflitos foram suavizados e as oposições entre o bem e o mal foram confirmadas para que a supremacia do bem moralista e ideológico fosse enfatizada, por meio do *glamour* das imagens da Disney que oferecem uma visão romântica, idealizada e sedutora dos contos. Contudo, as novas tecnologias, incluindo também a da informação, permitiram o surgimento de um expressivo número de releituras desses contos, quer seja por meio dos livros impressos (que hoje conta com uma inúmera série de recursos para veicular textos e ilustrações) quer seja por outros meios, assim como jogos eletrônicos, filmes e peças infantis. No entanto, o cinema, que já possui legitimidade garantida na sociedade de consumo, é o de maior alcance ao público e traz um retorno financeiro que o teatro ainda não alcançou, apesar do registro visual, por via tecnológica, interferir na criação da vida imaginária da criança, com o risco de empobrecê-la. Tal fato gera a crítica de Bettelheim (2008, p. 11), referência no estudo da importância dos contos tradicionais para a construção e desenvolvimento da subjetividade humana, com relação à criança, “devem estimular-lhe a imaginação: ajudá-la a desenvolver seu intelecto e a tornar claras suas emoções”. Os contos de Disney diferem dos contos clássicos em vários aspectos, mas o principal fator é o fim econômico. São vários os produtos oriundos dos filmes, desde roupas infantis, canecas, *notebooks*, televisores e decorações de quarto; a variedade é imensa. Sabe-se que grande parte do lucro da empresa provém da venda desses produtos.

Além do império de entretenimento e economia construído por sua indústria cinematográfica, a Disney tornou-se um veículo de disseminação de ideologias, em favor do Estado e da promoção dos valores culturais americanos voltados, especificamente, às crianças. E o mundo capitalista aceitou totalmente as criações de Walt Disney, pois seus desenhos animados influenciaram com o embelezamento dos contos de fadas por meio de seus filmes. Desse modo, essas animações, com o objetivo de conquistar e influenciar o público, forneceram belos desenhos, com aventuras desejadas, fonte de alegria e prazer, segurança e inocência infantil, que, de certa forma, trouxeram modificações à cultura infantil. Giroux (1997), ao analisar a influência de Walt Disney na cultura infantil, retrata a facilidade com que ele conquistou jovens e crianças, assim como a cultura visual em geral, como a televisão, o cinema, os videogames, *shoppings centers* e parques de diversão que “[...] priorizam os prazeres da imagem em detrimento das exigências intelectuais de análise crítica” (GIROUX, 1997, p. 51).

As fronteiras entre entretenimento, educação e comercialização se confundem, através da absoluta onipotência da intromissão da Disney em diversas esferas da vida cotidiana. O alcance do império Disney revela tanto práticas comerciais agressivas quanto um olho clínico para fornecer sonhos e produtos através de formas de cultura popular, nas quais as crianças estão dispostas a investir, material e emocionalmente (GIROUX, 1997, p. 56).

Sendo assim, entendemos que a Disney representa o domínio capitalista, por meio de seus desenhos animados, estabelecendo relações de poder em torno de políticas e ideologias, que poderiam ser destinadas a educação, no entanto, na maioria das vezes, são designadas ao comércio desenfreado de produtos relativos às personagens Disney.

Em 1937, que Walt Disney lançou o primeiro filme dos clássicos contos de fadas: *Branca de Neve e os Sete Anões*, o qual teve sua primeira edição impressa entre 1817 e 1822. Branca de Neve é uma personagem fictícia e a protagonista do enredo. Ela é também o primeiro membro da franquia Disney Princesas. “O filme teve um recorde de bilheteria para a época e inaugurou a saga de Disney como ícone da cultura infantil” (CARVALHO; RODRIGUES, 2015, p. 4). Além de promover o retorno dos contos clássicos à esfera popular, assegurando, assim, o sucesso de audiência, a mídia de massas teve como propósito a adaptação dessas histórias aos valores modernos.

O próprio nome da personagem, Branca de Neve, já carrega consigo o preconceito que não se negava na época, pois as princesas tinham peles brancas e aveludadas, não carregavam traços e marcas da adolescência e do sofrimento pelo qual elas passavam até o desenrolar da história e, neste caso, ela tem a pele alva como a neve.

A princesa é jovem e tão bela a ponto de ser o elemento gerador do conflito na história, pois a madrasta não aceita haver alguém cuja beleza seja maior que a dela e resolve dar fim àquela que lhe impede de ser a mais bela do reino em que vive. A jovem é dotada de uma beleza especial, que retrata a perfeição do estereótipo conceituado na época: tem pele branca como a neve, lábios rubros como uma rosa, cabelos longos, negros e lisos, magra e esbelta e muito jovem. Esse era o padrão de perfeição da beleza feminina imposto na época.

Outras características evidentes da princesa são a bondade e a ternura, pois, mesmo diante dos maus tratos da madrasta, ela foge para a floresta, alegre, cantando e dançando com os animaizinhos, sorrindo e serena, sem denunciar o sofrimento pelo qual estava passando, demonstrando sua bondade em suas ações até quando estava com medo da perseguição e dos perigos da floresta.

Branca de Neve é uma jovem muito prendada, pois, mesmo em meio ao cansaço e ao desespero de estar em um lugar desconhecido, correndo perigo e desprovida de suprimentos

para suas necessidades básicas, quando encontra a casa dos sete anões, não pensa em suas necessidades imediatas, como alimento, banho, cama para descansar, e sim em fazer uma faxina na casa que estava bagunçada. Os anões, ao chegarem, ficam encantados, acham a princesa perfeita, ou seja, uma “perfeita dona de casa”, pois limpa e cozinha.

A jovem princesa, enganada pela madrasta, come a maçã envenenada e morre. Os anõezinhos deixam seu corpo à exposição num caixão de cristal, pois a acham muito bela para ser enterrada. Até neste momento, percebemos uma certa idolatria pela beleza, evidenciada por meio da jovem que deveria ficar exposta em um caixão transparente. E, então, chega o príncipe e se aproxima da princesa, desacordada e, encantado com sua beleza, beija-a na boca. Branca de Neve acorda do seu encantamento e abraça o príncipe, sobe em seu cavalo branco e vai com ele para o castelo ser feliz para sempre. Mesmo sendo herdeira de um reino, o qual vivia anteriormente com sua madrasta, observamos que a felicidade da princesa está condicionada em ter encontrado um príncipe e ser sua esposa em um reino que não era o seu. Ela, frágil, nem pensa em lutar para tomar posse do reino que era seu por direito, e abre mão para, supostamente, “ser feliz para sempre” com seu amado que mal conhecia.

Analisando essa história que temos tão viva em nossa memória, notamos que, por meio do poder do discurso verbal e imagético, ela trouxe efeitos de sentidos que incutiram, em nossa mente, muitas ideologias, valores étnicos/sociais e morais que até hoje, paulatinamente, estão sendo desconstruídos em nossa mente, pois, como ressalta Van Dijk (2015, p. 124), os estudos críticos sobre o discurso da mídia têm revelado "imagens preconceituosas, estereotipadas, sexistas ou racistas em textos, ilustrações e fotos", isto é, isso ocorre também nos estudos do discurso dos contos de fadas. Van Dijk (2015) também aborda vários conceitos relevantes que compõem a "memória episódica" (formada por experiências pessoais e modelos subjetivos), e a "memória social" (formada por conhecimento, atitudes, ideologias, normas, valores e modelos socialmente compartilhados), que entram em jogo na construção do discurso político, não deixando de ser produzido nessas histórias.

Por muitos anos, estereótipos e condutas de princesas regeram ideologias comportamentais do público, como sujeito de condições de produção atravessados por diversas formações discursivas que carregam diferentes formações ideológicas. Em seu livro, Van Dijk (2015, p.17) propõe uma reflexão muito oportuna, ao lembrar que controle é tradicionalmente definido como domínio sobre as ações de outros e que, quando a direção é exercida no interesse daqueles que dispõem de poder, em desvantagem dos interesses daqueles que são controlados, uma situação de abuso de poder pode ser percebida. Nas palavras do autor, "poder social em termos de controle, isto é, de controle de um grupo sobre outros grupos e seus membros".

Considerando que, normalmente, esses contos de fadas entram na vida das pessoas, na fase da infância, na qual a criança ainda não tem a perspicácia de um adulto para discernir o que é fantasioso do real e está em fase de formação ideológica, conceituando os seus valores étnicos, morais e sociais, concluímos que esses contos deixam muitas marcas supostamente negativas na formação ideológica do sujeito.

A partir de *Branca de Neve e os Sete Anões*, muitos outros contos foram transportados para o cinema, dentre eles estão *Cinderela*, que teve sua primeira edição impressa em 1692 e foi adaptada para os cinemas em 1950; *A Bela e a Fera* que de sua primeira versão impressa em 1740 foi para os telões em 2011; *A Bela Adormecida* que da versão impressa em 1812 foi ilustrada nos cinemas em 1959, entre outros. Ao observarmos as características das princesas protagonistas dos contos mencionados acima, notamos que elas carregam inúmeras semelhanças no que diz respeito à imagem física, pois todas são dotadas do padrão de beleza estipulado no contexto de produção em que os filmes foram produzidos: possuem formas alongadas, são magras, esbeltas, com o corpo delineado, cabelos lisos, peles brancas, sem marcas, sem manchas, são delicadas em suas ações, carregam discrição até mesmo na forma de se vestirem, como podemos perceber na figura 1.

**Figura 1** – Princesas Disney



Fonte: <http://princesas.disney.pt/>

No que diz respeito à personalidade dessas princesas, também há muitas semelhanças: todas são bondosas, dóceis, demonstram fragilidade diante das diversas circunstâncias que enfrentaram, são delicadas com suas palavras, são sensíveis, submissas, ingênuas, são prendadas, dentre outras características.

Não podemos negar que as princesas Disney são objetos de consumo e fazem parte do imaginário infantil desde muito cedo. Em um mundo onde as mulheres são expostas constantemente a perfis de um ideal de beleza a ser alcançado, as princesas são um dos primeiros modelos a que muitas meninas desejam imitar, com um estereótipo, muitas vezes,

bem distante de suas realidades, como: cinturas extremamente finas, peles perfeitas e cabelos sempre impecáveis, absorvendo-se, assim, por meio da *princesa*, a ideia do que é uma mulher ideal, tanto sob o aspecto físico quanto comportamental. As protagonistas desses contos de fadas ensinam às meninas sobre o que é ser bonita, graciosa, dona de casa e delicada, tendo como contraponto as bruxas, que evidenciam a feiura e o comportamento que se deve evitar, como a maldade.

Nos contos de fadas clássicos, a construção da feminilidade na cultura ocidental é permeada por aspectos constituintes de uma sociedade patriarcal, em que as mulheres são marcadas pelas perdas, pela impossibilidade de ser livre, de fazer suas próprias escolhas sem depender do outro. Essas escolhas são determinadas por situações que demarcam a fragilidade de ser mulher. As primeiras protagonistas femininas são marcadas por fragilidade e submissão, idealizando uma mulher pura, dócil e de bom coração, na qual a ênfase está em uma idealização de romance perfeito.

Porém, a partir da década de 1970, com a repercussão do movimento feminino, marcado pela necessidade de desconstruir a ideia universal de mulher, numa categoria padronizada e a reivindicação para que suas diferenças identitárias fossem externadas, a indústria cinematográfica começou a produzir enredos que inseriram heroínas com traços físicos que remetessem a outras etnias e com personalidades que comesçassem a diferenciar o modelo tradicional que o público estava acostumado. Com isso, um novo panorama começa a surgir e alguns paradigmas são desfeitos por meio de novos modelos de princesas que apareceram nas telas do cinema.

Esse cenário começou a ser modificado com o lançamento de *A Pequena Sereia*, em 1989. Ariel é uma garota sonhadora, que faz um pacto com a vilã Úrsula em troca de virar humana para conquistar o príncipe Eric. A jovem protagonista é movida pelo amor, mas, ao contrário das princesas anteriores, ela não espera que ele a encontre e luta para conseguir o que deseja.

Em 1995, a Walt Disney lançou um novo filme de animação *Pocahontas*, a personagem apresenta para o seu amado, o inglês John, a importância de conhecer e respeitar uma nova cultura. O filme ainda mostra questões que precisam ser debatidas, como a intolerância e o preconceito com povos que possuem visões diferentes. Em *Mulan*, que foi para as telas do cinema em 1998, a protagonista, uma chinesa, surpreendeu o público quando se vestiu de homem para lutar no lugar de seu pai, um militar já idoso. Apesar da ousadia da princesa, notamos que ela ainda apresenta características físicas e psicológicas das tradicionais princesas Disney.

No ano de 2001, uma das protagonistas do filme *Shrek*, lançado pela produtora *Dreamworks Animation* e baseada no livro homônimo de William Steig, a princesa Fiona, invade as telas do cinema e a bela princesa, que era vítima de um feitiço, nega o pedido de casamento do “príncipe encantado” e se apaixona pelo ogro Shrek. Ao se beijarem, ao contrário da história da Bela e a Fera que conhecemos, ao invés do ogro se transformar em príncipe, a princesa toma a forma de uma ogra e faz a escolha de viver no pântano com Shrek.

Já em 2009, a Disney traz para as telas mais um conto de origem alemã, dos irmãos Grimm, *A Princesa e o Sapo*, no qual apresenta, pela primeira vez, uma princesa negra, cujo nome é Tiana. No entanto, o filme sofre algumas críticas negativas, pois no que diz respeito aos traços estéticos da personagem, é discrepante a diferença entre as personagens de origem afro, considerando que a princesa Tiana possui o mesmo estereótipo físico das clássicas princesas Disney, como já mencionado: forma alongada, magra, com o corpo delineado, cabelos lisos, pele sem marcas, sem manchas, delicada em suas ações e discrição na forma de se vestir.

Azevedo e Silva propõem um questionamento importante no texto *Era Uma Vez...: O Negro No Imaginário Encantado*: “Como uma animação baseada num conto de origem alemã pode trazer ao público o universo de permanências e rupturas da Diáspora africana, especificamente, na América do Norte?” (AZEVEDO; SILVA, 2014, p. 16). Nesse mesmo texto, os autores esclarecem esse assunto de forma mais explicativa: “Tiana tem a pele negra, mas apresenta um fenótipo distante dos traços negroides comuns à população afrodescendente” (AZEVEDO; SILVA, 2014, p. 16).

A *Pixar Animation Studios*, que é uma empresa de animação digital norte-americana pertencente à *Walt Disney Company*, em 2012, mostrou um conto de fadas diferente do padrão que estamos acostumados, uma vez que não há príncipe encantado. Em *Valente*, a princesa Merida é criada pela mãe para ser uma perfeita princesa e sucedê-la como rainha. Ela precisa seguir alguns protocolos e etiquetas, conforme o costume dos antepassados. Mas Merida prefere cavalgar pelas florestas selvagens da Escócia e fazer uso do presente dado pelo pai, caçar com o seu arco e flecha. Todavia, sua mãe tem outros planos, que inclui casá-la. No decorrer do enredo, notamos que a mãe de Merida representa o feminino que precisa seguir as convenções impostas, com comportamentos ditados pela sociedade e que, provavelmente, foi passado por sua mãe. Ela possui um comportamento bastante voltado para o patriarcado, cujas normas devem ser seguidas, e toda a espontaneidade e sensualidade são deixadas de lado. Já Merida é uma guerreira com espírito rebelde, é a representação juvenil, cheia de sonhos, indomável, selvagem e que deseja ter autonomia para se casar por amor. No entanto, ambas se identificam

uma com a outra. Merida, mesmo ao proferir que não quer ser igual a sua mãe, deseja em si mesma alcançar a responsabilidade.

O ano de 2013 foi marcado pelo lançamento cinematográfico de *Frozen*, uma animação que retrata a vida de duas princesas. Anna e Elsa, duas irmãs que, quando crianças, sempre se deram muito bem, porém a princesa Elsa possuía o poder de fazer gelo e neve e, em uma das brincadeiras, a princesa machucou sua irmã. Os pais, por precaução, aconselham Elsa a nunca revelar a Anna os seus poderes, visto que eles haviam conseguido com que a memória da irmã fosse apagada em relação aos poderes de Elsa. No decorrer da história, os pais morrem e, ao atingir a maioridade, Elsa é coroada a rainha. O enredo mostra a relação conturbada de duas irmãs completamente diferentes. Elsa, que é reservada, forte e muito sensível emocionalmente, e a caçula Anna, que é determinada, extrovertida e romântica.

Apesar de surgirem dois homens no enredo – o príncipe Hans que parece o clássico “príncipe encantado”, bonito e perfeito, mas que, na verdade, quebra os paradigmas das histórias de amor vistas incontáveis vezes no cinema, pois Hans é um cafajeste que enganou a ingênua princesa Anna, pedindo-a em casamento por interesse; e o outro homem é um bondoso camponês chamado Kristoff – que participam da história. Não são eles que salvam as princesas e também não é nenhum beijo romântico que resolve a situação, o ato de amor verdadeiro que estamos acostumados a ver nos contos de fadas está, na verdade, no amor entre as irmãs: quando Anna se sacrifica por Elsa, salvando-a do Príncipe Hans, enquanto é congelada completamente.

A mais nova princesa da Walt Disney traz um novo conceito de heroína, *Moana – um mar de aventuras* foi lançado em 2016. A protagonista é uma princesa determinada, corajosa e sábia, ela se aventura em alto mar para salvar o seu povo. A premissa do filme é tão somente a liberdade e o autoconhecimento, pois no enredo não há qualquer indício de relacionamento amoroso para a protagonista. O estereótipo do amor à primeira vista é quebrado. Moana mostra que a força da amizade é maior do que a força do amor e, com a ajuda de seus amigos, parte em uma expedição cheia de aventuras em busca da ilha mística de seus ancestrais.

Moana Waialiki é uma corajosa jovem, filha do chefe de uma tribo da Polinésia, na Oceania, vinda de uma longa linhagem de navegadores. Querendo descobrir mais sobre seu passado e ajudar a família, ela resolve partir em busca de seus ancestrais, habitantes de uma ilha mítica que ninguém sabe onde é. Acompanhada pelo lendário semideus Maui, Moana começa sua jornada mar aberto, onde enfrenta terríveis criaturas marinhas e descobre histórias do submundo.

O enredo conta que Te Fiti, uma deusa da ilha, criou toda a vida e se tornou uma ilha. O coração de Te Fiti, uma pequena pedra pounamu<sup>7</sup>, foi roubado pelo semideus Maui para presentear os humanos com ela, no intuito de ser amado, pois o semideus demonstra ser muito carente de elogios. Após roubar o coração de Te Fiti, ele encontra o monstro de lava Te Ka, o qual fez com que seu anzol e o coração desaparecessem no oceano. Com o roubo do coração, as ilhas que Te Fiti criou foram amaldiçoadas.

Mil anos mais tarde, Moana Waialiki, uma pequena criança, descobre o coração enquanto está brincando e coletando conchas nas margens do oceano. Depois que seu pai, o chefe Motu Nui, ordena que ela volte para a aldeia, a menina nunca mais vê o coração até que ela cresça.

Moana, agora uma adolescente, tem a responsabilidade de se tornar a próxima chefe da ilha, por insistência do seu pai, mas devido à estreita amizade com sua avó, Tala, mantém seu sonho de devolver a vida à ilha, tornando-a produtiva novamente. Ela logo descobre que todos os peixes desapareceram das praias da vila, e os cocos estão estragando. A jovem garota insiste em ir além dos recifes para pegar mais peixes, mas seu pai desaprova o seu pedido e a desanima, ficando irritado por causa de seu desejo. Sua mãe, Sina Waialiki, confessa que seu pai age assim por causa da perda de seu amigo mais íntimo, quando eles viajaram pelas águas implacáveis uma noite em sua juventude.

Tala encontra Moana na praia depois de tentar navegar além dos recifes, apenas para naufragar de volta para casa, e mostra à garota uma caverna secreta escondida atrás de uma cachoeira. Dentro estão os barcos à vela que seus antepassados criaram. Ao bater no tambor, Moana descobre que seus ancestrais eram viajantes. Então, Tala entrega à menina o coração de Te Fiti, depois de mostrar-lhe a maldição que drena a vida das árvores e da própria ilha, dizendo que é a única maneira de salvar seu povo. Ela vai até seu pai e fala o que Tala lhe contou, mas ele não acredita e vê isso como uma outra desculpa para que ela saia da ilha.

Mais tarde, Tala fica doente e é encontrada morrendo em seu leito. Nos seus últimos fôlegos, ela diz a Moana para que vá salvar o seu povo e lhe dá o colar usado para carregar o coração. Moana parte com um dos veleiros encontrados na caverna e com Heihei, um galo mudo que estava acidentalmente guardado no veleiro. Ela quer encontrar Maui seguindo uma constelação que parece seu anzol, mas uma onda vira seu veleiro e a deixa inconsciente. A jovem garota acorda, na manhã seguinte, em uma pequena ilha habitada por Maui, que a

---

<sup>7</sup>*Pounamu* é o termo pelo qual são chamadas algumas rochas e minerais como jade nefrita, *bowenite* e serpentinó. Duras e altamente valorizadas, são encontradas no sul da Nova Zelândia.

aprisiona em uma caverna depois de distraí-la. Ele rouba seu veleiro enquanto ameaça comer Heihei. Depois de escapar da caverna, o oceano envia Moana de volta ao veleiro para convencer Maui. Ela mostra-lhe o coração e pede-lhe para ajudá-la a devolvê-lo, mas Maui se afasta temendo que o coração seja uma espécie de armadilha para a pessoa que o carrega e que outras criaturas poderiam matá-los para roubá-lo para si.

Durante o velejo, Heihei come o coração quando se encontra com os pequenos piratas, conhecidos como Kakamora. Esses piratas acabam roubando o galo, forçando Moana a recuperá-lo. Assim que a jovem recupera Heihei dos Kakamora, Maui impede seus barcos à vela de colidirem uns nos outros e os três ficam ilesos. O semideus então concorda em ajudar a trazer o coração de volta para Te Fiti. Mas, para isso, ele precisa de seu anzol, que está escondido no Reino dos Monstros, com um caranguejo gigantesco chamado Tamatoa. Em seu covil, enquanto Moana distrai Tamatoa fazendo com que ele conte sobre si mesmo, Maui recupera o anzol. De volta ao veleiro, Maui fica deprimido por ser incapaz de mudar de forma com o anzol, mas decide, finalmente, ensinar Moana a navegar.

Moana descobre que Maui roubou o coração para uma aldeia que ele cuidou, uma vez que lhe foi dado seus poderes pelos deuses. Através de algum incentivo de Moana, Maui consegue ter a força para mudar de forma com facilidade, conseguindo se transformar em um falcão. Os dois se tornam amigos enquanto ela aprende mais sobre como ser um escolhido pelo oceano. Eles chegam a Te Fiti, onde Te Ka aparece e tenta destruí-los. Maui tenta lutar e diz para Moana ficar para trás. Ela ignora o seu aviso, o que leva Te Ka a destruir, parcialmente, o anzol de Maui, danificando-o severamente e enviando-os para longe através do oceano. Com raiva, Maui deixa Moana encalhada, temendo que lutar com Te Ka destruirá permanentemente seu anzol. Ele voa para longe depois de dizer a ela que o oceano escolheu a pessoa errada para salvar o seu povo, que é algo que ela tem tentado descobrir o porquê.

Depois de tristemente dizer ao oceano para levar o coração para outra pessoa, a avó da garota aparece em forma espiritual e a incentiva a descobrir quem ela é, baseado no que ela aprendeu, no que ela viveu, quem ela conheceu e de onde ela vem. Moana orgulhosamente percebe quem ela pretende ser dentro de si mesma e o que a define, e nada no oceano para recuperar o coração. Usando suas habilidades de “escolhida pelo oceano”, ela retorna a Te Fiti e consegue passar por Te Ka para levar o coração. Maui retorna também para distrair Te Ka. Moana, ao atingir o topo da montanha, percebe que a ilha se foi e que Te Ka é nada menos que Te Fiti sem o seu coração. Ela pede ao oceano para limpar um caminho para se aproximar da deusa. Então a garota conecta-se com Te Fiti e abre os olhos para mostrar o que ela se tornou. Te Fiti se acalma e deixa Moana restaurar seu coração, trazendo-o de volta ao normal.

Te Fiti, agora totalmente restaurada e a maldição destruída, acredita que Maui deve ser deixado para pedir desculpas por suas ações e ele acaba se desculpando e então lhe é concedido um novo anzol e ele voa para se encontrar com seus aldeões. Antes de sair, Maui despede-se de Moana com um abraço, agradecendo a ela por tudo o que fez.

Moana retorna a sua ilha, onde tudo volta ao normal e os aldeões retornam ao oceano, liberando os barcos da caverna escondida. Como a nova chefe, Moana coloca a pedra (uma concha que ela recolheu quando ela era pequena) na montanha mais alta, onde muitos chefes colocaram pedras para reivindicar sua liderança e, após, a garota parte com o resto dos moradores em busca de novas ilhas. Maui os acompanha em sua forma de falcão.

Os contos de fadas abordados nos filmes da Disney foram sofrendo modificações ao longo das décadas, sempre apelando ao estímulo visual e auditivo, trazendo também canções que complementam e marcam os enredos. Se antigamente tínhamos princesas meigas, delicadas, submissas, prestativas com o sonho de terem um esposo e serem verdadeiras donas de casa, era porque a sociedade regia que a educação das meninas da época deveria ser dessa forma. Mas também temos visto a transformação na filmografia dos contos de fadas no decorrer dos tempos, considerando que a indústria cinematográfica apresentou uma considerável evolução nas protagonistas femininas, como já mostramos nas princesas citadas. Com isso, os estúdios de Walt Disney quebraram paradigmas e o início do século XXI começou a ser marcado por um novo modelo de herói.

## 4 A FIGURA DO HERÓI NOS CONTOS DE FADAS

Ao longo da vida, o ser humano, interpelado por vários discursos e ideologias, formou a imagem universal do herói dos contos de fadas, considerando que os enredos desses contos, mesmo antes da alfabetização, por meio da contação de histórias, fazem parte da infância de toda criança. É na infância que a criança mais recebe estímulos para o seu imaginário e essas histórias proporcionam um momento mágico que envolve a todos que estão nesse meio de fantasia. Como menciona Abramovich

Chegaram ao seu coração e à sua mente [da criança], na medida exata do seu entendimento, de sua capacidade emocional, porque continham esse elemento que a fascinava, despertava o seu interesse e curiosidade, isto é, o encantamento, o fantástico, o maravilhoso, o faz de conta (ABRAMOVICH, 1997, p. 37).

Da mesma forma que os contos de fadas nos transmitem ensinamentos com o intuito de nos afastar da maldade, como visto na seção anterior, eles também nos remetem a sonhos e idealizações de alcançar comportamentos, como o da bondade e, até mesmo, alcançar a beleza percebida nas personagens das histórias infantis.

Portanto, muitas imagens, verbais e não verbais desses contos, foram cristalizadas na mente das pessoas e, nesse sentido, muitos conceitos e ideologias ainda permanecem orientando discursos e condutas dentro dos lugares que as pessoas ocupam na sociedade.

Para trazermos essa reflexão, nesta seção, falaremos de como se constituiu a figura do herói e elucidaremos algumas características que permearam a imagem desses heróis dos contos de fadas tradicionais e, após, apresentaremos as características físicas e psicológicas que norteiam os novos heróis que estão surgindo no século XXI. Sendo assim, essa seção foi estruturada em: 5.1 O Herói Tradicional e 5.2 A Nova Figura de Herói.

### 4.1 O Herói Tradicional

O termo “herói” tem referência no latim como *heros*, sobre a raiz grega *hērōs*, em menção à imagem de um nobre influente, transferido para a mitologia para apontar os semideuses e seus valores. Entretanto, a palavra “heroína”, também do latim *heroína*, sobre o grego *hērōinē*, é usada para referir-se ao protagonismo da mulher, diferentemente da imagem masculina, nem sempre essa expressão respondeu às incríveis aventuras e façanhas, como ocorreu no caso do herói, pois esse campo foi dominado por figuras masculinas por muito tempo.

A imagem do herói em sua versão universal, vincula-se à passagem do herói divino para o herói humano. Humano no sentido de ser provido de falhas e de fraquezas, diferentemente da figura anterior, contemplada de poderes divinos e/ou sobrenaturais.

O herói surgiu por meio do mito o qual, em linhas gerais, refere-se a uma “narrativa”, um “discurso”, uma “fala” (ROCHA, 1996, p. 4). Contudo, não se trata de uma fala qualquer, mas sim de uma narrativa especial que busca dar sentido a uma determinada realidade ou a algum fenômeno da natureza.

Segundo Eliade (1972, p. 8), mito é uma “narrativa de uma criação”, pois relata um acontecimento que se passou nos primórdios. Geralmente, seus protagonistas são deuses dotados de poderes sagrados e que se destacam no mundo natural, cujas façanhas tratam de um modelo de conduta. Por isso, o mito foi considerado uma narrativa de caráter sagrado e ideal.

Por meio do mito, diversos comportamentos e atividades das sociedades arcaicas são justificados. Apesar das críticas quanto à autenticidade, o mito exerce um importante papel social, principalmente nas sociedades onde é “vivo” no sentido de que “fornece os modelos para a conduta humana, conferindo, por isso mesmo, significação e valor à existência” (ELIADE, 1972, p. 6).

Frequentemente, deparamo-nos com frases como: “Ah! Isso é mito” (ROCHA, 1996, p. 4). Assim, temos, muitas vezes, a veracidade do mito sendo questionada como algo inacreditável e até surreal, ficcional e irrelevante. Segundo Eliade (1972, p. 8), o mito pode ser considerado uma “história verdadeira” sim, na medida em que sempre se refere a realidades: “o mito cosmogônico é ‘verdadeiro’ porque a existência do mundo aí está para prová-lo; o mito originário da morte é igualmente ‘verdadeiro’ porque é provado pela mortalidade do homem, e assim por diante”.

Em contrapartida, Rocha ressalta que

O aspecto principal é que, embora o mito possa não ser verdade, isto não quer dizer que seja sem valor. A eficácia do mito e não a verdade é que deve ser o critério para pensá-lo. O mito pode ser efetivo e, portanto, verdadeiro como estímulo forte para conduzir tanto o pensamento quanto o comportamento do ser humano ao lidar com realidades existenciais importantes (ROCHA, 1996, p. 5).

De acordo com Feijó (1984), dentre as diversas mitologias, a presença do herói se faz mais marcante na grega, a qual traz a história do relacionamento entre os deuses, os homens e os semideuses, filhos do encontro entre um deus e um mortal. Imprescindível observar que, nessas histórias, os semideuses fazem o papel de heróis, apesar de mortais possuem

características divinas e poderes especiais; enquanto os deuses possuem características humanas, como vícios e virtudes.

No decorrer dos tempos, a origem do mito começou a ser questionada, pois será que o mito seria baseado na realidade ou apenas em um produto do imaginário? Para muitos, o mito está baseado numa história real e o herói seria uma pessoa que se destacava dos seus contemporâneos, sendo dotado de poderes especiais pela imaginação popular. Já outros defendem a ideia de que os heróis são de fato deuses decaídos, isto é, antigos deuses que teriam perdido sua condição de divindade.

Autores como Corso e Corso (2006) defendem a noção do mito como narrativa fundamental para lidarmos com conflitos interiores e tomam como atualizações das narrativas míticas os contos de fadas. De acordo com esses autores, os contos de fadas são reconhecidos como essenciais para as crianças, visto que fornecem ferramentas simbólicas capazes de ajudá-las a lidar com os próprios conflitos psíquicos inconscientes, pois "contar histórias não é apenas um jeito de dar prazer às crianças: é um modo de ampará-las em suas angústias, ajudá-las a nomear o que não podia ser dito, ampliar o espaço da fantasia e do pensamento" (CORSO; CORSO, 2006, p. 16).

Nesta linha de raciocínio, ao referir-se aos contos de fadas, o psicanalista Bettelheim, ressalta

Através dos séculos (quando não dos milênios) durante os quais os contos de fadas, sendo recontados, foram-se tornando cada vez mais refinados, e passaram a transmitir, ao mesmo tempo, significados manifestos e encobertos - passaram a falar simultaneamente a todos os níveis da personalidade humana, comunicando de uma maneira que atinge a mente ingênua da criança tanto quanto a do adulto sofisticado (BETTELHEIM, 2008, p. 14).

Com isso, essas narrativas proporcionam meios para que a criança, por intermédio da linguagem simplificada dos contos de fadas, seja estimulada a resolver conflitos reais e também na dimensão imaginária. A figura do herói representa um modelo a ser imitado pela criança e, assim, ela deseja ter as mesmas habilidades e poderes dessas personagens.

Segundo Campbell (2007), o herói é aquele que, ao invés de “independência auto conquistada”, caminha na direção da “submissão auto conquistada” e, ainda, chama a atenção para a importância de “anular as recorrências ininterruptas da morte”. O primeiro passo para se afastar dessas recorrências e retomar o trabalho de criação é enfatizar o mundo interno em lugar do mundo externo. Em suas palavras:

[...] a primeira tarefa do herói consiste em retirar-se da cena mundana dos efeitos secundários e iniciar uma jornada pelas regiões causais da psique, onde residem efetivamente as dificuldades, para torná-las claras, erradicá-las em favor de si mesmo (isto é, combater os demônios infantis de sua cultura local) (CAMPBELL, 2007, p. 27).

O autor verifica um movimento de individualização e de interiorização da figura do herói, constatando que a dimensão psicológica ganha lugar privilegiado na caracterização do herói. No entanto, outros autores definem o herói a partir da ênfase em atos realizados, em suas façanhas heroicas.

Conforme Campbell (2007), o herói, nascido nos mitos e atualizado nas histórias atuais, é capaz de voltar-se para si mesmo a fim de superar conflitos interiores, provavelmente originados na infância. Ainda, segundo o autor, “o herói [...] é o homem ou mulher que conseguiu vencer suas limitações históricas e pessoais e alcançou formas normalmente válidas, humanas”, isto é, o herói é aquele que consegue se reestabelecer de seus problemas da infância.

Aos poucos, com o tempo, os mitos foram perdendo o poder de encantamento, e com uma série de mudanças no contexto sócio-histórico surgiu uma nova dimensão da figura heroica. Esse novo herói separa-se do mito e se materializa em pessoas de carne e osso da História. Nesse segmento, durante a Idade Média, sobressaem também personagens que misturam o mitológico e o sagrado. Eles são os heróis da religião cristã, isto é, são os santos que foram canonizados pela Igreja Católica.

Ainda percorrendo esse contexto histórico, no renascimento, a imagem de herói realiza-se por meio de pessoas que não são necessariamente nobres, no entanto, destacam-se da maioria dos homens, graças a um talento excepcional e inato. São eles os gênios artísticos, como Michelângelo, Leonardo da Vinci, Rafael, entre outros. Percebemos, assim, que a figura do herói estava relacionada ao êxito de indivíduos que se destacavam de seu meio, graças a uma qualidade especial.

Segundo Freud (2006), o herói é aquele que pode tudo que deseja. Seu papel na economia psíquica está diretamente relacionado àquela época em que tudo podíamos, àquela referida como “sua majestade, o ego”. Segundo o autor, o que caracteriza o herói é a sua onipotência narcísica, a saber, a capacidade de realizar tudo que deseja, de não abrir mão de seu princípio do prazer.

Quando nos identificamos com o herói, temos a oportunidade de vivenciarmos tudo aquilo que não seria possível, podendo nos ver por meio da personagem com poder para vencer todos os obstáculos que nos impedem de realizar nossos desejos. Nas palavras de

Campbell (2007), "O herói é alguém que deu a própria vida por algo maior que ele mesmo", seja num rito sacrificial, seja involuntário, ele(a) faz a oferta máxima que é a de si mesmo(a), depois de cumprida a saga ou jornada de saída e regresso.

Os tempos foram mudando e novos heróis surgiram. Muitas gerações alimentaram medos e esperanças, idealizaram encontrar aquele ser fantástico, quem sabe até repetir os seus feitos.

Como mencionado, no início desta seção, primordialmente, a figura do herói foi destinada ao protagonismo masculino. Décadas mais tarde, quando esse papel foi reconhecido na imagem feminina, suas características não correspondiam às mesmas do herói do gênero masculino. A figura de aventureiro, forte, inteligente e de um ser dotado de poder e/ou sabedoria para solucionar todos os problemas e salvar seja a mocinha ou a população estava sempre vinculada ao personagem homem, que possuía tais características.

Nos contos de fadas clássicos, que são o nosso objeto de estudo, essa imagem de herói está associada também à figura masculina, seja por meio do príncipe que salva as princesas ou do caçador que salva a Chapeuzinho Vermelho ou, ainda, do caçador que salva a Branca de Neve, não levando o seu coração para a madrasta má.

O protagonismo principal dos contos tradicionais está sempre destinado à figura feminina, no papel da princesa. As princesas sendo personagens principais do enredo, poderiam ser consideradas as heroínas da história. No entanto, nem sempre isso ocorreu ou ficou visível da mesma forma com a qual o herói foi visto. Em muitas situações podem ser consideradas "heroínas" por terem sobrevivido às situações de perigo, entretanto foram tiradas dessas situações pelas ações de um homem.

Na maioria das vezes, a princesa é colocada como vítima das circunstâncias, pois a garota aparece como adolescente solitária e exposta ao perigo da entrada na vida adulta, sem a proteção dos pais; almeja a liberdade e o encontro com o príncipe encantado, para juntos serem felizes para sempre. A respeito disso, Bettelheim (2008, p. 19) diz: "Só partindo para o mundo é que o herói dos contos de fada (a criança) pode se encontrar; e fazendo-o, encontrará também o outro com quem será capaz de viver feliz para sempre". Ser "feliz para sempre" acabou virando clichê para os heróis dos contos de fadas clássicos. Ao invés de desejar cuidar e proteger as pessoas e os bens do mundo que a cerca, a princesa busca algo que trará benefícios a si mesma.

Sendo assim, ela apresenta características que a descaracterizam do perfil heroico masculino, como: beleza, ingenuidade, delicadeza, fragilidade, sempre prendada e dotada de habilidades referentes apenas aos cuidados do lar. Também notamos que, em muitos desses

contos, a mãe morreu ou desapareceu após o nascimento da protagonista, e o pai, mesmo que apresentado como rei, é descrito como velho, viúvo, bondoso, mas ausente da vida da menina. Para Ressurreição (2005), “o que salva o herói é seu grau de amadurecimento, e este é alcançado sempre fora da casa paterna”. O enredo desenvolve-se com a protagonista sob a guarda da madrasta má, dando o entendimento de que a ausência da verdadeira família levará a jovem ao amadurecimento por meio do sofrimento. Assim acontece com Branca de Neve, Rapunzel, Cinderela, Pequena Sereia, A Bela e a Fera, entre outras. Logo, passar por esse conflito e amadurecer fez com que a princesa também fosse considerada uma “heroína”, mas sem carregar as mesmas habilidades que caracterizam o herói no papel do homem, pois esse sempre é dotado de força, determinação, sabedoria e coragem.

Quando as princesas vieram à mídia cinematográfica, ainda, para as mulheres, era difícil não apenas fazer ouvir a própria voz, mas também ganhar a dignidade de uma vida que ultrapassasse o perímetro doméstico e familiar. Essas personagens representavam como a sociedade “machista” via as mulheres: frágeis, submissas, doces, boas, generosas e extremamente passivas. A realização pessoal delas dependia sempre de uma figura masculina; essas mulheres não eram apenas filhas da sociedade na qual nasceram e foram educadas, eram impregnadas de estereótipos, por exemplo, o de encontrar o amor da vida como único objetivo da existência feminina, e a beleza, o único meio para conquistá-lo. Nessa ótica, a dimensão da mulher limitava-se aos afazeres domésticos e/ou às profissões que projetam trabalhos nos quais estão ligados ao mundo circundante do universo feminino (parteiras, enfermeiras, costureiras, cozinheiras, etc.), com profissões vistas como femininas.

Entre 1989 e 1999, outras personagens princesas/heroínas surgiram no cinema, iniciando a transformação desse quadro, a começar pela princesa Ariel. Diante de uma sociedade em constante transformação, elas precisavam representar essa mudança. Apesar disso, as mulheres dessa fase ainda não eram donas do seu próprio destino, a exemplo da princesa Jasmine que não pôde sequer escolher o marido. Na tentativa de acompanhar as mudanças do papel da mulher e de libertar os grilhões impostos pela sociedade e pela cultura vigente, as princesas começaram a surgir como criaturas vivazes, inteligentes, aventureiras e espertas, elementos que pouco a pouco vão se reforçando até a chegada de Moana.

#### 4.2 A Nova Figura de Herói

Os estúdios Disney criaram muitas produções nas quais disseminaram um padrão de beleza universal para as princesas, tachadas por serem esbeltas, com nariz afinado, cabelos

longos, olhos encantadores e traços muito harmoniosos. Desde cedo, a autoimagem feminina se forma baseada no que se prega na família, na escola e também nos mitos e símbolos de sua cultura, tornando-se modelos de identificação. Ainda, muito jovens, elas se vestem com fantasias de seus ídolos, querem ficar parecidas com as imagens que permeiam seus sonhos por serem associadas ao padrão de perfeição, do cabelo ou corpo ideal para uma jovem. Isso tudo influencia a visão de mundo e o papel que a menina vai desempenhar no meio em que vive.

Os contos de fadas sempre tiveram uma finalidade de comunicação com a sociedade, em especial, com as mulheres, mesmo que adequada de acordo com o seu contexto histórico. Seus enredos sempre ditaram comportamentos às mulheres e às crianças, sejam de forma explícita ou implícita. Durante séculos, a mulher carregou o *status* da fragilidade e da dependência masculina, acarretando, desse modo, consequências de aspectos sociais no seu convívio com o outro. Todavia, continuar sustentando esse perfil, no século XXI, seria um engano.

Contudo, mesmo fora dos contos de fadas, o papel feminino nunca foi tão comum nos enredos de ficção. Nas HQs (Histórias em Quadrinhos), gênero textual apreciado por adultos e crianças, o papel de protagonista, chamado de herói, também era direcionado aos homens. No entanto, no século XX, mais precisamente em 1941, o americano, psicólogo e escritor William Moulton Marston deu vida a uma personagem fictícia das histórias em quadrinhos, a heroína Mulher Maravilha, também conhecida por Princesa Diana. Criada no mesmo período dos heróis Superman e Batman, na chamada “Era de Ouro dos heróis”, ela tornou-se um sinônimo de mulher poderosa e uma das mais poderosas defensoras da paz e da igualdade. Vale dizer que as HQs foram criadas na década de 30 e que suas histórias eram julgadas como péssimas influências para as crianças. No entanto, a pedido de seu chefe, Moulton criou uma personagem que abraçou o amor e a paz no lugar da violência e da guerra, algo até hoje muito comum no meio dos quadrinhos. Influenciado por sua esposa, essa personagem ganha vida no papel de uma mulher, algo revolucionário para a época.

Em uma reportagem da revista *Veja*, sob o título “Mulher-Maravilha: feminista desde o princípio”, a jornalista Mabi Barros entrevista o americano Tim Hanley, pesquisador que escreveu o livro *Wonder Woman Unbound: The Curious History of the World’s Most Famous Heroine* (Mulher-Maravilha Desvendada: A Curiosa História da Super-Heroína Mais Famosa do Mundo) que, em uma de suas falas, relata:

William Moulton Marston acreditava que as mulheres eram superiores aos homens e logo iriam dominar o mundo. Ele viu nas revistas em quadrinhos um veículo para levar suas teorias aos mais jovens. Diana foi criada para demonstrar a força, o poder e a compaixão das mulheres. A intenção era, primeiro, acostumar os meninos à ideia de que as mulheres eram mais fortes e poderosas, e assim facilitar a implantação do matriarcado; segundo, inspirar as meninas a se tornarem fortes e poderosas, para que pudessem dominar o mundo (HANLEY, 2017, n.p).

Hanley fala do incentivo e influência da Mulher Maravilha sobre o perfil das mulheres a partir da década em que a personagem dos quadrinhos ganha vida nas histórias de ficção. O escritor (2017) ainda afirma que “É claro que mulheres comuns não têm superpoderes, mas a personagem as encoraja”. Ele acredita que, por meio das façanhas da protagonista, as mulheres obtiveram maior autoconfiança e aumentaram a autoestima para atingir os propósitos que estavam além dos trabalhos domésticos.

De acordo com a revista *Veja* (2017), não foi difícil para Marston criar uma heroína tão empoderada, visto que o gibi, aos seus olhos, era um veículo pedagógico. O ex-aluno de Harvard, adepto ao feminismo, viu a luta das mulheres pelo voto e a maneira como o mundo masculino as repelia e isso fez com que reconhecesse o enorme potencial das mulheres.

Apesar de muitos valores feministas estarem embutidos na personagem, como a força, o poder e a compaixão das mulheres, a Mulher-Maravilha, ainda assim, carrega, em seu estereótipo físico, as características de outras heroínas/princesas dos quadrinhos e também dos contos de fadas clássicos, um tanto quanto sensual, com um corpo cheio de curvas, coberto por roupas extremamente grudadas em suas belas formas. Segundo a reportagem, os traços sexys de Diana faziam parte do plano psicólogo do criador, que era de difundir os seus ideais: na opinião dele, sensualidade era um recurso para fisgar leitores e submetê-los aos seus pensamentos.

Notamos, então, que mais uma vez a beleza é colocada como fator primordial para chamar a atenção de crianças e adultos, criando assim um perfil de beleza apreciado e desejado por mulheres e meninas de várias gerações. Muitas meninas não desejavam apenas a força, a coragem e a compaixão da Mulher Maravilha, mas desejavam suas belas formas também. Talvez, para muitas garotas, sonhar e buscar as características da personalidade da heroína, estava condicionada a ter o mesmo padrão de beleza da princesa Diana.

Com isso, percebemos que a Mulher Maravilha trouxe grandes inovações progressistas para a figura da heroína na ficção, no entanto, ainda o estereótipo feminino era padronizado, porém, por características físicas que não são tão comuns no mundo real.

O que observamos nos contos de fadas mais atuais é que as novas heroínas/ princesas estão cada vez mais independentes dos homens e encontrar o príncipe encantado não é mais

o sonho de consumo delas, pois seus propósitos de vida estão relacionados a um âmbito maior que o familiar. Hoje, as princesas buscam outras prioridades antes do casamento, colocam em primeiro plano o seu chamado de liderança, que no mundo real pode ser traduzido pela sua independência profissional e financeira.

Os últimos contos de fadas refletem a mudança na visão de mundo de uma nova sociedade. Temos uma gama de filmes abordando contos de fadas no sentido de repotencializar a imagem da heroína, fazendo com que elas não sejam mais vistas como passivas e delicadas, dependentes de um homem para acordá-las e fazê-las felizes para sempre. É notável a mudança daquele perfil passivo da princesa para uma mulher mais forte, com habilidades de combate e controle, que não se intimida por qualquer situação. Isso é visível não apenas em suas características de personalidade, mas também em seu perfil físico, pois toda aquela delicadeza das suas formas tem sido substituída por um perfil mais ousado. Notamos que as princesas das mais novas gerações não possuem a forma tão alongada e magra quanto as das princesas dos clássicos contos de fadas, os cabelos não são mais lisos e tão impecáveis quanto antes, até mesmo os elegantes vestidos foram substituídos por trajes que se aproximam cada vez mais das roupas dos atuais leitores/ espectadores.

Quando pensamos na figura de herói nos contos de fadas da atualidade, observamos que essa imagem “padrão” de herói, que era vinculada ao estereótipo masculino, vem sendo desconstruída a cada lançamento dos filmes infantis. Hoje, há uma nova figura de herói/heroína. Como afirma a psicóloga Ruda (2016): “Atualmente existe uma gama de heroínas, as próprias princesas nas adaptações cinematográficas mais recentes estão sendo vistas não somente como princesas (imagem de delicadeza e submissão)”. Em outras palavras, a indústria cinematográfica tem apresentado uma inovação no conceito de heroínas/princesas, pois está sendo construído com um novo perfil de uma mulher que se posiciona diante dos conflitos, sem deixar a feminilidade, porém acrescentando características de mulheres corajosas, ousadas, muitas vezes teimosas e persistentes, como no caso de *Moana*, em um mar de aventuras.

Pocahontas foi a primeira princesa que começou a quebrar a linearidade dos tradicionais contos de fadas, quase totalmente emancipada, é vítima do único final não feliz das histórias da Disney. Em seguida, vemos uma evolução considerável por meio da princesa Mulan, que se veste de homem para ir à guerra no lugar do seu pai, livrando-o da morte. Temos, aqui, uma mulher que salva um homem e obtém legitimação no que se refere a uma característica que era destinada somente ao papel do herói masculino. Enfim, temos uma personagem feminina que abre caminhos para as novas heroínas/princesas das histórias

infantis. A partir deste momento, a mulher começa a ter espaço nos enredos para fazer tudo o que os homens fazem, inclusive explorar as tão temidas florestas. Além disso, essas duas princesas também aparecem para tratar de questões raciais, pois nenhuma das duas têm pele branca e, ao contrário da princesa Tiana, que mesmo sendo negra, possui características europeias, elas não carregam esses traços.

Desde então, em muitos desses novos contos, as princesas começaram a assumir o seu próprio destino. Tiana, de *Princesa e o Sapo*, chama a atenção do público por ser uma princesa que sonha em ter sua independência abrindo o seu próprio negócio. Além disso, é a primeira princesa afrodescendente, enquanto Mérida, de *Valente*, revela-se na figura de uma antiprincesa, com postura e gesticulação espalhafatosa, com cabelos cacheados e bagunçados. De certa forma, as características dessa garota estão bem distantes da delicadeza e do que se espera das princesas clássicas dos contos tradicionais.

Para complementar as novidades no que diz respeito à figura desta nova princesa/heroína, surge a princesa Fiona, que se assume como ogra e quebra totalmente esses estereótipos, pois no momento em que ela assume sua nova forma, deixa de possuir a beleza caracterizada da época: engorda, a pele fica verde e os traços que eram delicados, tornam-se grotescos. No entanto, revela-se uma mulher forte, corajosa, ágil, bem resolvida e diferente de suas antecessoras.

Não podemos deixar de mencionar a princesa Elsa, irmã mais velha da princesa Anna, de *Frozen*, que possui poderes mágicos relacionados com o frio e que se descontrolam com fortes emoções. Devido a esses descontroles, a vida fez com que Elsa se tornasse uma jovem independente, objetiva e lógica, teimosa e obstinada, cética quando o assunto é o amor, mas ao mesmo tempo protetora quando se trata da família. Esta heroína possui uma personalidade multifacetada e carrega um pouco da personalidade de cada uma das últimas versões de princesas Disney.

Após essas animações, os estúdios cinematográficos trouxeram outras princesas com características que se aproximam, cada vez mais, da realidade do universo feminino e de suas conquistas. Uma das mais novas progressistas princesas da Disney, que veio para abandonar a tradição das donzelas “impecáveis”, é Moana, uma princesa incomum, com características peculiares. Ela chega na forma de uma garota destemida, de 16 anos, que odeia ser chamada de princesa e discute *"The Rock"* de Dwayne Johnson com seu amigo Maui. A princesa é uma adolescente nascida em uma longa linhagem de líderes polinésios, aprende a nunca aceitar limites quando se sabe que pode ir mais longe. Não é difícil imaginar a jovem corajosa, liderando uma vila ou uma nação, nem é difícil para ela acreditar que pode, porque

todos da ilha de Motunui dizem que ela é capaz.

A tradição já é quebrada também pelo fato de Moana possuir um biotipo com traços mais fortes e marcantes, isso, provavelmente, por sua etnia, por sua cultura, pois pelo que percebemos, as crianças auxiliam os adultos nos serviços da comunidade desde cedo e também por se tratar de uma heroína que vive grandes aventuras. Podemos dizer que essa nova princesa foi contemplada com um porte atlético, diferente das princesas anteriores que possuem “traços de Barbie”. Moana tem pele bronzeada e cabelos encaracolados, corpo visivelmente com músculos (com condicionamento físico), que caracterizam que ela não é frágil fisicamente, possui personalidade independente e determinada e tem um processo de autoconhecimento que a leva ao compromisso com a tribo a que pertence. A garota também não protagoniza nenhum romance e não apareceu nenhum príncipe para salvá-la. O que realmente é importante na trama são: sobrevivência, independência, identidade e autoconfiança. A heroína, empoderada, atende muito bem às atuais demandas de um novo retrato da mulher na sociedade e, conseqüentemente, nas produções cinematográficas. O enredo que permeia as reflexões e aventuras de Moana é empolgante e corajoso e torna-se bem distante do que esperávamos das heroínas da Disney, o momento em que o príncipe colocasse um anel no dedo da princesa ou aparecesse com o sapato dela.

Esta heroína/princesa não possui um castelo e nem se veste com elegantes vestidos reais, mas sim como as demais pessoas de sua comunidade. Ela também nunca foge de seu dever para com o seu povo, cujas tradições ela mantém em reverência; seu amor a sua tribo a envia, corajosamente, a enfrentar o mar.

Moana é uma heroína suficiente para preencher sua própria história, não necessita de príncipe encantado algum para conduzir seu futuro e isso é um ponto crucial que os estúdios cinematográficos levaram muito tempo para aceitar e abraçar. A protagonista pode ser considerada “a heroína mais feminista da Disney”, pois é destemida, subiu sozinha em um barco, enfrentou uma tormenta e aprendeu a navegar, encarou o semideus Maui exigindo que ele desfizesse a injustiça que cometeu com o seu povo.

Temos uma personagem que encanta adultos e crianças por sua coragem e determinação, agora a princesa não é mais delicada a ponto de se esconder por trás de um homem, não é mais tímida, submissa e medrosa. Ela possui opinião própria, é cheia de argumentos e tem o poder de decisão, mesmo que suas escolhas impactem a sociedade. Isso nos remete a ideia de que cada vez mais os enredos e as personagens estão buscando semelhanças com a vida real, propositalmente, pois isso atrai o leitor/ espectador. Aquela ficção cheia delírios e elementos fantasiosos fazem com que o público não se sinta mais tão

à vontade, pois esses elementos estão muito aquém de seu contexto real. Um dos motivos que obrigou a indústria cinematográfica a desenvolver um novo modelo de herói foi justamente a nossa realidade, pois as pessoas buscam cada vez mais proximidade com o real, ter uma princesa ou poder ser uma princesa acaba tornando o conto muito mais interessante.

De acordo com Rojo e Moura

Conforme a linguagem cinematográfica desenvolve-se dentro de um modelo mais industrial, os delírios e extravagâncias dos primeiros filmes entram em declínio e aos poucos são substituídos por outro tipo de espetáculo, mais preocupado com a verossimilhança dos eventos, empenhado em converter-se no espelho do mundo (ROJO; MOURA, 2019, p. 117).

Com isso, percebemos que assim como o mundo passa por transformações e evoluções, os filmes e as princesas/ heroínas continuarão sendo transformados e inovados. A importância de fazer com que o contexto de produção e o sujeito se tornem mais próximos da realidade é uma forma de encantar e ganhar a graça do público, detendo os corações de adultos e crianças para que se sintam parte do enredo. Consequentemente, as garotas estão, cada vez mais, identificando-se com essa nova figura de princesa e, desse modo, percebendo que o perfil de heroína não é mais tão inalcançável como antes, pois as princesas também possuem características comuns como as nossas.

## 5 ANÁLISE DO CORPUS

Para que possamos analisar o discurso do filme *Moana*, faremos uma breve reflexão sobre dois clássicos contos de fadas: *Branca de Neve e os Sete Anões* e *Cinderela*, para, assim, considerarmos as condições de produção em que esses contos foram produzidos e como as formações discursivas e ideológicas atravessam o sujeito, afetando ou sendo afetadas por ele, de acordo com o seu posicionamento na sociedade. Como menciona Ferreira,

O sujeito assim, como é afetado pela formação discursiva onde se inscreve, também a afeta e a determina em seu dizer. O efeito-sujeito seria o resultante desse processo de assujeitamento produzido pelo sujeito em sua movimentação dentro de uma formação discursiva (FERREIRA, 2005, p.19).

As “princesas Disney” são objetos de consumo e fazem parte do imaginário infantil desde muito cedo. Em um mundo onde as mulheres são expostas constantemente a perfis de um ideal de beleza a ser alcançado, as princesas são um dos primeiros modelos que muitas meninas desejam imitar, com um estereótipo, muitas vezes, bem distante da realidade, como: cinturas extremamente finas, peles perfeitas e cabelos sempre impecáveis, absorvendo-se, por meio da *princesa*, a ideia do que é uma mulher ideal, tanto sob o aspecto físico quanto comportamental. Logo, as protagonistas desses contos de fadas ensinam às meninas sobre o que é ser bonita, graciosa, dona de casa e delicada, tendo como contraponto as bruxas, que evidenciam a feiura e o comportamento que se deve evitar, como a maldade.

Ao observarmos os contos de fadas clássicos, verificamos que a construção da feminilidade na cultura ocidental é permeada por aspectos constituintes de uma sociedade patriarcal, em que as mulheres são marcadas pelas perdas, pela impossibilidade de ser livre, de fazer suas próprias escolhas sem depender do outro. Assim, essas escolhas são determinadas por situações que demarcam a fragilidade de ser mulher.

Isso é trazido à tona pelas primeiras protagonistas femininas, que são marcadas por fragilidade e submissão, idealizando uma mulher pura, dócil e de bom coração, na qual a ênfase está na idealização de um romance perfeito.

**Figura 2** – Branca de Neve e os Sete Anões.



Fonte: <http://princesas.disney.pt/brancadeneveeosseteanoes>

*Branca de Neve* é a protagonista do primeiro clássico filmico da Disney (1937), inaugurando o ideal de princesa que se mantém há mais de oito décadas: uma jovem mulher bonita, de pele branca como a neve, cabelos pretos e lisos que emolduram o seu rosto, magra, com o corpo delineado, personalidade dócil, pura e de bom coração, que, ao comer a maçã envenenada, é traída por sua ingenuidade, derrubada pela Rainha Má, a qual, num ato de competitividade pela beleza, tenta matar a princesa. E as únicas pessoas que demonstram ter compaixão são homens, o caçador, que a liberta, ao invés de matá-la e levar seu coração à rainha, e os anões que oferecem abrigo e proteção à princesa.

Verificamos que os pontos que se destacam na representação da sociedade, no período, são a competitividade feminina (a madrasta quer ser a mais bela do reino), personificada na figura da vilã, e a passividade da personagem que espera a salvação pelo príncipe encantado. Branca de Neve está na passividade, pois espera, deitada, até que o jovem apareça e a tire daquela circunstância. Outro ponto relevante no enredo é a audácia do príncipe em beijar Branca de Neve enquanto ainda desacordada, pois, por mais que a garota não esteja consciente para responder a qualquer pergunta, é questionável a razão pela qual um homem beija uma mulher, que não conhece, sem o seu consentimento.

**Figura 3** – Cinderela



Fonte: <http://princesas.disney.pt/cinderela>

*Cinderela* (1950), também muito bela, com características físicas evidenciadas como

as de Branca de Neve, pura, ingênua e bondosa, é submetida pela madrasta e por suas irmãs a uma rotina de humilhação e servidão, porém a jovem aceita o sofrimento com uma certa doçura. Mais uma vez, a princesa tem uma atitude passiva diante dos problemas, mas agora é a Fada Madrinha quem traz a solução para o seu problema, num passe de mágica, transforma a gata borralheira, vestindo-a como uma linda princesa. Porém, há uma advertência e uma punição para Cinderela, a partir da meia-noite, a mágica acaba e ela voltará a ser quem era, sem os luxos de uma princesa. Isso trouxe um ensinamento para as moças “direitas”: mulheres de respeito não ficam na rua após a meia-noite. Contudo, a rotina de humilhações de Cinderela só acaba quando ela encontra o seu príncipe encantado.

Considerando que, durante muito tempo, o papel das mulheres foi entendido como sendo apenas “do lar”, no qual os atributos e as funções femininas estavam relacionados com o bem-estar do marido e dos filhos, Bassanezi (2006, p. 609) ressalta que “[...]os homens tinham autoridade e poder sobre as mulheres e eram os responsáveis pelo sustento da esposa e dos filhos”. Dessa forma, a mulher ideal era definida a partir dos papéis femininos tradicionais, das ocupações domésticas e dos cuidados com os filhos e o marido, das características ditas próprias da feminilidade, como pureza, instinto materno e doçura, ou seja, as habilidades domésticas eram imprescindíveis no currículo de qualquer moça que desejasse se casar. As mulheres eram classificadas pela sociedade em moças de família (boas moças) e as ‘faladas’. Enquanto as primeiras eram aquelas que se comportavam de acordo com os padrões exigidos, obedeciam aos pais rigorosamente e se preparavam para o futuro casamento, as mal faladas não seguiam o padrão. Entretanto, apesar de ainda existirem pessoas com essas ideias, hoje muitas mulheres exercem vários papéis na sociedade, inclusive o de sustentar ou ajudar parcialmente no sustento da família.

No decorrer dos enredos desses dois contos de fadas, por meio da linguagem verbal e da não verbal, há várias marcas linguísticas que, embora muitas décadas tenham se passado, atravessam os discursos presentes na sociedade atual. Essas marcas representam os discursos que são proferidos pelos sujeitos da sociedade moderna e que, por conta das mudanças sociais, se imbricam, ou seja, cada sujeito dentro da sua FI é atravessado por uma ou mais FDs, que, por sua vez, podem retornar como o já-dito, de acordo com o eixo da formulação e circulação, recorrendo à memória discursiva.

Essa FI é constituída de várias formações discursivas que se entrelaçam, formando interseções heterogêneas e constituindo-se da relação entre as classes, as quais se organizam historicamente por meio de alianças e conflitos entre si, ou seja, é um conjunto complexo de atitudes e representações que determinará as formações discursivas.

Segundo Foucault, a noção de discurso é empregada como

um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço que definiram em uma dada época, e para uma área social, econômica, geográfica, ou lingüística dada, as condições de exercício da função enunciativa (FOUCAULT, 2004, p. 136).

Nesse processo, o sujeito é sempre, e ao mesmo tempo, sujeito da ideologia e sujeito do desejo inconsciente, isto é, os indivíduos são atravessados pelas FDs antes de qualquer coisa.

As mulheres desses contos são sujeitos determinados, principalmente, pelo seu padrão de beleza: sempre de pele branca, magras, com traços delineados e delicados, o que ocorre porque a imagem que se tem das questões físicas interfere diretamente no seu modo de comportamento: ingênuas, submissas, bondosas. A mulher se insere em uma posição-sujeito inferior, devido aos jogos de imagens que envolvem a sua configuração enquanto sujeito e/ou ser social, em que nunca deixa sobressair sua voz interior, pois estaria submetida às escolhas impostas pela sociedade, isto é, pelos homens. Assim, a mulher estereotipada e idealizada pelos homens de uma sociedade patriarcal resume-se na “esposa-mãe-dona-de-casa”, que não deve ter qualquer desejo e/ou perspectiva de exercer uma profissão. Todavia, a mulher, sendo idealizada e inferiorizada, via-se, muitas vezes, como um sujeito-ativo, representado em determinada FI diferente da que a sociedade a colocava, e o romance *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert (1857), é um exemplo.

Quando a mulher pensava em externar seus pensamentos, num ato de liberdade e igualdade, os contos de fadas vinham para evidenciar o modelo de mulher que a sociedade queria, pois mulheres e crianças não eram vistas como sujeitos inclusos na sociedade. Por isso, os contos serviam como uma forma de certificar e perpetuar que o objetivo da mulher deveria ser um, apenas: encontrar o “amor verdadeiro”, e o amor verdadeiro dos séculos anteriores era o casamento imposto pelas famílias. Então, as mulheres deveriam “amar” seus maridos escolhidos e, a partir daí, dedicar-se à sua única razão de viver: cuidar do marido, dos filhos e da felicidade da família.

Entretanto, com o passar do tempo e devido às mudanças históricas e sociais, tais personagens já não representam mais esses sujeitos, ou seja, os estúdios cinematográficos não alcançariam mais um determinado público se lançassem versões de contos como os da Branca de Neve, por exemplo, pois essa personagem já não condiz com os desejos das mulheres da sociedade pós-moderna: de sujeitos submissos a sujeitos-independentes, ainda que amplamente rebatido e discutido, visto que o discurso daquele ideal de mulher anterior

ainda tenha seus adeptos e disseminadores.

Com a mudança do papel social da mulher, a indústria cinematográfica foi adaptando suas personagens a essa nova realidade, as princesas foram se modificando no comportamento, nas atitudes, nos posicionamentos e também nas etnias.

Os discursos que circulam na sociedade atual, com relação aos novos padrões idealizados ou antigos padrões que devem ser restaurados, são resultados de um processo desse novo contexto social. Partindo do conceito de que a FD é o que determina o que pode e deve ser dito em determinado contexto, as FDs que atravessam os sujeitos, representados nas personagens dessas novas versões, apontam para um cenário em que a beleza não é mais o atrativo mais relevante em uma mulher, evidenciando sua autonomia e independência.

Isso pode ser visto nos recortes das sequências discursivas (SD) a seguir, do filme de animação *Moana* (2016).

### SD1



Fonte: *Moana* (2016)

Moana Waialiki, vinda de uma longa linhagem de navegadores, nasceu e vive no antigo mundo do Pacífico Sul<sup>8</sup>, na Polinésia Francesa. Desde muito cedo, sonha em viajar pelos mares, ir em busca dos objetivos de seus ancestrais. Seu pai, o chefe da tribo, não aprova as ideias da adolescente, mas ela, mesmo sem a aprovação, acompanhada pelo semideus Maui,

<sup>8</sup> Os antropólogos, baseados em estudos comparativos da língua austronésia e análise de DNA, acreditam que os polinésios chegaram por cerca de 4 mil anos atrás para colonizar as ilhas do Pacífico. Por isso, pode ser considerado como *antigo mundo do Pacífico Sul*.

Disponível em: < <https://marsemfim.com.br/os-polinesios-e-grandes-navegacoes/>>. Acesso em: 25/01/2020.

parte em uma aventura pelo Pacífico, onde enfrenta terríveis criaturas marinhas e descobre histórias do submundo.

A personagem, que atua como a princesa da tribo, é trazida como uma inovação para impactar as questões de diversidade étnica e cultural no campo artístico, contrapondo, também, as características físicas das princesas dos clássicos contos de fadas: quadris largos, cabelos encaracolados, olhos esbugalhados e pele escura. Esse novo conceito de princesa é um salto do que se vendia anteriormente, que era sempre uma imagem de princesa europeia, para uma tentativa da indústria cinematográfica, que faz parte dos Aparelhos Ideológicos de Estado (AIE) – a mídia – em adentrar as questões de diversidade, muito debatidas em várias esferas da sociedade, com o discurso de formar uma nova geração de pessoas menos preconceituosas e que saibam respeitar as diferenças.

Na SD1, Moana ainda é uma criança, o líder e pai da garota diz que ela é a “próxima grande chefe do seu povo” e sua mãe complementa dizendo que ela “fará coisas maravilhosas”. No entanto, o pai fala que primeiro Moana “deve saber em que lugar está destinada a estar”. Tudo porque Moana queria ir para o mar, depois de ouvir e ficar encantada com as histórias da avó sobre as navegações de seu povo. Nesse momento, o filme é embalado por uma música, dividida em duas partes, que acompanha o desenvolvimento da personagem, passando pela infância, adolescência e, depois, na fase adulta. A letra da música, entretanto, remete a questões como escolha *versus* imposição acerca do papel que a mulher ocupa na sociedade e no lar, o que pode ser visto no trecho: “E perceberá que a felicidade está onde você está”. No momento em que o sujeito-pai diz a Moana que “é hora de você saber” que “a aldeia Motunui é tudo de que precisa” (SD2), verificamos que o discurso não é uma escolha, e sim, uma afirmação que carrega um tom de autoritarismo do sujeito-pai/líder em relação ao sujeito-filha/ submissa.

Quando o pai de Moana diz que na aldeia há tudo de que ela precisa e que a felicidade da garota está ali, ele tenta silenciar os desejos e os sonhos da garota que almeja ir além dos limites impostos na comunidade. No entanto, a jovem princesa sente-se capaz de ir além. Isso, muitas vezes, ocorre na sociedade, mulheres que sentem o desejo de crescer profissionalmente, mas que devido a essa ideologia de que ela é responsável pela ordem da casa e pela educação dos filhos, sentem-se na obrigação de performar os ideais de feminilidade esperados socialmente e acabam abrindo mão de seus sonhos para cumprir seus “deveres” na sociedade, porém, elas não são felizes sendo, exclusivamente, “donas de casa”.

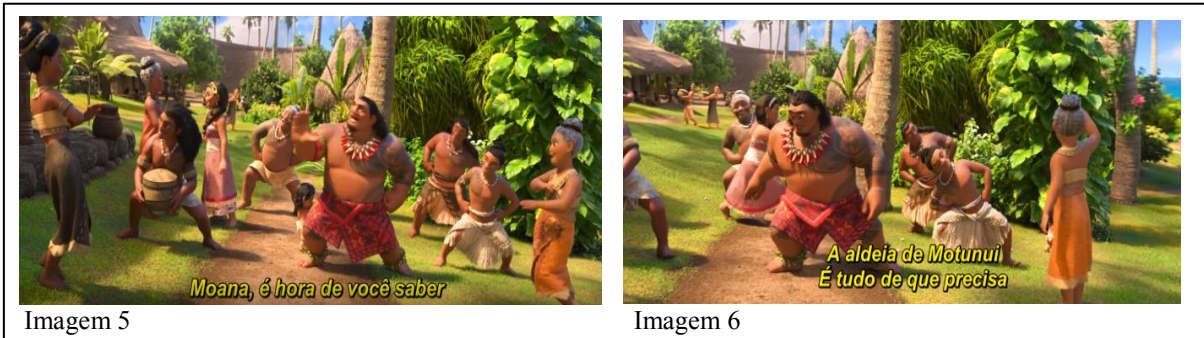
No campo semântico-argumentativo, há alguns mecanismos que possibilitam efeitos que orientam esse discurso. Notamos que o pai utiliza-se dos efeitos da subjetividade dêitica e

afetiva, fazendo uso da repetição do pronome de tratamento “você”, de forma que Moana, mesmo muito pequena, cresça sentindo-se responsável pela liderança de seu povo. A cada enunciação do léxico, nesse processo repetitório, insistente, que prolonga a atenção, aumenta a presença e a emoção na consciência do leitor, carregando consigo uma mudança de perspectiva (PERELMAN, 1987). Além disso, o uso do pronome “você”, com valor afetivo, imprime sentimentalismo e aproximação no discurso. Segundo Castilho (2010, p. 479), o pronome pessoal “você” estabelece proximidade, pois relaciona iguais: “*você* passou a ser no PB [português brasileiro] um tratamento de igual para igual”. Assim, o sujeito-homem/pai/líder mostra-se próximo, íntimo da criança, gerando empatia e simpatia, comovendo a filha com esse contexto mais envolvente, acolhedor. Portanto, o emprego do “você” é um dos principais responsáveis pela criação do ambiente de proximidade, já que o pronome é utilizado entre falantes que se conhecem ou que desejam estreitar relações. Com isso, ele chama a atenção da garota, que passa a receber a mensagem com teor particularizado, é um efeito de chamamento, de convocação a aceitar aquela palavra como sua.

Do mesmo modo, o pai utiliza a seleção lexical “do nosso povo”, ao invés de usar a expressão “da aldeia”, ele também trabalha com a afetividade, imprimindo sentimentalismo e aproximação por meio do dêitico “nosso”. E, também, no momento em que o pai faz uso do “grande” como modificador adnominal intensificador para diferenciar o termo “grande chefe” de “chefe”, não deixa de ser uma seleção lexical, pois ser um grande chefe pode interferir no ego da menina. Conforme mencionado na seção 2, a seleção lexical revela-se como manifestação de afetividade e de argumentatividade.

No discurso da mãe (imagem 2), observamos ainda o apelo por meio da subjetividade afetiva, por meio da adjetivação na expressão “coisas maravilhosas” e pela sufixação no diminutivo na palavra “pequenina”, termos que carregam afetividade. Mesmo após o discurso incentivador da mãe, o pai ainda quer provar para a garota que a aldeia é o seu lugar, então, depois de concordar com a mãe que disse que Moana fará coisas maravilhosas, ele utiliza o operador argumentativo de oposição “mas” para dizer que ainda não é a hora, pois precisa de mais argumentos que convençam a garota de que a aldeia é o lugar onde ela deve permanecer.

## SD2



Fonte: *Moana* (2016)

## SD3



Fonte: *Moana* (2016)

Na SD3, no mesmo tom de afirmação, o sujeito-pai diz à filha: “chegarà um dia em que você olharà ao redor e perceberà que a felicidade está onde você está”. Nesse discurso, o sujeito-pai/líder assume sua posição de liderança, na qual possui o respeito e a confiança de seu povo que foi construída a partir da crença comum que os seus liderados possuem sobre sua reputação, antes mesmo que ele enuncie, apoiando-se em suas afirmações com a finalidade de convencer e atestar o que é dito a partir do próprio discurso, assim como mencionamos na seção 1, de acordo com o conceito de *ethos* estabelecido por Amossy (2005). Desse modo, ele espera que a filha assuma sua posição de sujeito-subordinado e o obedeça, eliminando a possibilidade do sujeito-filha/mulher se ver na condição de escolha, direcionando-a, dessa forma, a um único caminho: obedecer a vontade dele. Muitos sujeitos, na condição de liderança, utilizam-se do efeito de sentido da crença comum sobre sua reputação para convencerem seu público de que suas palavras são verdadeiras, no caso, é uma forma de transmitir uma carga de confiabilidade e, desse modo, fazer com que o seu discurso seja aceito.

No decorrer da música, ele cita e também mostra tudo o que há para fazer e desfrutar na aldeia, insinuando que Moana deve aprender e se sentir bem em saber lidar com tudo o

que há naquele lugar. Notamos a existência de um sujeito que se inscreve/constitui por dizeres parafrásticos, ou seja, o mesmo discurso machista dos clássicos contos de fadas, no qual a mulher deve ser prendada e submissa ao sujeito-homem. No nível efetivo, observamos que o sujeito-mulher está sendo silenciado e colocado em um posicionamento de submissão, ou seja, sendo atravessado por uma FD na qual não pode externar seus desejos, seus sonhos, devendo reprimi-los por causa da ideologia dominante imposta pelo líder do povo.

Outra questão é em relação ao pai seguir a rotina do ambiente onde vive, dentro dos padrões estabelecidos por ele e pelas lideranças passadas. Será que a desaprovação do pai não está ligada à sua própria insegurança? No caso, se Moana quebrar as tradições da ilha, isso pode incomodá-lo no sentido de que, mesmo sendo muito jovem e mulher, caso isso ocorra, e dê certo, será uma líder mais bem sucedida do que ele. Muitos homens carregam, em seu ego, a carga de que devem ser mais bem sucedidos, profissionalmente, que as mulheres, e se isso não ocorre, sentem-se inferiorizados.

O emprego do vocativo “Moana” e a repetição do pronome de tratamento “você” são recorrentes nos discursos do pai com a filha, ganhando destaque nas sequências discursivas.

#### SD4



Fonte: *Moana* (2016)

Na SD4, em que o sujeito-líder/pai fala “com o tempo aprenderá como eu aprendi, você deve achar a felicidade bem onde está”, o pai continua utilizando um discurso de autoridade, no qual a conjunção comparativa “como” serve de referência a si mesmo como exemplo, a fim de mobilizar Moana a aceitar a sua condição de submissão enquanto sua filha e liderada.

O que chama a atenção nos excertos selecionados é a escolha lexical e a repetição de ideia nas afirmações do pai, quando diz: “... e perceberá que a felicidade está onde você está” e em “...você deve achar a felicidade bem onde está”, com a finalidade de enfatizar qual o

papel e onde é que a mulher deve estar. Para Koch (2004), a escolha lexical é extremamente importante na construção dos sentidos, considerando que, por meio dela, há uma manifestação de afetividade e de argumentatividade que, normalmente, tem como objetivo atingir determinadas finalidades, e demonstrar algumas ideologias. Marcuschi (2006, p. 247) ainda afirma que muitos falantes “preferem repetir suas afirmações com material lingüístico já existente a apresentar novos argumentos”. Em outras palavras, as repetições cumprem a função de reafirmar um argumento, intensificando e esclarecendo o posicionamento do enunciador, o que também pode ser encontrado ao utilizar o advérbio “bem” como intensificador para reafirmar que a felicidade está exatamente naquele determinado lugar onde ela se encontra.

O pai, enquanto sujeito-homem e, portanto, em posição de superioridade em uma formação discursiva (FD) patriarcal, determina qual é o papel, lugar do sujeito-mulher/filha na comunidade e, conseqüentemente, na sociedade: aprender os afazeres rotineiros da tribo, aprender a dançar, cozinhar e que ali, naquele lugar, tem tudo o que precisa para ser feliz, ou seja, não precisa ultrapassar os limites, que é sair da tribo, daquele ambiente que é a zona de conforto do seu povo. Os sentidos inacabados resultam das relações de força (poder) nas quais estamos inseridos. De acordo com Orlandi (2012), a construção de sentido se dá a partir do lugar no qual a fala do sujeito é constituída, e assim como nossa sociedade é constituída por relações hierarquizadas, essas relações de força são sustentadas pelo poder desses diferentes lugares, que se fazem valer na comunicação.

Ao repetir o pronome pessoal “você”, o sujeito-pai/líder, afetivamente, chama a consciência de Moana, no sentido de ela se sentir coagida a apresentar o mesmo sentimento do pai e a aceitar que a aldeia de Motunui realmente é o seu lugar.

Conforme Perelman afirma

a ‘presença’ age diretamente sobre a nossa sensibilidade ‘Com vista à criação de presença, é útil insistir longamente em certos elementos’ (...): prolongando a atenção que se lhes dá, aumenta-se a sua presença na consciência dos auditores. É demorando sobre um assunto que se criará a emoção procurada (PERELMAN, 1987, p. 244).

O autor ainda nos remete à ideia de que o signo repetido nunca será o mesmo, pois, a cada nova enunciação, é reavaliado, atualizado, recategorizado, carregando consigo o conteúdo básico, acrescido de um elemento constituído na nova situação verbal em que se apresenta. Esse discurso proferido pelo pai de Moana, há algumas décadas, traz a realidade de muitas mulheres que foram criadas para não sair de suas cidades e, até mesmo, de seus

lares, pois o seu papel era o de servir o marido, cuidar dos afazeres domésticos e educar os filhos. Muitas mulheres tiveram seus desejos silenciados por FDs que as fizeram seguir essa ideologia de submissão, deixando de estudar, de ter uma profissão e buscar sua independência social e financeira.

Ainda na música, na primeira parte, o discurso demonstra que o sujeito-mulher/filha, enquanto passa por essa transição da infância até a adolescência, é um sujeito “rebelde”, pensando em ser livre e corajosa, ouvindo as histórias da avó, enquanto as outras crianças da tribo sentiam medo dessas histórias. Esse efeito remete a um efeito contrário aos das lições de moral dos contos de fadas, pois se seguisse o mesmo discurso dos enredos dos contos clássicos, Moana sentiria medo de atravessar o oceano por causa dos terríveis monstros marinhos e pensaria que realmente o seu lugar era na aldeia, pois ali estaria protegida e segura.

A segunda parte da música sinaliza uma aceitação do sujeito-filha ao discurso do sujeito-pai, quando a garota aparece com uma coroa de flores na cabeça, como se estivesse assumindo seu papel de líder da aldeia, tomando seu papel de sujeito-mulher em uma FD que a coloca na posição de servir com “obrigações femininas” em afazeres “domésticos” na tribo. Então, Moana assume “aqui é o meu lugar”; a voz predomina na música, repetindo o discurso do pai. Isto é, temos aqui o eco dos dizeres, em que a filha ecoa os dizeres do pai, incorporando-os ao seu discurso.

Ao assumir algumas responsabilidades enquanto líder, Moana demonstra dificuldade em tentar “resolver” um problema de pesca, pois nunca foi para alto mar, pois houve uma limitação a vida inteira com relação ao “seu lugar”. Já em relação a um problema com o plantio dos cocos que estavam estragados, ela manda que sejam plantados em outro local da aldeia, mostrando que, quando se trata dos limites do seu ambiente, ela consegue resolver. Isso nos remete à ideia de “limitação feminina”, isto é, a mulher tem um certo limite quando se trata de sair do seu mundo, mas no que se refere aos serviços domésticos, entende muito bem. Essa é uma visão que ainda retorna, em alguns discursos, com relação à mulher no mundo dos negócios (fora da casa), quando não é vista como inteligente. No entanto, ainda que existam cenários machistas em nossa sociedade, essa perspectiva tem sido mudada ao longo dos anos por meio das várias conquistas feministas nas últimas décadas.

## SD5



Fonte: *Moana* (2016)

Na SD5, quando o líder e pai de Moana diz “Você é o futuro de nossa tribo, Moana” – “É hora de ser a pessoa que precisam que você seja” - “Você vai elevar essa ilha”, a personagem é chamada para uma posição de responsabilidade. A posição-sujeito da mulher-mãe, mulher-protetora, é transferida da esfera do lar para a esfera do público. Ou seja, apesar de o sujeito não ocupar mais uma posição de inferioridade e fragilidade, ainda assim ocupa um lugar de cuidadora, deixa de ser a “mãe dos filhos” para ser a “mãe de todos”, incorporado em um discurso de heroísmo. Aqui, toda aquela fragilidade das princesas dos contos de fadas clássicos é desconstruída pelo discurso do pai de Moana, que a vê como uma mulher forte e destemida, capaz de liderar e até elevar o seu povo. No entanto, o pai não quer que a garota desbrave o mar para conquistar o sonho de ajudar o seu povo, talvez revestido de um discurso patriarcal e protetor. Verificamos que o pai, sendo também a representação de homem social, é atravessado por FDs que marcam tanto seu lugar social como sujeito cidadão, um homem que precisa “salvar” seu povo, mas também como sujeito pai, que detém o poder sobre as ações dos filhos e exerce o discurso de proteção. Ou ainda, provido de um discurso considerado patriarcal/ machista, no qual, mesmo sendo um homem, não se atreveu a desbravar o mar para ajudar o seu povo. Portanto, não vê Moana fazendo isso.

No âmbito da Semântica Argumentativa, observamos novamente o pai utilizando a repetição do pronome de tratamento “você” para recrutar a filha à liderança do seu povo. O líder utiliza-se dos efeitos argumentativos como um aparato manipulador, na questão da subjetividade dêitica e afetiva e, assim, chama Moana para essa responsabilidade, enfatizando que ela é o futuro, a pessoa que eles precisam e que a menina vai elevar a ilha. Esse recurso, mesmo inconsciente, é utilizado de uma forma a exercer uma carga emocional que pode tanto desestabilizar quanto mobilizar Moana enquanto um sujeito-mulher, considerada frágil e vulnerável.

Outro recurso semântico utilizado pelo líder da tribo para convocar a filha para o

chamado é a escolha lexical, pois quando o pai utiliza em seu discurso o verbo *precisar*, dizendo: “É hora de ser a pessoa que precisam que você seja”, verificamos que a significação do verbo vai além da superfície do texto, pois traz um teor apelativo para que Moana sinta que ela carrega a responsabilidade de ajudar o seu povo. Também, no mesmo enunciado, o pai da jovem princesa utiliza o tempo verbal como um mecanismo para convencer Moana, pois quando diz “É hora de ser a pessoa que precisam que você seja”, faz uso do tempo verbal no presente, o que não ocorre nas outras frases que estão no futuro, o que funciona como mais uma forma de enfatizar que o momento é agora.

Ao tratar dos efeitos de sentidos provocados pelos mecanismos da Semântica Argumentativa, podemos trazer à discussão a questão do posicionamento do pai em sua FD patriarcal, pois esse sujeito, enquanto líder, é constituído por um discurso com efeitos de manipulação e esses efeitos apontam para uma FD considerada machista e não tão protetora quanto parece ser, visto que se encontra ora em uma posição de cidadão, em uma FD voltada para a preocupação com seu grupo social, “entregando” a própria filha a um outro tipo de submissão, ora em uma FD paternal, demonstrando preocupação com essa filha. Portanto, podemos considerar o que Pêcheux (2014) afirma sobre a heterogeneidade do sujeito, que é constituída de elementos diversificados. Ainda, de acordo com o autor, “as formas de identificação são modalidades de tomada de posição do sujeito frente aos saberes” (PÊCHEUX, 2014, p. 217). Isto é, há várias modalidades de tomada de posição que identificam o discurso do “bom sujeito” até a modalidade de posição que caracteriza o “mau sujeito”, e que consiste em distanciamento em relação a um saber, o que leva o sujeito a contra-identificar-se e a distanciar-se do saber que lhe é imposto pelo interdiscurso de uma formação discursiva. No caso do pai, enquanto sujeito-homem/sujeito-cidadão, seu discurso é voltado para a preocupação do seu povo, ou seja, o recrutamento da filha para assumir a liderança. No entanto, esse discurso é atravessado por uma FD patriarcal quando assume que Moana não irá atravessar os mares e derrotar os monstros marinhos que a impedem de chegar até o coração de Te Fit.

Apesar de o pai ter um discurso de incentivo, notamos que sua fala ainda é manipuladora e atravessada pela FD patriarcal que exerce um controle de poder sobre as mulheres. Devido aos elementos da Semântica Argumentativa, conseguimos perceber os efeitos de sentido causados, por meio desses recursos, no discurso do pai.

Na mesma música, a avó de Moana aparece, quando a personagem já está adulta, dançando, cantando e mostrando o mar para a garota.

## SD6



Fonte: *Moana* (2016)

Na SD6, a avó de Moana representa a figura de uma mulher moderna, destemida e que já não se enquadra no padrão feminino dos contos de fadas passados. A avó lembra de que a garota é teimosa e orgulhosa como o pai e deve atentar-se para o que ele diz, pois no discurso “Atente-se para o que ele diz...”, mais uma vez verificamos o resgate da FD de que o filho deve obediência e respeito aos pais, essa FD ultrapassa séculos, pois também faz parte de um discurso religioso bíblico, que está em Êxodo (20:12) “Honra teu pai e tua mãe, a fim de que tenhas vida longa na terra que o Senhor, o teu Deus, te dá”. No entanto, Moana quer quebrar uma tradição, uma lei antiga, para resolver o problema que diz respeito à sua comunidade, mas é impedida, pois uma mulher não poderia inovar, ter e expressar ideias fora dos costumes e nem ter liberdade para fazer o que quisesse. A comunidade é cheia de costumes e tradições que culturalmente devem ser respeitadas, essa quebra poderia gerar muitos desconfortos para o seu povo, mas, principalmente, ao pai enquanto sujeito-homem/líder.

Na sequência, a matriarca vai além do que se espera para o discurso de uma senhora que, provavelmente, viveu em décadas em que os sentimentos e posicionamentos femininos não podiam ser externados, a avó sugere que a menina ouça a sua voz interior. Mas o que seria essa voz interior? Seria a voz silenciada por décadas? Moana desejava lutar pelo seu povo e ir além dos horizontes da ilha para que seu povo fosse liberto de uma maldição, porém não tinha a aprovação do pai. No entanto, a avó, na posição de sujeito-mulher, idosa, é

atravessada pelas FDs de que os mais velhos são experientes e sábios e, por isso, podem ditar o que é melhor para os mais novos. No entanto, ao invés de proferir um discurso de cuidados e proteção, o discurso é atravessado por uma FD feminista, de que a mulher deve ser livre e seguir seus desejos.

Durante séculos, as mulheres deixaram essa voz interior ser reprimida por conceitos moralizantes da sociedade. A mulher era vista e se via como uma serva do marido, dos filhos e do lar; não podia (e muitas ainda não podem) expressar pensamentos e posicionamentos diante da sociedade; escondia-se por trás de um homem que conduzia todos os seus passos em quase todos os âmbitos da vida.

No discurso da avó de Moana, observamos um novo posicionamento revelado por uma idosa que, provavelmente, viveu toda essa repressão, mas conseguiu se libertar e agora quer que a neta seja uma mulher capaz de lutar, mesmo com obstáculos, por um mundo melhor para o seu povo.

Nesse discurso, a avó diz que, se Moana ouvir a voz interior que há dentro dela, irá descobrir quem ela é. A voz interior corresponde aos atravessamentos discursivos e ideológicos que construíram sua FI, a qual a avó quer que a menina exponha por meio de suas ações. Essa voz interior pode ser comparada com a FI na qual a mulher, enquanto sujeito, em determinadas épocas históricas, via-se representada como sujeito-ativo, mas era atravessada por FDs que a constituíam e a determinavam enquanto sujeito-inferior.

No âmbito semântico, na imagem 18, “Atente-se ao que ele diz, mas lembre-se”, a avó faz uso da conjunção adversativa ‘mas’ para mostrar sua oposição em relação aos ideais do filho, que não quer que Moana siga seu sonho. Desse modo, ao mesmo tempo em que a avó ressalta a questão da obediência, que pode representar uma posição do sujeito enquanto mulher, idosa, experiente, no qual se vê inserida num contexto de submissão, o ‘mas’ indica a contradição, tanto para sua própria posição-sujeito, quanto para o discurso proferido. No entanto, também pode representar uma antecipação do discurso seguinte, a fim de silenciar a superioridade feminina em relação ao homem<sup>9</sup>. Por isso, o que segue depois do ‘mas’ cria um efeito de que a avó está tentando despertar a curiosidade de Moana, para ouvir e obedecer a voz do seu coração e, também, um efeito de que Moana pode seguir seus desejos, mas que isso deve ter um certo limite determinado por um agente de autoridade, no caso, o pai.

Mais uma vez, os efeitos de sentido no discurso do sujeito são possibilitados pelos

---

<sup>9</sup> Com frequência presenciemos esse tipo de contradição em discursos preconceituosos, por exemplo, quando a pessoa diz: “não tenho nada contra gays, mas...”, então o que vem depois ressalva a sentença anterior. Ou seja, o sujeito se posiciona ou não como preconceituoso, mas antes de emitir suas razões para legitimar seu preconceito, ele justifica que não é, como uma espécie de antecipação.

mecanismos argumentativos, nos quais o outro é levado a uma condição de escolha, contrapondo os contos clássicos, pois a mulher não tinha direito à escolha, suas decisões eram submetidas às escolhas de autoridades, como o pai ou o esposo. Agora, Moana é levada a escolher um caminho ou outro.

### SD7



Fonte: *Moana* (2016)

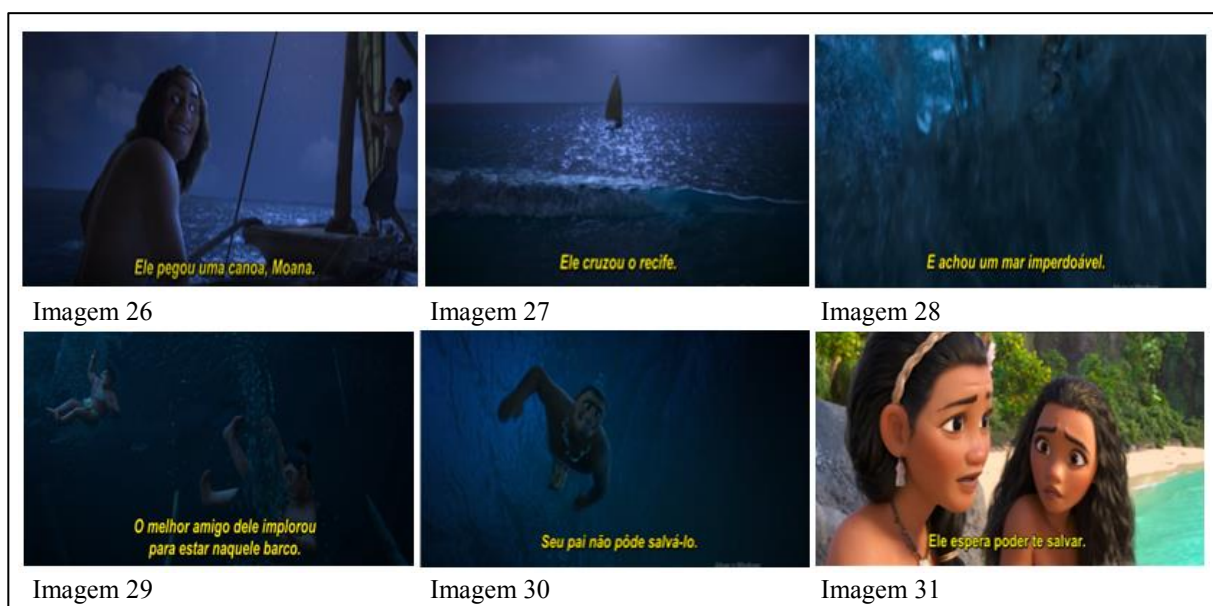
Outro ponto relevante para esse segmento é o papel da avó de Moana enquanto sujeito-mulher-idosa, sendo vista como a velha “louca da aldeia”, enquanto a sociedade vê o homem idoso como sinônimo de sabedoria. Uma mulher idosa, de cabelos brancos, desprovida da beleza da juventude, nos contos de fadas clássicos, poderia muito bem representar a bruxa malvada do enredo, no entanto, aqui ela é alguém que estimula Moana a evoluir e quebrar as tradições de seu povo.

A idosa aparece em uma versão bem moderna para sua idade, trajada com uma blusa tomara que caia, mostra uma enorme tatuagem em suas costas, a qual possui uma simbologia para ela. Considerando que o preconceito contra tatuagens surgiu no início do primeiro século depois de Cristo, quando as autoridades religiosas da Europa proibiram os desenhos na pele por serem considerados resquícios do paganismo e uma mácula à santidade do corpo, que era considerado o “templo do Espírito Santo”, ver uma tatuagem em uma senhora de idade avançada é uma demonstração de quebra de preconceitos. O discurso da avó traz modernidade até em questões religiosas, pois, ao dizer que quando morrer irá voltar como um peixe batoidea, mais conhecido como arraia, remete-nos a uma visão espírita de

reencarnação, nunca trazida antes nos outros contos de fadas.

Com relação à argumentatividade, na SD7, a subjetividade dêitica aparece, por várias vezes, por meio do pronome pessoal, na primeira pessoa do singular, “eu”. A avó da garota chama a atenção para si mesma, com o intuito de mostrar a Moana que ela, na condição de sujeito-mulher/idosa, não se prende às tradições e ao que os outros falam a seu respeito. Então, a idosa utiliza a conjunção comparativa “como” para dizer que, após a morte, voltará como uma arraia. Peixe que vive no oceano, lugar onde a avó quer encorajar Moana a atravessar. A seleção lexical utilizada pela avó, quando faz referência a si mesma, como “louca da aldeia” também é um recurso persuasivo para instigar a neta a perceber que ela não se importa em ser diferente e quebrar as tradições impostas na vila.

### SD8



Fonte: *Moana* (2016)

Na SD8, a Mãe de Moana aparece novamente, mas só depois que a garota está na fase adulta, e conta o segredo do pai: ele atravessou o recife, mas não conseguiu “enfrentar” o mar. O chefe da tribo e pai de Moana também teve o mesmo desejo da garota, no entanto, em meio às turbulentas ondas marítimas, acabou perdendo um amigo e agora, conforme as palavras da mãe da menina, “Ele espera poder te salvar”. Retornamos a alguns questionamentos: visto que o pai é constituído por FDs que marcam tanto o seu lugar social como cidadão, um homem que precisa “salvar” seu povo, mas também como pai, que detém o poder sobre as ações dos filhos e exerce o discurso de proteção. Tanto o sujeito-homem/líder-pai não quer que a garota desbrave o mar para conquistar o sonho de ajudar o seu povo

por estar revestido de um discurso patriarcal e não quer que a filha corra perigo, como pode estar revestido por um discurso ainda machista e não vê a filha atravessando o recife por ser mulher.

Temos o sujeito-homem diante de alguns enfrentamentos, visto que quebrar a tradição e atravessar o recife é um ato de coragem e, ao mesmo tempo, de exposição, pois a ação tanto pode dar certo como pode dar errada. Também tem a questão de o pai não ter conseguido vencer os seus medos, pois na primeira tentativa que não deu certo, ele desistiu de seu objetivo. No entanto, Moana, mesmo diante dos erros e acertos, das dificuldades no meio do caminho, enfrentou as incertezas, inseguranças, o preconceito por ser mulher e mostrou-se uma princesa diferente das princesas dos clássicos.

Quebrar uma tradição não é algo tão fácil, considerando que a aldeia representa um grupo social, com posições pré-determinadas e estar fora dessas posições é desobedecer as regras, é enfrentar o proibido; quebrar tradições é romper com ideologias cristalizadas em prol de outras. E quando isso acontece na sociedade, normalmente, é por meio da minoria, no caso, Moana representa essa minoria, enquanto sujeito-mulher que vem rompendo ideologias e enfrentando a ideologia dominante. Estar na posição da minoria é lutar com o poder dominante. E, por meio da Semântica Argumentativa, percebemos que os mecanismos argumentativos, no discurso do pai de Moana, apontam para uma resistência às mudanças, tanto para ele, na posição de superior, quanto para a filha, na posição de subordinada. A resistência é dos dois lados, uma resistência ao novo e uma resistência em prol do novo.

### SD9



Fonte: *Moana* (2016)

Na SD 9, observamos a questão do destino da mulher ser traçado antes mesmo do seu nascimento. Com isso, o seu desejo é reprimido em prol de um destino predeterminado, como: ser mãe, dona de casa, ter a feminilidade que se espera de uma mulher e a missão “do cuidar”. Já o homem, diferentemente, nasce com a liberdade de fazer escolhas e poder ser o que quiser quando crescer.

A mãe de Moana, na posição de sujeito-mulher/mãe, faz um discurso protetor, munido de consolo, no qual utiliza a locução adverbial de tempo “às vezes” para reforçar a ideia de algo improvável/ incerto, e essa colocação abre caminho para que ela siga colocando algumas reflexões para a filha. Moana, enquanto sujeito-filha, mas também mulher, ouve a mãe atentamente e suas expressões demonstram que a garota tem a voz silenciada por suas reflexões, mas expressa, por meio do seu olhar, uma desaprovação do discurso que lhe é imposto. Após a jovem ter discutido com o pai por causa do seu desejo de atravessar o recife, a mãe, em uma tentativa de apaziguar a situação, tenta tirar esse desejo do coração da filha, desencorajando-a a ser forte e a ajudar o seu povo.

Desse modo, o sujeito/ mãe é atravessado pela mesma FD patriarcal, em que a mulher já tem um destino, um papel na sociedade, mesmo que haja o “desejo de ser” e o “desejo de poder fazer”. O que prevalece é o posicionamento de submissão em não contrariar o marido/líder e, assim, obedecê-lo.

Segundo Drummontt,

O machismo, enquanto sistema ideológico, oferece modelos de identidade, tanto para o elemento masculino como para o elemento feminino: Desde criança, o menino e a menina entram em determinadas relações, que independem de suas vontades, e que formam suas consciências: por exemplo, o sentimento de superioridade do garoto pelo simples fato de ser macho e em contraposição o de inferioridade da menina (DRUMMONTT, 1980, p.81).

Esse regime patriarcal, em que o homem é considerado um ser superior à mulher, ultrapassa os pensamentos masculinos, pois as mulheres, em sua maioria, também compactuam com essas ideologias quando dizem ou permitem que certos valores sejam transmitidos aos seus filhos ao dizerem que homem não chora e que meninas devem sentar como mocinhas, privilegiando o posicionamento do homem em relação à mulher.

Segundo Safiotti (1987), o patriarcado não foi apenas aquele sistema de dominação delineado pela ideologia machista, mas sim também um sistema de exploração dos grupos menos favorecidos, como no caso de Moana que é liderada pelo pai e, no caso da mãe, pelo próprio marido.

Ainda na SD 9, notamos que a mãe, de forma bem sutil, inclui-se no discurso utilizando a conjugação dos verbos na primeira pessoa do plural e o pronome possessivo “nosso”, dêitico pessoal, como ferramenta argumentativa para mobilizar a filha a desistir dos seus planos. Cabral e Santos (2016), em uma abordagem sobre as estratégias argumentativas, concluem que os mecanismos dêiticos de pessoa, recursos que marcam o posicionamento do autor/locutor, constituem marcas de subjetividade e podem apresentar um caráter persuasivo, contribuindo, assim, para a argumentatividade do texto.

Dessa forma, a partir do momento em que a mãe usa esses recursos, ela faz um apelo afetivo, no sentido de que a filha sinta-se igualada à ela no que se refere à limitação de “não poder ser” e “não poder fazer”. Isso ocorre, muitas vezes, no âmbito familiar, por questões culturais, consideradas atrasadas quando comparadas aos avanços que tivemos, em que mulheres desistem dos seus sonhos, por se sentirem incapazes de ultrapassar limites impostos por essas tradições culturais. Conseqüentemente, desistem de estudar ou trabalhar, em prol do casamento, para cuidar do lar, ou até mesmo, desistem da profissão dos seus sonhos para fazer aquilo que mais lhes convém, como uma faculdade com um curso de mais fácil acesso e deixam, dessa forma, de realizar o seu verdadeiro desejo. Nesse sentido, a mãe de Moana tenta trazer, por meio do seu discurso, a compreensão de que essa missão de atravessar o recife e devolver o coração à Te Fiti não é dela, “simplesmente” não faz parte do seu destino.

Destacamos também que ela não utiliza o pronome de tratamento “você” como recurso argumentativo (assim como fez o pai da garota, que objetivava um discurso que chamasse Moana à responsabilidade), pois ela poderia dizer: “Às vezes, o que **você** deseja ser... simplesmente não é o seu destino”, mas ela usa um discurso que conduz Moana a se conformar com a situação. Mesmo que a mãe deseje a felicidade da filha e saiba que Moana é capaz de superar os obstáculos que possa encontrar, seu desejo é silenciado por uma FI que a faz aceitar e se subordinar à palavra final do marido.

Quando pensamos nesse tipo de discurso na relação dos sujeitos enquanto mãe e filha, no atual contexto social, percebemos que essa postura da mulher, diante destes embates, é muito comum, visto que, por mais que as mulheres tenham adquirido muitas conquistas, ainda são atravessadas por discursos que as intimidam e fazem com que assumam uma posição de submissão diante da decisão do marido. Em alguns casos, elas desejam liberdade para os seus filhos, mas estão ao mesmo tempo presas a essas ideologias.

## SD10



Fonte: *Moana* (2016)

Na SD10, temos a representação de como a mulher é vista na sociedade com relação a sua aparência e sua posição ocupada, antes mesmo de qualquer característica ou qualquer talento que tenha, ela é julgada por sua aparência e por ser “filha de alguém”. A mulher nunca é alguém por si mesma, ela sempre é reconhecida como “filha do fulano”, “esposa do fulano”, “irmã do fulano”, ela é sempre uma propriedade, um objeto de alguém. No entanto, ao explicar-se, Moana, talvez, interpelada por um discurso patriarcal, pois ao mesmo tempo que ela quer se legitimar como dona do seu destino, ao tentar esclarecer a Maui que não é princesa, acaba dizendo que é “filha do Chefe” quando poderia simplesmente dizer: “Eu não sou uma princesa, sou a Moana” ou poderia usar como referência sua mãe. Contudo, notamos que o próprio discurso de Moana está interpelado por essa objetificação, por um sentimento de propriedade de alguém.

Nesta sequência, Moana rebate as provocações do amigo Maui, que a chama de "princesa". Ele retruca dizendo que ela é princesa, pois usa vestido e anda com um animalzinho, em referência a outros filmes da Disney<sup>10</sup>. Contudo, notamos que Moana não

<sup>10</sup>*Animais de estimação das princesas Disney*: Dentre os vários animais de estimação que aparecem nos filmes da Disney, podemos destacar Bruno, o cachorro que a Cinderela ganhou de seu pai e os ratinhos que são seus amigos fiéis; Rapunzel tem como seu confidente, um camaleão verde de olhos vermelhos, que é o seu melhor amigo; Bayou é uma linda pônei amarela, com juba e cauda roxa, ela é o *pet* da princesa Tiana; Beauty é a gatinha cor-de-rosa da princesa Aurora; Branca de Neve também possui vários animaizinhos, dentre eles, está Berry, uma graciosa coelhinha cinza; Rajah é o tigre de estimação da princesa Jasmine; Bela tem uma gatinha de estimação chamada Rouge, e assim segue a vasta lista de animais que acompanham as princesas nos contos de fadas produzidos pelo Disney.

Disponível em:

<[https://disneyprincesas.fandom.com/ptbr/wiki/Categoria:Animais\\_de\\_estima%C3%A7%C3%A3o](https://disneyprincesas.fandom.com/ptbr/wiki/Categoria:Animais_de_estima%C3%A7%C3%A3o)>

Acesso em: 05/02/2020.

quer ser comparada a uma princesa, já que a primeira impressão que se passa é de uma "princesa Disney" e isso faz com que ela se sinta ofendida. Tal circunstância denota que, ao contrário de muitas garotas, ela não quer ser prejudgada pelo título de princesa. Dessa forma, quebra uma linearidade dos contos de fadas, pois, até o momento, não havíamos visto uma princesa que confrontasse outra pessoa para não ser vista como princesa. Isso devido ao perfil de fragilidade e dependência que as princesas clássicas transmitem, como vimos nas seções anteriores. No entanto, ao compararmos com as “princesas”<sup>11</sup> mais conhecidas atualmente, como as duquesas Catherine (Kate) e Meghan, percebemos que elas já não trazem mais essa representação de princesa tradicional, bem como a própria princesa Diana, envolta por polêmicas, devido a sua postura nada convencional, já nos anos de 1990.

Maui, munido por um discurso patriarcal, responde à jovem garota que “ser filha do Chefe é a mesma coisa que ser uma princesa”. Então, trazemos a reflexão sobre o que é ser uma princesa no mundo real. Ainda hoje, muitas mulheres são vistas na condição de princesas, mas não apenas por serem “belas”, ou seja, por suas características físicas, mas por possuírem a fragilidade, a delicadeza, a ingenuidade, por serem submissas e prendadas como as princesas dos clássicos contos de fadas. Não queremos relativizar a feminilidade, visto que esta não é uma característica especialmente das princesas, mas do universo feminino em geral, em que mesmo as "plebeias" a possuem. Isso se deve às próprias escolhas ou às imposições da sociedade, que entendem isso como uma característica inerente à mulher, assim como a masculinidade é considerada inerente ao homem. Muitas mulheres desempenham o mesmo papel profissional do homem e, grande parte dessas mulheres, chegam em casa e assumem as responsabilidades da organização do lar sozinhas. Isso parece natural na concepção de um lar, mesmo quando o casal trabalha fora, as responsabilidades da manutenção organizacional familiar recaem sobre a mulher.

Quando Maui chama a atenção de Moana ao querer explicar (figura 36) que navegar seria “explorar”, além de chamá-la de “princesa” com tom de ironia, notamos que seu discurso carrega o preconceito em ver uma mulher tomando frente de um barco, como se ele quisesse dizer que ela não saberá conduzir aquele barco por ser mulher. Esse tipo de julgamento, infelizmente, ainda é muito comum em nosso âmbito social, visto que, como já citamos, é muito comum dizeres como: “lugar de mulher é na cozinha” ou “lugar de mulher

---

<sup>11</sup>*Princesas*: Apesar de Kate, Meghan e Diana (in memoriam) serem casadas com príncipes e fazerem parte da realeza, elas não recebem o título oficial de princesas, por não serem herdeiras diretas do trono real. No entanto, por terem se casado com os herdeiros da Rainha Elizabeth II, que receberam o título de príncipe de Gales, elas podem ser chamadas de princesas de Gales.

Disponível em: < <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-42164609> > Acesso em: 05/02/2020.

é no fogão ou no tanque”. As mulheres ainda lutam para mostrar que são capazes de desempenhar funções fora do ambiente doméstico, pois ainda há ideologias que resistem às transformações e evoluções sociais.

Certamente, não é a palavra princesa, no seu sentido referencial, que desagradou Moana, mas sim, o seu sentido por extensão (figurado) e o sentido pejorativo que, de acordo com o dicionário online Aurélio<sup>12</sup>, o primeiro quer dizer “bela, graciosa, simpática” e o segundo “quem se acha superior as demais”. Ao tratarmos do seu sentido figurado, observamos que muitas mulheres são julgadas simplesmente por serem mulheres, por carregarem um estereótipo feminino, gracioso, muitas vezes, munido de beleza (de acordo com os olhos de quem as veem) e acabam obtendo oportunidades por decorrência da beleza e não pelo desempenho profissional. Isso, ocasionalmente, acaba desagradando muitas mulheres por sentirem que o seu potencial intelectual está sendo desvalorizado por questões estéticas. No sentido pejorativo, o desagrado se caracteriza pela discordância da ideia de “se achar superior” às demais mulheres. Por isso, estar à frente do barco, considerando a decisão e a escolha, tem a ver com o seu potencial e a coragem que, desde muito cedo, desenvolveu e, no que diz respeito a “se aproveitar” da situação de ser filha do chefe, o desagrado está em ela não querer tirar vantagens disso.

Outro ponto relevante é a questão das roupas. Por mais que Moana descaracterize a imagem de princesa, por não usar vestidos elegantes da realeza, como as princesas clássicas usavam, Maui utiliza isso como justificativa, na qual as roupas da garota são justificativas para chamá-la de princesa, pois Moana veste-se de saia e blusa, chamadas por ele de vestido. Observamos nesta SD uma questão social, pois a Disney traz uma princesa que vive em um contexto diferente das demais princesas, pois a garota mora na Polinésia Francesa, uma ilha no Oceano Pacífico, situada entre o Equador e o Trópico de Capricórnio, onde há um clima tropical com temperaturas que variam entre 20° a 31°C. Logo, seria fora do contexto (incoerente) que a princesa Moana viesse caracterizada como as demais princesas, tendo em vista ainda que ela é uma princesa muito ativa nos afazeres da comunidade e, além disso, é uma princesa guerreira e aventureira, cujas roupas não poderiam limitar suas ações. Entretanto, voltando à questão de Maui usar a forma de Moana se vestir como uma das justificativas para chamá-la de princesa, notamos mais uma vez um discurso movido por caracteres considerados machistas, pois além de a roupa não ser uma limitação para a mulher desempenhar seu papel profissional na sociedade, visto que, hoje, mulheres usam vestidos,

---

<sup>12</sup> Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2019. Disponível em: < <https://www.dicio.com.br/princesa/> > Acesso em: 24/02/2020.

saias, bermudas, shorts e também calças, uma roupa não deve caracterizar o perfil interior e intelectual de uma mulher. A roupa é um acessório para cobrir o corpo de forma que o indivíduo sintá-se confortável, à vontade e bem com ele mesmo.

O semideus traz um discurso que, de certa forma, desmerece o papel de mulher/líder desenvolvido por Moana, no entanto a garota não se submete às palavras do amigo e, ao contrário das outras princesas, faz sua defesa.

### SD11



Fonte: *Moana* (2016)

Nesta sequência, observamos a ironia como um recurso linguístico no discurso de Maui com relação à função social de Moana enquanto sujeito/ mulher, pois na visão do semideus o papel da mulher é o de ficar no seio da família cuidando dos “bebês”, ou seja, à mulher cabe apenas a função de ser mãe. Ao longo dos tempos, o papel cultural e social atribuído à figura feminina é a predestinação à maternidade, essa incumbência faz parte das representações construídas a respeito da mulher. Por mais que sejam inevitáveis as transformações sociais do papel da mulher, desde a liberdade de escolha à inclusão no mercado de trabalho, observamos que o direito de escolha ainda é um pouco restrito, ainda compete à mulher o cuidado do lar e dos filhos. O desejar algo além do socialmente estabelecido ainda impacta a sociedade.

Na SD 11, Maui dirige-se a Moana (figura 42) chamando-a de “filha do Chefe” num tom irônico, fazendo uma crítica porque a garota não gostou de ser chamada de princesa. Segundo Maingueneau (1997, p. 98), “a ironia subverte a fronteira entre o que é assumido e o que não o é pelo locutor”, cabendo ao interlocutor a capacidade de interpretar a posição irônica colocada na enunciação. Como se a palavra utilizada tivesse duplo sentido, voltando para o objeto do discurso como palavra comum e para um outro discurso, acarretando o reconhecimento de um segundo contexto. Maui, na posição de sujeito/homem, não se sente confortável em ver Moana, uma mulher, desbravando o oceano e lutando por seu povo. Em

sua percepção, Moana deveria ser uma princesa como as outras princesas, cheia de delicadeza, fragilidade, submissa e prendada. Quando ele utiliza em seu discurso a expressão “filha do Chefe”, faz de modo proposital para insultá-la, pois se o pai é o líder/ chefe/rei da comunidade/reino, porque ela não poderia ser chamada de princesa? Além disso, Maui demonstra resistência em falar o nome de Moana, isso denuncia, mais uma vez, a relutância em reconhecer/identificar a mulher por ela mesma, sem precisar de referências.

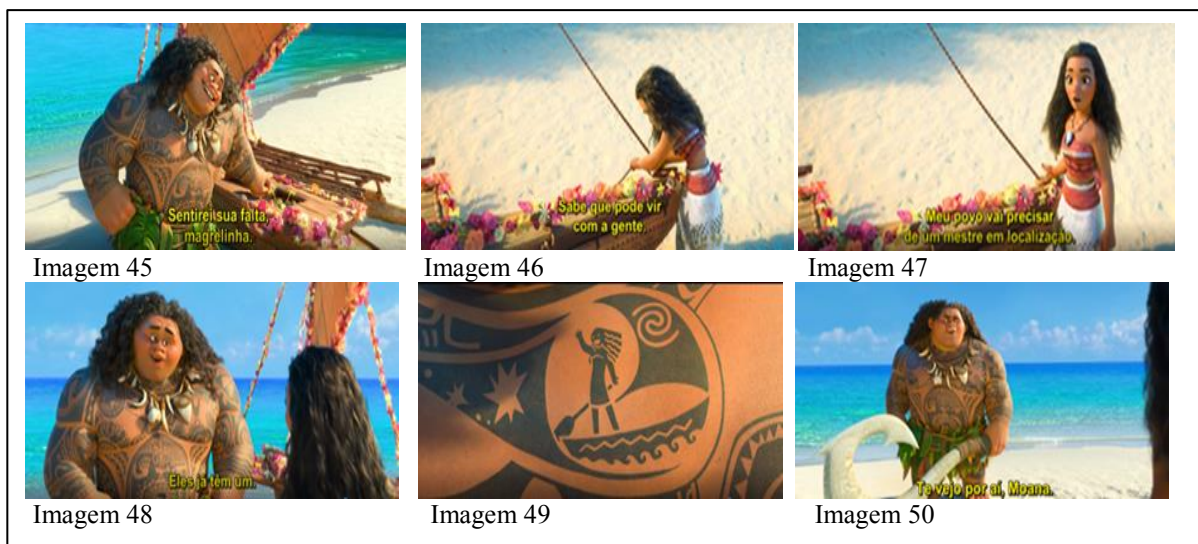
Sobretudo, notamos que na SD 11, o semideus já percebe que Moana não é uma garota comum, pois sua força e determinação fez com que ela atravessasse a tempestade no mar e chegasse até o seu destino, a montanha onde devolvera o coração de Te Fiti para que a natureza voltasse ao normal e, com isso, a sua comunidade parasse de sofrer com as consequências da maldição que estavam vivendo.

Maui continua seu discurso irônico e provocante dizendo: “achei que ia ficar no vilarejo” (figura 43); e prossegue: “Sabe, beijar bebês e coisas assim”. Mais uma vez o discurso sinaliza um posicionamento tradicional em relação ao sujeito/mulher, pois demonstra desaprovar as ações guerreiras e ousadas de Moana, chegando a menosprezar sua coragem e seu posicionamento de enfrentar os mares e os monstros marítimos para salvar o seu povo da seca e da fome. A fala do semideus deixa claro que o lugar de Moana é em sua comunidade, cuidando das crianças e dos afazeres domésticos. Novamente, observamos que o discurso desse personagem encaixa-se com o discurso de outro personagem, o pai de Moana. Os dois são sujeitos interpelados pelo discurso patriarcal, uma vez que uma das características em comum é dizer qual é o lugar certo para a mulher, reger uma norma para a posição de uma mulher em um grupo social.

Essa ideologia de que o lugar da mulher é, exclusivamente, em casa, não foi extinta totalmente da nossa sociedade. Por mais que o índice de mulheres trabalhando fora de casa tenha aumentado, as mulheres precisam demonstrar o dobro do esforço para que sejam respeitadas enquanto profissionais. A exemplo de Moana, ela precisa concentrar muito mais esforços do que Maui, que tem características físicas desiguais e que poderia facilmente desempenhar o papel de “salvador da pátria”. Se a situação fosse contrária, Maui ainda assim seria considerado herói, empregando o mínimo de dedicação à causa. Moana, por sua vez, precisa provar a todo momento que é capaz e, ainda assim, correndo o risco de não convencer o grupo. No mesmo sentido, Maui, mesmo sendo “desastrado”, não choca o público. Se Moana representasse um personagem desastrado e fracassado, apenas reforçaria dizeres de que “mulher não faz nada direito mesmo; quem mandou se meter onde não foi chamada”, entre outras expressões nesse nível.

Segundo Brandão (2004, p. 46) “o discurso é uma das instâncias em que a materialidade ideológica se concretiza, isto é, é um dos aspectos materiais da ‘existência material’ das ideologias”, ou seja, o discurso é uma materialidade específica da ideologia. Sendo assim “a linguagem enquanto discurso é interação, e um modo de produção social; ela não é neutra, inocente e nem natural, por isso o lugar privilegiado de manifestação da ideologia ” (BRANDÃO, 2004, p. 11). Por meio do discurso verbal e não verbal (imagens), nas cenas selecionadas, podemos perceber as ideologias que permeiam a comunidade onde vive Moana.

### SD12



Fonte: *Moana* (2016)

A SD12 traz um momento de superação e convicção a Moana, no qual ela vence os seus medos e descobre o potencial que tem, pois alcançou o seu objetivo e resgatou a esperança de seu povo. Na figura 45, o semideus que, no início do enredo, faz-se de um cara durão, reconhece que Moana não é apenas uma “princesinha” da Disney. Maui carrega no corpo uma tradição do seu povo, os símbolos que representam suas conquistas aparecem em sua pele em forma de tatuagens, representando os seus feitos. Para a surpresa de Moana, sua imagem surge tatuada no peito de Maui, como reconhecimento de sua conquista ao desbravar o oceano pacífico, localizar Te Fiti, devolver o seu coração e normalizar a vida do seu povo. Apesar do sentimento de satisfação da jovem garota, temos um embate neste discurso, pois ao mesmo tempo que podemos entender tratar-se de um reconhecimento por seus feitos, podemos também perceber que Moana tornou-se literalmente objetificada pela representação de sua imagem tatuada no peito de Maui, como se ela fosse um troféu para ele.

Em seu discurso, Maui diz que sentirá falta da amiga e Moana o convida para fazer parte de sua comunidade, visto que, agora, o seu povo sentia-se capaz de velejar nas embarcações e precisaria de um mestre de localização. No entanto, o semideus reconhece o seu potencial e sua capacidade para ser uma "mestra" em localização. Notamos, que o sujeito/mulher recebe o reconhecimento por mérito do seu desempenho e não por sua beleza física ou por se aproveitar da posição social que ocupa na sociedade. Moana se esforçou muito para cumprir esta missão, realizou feitos que nenhuma outra pessoa, inclusive seu pai e o amigo Maui, conseguiram fazer. Não podemos deixar de mencionar que, em muitos momentos, Maui não foi companheiro de Moana, mas sim um supervisor que era capaz de cobrar coisas que nem ele foi capaz de fazer. No entanto, Maui presenciou e reconheceu que "a princesa" é capaz de realizar tarefas que vão além de "beijar bebês", que ela é capaz de conduzir uma navegação, vencer um caranguejo monstruoso e a maldade de Te Ka, a versão má de Te Fiti.

Um ponto relevante no desfecho desta história e que se encontra nessa SD (12) é o seu final: a sociedade espera de um conto de fadas o final feliz com o príncipe encantado, o "felizes para sempre". Supostamente, Moana já teria encontrado o príncipe encantado, que seria o semideus Maui, porém, a princesa e o príncipe não têm nada mais que uma bela amizade. Os dois se despedem e cada um segue sua vida, no caso, com o propósito de serem amigos para sempre.

Infelizmente, por mais que o mundo passe por transformações sociais, ainda há sujeitos atravessados por FDs que sustentam ideologias que carregam preconceitos relacionados à amizade entre homens e mulheres. Como se duas pessoas, independente do sexo, não pudessem partilhar pensamentos, ideias, sonhos, etc., sem interesses amorosos. Apesar das transformações que nos cercam, romper com as correntes de pensamentos que asseguram esse tipo de raciocínio, ainda não é fácil, devido ao longo tempo em que essas ideologias perpetuaram, conceitos e julgamentos que foram estabelecidos e cristalizados em nossa sociedade e, por mais que o tempo passe e as mudanças transformem valores políticos, étnicos, sociais e religiosos, sempre haverá resistência às mudanças.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As representações identitárias são processadas e se concretizam por meio da linguagem, sendo os seus valores transitórios e moldados com o tempo. Por meio da produção literária e cinematográfica, vemos um campo fértil e rico que nos permite analisar e verificar as mudanças que ocorrem nos discursos, por meio de atravessamentos que dizem respeito ao âmbito social. Estas representações dos sujeitos ajustam-se em meio às práticas impostas pelos Aparelhos Ideológicos de Estado (AIE), constituídas por instituições, como a Família, a Igreja, a Escola, entre outras, a partir de discursos que padronizam condutas e legitimam o perfil do gênero, acarretando em ideologias, estruturas de relacionamentos, padrões de beleza e demais normas.

Na ressignificação de sentidos das cenas selecionadas para esta pesquisa, foi possível observar que a nova materialidade fílmica que irrompe no século XXI remete aos discursos dos contos de fadas, ditos atualizados, deslocando e/ou redefinindo discursos que normatizam ideais acerca do sujeito-mulher na atualidade. Desse modo, a análise discursiva do filme *Moana* (2016) representa a mudança dos contos de fadas clássicos para os atuais, pois da mesma forma como a sociedade passa por transformações, os discursos dos contos também retratam essas mudanças no mundo contemporâneo. Assim como o texto literário, o fílmico também consiste em práticas suscetíveis de serem analisadas discursivamente, uma vez que as duas materialidades, ainda que sejam ficções, estabelecem diálogos com o real, pois são as condições de produção de cada uma que norteiam a construção do enredo. No caso do filme *Moana* (2016), constatamos traços que marcam o contexto de produção atual, no entanto, ainda carregam evidências do discurso de um outro contexto social e histórico.

Ao buscarmos as ressignificações dos sentidos no *corpus* analisado, notamos que o filme, ancorado nos contos clássicos, (re)produz dizeres com efeitos parafrásticos e polissêmicos sobre o posicionamento do sujeito, recriados a partir da construção das personagens princesas. Ou seja, muitas ideologias ainda permanecem materializadas nos discursos do filme, ao mesmo tempo em que novas representações identitárias do sujeito-mulher surgem e, devido ao empoderamento feminino, decorrente de movimentos feministas, as personagens mulheres são recriadas desconstruindo a configuração feminina passiva, dominada e controlada pelo masculino, como víamos nos contos clássicos.

Ao longo dos tempos, foi atribuída à figura feminina uma representação social e cultural que determinou suas condições diante da sociedade. A mulher sustentou uma imagem vinculada ao seu papel, estabelecida por essa sociedade, que sempre esteve atrelado

à autoridade patriarcal, no que diz respeito à subordinação, tendo como prática o exercício do “cuidar”: cuidar dos afazeres domésticos, cuidar do marido e cuidar dos filhos. Desse modo, por meio do percurso sócio-histórico construído, percebemos que essa ideia se arraigou e se perpetuou através dos anos. No entanto, nosso olhar não se refere apenas às representações de papéis, mas também à condição que o sujeito-mulher ocupa no espaço social.

As formações ideológicas criadas acerca do perfil feminino observadas nas princesas clássicas foram construídas conforme as verdades concebidas socialmente, atravessando milhares de séculos, sendo reproduzidas de acordo com os discursos de ordem religiosa e de regime patriarcal, como já dito anteriormente, que designaram à mulher a função materna e doméstica, sendo antigos sentidos criados pela tradição. Contudo, mesmo com tantos avanços, após séculos de silenciamento, o discurso fílmico atual ainda reproduz, talvez de forma mais cautelosa, muitas características do estereótipo feminino do contexto de produção dos contos de fadas clássicos.

Entretanto, um ponto relevante é a questão de que a produção cinematográfica do século XXI trouxe inovações relacionadas ao discurso de resistência, na medida em que inseriu mulheres como personagens que desempenham papel de liderança e de protagonistas de sua própria vida. Algumas características que envolviam o sujeito-mulher foram renegadas, trazendo novos significados para aspectos como fragilidade, submissão, obediência e, inclusive, no que diz respeito aos padrões de beleza. Com isso, recriou personagens femininas de vigorosas personalidades e alto senso de liberdade, sendo marcadas por traços de modernidade, como no caso de Moana.

Ao analisarmos esses discursos sob um viés histórico, pautados na Análise de Discurso de linha francesa pecheutiana e na Semântica Argumentativa, verificamos que o discurso dos contos tradicionais é quase uma imposição, considerando que as princesas dos contos tradicionais pouco travam embates utilizando os recursos argumentativos, pois são suscetíveis ao discurso impositor, no qual elas são submissas; apenas escutam e respondem, tanto que os finais são previsíveis. Já no caso de Moana, os recursos argumentativos são utilizados com muita frequência, principalmente, pela jovem heroína para resistir às ideologias cristalizadas, não mais aceitas e para causar efeitos de sentido que mobilizam e até manipulam os argumentos, objetivando o convencimento. Sobretudo, notamos que muitos efeitos de sentido são possibilitados pelo uso dos mecanismos argumentativos, visto que eles direcionam o discurso.

Dessa forma, destacamos a importância da utilização das teorias que orientam as análises do *corpus* deste trabalho, pois é extremamente relevante resgatarmos, especialmente na Semântica, as possibilidades dos efeitos de sentido, a fim de compreendermos melhor as transformações ocorridas no discurso no decorrer do tempo. Fiorin (apud SANTANA JR., 2001, p. 127) explica que

para estudar os mecanismos de geração do sentido do texto, ele toma as seguintes contribuições:

- a) Análise do discurso de linha francesa, aproveitando os conceitos de heterogeneidade constitutiva e heterogeneidade marcada e não marcada, para mostrar os mecanismos interdiscursivos de constituição de sentido;
- b) Semiótica, estudos sobre os mecanismos internos e agenciamento de sentido (estruturas fundamentais, do texto, organização da narrativa, tematização e figurativização, actorialização, temporalização, espacialização, etc.;
- c) da Linguística Textual, estudos relativos à coerência e à coesão;
- d) Teorias da Argumentação, análise de recursos argumentativos.

Sendo assim, verificamos que, na análise dos fragmentos selecionados, uma teoria contribui com a outra na busca dos sentidos na materialização do discurso. Discursos que passam por modificações significativas, nas quais novas tradições e configurações sociais são apresentadas. O campo da beleza é o atrativo menos relevante, pois valoriza-se a independência e a autonomia da mulher, já que, supostamente, ela é colocada em um nível de igualdade, desconstruindo a diferença de gêneros e apresentando uma nova identidade feminina: mulher determinada e capaz de enfrentar a nova realidade social sem, necessariamente, precisar da presença de um homem para definir suas condutas. Por mais que os contextos de produção não sejam os mesmos, alguns discursos ainda continuam parafrásticos, isto é, mantêm os mesmos pensamentos, sustentando condutas e padrões que não condizem mais com as mudanças e transformações do contexto atual.

No entanto, a figura feminina, representada pela princesa/líder Moana, inaugura um novo discurso e representações múltiplas sobre as mulheres: desde uma personagem que incorpora o papel de mulher líder de um grupo, determinada e independente, como também a representação feminina da terceira idade com a figura da avó da garota, que ao seu lado lida com os limites impostos pelo seu pai, trazendo reflexões profundas sobre o autoconhecimento e contra a opressão de seus sentimentos, como vimos nas análises.

Ainda que os limites entre o feminino e o masculino, que foram definidos pelo modelo patriarcal de sociedade, estejam se enfraquecendo lentamente, estamos presenciando a desconstrução do modelo de princesa dos contos clássicos e vendo o surgimento de personagens femininas que se destacam por discursos bem articulados e por saberem

enfrentar as mais diversas situações com determinação, chegando mais próximas da realidade humana. Com isso, comprovamos como o sujeito é afetado pela formação discursiva na qual se inscreve como, também, ele a afeta e a determina em seus dizeres e como o uso dos mecanismos da Semântica Argumentativa auxilia na elaboração do discurso, apresentando efeitos de sentido que podem mobilizar, convencer ou até manipular ações.

Essa transição dos contos literários para os cinematográficos está em um processo gradativo de fazer aflorar discursos que não podem mais permanecer silenciados, pois as minorias estão se fortalecendo com o próprio poder da linguagem, articulando discursos com argumentos que não podem mais ser velados. Por isso, as indústrias cinegráficas instigam posicionamentos mais críticos em relação ao patriarcado e demonstram um interesse maior em dar visibilidade às “minorias”, visto que elas emergem no contexto social atual, por meio das mídias, encontrando um amplo espaço nas redes sociais para expressarem suas críticas e posicionamentos. Desse modo, intimidam o mercado cinematográfico a manter um discurso que não mais agrada o público, mesmo que seja um grupo menor e, assim, correm o risco de diminuir a venda de seus produtos. Tendo em vista que o capitalismo se transforma, logo, exige a transformação dos seus Aparelhos Ideológicos de Estado (AIE), no caso, a mídia, com o intuito de que, por meio dessas mudanças, continuem mantendo a posição de influenciadores.

## REFERÊNCIAS

ABRAMOVICH, Fanny. **Literatura infantil: gostosuras e bobices**. São Paulo: Scipione, 1997.

ABREU, Antônio Suárez. **A arte de argumentar gerenciando razão e emoção**. 11. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

ALTHUSSER, Louis. **Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado**. Tradução Joaquim José de Moura Ramos. 3. ed. Lisboa: Presença/Martins Fontes, 1980.

ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos Ideológicos de Estado**. Tradução Walter José Evangelista e Maria Laura Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1992.

AMOSSY, Ruth. Da noção retórica de ethos à análise do discurso. *In*: AMOSSY, Ruth. (Org.) **Imagens de si no discurso: a construção do ethos**. Tradução Dílson Ferreira da Cruz, Fabiana Komesu e Sírio Possenti. São Paulo: Contexto, 2005.

ANSCOMBRE, Jean-Claude; DUCROT, Oswald. **La argumentación en la lengua**. Versão espanhola de Julia Sevilla y Marta Tordesillas. Madri: Gredos, [1988]1994. p. 5-27.

APOTHÉLOZ, Denis. Papel e funcionamento da anáfora na dinâmica textual. *In*: CAVALCANTE, Mônica Magalhães; RODRIGUÊS, Bernadete Biasi; CIULLA, Alena. (Org.). **Referenciação**. São Paulo: Contexto, 2003.

AQUINO, Zilda Gaspar Oliveira de. O léxico no discurso político. *In*: PRETI, Dino. (Org.) **Léxico na língua oral e na escrita**. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2003. p. 195-210.

ARISTÓTELES. **A arte retórica e arte poética**. Tradução: Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1959.

ARISTÓTELES. **Retórica**. Tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa/Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. Heterogeneidade (s) enunciativa (s). *In*: ORLANDI, Eni Puccinelli; GERALDI, João Wanderley. **Cadernos de Estudos Lingüísticos**. Campinas, Unicamp – IEL, n. 19, jul. /dez. 1990.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. **Entre a transparência e a opacidade: um estudo enunciativo do sentido**. Tradução Heloisa Monteiro Rosário. Porto Alegre, RS: EDIPUCRS, 2004. p. 217-237.

AZEVEDO, Amailton Magno; SILVA, Sheila Alice Gomes da. “Era uma vez...”: O negro no imaginário encantado. **Sankofa**, Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana, ano VII, n. XIV, dez. 2014.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Tradução M. Lahud e Y. F. Vieira. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 1995.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução Maria Ermantina Galvão Pereira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 3. ed. Tradução Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BARDARI, Sérsi. **A função dos dêiticos na organização do texto**. 2017. Disponível em: <<http://sersibardari.com.br/wp-content/uploads/2011/08/A-fun%C3%A7%C3%A3o-dos-d%C3%AAticos-na-organiza%C3%A7%C3%A3o-do-texto.pdf>>. Acesso em: 05 jan. 2020.

BASSANEZI, Carla. Mulher dos Anos Dourados. *In*: PRIORE, Mary del. **História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2006. p. 7-678.

BATISTA JÚNIOR, José Ribamar Lopes; SATO, Denise Tamaé Borges; MELO, Iran Ferreira (Org.). **Análise de Discurso Crítica para linguistas e não linguistas**. São Paulo: Parábola, 2018.

BEAUGRANDE, Robert Alan de; DRESSLER, Wolfgang Ulrich. **Introduction to text linguistics**. London: Longman, 1983.

BECHARA, Evanildo. **Moderna gramática portuguesa**. 37. ed. rev. e ampl. São Paulo: Lucena, 2002.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de Lingüística Geral II**. Trad. Eduardo Guimarães *et. all.* Campinas: Fontes Editores, 1989.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de Lingüística geral I**. Tradução Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri. 4. ed. Campinas, SP: Pontes, 1995.

BETTELEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

BRANDÃO, Helena Hathsue Nagamine. **Subjetividade, argumentação, polifonia: a propaganda da Petrobrás**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

BRANDÃO, Helena Hathsue Nagamine. **Introdução à análise do discurso**. 2. ed. Campinas, SP: Unicamp, 2004.

BÜHLER, Karl. (1934). **Teoría del lenguaje**. Tradução Julián Marías. Madrid: Revista de Occidente. 1961.

CABRAL, Ana Lucia Tinoco; SANTOS, Leonor Werneck dos. Dêixis pessoal e verbos na construção de um objeto de discurso argumentativamente orientado. **Revista Conexão Letras**, v. 11, n. 15, 2016, p.25-37.

CAMARA Jr., Joaquim Mattoso. **Dicionário de lingüística e gramática: referente à língua Portuguesa**. 26 ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. Tradução Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 2007.

CANÇADO, Márcia. **Manual de semântica: noções básicas e exercícios**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CADEMARTORI, Ligia. **O que é literatura infantil**. 3. ed. São Paulo, S.P.: Brasiliense S.A., 1987.

CAROLE, Flávia de Barros. **Subordinação e coordenação – confrontos e contrastes**. São Paulo: Ática, 1993.

CARVALHO, Nelly de. **Publicidade. A Linguagem da Sedução**. São Paulo: Ática, 1996.

CARVALHO, Thaís de; RODRIGUES, José Carlos. Quem conta o conto: os contos populares do Antigo Regime à mídia globalizada. Intercom. CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 38. 2015, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-3729-1.pdf>. Acesso em: 14 jun. 2016.

CASTILHO, Ataliba Teixeira de. **Gramática do português brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2010.

CASTRO, Maria Fausta. **Aprendendo a argumentar: um momento na construção da linguagem**. 2. ed. Campinas, SP.: Editora da UNICAMP, 1996.

CAVALCANTE, Mônica Magalhães. **Os sentidos do texto**. São Paulo: Contexto, 2013.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. **Dicionário de análise do discurso**. Tradução Fabiana Komesu. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2016.

CHARAUDEAU, Patrick. De la competencia social de comunicación a las competencias discursivas. **Revista interamericana de estudios del discurso – ALED**, Venezuela: Editorial Latina, v. 1, número 1, p. 7-22 ago. 2001.

CHAUÍ, Marilena de Souza. **O que é ideologia**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

CIULLA, Alena. **A referência anafórica e dêitica: com atenção especial para os dêiticos discursivos**. 2002. 90 f. Dissertação (Mestrado em Lingüística) - Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2002.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura infantil: teoria, análise, didática**. São Paulo: Moderna, 2000.

COELHO, Nelly Novaes. **O conto de fadas: símbolos mitos arquétipos**. São Paulo: DCL, 2003.

CORDEIRO, Isabel Cristina. **Argumentação e leitura: uma relação de completaridade**. 2007. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2007.

- CORSO, Diana Lichenstein; CORSO, Mário. **Fadas no divã: psicanálise nas histórias infantis**. Porto Alegre: Artmed, 2006.
- COURTINE, Jean-Jacques. **Définition d'orientations théoriques et construction de procédures en analyse du discours**. Philosophiques, vol. IX, número 2, outubro, 1982.
- DAVALLON, Jean. A imagem, uma arte de memória? *In: ACHARD, Pierre et al. (Org.) O papel da memória*. Tradução José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 1999.
- DRUMONTT, Mary Pimentel. **Elementos para uma análise do machismo**. Perspectivas, São Paulo, 3: 81-85, 1980.
- DUCROT, Oswald, TODOROV, Tzvetan. **Dicionário das Ciências da Linguagem**. 5. ed. Lisboa, D. Quixote, 1978.
- DUCROT, Oswald. **Provar e Dizer: linguagem e lógica**. Tradução Maria Aparecida Barbosa, Maria de Fátima Gonçalves Moreira e Cidmar Teodoro Pais. São Paulo, Global Universitária, 1981.
- DUCROT, Oswald. **O dizer e o dito**. 2. ed. Tradução Eduardo Guimarães. Campinas: Pontes Editores, 1987.
- DUCROT, Oswald. Argumentação e "topoi" argumentativos. *In: GUIMARÃES, Eduardo. (Org.) História e sentido na linguagem*. Campinas, Pontes, 1989. p. 13-38.
- ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- ESPÍNDOLA, Lucienne. "Né", (eu) "acho" (que), "ai": operadores argumentativos do texto falado. 1998. Tese (Doutorado em Linguística). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1998.
- FAULSTICH, Enilde. **Lexicologia: a linguagem do noticiário policial**. Brasília: Horizonte, 1980.
- FEIJÓ, Martin Cezar. **O que é herói**. São Paulo: Brasiliense S/A, 1984.
- FERES, Beatriz dos Santos. Competência para ler com emoção. *In: MENDES, Emília; MACHADO, Ida Lúcia (Org.) As emoções no discurso*. V. II. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2010. p.123-140.
- FERES, Beatriz dos Santos. **Leitura, fruição e ensino: com os meninos de Ziraldo**. Niterói-RJ: EdUFF, 2011.
- FERREIRA, Maria Cristina Leandro. O quadro atual da análise de discurso no Brasil. Um breve preâmbulo. *In: INDURSKY, Freda; FERREIRA, Maria Cristina Leandro (Org.) Michel Pêcheux e a análise do discurso: uma relação de nunca acabar*. São Carlos: Claraluz, 2005.
- FILLMORE, Charles J. **Lectures on deixis** [1972]. California: CSLI Publications Stanford, 1997.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber** [1926-1984]. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

FREUD, Sigmund. Personagens psicopáticos no palco (1942 [1905 ou 1906]). **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. v. VII. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

GIROUX, Henry. **Os professores como intelectuais: Rumo a uma pedagogia crítica da aprendizagem**. Tradução Daniel Bueno. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.

GÓES, Lúcia Pimentel. **Introdução à literatura infantil e juvenil**. 2. ed. São Paulo: Pioneira, 1991.

GUIMARÃES, E. Figuras de retórica e argumentação. In: MOSCA, Lineide do Lago Salvador (Org.). **Retóricas de ontem e de hoje**. 3. ed. São Paulo: Humanitas, 2004.

GUIMARÃES, Eduardo. **Semântica do acontecimento: um estudo enunciativo da designação**. 2. ed. Campinas, SP: Pontes, 2005.

GUIMARÃES, Eduardo. Domínio semântico e determinação. In: GUIMARÃES, Eduardo MOLLICA, Maria Cecília (Org.). **A palavra: forma e sentido**. Campinas: Pontes, 2007. p. 79-100.

GUIRAUD, Pierre. **A Estilística**. Tradução Miguel Maillat. São Paulo: Mestre Jou, 1970.

HAHNER, June Edith. **A mulher brasileira e suas lutas sociais e políticas: 1850-1937**. São Paulo: Brasiliense, 1981, p. 96-102.

HANLEY, Tim. **Mulher-Maravilha: feminista desde o princípio**. [Entrevista concedida a] Mabi Barros. Veja, 2017. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/especiais/mulher-maravilha-feminista-desde-o-principio/>>. Acesso em: 20 jan. 2020.

KADER, Carla Callegaro Corrêa. A Heterogeneidade Enunciativa: um entrelugar. In: Seminário ANPED Sul, 4., 2012, Santa Maria. **Anais [...]**. Santa Maria: 2012.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. **A inter-ação pela linguagem**. São Paulo: Contexto, 1998.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. **Argumentação e linguagem**. 7. ed. São Paulo, Cortez, 2002.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. **Introdução à Linguística Textual: trajetória e grandes temas**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. **A coesão textual**. 20. ed. São Paulo: Contexto, 2005.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça; BENTES, Anna Christina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães. **Intertextualidade: diálogos possíveis**. São Paulo: Cortez, 2007.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. A materialidade significativa em análise. *In*: TFOUNI, Leda Verdiani; MONTESERRAT, Dionéia; CHIARETTI, Paula (Org.) **A Análise do Discurso e suas interfaces**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2011.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. **Ler e escrever: estratégias de produção textual**. São Paulo: Contexto, 2014.

KOCH, Ingedore Villaça; ELIAS, Vanda Maria. **Ler e compreender: os sentidos do texto**. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2012.

KOCH, Ingedore Villaça; ELIAS, Vanda Maria. **Escrever e argumentar**. São Paulo: Contexto, 2016.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **Literatura infantil brasileira**. História e Histórias. São Paulo: Ática, 1984.

LAJOLO, Marisa. **Do mundo da leitura para a leitura do mundo**. São Paulo: Ática, 1997.

LAGAZZI, Suzy. **O desafio de dizer não**. Campinas: Pontes, 1988.

LAGAZZI, Suzy. A equivocidade na imbricação de diferentes materialidades significantes. **ENCONTRO NACIONAL DA ANPOLL**, 2008.

LAGAZZI, Suzy. A materialidade significativa em análise. *In*: TFOUNI, Leda Verdiani; MONTESERRAT, Dionéia; CHIARETTI, Paula (Org.) **A Análise do Discurso e suas interfaces**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2011. p. 311-324.

LAGAZZI, Suzy. A imagem em curso. A memória em alta. *In*: TASSO, Ismara e CAMPOS, Jefferson (Org.). **Imagem e(m) discurso**. São Paulo, Pontes, 2015.

LEVINSON, S. C. **Pragmatics**. New York-NY: Cambridge University Press, 1983. p. 54-96.

MACHADO, Irene A. **Literatura e redação**. São Paulo: Scipione, 1994.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. Leitura como processo inferencial num universo cultural-cognitivo. **Encontro Interdisciplinar de Leitura I**, Londrina/PR, 1984.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. Contextualização e explicitude na atividade de formulação textual na fala e na escrita. *In*: **Congresso sobre a fala e a escrita**. (Mímeo-Org.). Maceió, 1994.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. A dêixis discursiva como estratégia de monitoração cognitiva. *In*: **Tópicos em lingüística de texto e análise da conversação**. Recife: UFPE, 1997. p. 157-171.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. Gêneros Textuais: configuração, dinamicidade e circulação. *In*: KARWOSKI, Acir Mário; GAYDECZKA, Beatriz; BRITO, Karim Siebeneicher. (Org.). **Gêneros textuais reflexões e ensino**. 2 ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2006.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. **Produção textual, análise de gêneros e compreensão**. São Paulo: Parábola, 2008.

MAINGUENEAU, Dominique. **Novas tendências em análise do discurso**. 3. ed. Tradução Freda Indursky. São Paulo: Pontes, 1997.

MAINGUENEAU, Dominique. Ethos, cenografia, incorporação. *In*: AMOSSY, Ruth (Org.). **Imagens de si no discurso: a construção do ethos**. Tradução Dílson Ferreira da Cruz, Fabiana Komesu e Sírio Possenti. São Paulo: Contexto, 2005.

MAINGUENEAU, Dominique. A noção de *ethos* discursivo. *In*: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana (Org.). **Ethos discursivo**. São Paulo: Contexto, 2008.

MALDIDIER, Denise. **Inquietação do discurso**. Tradução Eni Puccinelli Orlandi. Campinas: Pontes, 2003.

MAZIÈRE, Francine. **A análise do discurso: história e práticas**. Tradução Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2007.

MOSCA, Lineide do Lago Salvador. Velhas e novas retóricas: convergências e desdobramentos. *In*: MOSCA, Lineide do Lago Salvador (Org.). **Retóricas de ontem e de hoje**. São Paulo, Humanitas Editora/FFLCH/USP, 1997.

MUSSALIM, Fernanda. Análise do Discurso. *In*: MUSSALIM, Fernanda; BENTES, Anna Christina (Org.). **Introdução à lingüística: domínios e fronteiras**, v. 2. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2003. p. 101- 142.

OLIVEIRA, Esther Gomes de. A argumentação na antiguidade. **SIGNUM: Estudos Linguísticos**, Londrina, n.5, p. 201-214, dez. 2002.

OLIVEIRA, Esther Gomes de. Aspectos diferenciais dos operadores argumentativos e dos marcadores discursivos. *In*: SANTANA NETO, João Antônio; MACEDO, Joselice; ROCHA, Maria José Campos (Org.). **Discursos em análises**. Salvador: Universidade Católica de Salvador, Instituto de Letras, 2003. p. 231-243.

OLIVEIRA, Esther Gomes de. Argumentação da Idade Média ao século XX. **SIGNUM: Estudos Linguísticos**, Londrina, n.7/2, p. 109-131, dez. 2004.

OLIVEIRA, Esther Gomes de; SOUZA, Izabel Cristina América de. Subjetividade e ideologia em cálice do Chico Buarque de Hollanda. *In*: Seminário do CELLIP, 6, 1993, Paranavaí. **Anais...** Paranavaí: Faculdade Estadual de Educação, Ciências e Letras de Paranavaí, 1993, p.423-430.

ORLANDI, Eni Puccinelli. Segmentar ou recortar? *In*: GUIMARÃES, Eduardo. (Org.). **Lingüística e questões controversas: série estudos**. n. 10. Uberaba: FIUBE, 1984.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **A linguagem e seu funcionamento – as formas do discurso**. Campinas: Pontes, 1987.

ORLANDI, Eni Puccinelli. Efeitos do verbal sobre o não-verbal. **Rua - Revista do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade da Unicamp**, Campinas, n.1, mar. 1995.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Interpretação**: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico. 2. ed. Petrópolis. RJ, Vozes Editora, 1998.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Discurso e leitura**. 7. ed. São Paulo: Cortez, 2006

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio**: no movimento de sentidos. 6. ed. Campinas: Ed. da Unicamp, 2007.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise do discurso**: princípios e procedimentos. 10. ed. Campinas, SP: Pontes, 2012a.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Discurso em análise**: sujeito, sentido e ideologia. Campinas: Pontes, 2012b.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Discurso e texto**: formulação e circulação dos sentidos. 4. ed. Campinas, SP: Pontes, 2012c.

OSAKABE, Haqira. **Argumentação e discurso político**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

PARRET, Herman **Enunciação e pragmática**. Campinas, SP: UNICAMP, 1988.

PÊCHEUX, Michel. **O discurso**: estrutura ou acontecimento. Tradução Eni Puccinelli Orlandi. Campinas: Pontes, 1990.

PÊCHEUX, Michel; FUCHS, Catherine. A propósito da análise automática do discurso: atualização e perspectivas (1975). In: GADET, Françoise; HAK, Tony (Org.). **Por uma análise automática do discurso**: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Tradução Bethânia S. Mariani *et al.* Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1993. p. 163-235.

PÊCHEUX, Michel. **O mecanismo do desconhecimento ideológico**. In: UM MAPA da ideologia. Rio de Janeiro: Contraponto, 1994. p. 143-252.

PÊCHEUX, Michel. Ler o arquivo hoje. In: ORLANDI, Eni Puccinelli (Org.). **Gestos de leitura**. Campinas, SP: Unicamp, 1997.

PÊCHEUX, Michel. **Papel da memória**. 3. ed. Tradução José Horta Nunes. Campinas, SP: Pontes, 1999.

PÊCHEUX, Michel. **Análise de Discurso**. Textos escolhidos por Eni Puccinelli Orlandi. 3. ed. Campinas: Pontes, 2012.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e Discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. Tradução Eni Puccinelli Orlandi *et al.* Campinas/SP: Unicamp, 2014.

PERELMAN, Chaïm. Argumentação. **Enciclopédia Einaudi**. v. 11. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1987.

PERELMAN, Chaïm; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. **Tratado Argumentação: a nova retórica**. 1958. Tradução Maia Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

PETRI, Verli. Michel Pêcheux e a teoria do discurso nos anos 60. Expressão. **Revista de Centro de Artes e Letras**, Santa Maria: UFSM, (2), jul. /dez. 2006.

PIRES DE OLIVEIRA, Roberta. Semântica. In: MUSSALIM, Fernanda; BENTES, Anna Christina. (Org.) **Introdução à Linguística: domínios e fronteiras**. V. 2. 8. ed. São Paulo, Cortez, 2012.

PIRES, Vera Lúcia; WERNER, Kelly Cristini G. A dêixis na teoria da enunciação de Benveniste. **Revista Letras nº 33**. Émile Benveniste. Interfaces & Enunciação, Santa Maria, UFSM, 2007. Disponível em:  
< [http://w3.ufsm.br/revistalettras/artigos\\_r33/revista33\\_9.pdf](http://w3.ufsm.br/revistalettras/artigos_r33/revista33_9.pdf)> Acesso em: 20 jan. 2020.

POSSENTI, Sírio. **Os humores da língua: análise linguística de piadas**. Campinas: Mercado de Letras, 1998.

REBOUL, Olivier. **Introdução à retórica**. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

RESSURREIÇÃO. Juliana Boeira da. **A importância dos contos de fadas no desenvolvimento da imaginação**. 2005. Disponível em:  
[http://facos.edu.br/publicacoes/revistas/ensiqlopedia/outubro\\_2010/pdf/a\\_importancia\\_dos\\_contos\\_de\\_fadas\\_no\\_desenvolvimento\\_da\\_imaginacao.pdf](http://facos.edu.br/publicacoes/revistas/ensiqlopedia/outubro_2010/pdf/a_importancia_dos_contos_de_fadas_no_desenvolvimento_da_imaginacao.pdf). Acesso em: 19 abr. 2019.

ROCHA, Everardo. **O que é mito**. São Paulo: Brasiliense S/A, 1996.

ROCHA LIMA, Carlos Henrique. **Gramática normativa da língua portuguesa**. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972. v. 151.

ROJO, Roxane Helena R.; MOURA, Eduardo. **Letramentos, mídias, linguagens**. São Paulo: Parábola, 2019.

RUDA, Juliana. **O arquétipo do herói nos contos de fadas: uma visão junguiana**, 2016. Disponível em: <<https://opsicologoonline.com.br/arquetipo/>>. Acesso em: 24 maio 2019.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. **O poder do macho**. Coleção Polêmica, São Paulo: Moderna, 1987.

SANTANA JR., Sílvio de. Reflexões sobre Linguística, Comunicação e Semiótica. In: AZEREDO, José Carlos. (Org.). **Letras e Comunicação: uma parceria no ensino de língua portuguesa**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.

SANTOS. Aline R. A Pior e a Melhor Princesa do Mundo. In: STEYER, Fábio Augusto (Org.). **Identidade e cultura**. Coleção Entretexito. Ponta Grossa: Texto e Contexto, 2018.

SARDELIC, Maria Emilia. Leitura de imagens, cultura visual e prática educativa. **Cadernos de Pesquisa**, v. 36, n. 128, p. 451-472, maio/ago. 2006.

SAUSSURE, Ferdinand. **Curso de lingüística geral**. Organizado por Charles Bally, Albert Sechehaye. Tradução Antônio Chelini, José Paulo Paes, Izidoro Blinkstein. 27. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

SOUZA, Renata Junqueira de; FEBA, Berta Lúcia Tagliari (Org.). **Leitura literária na escola**: reflexões e propostas na perspectiva do letramento. Campinas, S.P.: Mercado de Letras, 2011.

SOUZA, Sérgio Augusto Freire de. **Conhecendo a Análise de Discurso**: linguagem, sociedade e ideologia. Manaus: Valer, 2006.

SOUZA, Tania Conceição Clemente. A análise do não-verbal e os usos da imagem nos meios de comunicação. **Ciberlegenda**, n.6, 2001.

TOURA9 INE, Alain. **O mundo das mulheres**. Tradução Francisco Morás. Rio de Janeiro: Vozes. 2007.

VAN DIJK, Teun Adrianus. **Discurso e Poder**. Tradução Judith Hoffnagel. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2015.

VOGT, Carlos. **Linguagem, pragmática e ideologia**. São Paulo: Hicitec, 1980.

ZILBERMAN, Regina. **A literatura infantil na escola**. São Paulo: Global, 1987.

ZILBERMAN, Regina. **Como e por que ler a literatura infantil brasileira**. Rio de Janeiro, R.J.: Objetiva, 2005.