



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

ELISÂNGELA COSTA CONSENTINO

**A (RE)CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE FEMININA
NO DISCURSO DO CONTO DE FADAS
“A PRINCESA E O SAPO”**

Londrina
2025

ELISÂNGELA COSTA CONSENTINO

**A (RE)CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE FEMININA
NO DISCURSO DO CONTO DE FADAS
“A PRINCESA E O SAPO”**

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

Orientador: Profa. Dra. Isabel Cristina Cordeiro.

Londrina
2025

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

C755a Consentino, Elisângela Costa.

A (Re)Construção da Identidade Feminina no Discurso do Conto de Fadas "A Princesa e o Sapo" / Elisângela Costa Consentino. - Londrina, 2025.
152 f. : il.

Orientador: Isabel Cristina Cordeiro.

Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, 2025.

Inclui bibliografia.

1. Análise do Discurso pecheutiana. - Tese. 2. Representação identitária feminina. - Tese. 3. Contos de fadas. - Tese. 4. Ideologia. - 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 (RE)CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE FEMININA
NO DISCURSO DO CONTO DE FADAS
“A PRINCESA E O SAPO”**

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

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Profa. Dra. Isabel Cristina Cordeiro
Universidade Estadual de Londrina - UEL

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

Profa. Dra. Lolyane Cristina Guerreiro de Oliveira
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Profa. Dra. Aparecida Feola Sella
Universidade Estadual do Oeste do Paraná -
UNIOESTE

Profa. Dra. Vanessa Hagemeyer Burgo
Universidade Federal do Mato Grosso do Sul -
UFMS

Londrina, 10 de fevereiro de 2025.

AGRADECIMENTOS

A jornada até aqui não foi solitária, e cada passo foi sustentado por mãos amigas, palavras de encorajamento e pelo amor incondicional de quem esteve ao meu lado. Por isso, este momento não é apenas meu, mas de todos que, de alguma forma, contribuíram para que esta tese se tornasse realidade.

A Deus, minha fonte inesgotável de força e sabedoria, dirijo meu primeiro e mais profundo agradecimento. Nos momentos de incerteza, foi Sua luz que guiou meus passos, renovando minha fé e fazendo-me acreditar que cada esforço, por mais desafiador que fosse, valeria a pena. Sua presença foi meu alicerce em cada etapa desta caminhada.

À minha orientadora, Professora Isabel Cristina Cordeiro, minha eterna gratidão. Sua orientação transcendeu o campo acadêmico, sendo marcada por paciência, humanidade e incentivo. Quando o desespero tentava se instalar, suas palavras me tranquilizavam e reafirmavam minha capacidade. Sua sabedoria e sua generosidade foram essenciais para esta tese se concretizar.

À Professora Esther, por quem tenho um carinho especial e uma profunda admiração. Sinto-me imensamente privilegiada por ter sido sua aluna, ter aprendido tanto em suas aulas e, agora, tê-la, mais uma vez, como contribuidora da minha pesquisa.

À querida amiga Loly, que honra e orgulho tê-la comigo nesta jornada! Obrigada pelo apoio incondicional, por me incentivar e estar ao meu lado nos momentos de alegria e de adversidades. Sua presença na minha banca é motivo de grande felicidade para mim.

À Professora Aparecida Feola Sella e à Professora Vanessa Hagemeyer Burgo, expresso minha sincera gratidão por terem aceito contribuir com esta pesquisa, dedicando tempo e conhecimento à avaliação deste trabalho.

Aos professores que participaram da minha banca de qualificação, registro meus profundos agradecimentos: à Professora Suely Leite e ao Professor José Miguel Arias Neto, cujas leituras e apontamentos foram essenciais para ampliar os horizontes desta investigação.

À minha família, meu porto seguro, expresso minha mais sincera gratidão. Nos dias difíceis, quando o cansaço e as dúvidas pareciam maiores do que a caminhada, vocês me sustentaram com amor, apoio incondicional e a certeza de que eu venceria. A vocês, que nunca deixaram de acreditar em mim, que me incentivaram a prosseguir, compreenderam minhas ausências e celebraram comigo cada pequena conquista, dedico esta vitória.

Aos amigos que se tornaram parte essencial desta jornada, minha eterna gratidão. Aos de longa data e aos que chegaram ao longo da trajetória acadêmica e profissional. Vocês foram

fundamentais, sempre me impulsionando a continuar e a enxergar as oportunidades que surgiam. Não poderia deixar de mencionar alguns nomes que tiveram um papel essencial nesta trajetória:

À minha amiga Karla, que compartilhou comigo os desafios e as alegrias da intensa jornada do *stricto sensu* e, mesmo distante, esteve sempre presente, trazendo-me à realidade e renovando meu ânimo com suas palavras firmes e encorajadoras: “Amiga, você vai conseguir!”;

À Susanah, amiga querida e revisora textual dedicada, cuja prontidão foi essencial no auxílio às dúvidas de revisão e formatação deste trabalho;

Às minhas queridas amigas Suely, Emiliana, Edinéia e Osiane, que, com paciência e carinho, compreenderam minhas ausências e permaneceram ao meu lado;

À Daniela, um verdadeiro anjo enviado por Deus para me amparar nos momentos mais desafiadores de 2024;

À Thiene, que, com sensibilidade e afeto, sempre me lembrava, nos momentos em que minha ausência se fazia notar, de que nada é mais valioso do que aqueles que amamos.

Falando em família, não posso deixar de mencionar minha maior inspiração para esta tese: minha mãe. A sua história de vida, marcada por força, determinação e resiliência, foi a centelha que acendeu minha vontade de realizar estudos sobre a construção identitária da mulher na sociedade. A ela, dedico este trabalho, com toda minha admiração e gratidão.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) pela bolsa de estudos, que foi fundamental para a realização desta pesquisa. Que a instituição, de inegável importância para a ciência e a educação no Brasil, continue a superar os desafios políticos em prol da formação de novos pesquisadores.

Por fim, agradeço a todas as mulheres que se recusam a aceitar discursos que as subjuguem e, com coragem e resistência, desafiam as estruturas que tentam silenciá-las. Que este trabalho, de alguma forma, contribua para a ampliação das vozes femininas, a desconstrução de paradigmas limitantes e a construção de uma sociedade mais justa e equitativa.

A cada um que, de alguma maneira, fez parte desta trajetória, meu mais sincero e profundo agradecimento. Esta conquista não é apenas minha, mas de todos que acreditaram, apoiaram e caminharam ao meu lado.

*Era uma vez
Uma princesa
Que se salvou
Sozinha.
FIM!*

(Frase de circulação popular)

CONSENTINO, Elisângela Costa. **A (Re)Construção da Identidade Feminina no Discurso do Conto de Fadas “A Princesa e o Sapo”**. 2025. 152 f. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2025.

RESUMO

Desde a tradição oral e transcrita dos contos de fadas até suas adaptações cinematográficas, observam-se permanências, deslocamentos e reformulações nas materialidades discursivas que veiculam valores, normas e sentidos sobre a mulher. Os discursos que atravessam a linguagem verbal e imagética das protagonistas dessas narrativas se articulam a práticas sociais mais amplas, produzindo efeitos de sentido nos modos pelos quais as mulheres se constituem e são constituídas nas formações sociais. Este trabalho investiga o funcionamento discursivo da posição-sujeito mulher nos contos de fadas, com ênfase na análise do conto “A Princesa e o Sapo”, considerando tanto a versão tradicional quanto a adaptação filmica da Disney (2009). Fundamentada na Análise do Discurso de linha francesa, conforme formulada por Michel Pêcheux, a pesquisa busca compreender como se constituem os dizeres sobre o feminino, contribuindo para a manutenção ou o deslocamento de posições-sujeito historicamente determinadas. Parte-se da concepção de que o discurso é atravessado por formações ideológicas e memórias discursivas que regulam os sentidos possíveis em cada conjuntura histórica. A análise apoia-se nos conceitos fundamentais da teoria pecheutiana, aplicados a um corpus composto por excertos da versão clássica do conto e por recortes de sequências discursivas da narrativa audiovisual contemporânea, em uma abordagem comparativa. Entre os aspectos analisados, destaca-se a ausência do nome próprio da princesa na versão original, elemento que, ao ser introduzido na adaptação filmica, aciona movimentos de reinscrição da posição-sujeito mulher no interior do discurso. Ainda que essa versão recente do conto provoque efeitos de deslocamento nos dizeres sobre o feminino, persistem regularidades sustentadas por formações ideológicas que atravessam diferentes momentos históricos. Sem a pretensão de fixar sentidos, esta pesquisa propõe a constante problematização das condições de produção que sustentam os dizeres historicamente formulados sobre o sujeito mulher. Ao observar como a memória discursiva opera por meio de silenciamentos, repetições e reformulações, o trabalho convida à leitura atenta dos modos pelos quais esse sujeito é inscrito na linguagem - e do quanto esses dizeres continuam a se deslocar.

Palavras-chave: Análise do Discurso pecheutiana; Representação identitária feminina; Contos de fadas; Ideologia.

CONSENTINO, Elisângela Costa. **The (Re)Construction of Female Identity in the Discourse of the Fairy Tale The Princess and the Frog**. 2025. 152 p. Thesis (Doctorate in Language Studies) – State University of Londrina, Londrina, 2025.

ABSTRACT

From the oral and transcribed tradition of fairy tales to their cinematic adaptations, one observes continuities, displacements, and reformulations in the discursive materialities that convey values, norms, and meanings about women. The discourses that traverse the verbal and imagetic language of the female protagonists in these narratives are articulated with broader social practices, producing effects of meaning in the ways women constitute themselves and are constituted within social formations. This study investigates the discursive functioning of the subject-position "woman" in fairy tales, with emphasis on the analysis of *The Princess and the Frog*, considering both the traditional version and the Disney film adaptation (2009). Grounded in French Discourse Analysis, as formulated by Michel Pêcheux, the research seeks to understand how sayings about the feminine are constituted, contributing to the maintenance or displacement of historically determined subject-positions. It is based on the conception that discourse is traversed by ideological formations and discursive memories that regulate the possible meanings in each historical conjuncture. The analysis is based on key concepts of Pecheutian theory, applied to a corpus composed of excerpts from the classic version of the tale and sequences from the contemporary audiovisual narrative, in a comparative approach. Among the examined aspects, the absence of the princess's proper name in the original version stands out - an element that, when introduced in the film adaptation, activates movements of discursive reinscription of the subject-position "woman." Although this recent version of the tale provokes effects of displacement in sayings about the feminine, regularities sustained by ideological formations that traverse different historical moments remain. Without the intention of fixing meanings, this research proposes the ongoing problematization of the conditions of production that sustain the historically formulated sayings about the female subject. By observing how discursive memory operates through silencing, repetition, and reformulation, the study invites a close reading of the ways in which this subject is inscribed in language - and of how these sayings continue to shift.

Key-words: Pecheutian Discourse Analysis; Female identity representation; Fairy tales; Ideology.

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

AD	Análise do Discurso
AIE	Aparelho Ideológico de Estado
ARE	Aparelho Repressivo de Estado
ARPEN-Brasil	Associação do Registro Civil das Pessoas Naturais do Brasil
FD	Formação Discursiva
FI	Formação Ideológica
PPGEL	Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem
UEL	Universidade Estadual de Londrina

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	12
1	O DISCURSO: UMA PERSPECTIVA DA ANÁLISE DO DISCURSO DE LINHA FRANCESA	18
1.1	SUJEITO, IDEOLOGIA E INTERDISCURSO: FUNDAMENTOS DA ANÁLISE DO DISCURSO PECHUTIANA.....	19
1.1.1	Constituição do Sujeito na Análise do Discurso	19
1.1.2	Relação entre Linguagem e Ideologia	25
1.1.3	Conceito de Interdiscurso e Memória Discursiva	27
1.2	ETHOS DISCURSIVO: CONSTRUÇÃO E MANIFESTAÇÃO	31
2	DA TRADIÇÃO DAS PRÁTICAS ORAIS DA LITERATURA INFANTIL AOS DISCURSOS DOS CONTOS DE FADAS CINEMATOGRAFICOS.....	37
2.1	Os CLÁSSICOS DA LITERATURA INFANTIL: DA TRADIÇÃO ORAL AO TEXTO LITERÁRIO.....	38
2.2	A ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA DOS CONTOS DE FADAS: DA LITERATURA AO CINEMA	53
2.3	As CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO DE “A PRINCESA E O SAPO”: ENTRE PÁGINAS E TELAS.....	67
3	A CONSTRUÇÃO DISCURSIVA DA IDENTIDADE FEMININA E SUAS RESSIGNIFICAÇÕES NO CONTO “A PRINCESA E O SAPO”	76
3.1	NOME E IDENTIDADE: UMA RELAÇÃO DE PERTENCIMENTO E SIGNIFICAÇÃO	79
3.2	IDENTIDADE FEMININA E O ESPELHO SOCIAL: REPRESENTAÇÕES E INTERPELAÇÕES.....	100
3.3	A MULHER NO ESPELHO DO DISCURSO: (RE)SIGNIFICAÇÕES E DESAFIOS.....	105
3.4	DO ENCANTO À AUTONOMIA: IDENTIDADE FEMININA.....	117
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	129
	REFERÊNCIAS.....	133

ANEXOS	142
ANEXO A – O Rei Sapo (conto de edição alemã)	143
ANEXO B – O Rei Sapo (conto de edição brasileira)	149

INTRODUÇÃO

Partindo do pressuposto de que somos atravessados por movimentos de constituição que são paralelos e, também, considerando que nossos posicionamentos não são estáticos, logo, esses movimentos se atravessam e, a partir disso, vão produzindo significação, a importância deste trabalho está em refletir como os discursos sobre o papel da mulher na sociedade são mobilizados e (re)produzem reflexos dos efeitos de sentido dos/nos discursos fílmicos, conforme se observa na narrativa verbal e não verbal da princesa Tiana, de “A Princesa e o Sapo” (2009). Além disso, a pesquisa busca compreender os discursos que permeiam a sociedade em relação à imagem feminina, configurando-se como um desafio complexo e necessário nos distintos domínios do saber.

Os movimentos de sentido e os processos de identificação do sujeito são continuamente interrompidos, uma vez que nenhuma identificação ocorre de forma linear, mas por meio de cruzamentos de autoridades e relações constitutivas com o Outro. A identificação configura-se como um trabalho operado através do atravessamento. Esse processo é incessante e cíclico – “é como ferir-se, cicatrizar-se e ferir-se novamente”. Isso se deve ao fato de que somos constantemente atravessados por ideologias que nos impactam, estabelecem significados e são, por sua vez, impactadas novamente nesses atravessamentos.

Considerando que os contos de fadas, tanto os tradicionais quanto suas adaptações cinematográficas, representam normas, valores e significados que impactam de forma significativa a construção identitária da representação da mulher, tanto pela linguagem verbal quanto pela imagética, é perceptível como esses discursos afetam, direta ou indiretamente, a constituição da imagem feminina na sociedade, direcionando, muitas vezes, o modo como as mulheres são vistas e como se veem.

Desde a infância, somos expostos a histórias em que a figura feminina é retratada com características como bondade, generosidade, fragilidade, habilidades domésticas, beleza e delicadeza. Até mesmo os contornos do corpo feminino são frequentemente idealizados, criando uma imagem estereotipada que atrai tanto pessoas quanto cativa animais ao redor dessas personagens. Tal idealização não só perpetua padrões de beleza, como também reforça a noção de que a aparência física é o atributo mais valioso de uma mulher. Ademais, a idealização do corpo feminino nessas histórias contribuiu, e ainda contribui, para a construção de padrões de beleza inatingíveis, que podem ter efeitos negativos na autoestima e na imagem corporal das mulheres. Conforme Consentino (2020, p. 87),

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.

Essas representações persistem no imaginário social, sustentando discursos que naturalizam certos lugares sociais destinados à mulher, o que nos leva a refletir sobre como essas imagens podem mobilizar sentidos sobre a forma como as mulheres são percebidas e como constroem suas próprias identidades. Logo nos primeiros anos de vida, as meninas são submetidas a narrativas que valorizam determinados padrões de feminilidade, frequentemente associados à aparência física, à docilidade e à espera por uma figura masculina salvadora. Essa configuração reforça um modelo idealizado de comportamento feminino, fortemente presente em produções culturais, especialmente nos contos de fadas.

Historicamente, o papel atribuído às princesas, e, por extensão, às mulheres, esteve vinculado à necessidade de uma figura masculina para resgatá-las dos desafios cotidianos. As narrativas clássicas ensinaram que a felicidade feminina estaria condicionada ao encontro com esse "homem salvador", reforçando um ideal de feminilidade atrelado à dependência emocional e social.

Tendo em vista esse panorama, emergem questionamentos importantes para nortear esta pesquisa: Diante das expressivas manifestações femininas na contemporaneidade, a representação das princesas ainda perpetua ou reforça a tradicional imagem da mulher passiva e submissa, ou outros discursos sociais estão sendo construídos e postos em circulação? De que maneira os filmes de princesa têm materializado o discurso sobre o papel da mulher na sociedade? Quais são as evidências e os mecanismos argumentativos que sinalizam a produção de outros sentidos nos discursos dos contos de fadas contemporâneos? Que formações ideológicas as mídias buscam representar por meio dessas narrativas?

Além disso, a ausência de um nome próprio na princesa da versão original do conto “A Princesa e o Sapo” desperta indagações relevantes: Como foi pensada a não nomeação dessa personagem? De que forma as pessoas se referiam a ela, diante da inexistência de uma identificação nominal? Teria sido tratada apenas por pronomes de tratamento ou pelo título correspondente à sua posição social? Também é pertinente questionar por que, na primeira versão recontada do conto, não houve preocupação em nomear essa mulher. Estaria esse

silenciamento associado a um apagamento simbólico da identidade feminina naquele contexto histórico? Tais indagações orientam a reflexão que estrutura o desenvolvimento desta pesquisa.

Essas inquietações, articuladas às reflexões e aos percursos analíticos desenvolvidos durante o mestrado, reforçaram o interesse em aprofundar a investigação sobre as representações femininas nos contos de fadas, com foco específico em “A Princesa e o Sapo”. Nesta tese, o olhar recai sobre um comparativo entre narrativas de diferentes materialidades e condições de produção, buscando compreender como os sentidos sobre a identidade feminina são (re)construídos e tensionados nessas obras. A escolha deste conto como objeto de estudo foi motivada, entre outros aspectos, pela ausência de um nome próprio atribuído à personagem feminina na versão original dos Irmãos Grimm – um silenciamento discursivo que instigou a análise detalhada da narrativa, visando entender os efeitos desse apagamento na constituição identitária da personagem e suas possíveis implicações ideológicas ao longo da história.

Além disso, a análise comparativa com a versão cinematográfica da Disney (2009) permite observar os movimentos de manutenção e deslocamento de sentidos sobre o feminino em diferentes condições de produção, suportes e materialidades discursivas. Considerando que os sentidos são historicamente construídos e ideologicamente determinados, investigar essas narrativas torna-se relevante para compreender como os discursos sobre a mulher são (re)produzidos, negociados e, em alguns casos, tensionados frente às transformações sociais e culturais.

Metodologicamente, a pesquisa adota uma abordagem qualitativa, fundamentada nos pressupostos da Análise do Discurso de linha francesa, conforme proposta por autores como Pêcheux e Orlandi. Essa escolha decorre da natureza interpretativa da investigação, que busca entender os processos de produção de sentido e as representações ideológicas materializadas nas narrativas analisadas. Serão mobilizados conceitos-chave da AD, como formação discursiva, condições de produção, memória discursiva, interdiscurso, ideologia, nome próprio e *ethos* discursivo, entre outros.

A análise consistirá na identificação, descrição e interpretação dos efeitos de sentido produzidos nos recortes selecionados. A interpretação, aqui, é entendida como um gesto analítico ancorado nos fundamentos teórico-metodológicos da Análise do Discurso, considerando as condições de produção, os elementos discursivos e os mecanismos de constituição de sentidos vinculados às formações discursivas. Essa orientação metodológica também se justifica pela possibilidade de articular linguagem, história e ideologia, a fim de

compreender os modos pelos quais os sentidos sobre o feminino são estabilizados ou deslocados nas duas versões analisadas.

Partindo dessas problematizações, esta tese tem como objetivo principal analisar os discursos que produzem e sustentam representações identitárias da mulher nas narrativas do conto “A Princesa e o Sapo”, contemplando tanto a versão original dos Irmãos Grimm (1812) quanto a adaptação cinematográfica da Disney (2009). Para isso, a pesquisa busca identificar as condições de produção, as formações discursivas e os efeitos de sentido que permeiam essas obras, com vistas a entender as formas pelas quais os sentidos sobre o feminino são (re)significados em diferentes contextos sócio-históricos.

A partir dessas reflexões, focamos nos seguintes objetivos específicos:

a) Investigar os contextos histórico, cultural e social de produção das duas versões do conto “A Princesa e o Sapo”, considerando as condições materiais e ideológicas que marcaram tanto a narrativa original quanto a adaptação cinematográfica de 2009;

b) Analisar como as condições de produção de cada versão influenciaram a estrutura narrativa, a construção dos personagens e, especialmente, a representação identitária da princesa, observando os deslocamentos e permanências de sentidos entre os dois suportes (literário e cinematográfico);

c) Examinar como a identidade feminina é discursivamente construída nos recortes selecionados das versões clássica e cinematográfica do conto, com atenção especial aos discursos culturais, sociais e históricos que moldam essas narrativas, a fim de compreender em que medida tais representações reforçam ou contestam os papéis de gênero tradicionalmente atribuídos às mulheres;

d) Avaliar o papel do nome próprio na constituição da identidade feminina, discutindo como a presença ou a ausência dessa marca identitária afeta a percepção de individualidade, subjetividade e agência da personagem;

e) Analisar os efeitos de sentido relacionados ao *ethos* discursivo da personagem feminina nas duas versões do conto, observando como a imagem de si é construída, negociada e transformada nas diferentes condições de produção e circulação das narrativas;

f) Investigar os efeitos de sentido produzidos pelas escolhas narrativas presentes nas duas versões analisadas, observando como esses efeitos dialogam com práticas discursivas contemporâneas e contribuem para a construção e a circulação de sentidos sobre o papel social, o valor e o tratamento destinado às mulheres.

Para alcançar tais objetivos, o *corpus* selecionado é composto por recortes da versão do conto “A Princesa e o Sapo”, presente nos registros dos Irmãos Grimm (1812), e por cenas

da adaptação cinematográfica lançada pela *Walt Disney Animation Studios*, em 2009. A escolha desse material justifica-se pela possibilidade de observar, de maneira comparativa, os movimentos de manutenção e deslocamento de sentidos sobre o feminino, considerando as diferentes condições de produção, os distintos suportes e as materialidades discursivas envolvidas.

Para a seleção desses recortes, seguimos a concepção de recorte discursivo apresentada por Orlandi (1984), no artigo “Segmentar ou recortar?”, no qual a autora define o recorte como uma “unidade discursiva” composta por “fragmentos correlacionados de linguagem-e-situação”, compreendendo-o como “um fragmento da situação discursiva” (Orlandi, 1984, p. 14). Assim, os trechos da versão original do conto e as imagens fílmicas da adaptação de 2009 foram escolhidos com base nas regularidades, nas marcas de deslocamento de sentidos e nos mecanismos argumentativos presentes nas sequências discursivas.

A teoria do discurso, sob essa perspectiva, caracteriza-se por seus encontros e desencontros, moldados pela historicidade e pela constante (re)produção de conceitos, refletindo os limites e as possibilidades do que pode ser enunciado em diferentes momentos. O discurso é compreendido como um campo de articulações e desarticulações, no qual sentidos são estabilizados ou deslocados. A língua, em sua materialidade intrínseca, ocupa um espaço que pode ser recortado e (re)construído para discutir as condições de produção e existência dos sujeitos, que se inscrevem e se constituem por meio de seus dizeres.

Serão examinados aspectos como a escolha lexical, os mecanismos de interdiscursividade, os apagamentos e deslizamentos de sentido, a articulação entre o verbal e o não verbal (no caso do filme), bem como a constituição das posições-sujeito envolvidas nas narrativas. Também foram levantadas as condições de produção de cada versão, levando em consideração o contexto histórico, o espaço social e o período de circulação das narrativas, com a compreensão de que os sentidos não são fixos, nem as palavras possuem um significado previamente determinado. Os sentidos derivam da história, das condições de produção e das posições ocupadas pelo sujeito na formação discursiva. Nesse sentido, elementos como a posição-sujeito mulher, as práticas cotidianas entre sujeitos e os discursos de autoridade e legitimação, bem como a (des)construção da imagem da mulher na contemporaneidade, foram considerados aspectos relevantes para a análise.

Além disso, justifica-se a escolha pela relação entre os termos linguagem/mulher/homem/sociedade, visando explicar a existência de formações discursivas relativas às figuras desses discursos historicamente estabilizados nos espaços doméstico e

público. Essas formações discursivas operam na produção de efeitos de sentido diretamente relacionados às posições ocupadas pelos sujeitos nos processos de enunciação que compõem o presente objeto de investigação.

Dessa forma, buscamos, por meio dos estudos do texto e do discurso, com base na Análise do Discurso pecheutiana, compreender de que modo os sentidos presentes no enredo contemporâneo podem reforçar ou tensionar as formações ideológicas no que se refere às representações identitárias do sujeito-mulher. A análise estará voltada à compreensão dos mecanismos discursivos que sustentam ou desafiam os estereótipos de gênero e a construção da identidade feminina. Ao aprofundar essa investigação, pretende-se revelar as estratégias discursivas que perpetuam ou questionam as normas sociais de gênero, destacando como tais representações impactam a percepção e o posicionamento das mulheres na sociedade atual. Espera-se, ainda, que esta análise contribua para uma compreensão mais ampla das dinâmicas de poder e resistência que atravessam os discursos de gênero, estimulando uma reflexão crítica sobre as práticas discursivas e suas implicações socioculturais.

Quanto à organização deste trabalho, a tese está estruturada em introdução, seguida por três capítulos principais e as considerações finais. O primeiro capítulo, O Discurso: Uma Perspectiva da Análise do Discurso de Linha Francesa, apresenta as fundamentações teórico-metodológicas que orientam a análise do *corpus*. O segundo capítulo, Da Tradição das Práticas Oraís da Literatura Infantil aos Discursos dos Contos de Fadas Cinematográficos, retrata o percurso da literatura infantil até os contos de fadas e suas adaptações cinematográficas, 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 fílmica e como ocorreu a evolução de um novo modelo de contos de fadas nos cinemas. No terceiro capítulo, A Construção Discursiva da Identidade Feminina e suas Resignificações no Conto “A Princesa e o Sapo”, são desenvolvidas as análises do *corpus*, com foco nas questões de apagamento identitário, deslocamento de sentidos e construção da posição-sujeito mulher. Por fim, nas Considerações Finais, são sintetizados os resultados obtidos, refletindo sobre as dinâmicas discursivas que sustentam ou desafiam os estereótipos de gênero e suas implicações na constituição social da identidade feminina.

1 O DISCURSO: UMA PERSPECTIVA DA ANÁLISE DO DISCURSO FRANCESA

Esta seção visa delinear os principais conceitos que fundamentam nossa pesquisa, embasada na teoria da Análise do Discurso de linha francesa, especialmente sob a vertente desenvolvida por Michel Pêcheux. A AD é uma teoria que explora a intersecção entre linguagem, ideologia e subjetividade, oferecendo uma compreensão aprofundada das dinâmicas de poder e de significado no discurso. No Brasil, essa perspectiva teórica foi amplamente difundida por estudiosos como Eni de Lourdes Puccinelli Orlandi, cujo trabalho tem sido essencial para fortalecer a AD no cenário acadêmico nacional.

Inicialmente, abordamos a constituição do sujeito na AD, conforme proposta por Pêcheux. Segundo essa perspectiva, o sujeito não é um ser autossuficiente, mas é constituído pela ideologia e pelos discursos que o interpelam, ou seja, a identidade do sujeito é formada e reformulada continuamente, conforme ele é posicionado em diferentes formações discursivas. Esse conceito é vital para a análise que propomos dos contos de fadas, tanto em sua versão tradicional quanto na fílmica, em que o sujeito é constantemente ressignificado por contextos sociais e culturais.

Além disso, examinamos a centralidade da ideologia na AD, entendida como um conjunto de representações e práticas que estruturam as relações sociais e moldam as percepções dos indivíduos. A ideologia permeia o discurso, orientando a produção de sentido e a constituição do sujeito. Pêcheux sustenta que o discurso é o espaço privilegiado onde a ideologia se manifesta e se reproduz. Dessa forma, analisar os contos de fadas sob tal perspectiva nos permite desvendar como essas narrativas contribuem para a manutenção ou contestação das normas sociais relacionadas à identidade feminina.

Um dos pontos centrais desta discussão é o conceito de dispositivos discursivos, que articulam o linguístico e o social, conectando a linguagem à ideologia. Tais dispositivos são fundamentais para entender como o discurso funciona na prática, revelando os mecanismos pelos quais certos significados são privilegiados em detrimento de outros. Por exemplo, a análise dos discursos presentes em "A Princesa e o Sapo" revela como os dispositivos discursivos operam para reforçar ou subverter imagens tradicionais da mulher.

Nas palavras de Pêcheux (2006, p. 53), “todo enunciado está suscetível de tornar-se outro, diferente de si mesmo, se deslocar discursivamente de seu sentido para derivar para outro”, considerando que “as condições de produção incluem sujeito e situação” (Orlandi, 2012a, p. 30). Nesse contexto, precisamos compreender o funcionamento dos dispositivos

discursivos para (re)conhecer os possíveis efeitos de sentido produzidos nas diferentes formações discursivas.

Outro conceito relevante para a análise é o de interdiscurso, que permite analisar a multiplicidade de vozes e referências que atravessam o discurso, revelando como diferentes formações discursivas interagem e se reconfiguram ao longo do tempo e em diferentes contextos sociais e históricos. Por fim, exploramos o conceito de *ethos* discursivo, que se refere à imagem de si que o locutor projeta no discurso. O *ethos* também é essencial para compreender como a autoridade e a credibilidade do sujeito enunciador são construídas e percebidas, especialmente em narrativas em que o papel da mulher é central. Nos contos de fadas e suas adaptações, o *ethos* desempenha um papel determinante na legitimação de certas identidades e na forma como essas identidades são performadas nos discursos. Em síntese, a abordagem proposta para este capítulo explora a AD francesa como uma ferramenta essencial para entender as dinâmicas discursivas que configuram as representações de identidades femininas.

1.1 SUJEITO, IDEOLOGIA E INTERDISCURSO: FUNDAMENTOS DA ANÁLISE DO DISCURSO PECHEUTINA

Esta subseção apresenta os conceitos centrais da AD pecheutiana que fundamentam a pesquisa. Destaca-se a relação entre linguagem, sujeito, ideologia e interdiscurso, evidenciando como a história e as formações discursivas estruturam a produção de sentidos. Conforme Pêcheux (2014, p. 291), “a AD não busca fixar significados, mas revelar a opacidade do discurso e suas múltiplas possibilidades interpretativas”. Esses referenciais teóricos servem de base para as análises desenvolvidas na última seção deste trabalho.

1.1.1 Constituição do Sujeito na Análise do Discurso

A AD de linha francesa, conforme concebida por Pêcheux, fundamenta-se em um complexo entrelaçamento teórico que envolve diálogos profundos com a linguística, o materialismo histórico e a psicanálise. A AD não se limita a uma justaposição de teorias dessas áreas, mas cria uma trama teórica própria, na qual a língua é entendida em sua opacidade e seus apagamentos constitutivos, contextualizada no mundo, além da literalidade. No discurso, a língua não apenas comunica, mas também revela a ideologia subjacente, tornando visíveis as relações de poder e os processos históricos que a atravessam. A história,

por sua vez, é compreendida como uma dimensão de significação que se manifesta através da temporalidade discursiva, sendo textualmente deflagrada e inscrita na memória discursiva e nos interdiscursos que sustentam as formações discursivas.

A AD pecheutiana emergiu em meados do século XX, no contexto do estruturalismo e do marxismo, com forte influência de Althusser. Pêcheux propõe uma abordagem que enfatiza a relação intrínseca entre linguagem e ideologia, postulando que os discursos são produtos de formações ideológicas específicas. Para Pêcheux, a linguagem não é um simples reflexo da realidade, mas um mecanismo ativo na constituição do sujeito e na reprodução das relações de poder.

Michel Pêcheux desenvolveu a AD na década de 1960, como já mencionado, integrando conceitos de linguística, psicanálise e marxismo. Ao final da década de 1970, a AD foi introduzida no Brasil por Eni de Lourdes Puccinelli Orlandi. Essa linha teórica estabelece a relação entre o sujeito, a língua e a história, inscrevendo-se nela e significando-a, produzindo sentidos e articulando a relação entre o simbólico e o político. Assim, para a AD a língua está em movimento, considerando “a ideia de curso, percurso, de correr por, de movimento” (Orlandi, 2012a, p. 15).

Segundo Pêcheux (1993), o discurso é um espaço de luta, onde as ideologias se confrontam e onde se manifestam as contradições sociais. Assim, o sujeito é constituído e moldado dentro das práticas discursivas, sendo interpelado pela ideologia, um conceito que remonta ao trabalho de Louis Althusser sobre a ideologia e os aparelhos ideológicos de Estado.

A AD pecheutiana não se limita a uma análise textual, mas procura entender como os discursos são produzidos e reproduzidos dentro de FDs específicas. De acordo com Pêcheux (2006), o sujeito é constituído no discurso, não sendo um indivíduo autônomo e isolado, mas um efeito das relações sociais e ideológicas que permeiam a linguagem. O discurso, portanto, é o espaço onde a ideologia se manifesta e os sujeitos são constituídos e interpelados.

De acordo com Petri,

Pêcheux estabelece as 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).

Pêcheux desafia a visão tradicional da língua como um sistema fechado, sugerindo que ela possui uma exterioridade, pois a língua é mobilizada pelos sujeitos, e essa exterioridade possibilita compreender a história da língua como um fenômeno discursivo.

Maldidier (2003) esclarece que o discurso é o espaço teórico onde se entrelaçam, de forma complexa e inseparável, as questões referentes à língua, à história e ao sujeito.

Para articular essa perspectiva, Pêcheux integrou três campos do saber: o Materialismo Histórico, a Linguística e a Teoria do Discurso. O Materialismo Histórico é fundamental para entender os processos sociais e as transformações das formações sociais, oferecendo uma base para a análise das condições materiais e históricas que atuam na produção discursiva. A Linguística, por sua vez, fornece um espaço de reflexão sobre a estrutura da língua e a prática da linguagem, permitindo uma análise precisa das unidades linguísticas e suas funções. Finalmente, a Teoria do Discurso permite compreender o processo histórico dos sentidos, revelando como os significados são construídos, disputados e ressignificados ao longo do tempo. Orlandi (2006, p. 103) reforça essa visão ao afirmar que "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." Isso significa que os significados não são estáticos ou isolados, mas estão enraizados em contextos históricos específicos e carregam uma temporalidade que lhes confere profundidade e dinamismo. Essa abordagem permite uma análise mais rica e multifacetada dos discursos considerando as influências históricas, sociais e ideológicas que moldam a linguagem e a subjetividade.

Ao entender a língua como um fenômeno social e histórico, Pêcheux oferece uma ferramenta poderosa para a AD, revelando como a linguagem opera dentro de estruturas de poder e ideologia. Essa abordagem é indispensável para desvelar as formas sutis e explícitas de dominação e resistência presentes nos discursos, e para compreender como os sujeitos são constituídos e reconstituídos nas práticas discursivas.

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 FIs e FDs. Estas formações são intimamente associadas a um contexto histórico, tornando o sujeito assujeitado aos posicionamentos e às condições de produção desse contexto. Para dar espaço a esse sujeito, Pêcheux recorreu às teorias marxistas de Althusser, que remetem à ideia de que o sujeito é atravessado por diversas FDs e posicionado dentro de FIs, não sendo, portanto, o produtor de sentidos e não tendo controle sobre o que diz. Althusser sugere que o sujeito é interpelado pela ideologia, sendo moldado e direcionado por ela de maneira constante e inevitável.

Além disso, Pêcheux adentra na teoria psicanalítica de Lacan, baseada nos fundamentos freudianos, para aprofundar a compreensão do sujeito. Lacan vê o sujeito constituído pela linguagem, atravessado pelo inconsciente, e dividido, ou seja, clivado e

heterogêneo. Este sujeito não possui uma identidade unificada ou estável, mas é um efeito das interações e dos discursos que o atravessam. A leitura, segundo Pêcheux, é um processo dialógico sociodiscursivo, em que as inferências e os trabalhos de produção de sentidos revelam a complexidade e a profundidade das formações discursivas e ideológicas.

Assim, a concepção de Pêcheux destaca que o sujeito é assujeitado – constituído e atravessado pela língua e pelo inconsciente. Essa visão contrasta fortemente com a visão tradicional de um sujeito racional e autônomo, oferecendo uma perspectiva mais rica e complexa de como os discursos são produzidos e como os sentidos são construídos. Essa abordagem explora as camadas de significados subjacentes nos discursos, revelando as estruturas de poder e as práticas ideológicas que moldam a subjetividade e a enunciação.

Para Pêcheux (2014), a posição-sujeito é a relação de identificação entre o sujeito enunciador e o sujeito do saber (forma-sujeito). Courtine (1982) 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. Discutir o sujeito é dar margem ao sócio-histórico e ao ideológico, considerando que o lugar ocupado por ele na sociedade interfere diretamente naquilo que ele enuncia.

A psicanálise é fundamental para descentralizar o sujeito da razão, apresentando-o como um sujeito discursivo em posições de sujeito, afetado pelo real da língua e da história, funcionando pelo inconsciente e pela ideologia. Orlandi descreve o sujeito discursivo como descentralizado, não tendo controle de como a língua e a história o afetam. Segundo Orlandi,

[...] o sujeito é des-centrado, pois é afetado pelo real da língua e também pelo real da história, não tendo o controle sobre o modo como elas o afetam. Isso redundaria em dizer que o sujeito discursivo funciona pelo inconsciente e pela ideologia (Orlandi, 2012a, p. 20).

De acordo com Orlandi (s.d., p. 112)¹, um texto, segundo uma perspectiva discursiva, não é uma unidade fechada, mas é compreendido em sua materialidade empírica como “um objeto com começo, meio e fim”, em relação com outros textos e suas condições de produção, sendo dotado de historicidade e temporalidade interna, quando produz sentido em sua

¹ ORLANDI, Eni P. *Texto e Discurso*. p. 112, s/d. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/organon/article/download/29365/18055>. Acesso em: 01 nov. 2024.

materialidade textual. Essa perspectiva guia o nosso trabalho. Desse modo, quando o sujeito se insere em um determinado lugar discursivo, passa a se relacionar tanto com a posição-sujeito, quanto com a forma-sujeito histórica, que envolve os saberes contidos nela.

A conexão entre o sujeito enunciador e o sujeito do saber, ligada diretamente à posição-sujeito, desloca-se para as relações de identificação e determinação do lugar discursivo, englobando a forma-sujeito histórica (ordem da constituição/do interdiscurso), e a posição-sujeito (ordem da formulação/do intradiscurso). Orlandi (2012a) argumenta que o sujeito tem acesso apenas a parte do que diz, sendo constituído pela linguagem e pela história sob a forma do imaginário. Essas relações complexas e dinâmicas mostram como o sujeito é constantemente (re)construído e (re)posicionado dentro dos discursos que circulam na sociedade. Portanto, o processo de significação não é apenas uma atividade individual, mas uma prática social e histórica que configura e redefine a identidade do sujeito em diferentes situações discursivas.

Nesse contexto, Orlandi introduz a ideia de "posição" assumida por um sujeito discursivo em relação a outros, ressaltando que o lugar ocupado pelo sujeito lhe permite ser sujeito de sua fala: “é a posição que deve e pode ocupar todo indivíduo para ser sujeito do que diz” (Orlandi, 2012a, p. 49). Segundo Pêcheux (2014, p. 131),

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, pois, ao nos colocarmos em uma determinada posição, em determinada situação, há um sentido relativo à formação discursiva em que nos inscrevemos. Logo, podemos dizer que um mesmo indivíduo se assume como diferentes sujeitos em diferentes FDs. Em outras palavras, todos os enunciados fazem parte do discurso, e um sujeito pode ter uma posição social em cada momento, conforme a situação na qual está inserido. Esse entendimento permite uma compreensão mais profunda de como os indivíduos negociam e constroem suas identidades em diferentes contextos sociais e históricos, reconhecendo a pluralidade e a variabilidade das posições assumidas.

A constituição do sujeito, conforme concebida pela Análise do Discurso pecheutiana, evidencia que o processo de significação não é individual, mas social, histórico e ideológico. Essa concepção permite compreender que o sujeito é, ao mesmo tempo, efeito e condição das

formações discursivas que o atravessam, sendo interpelado pelas ideologias que circulam em seu contexto. Nesse processo, os sentidos não são fixos, mas permanentemente ressignificados a partir das posições-sujeito que o indivíduo ocupa, nas diferentes formações ideológicas e discursivas.

Dessa maneira, o sujeito é afetado pela formação discursiva na qual se inscreve, assim como também a afeta e a determina em seus dizeres. Isso ocorre porque o discurso adquire sentidos conforme o posicionamento do sujeito que o enuncia. Tal perspectiva reafirma a tese pecheutiana de que as palavras não possuem significados intrínsecos, mas “mudam de sentido segundo as posições ocupadas por aqueles que as empregam” (Pêcheux, 2014, p. 146-147). Ou seja, os significados das palavras são determinados pelas formações ideológicas que sustentam as posições discursivas em que são utilizadas. Essas formações ideológicas, por sua vez, são produtos de contextos históricos, sociais e culturais específicos, que moldam e são moldados pelas práticas discursivas.

A formação discursiva, portanto, não é um conjunto estático de significados, mas um campo em constante movimento, no qual os sentidos são continuamente negociados e reconfigurados. O sujeito, ao se inscrever em uma formação discursiva, adota e adapta os significantes preexistentes, enquanto contribui para a modificação desses significantes por meio de seu próprio discurso. Este processo destaca a complexa relação entre discurso, ideologia e subjetividade. As palavras e os significados são constantemente ressignificados pelas formações ideológicas que subjazem às posições discursivas, refletindo as relações de poder e as práticas sociais presentes no contexto histórico em que se manifestam. Assim, a Análise do Discurso, ao revelar essas interações, permite compreender como os sentidos são produzidos, ressignificados e disputados no campo social.

Além disso, ao considerarmos que a linguagem é intrinsecamente equívoca, também o sujeito e o seu discurso o são. Segundo Pêcheux (2006, p. 53), "o equívoco é, portanto, a dimensão onde todo enunciado está suscetível de tornar-se outro, diferente de si mesmo, se deslocar discursivamente de seu sentido para derivar para um outro". Estamos subordinados à língua, uma vez que ela precede o sujeito. Na teoria da subjetividade de Pêcheux, o sujeito não é autônomo, mas também não está condenado a uma posição estática. Ele pode se deslocar de uma posição a outra. Todos os significantes preexistem; o sujeito não os cria, mas os incorpora no processo de subjetivação. Conforme Orlandi (2007), o sujeito está sujeito à língua para ser sujeito da língua. Ou seja, o sujeito é apropriado pela linguagem e determinado pelo contexto histórico em que se insere. Sendo assim, na Análise do Discurso, o sujeito encontra-se subjugado a uma condição pré-estabelecida, sendo configurado como

sujeito em um contexto específico, atravessado pela língua e pela história. Ele é interpelado por elementos que o antecedem e constituem sua causa, dado que o sujeito não é a causa de si mesmo.

1.1.2 Relação entre Linguagem e Ideologia

De acordo com a tese central de Althusser, "toda ideologia interpela os indivíduos enquanto sujeitos" (Althusser, 1992, p. 93). A interpelação é um conceito fundamental na AD, sendo essencialmente baseado nas reflexões de Althusser (1980), que discutem a subjetivação dos indivíduos, os quais são discursiva e ideologicamente interpelados, ou seja, chamados a assumir identidades específicas no âmbito das práticas discursivas. Esse processo implica que as identidades são social e historicamente construídas e compartilhadas, sendo evocadas cada vez que os sujeitos são convocados a se subjetivar discursivamente.

Na AD, a ideologia não é simplesmente um conjunto de ideias; mas é um processo prático e contínuo que permeia a produção de sentido. A ideologia ressignifica e molda a maneira como os sujeitos se posicionam e ressignificam o mundo ao seu redor. Este enfoque permite uma compreensão mais profunda de como as formações ideológicas moldam a construção de identidades, as relações de poder e as práticas sociais. Isso fornece uma base teórica sólida para analisar os discursos que circulam em diferentes contextos, como os contos de fadas e suas adaptações filmicas.

Althusser refletiu sobre a ideologia no contexto do Estado capitalista e argumentou que o Estado não deve ser entendido apenas como um aparelho repressivo, cuja dinâmica se daria "massivamente" pela violência (Althusser, 1980, p. 46), mas também como um conjunto de aparelhos ideológicos. Esses aparelhos ideológicos do Estado (AIEs), como a escola, a igreja, os meios de comunicação, entre outros, garantem sua existência pela subordinação a uma ideologia dominante, a qual está diretamente ligada à manutenção dos processos de produção capitalistas e à divisão de classes sociais.

Pêcheux interpreta Althusser a partir da noção de discurso, entendida como um efeito de sentido, de maneira muito sofisticada, considerando o discurso uma materialidade específica da ideologia. Consequentemente, essa perspectiva pecheutiana de sujeito contraria

a noção de um sujeito cartesiano², visto como substância, essência, centro da razão e origem do próprio discurso.

Isso significa que o sujeito é um efeito ideológico fundamental, pois a ideologia transforma indivíduos concretos em sujeitos concretos através da interpelação, utilizando a função ideológica dos aparelhos de Estado. Esse é um efeito elementar, pois a ideologia é eterna à medida que é concebida como a representação da relação imaginária do sujeito com o mundo. Nesse contexto, Pêcheux não se limita aos parâmetros althusserianos de subjetivação, embora jamais abandone a tese do assujeitamento e da interpelação ideológica. Toda a crítica de Pêcheux sempre foi voltada para a aparente despreensão com que se qualificava a relação entre linguagem, mundo e sujeito.

A interpelação ideológica, conforme proposta por Althusser e aprofundada por Pêcheux, é um processo pelo qual os indivíduos são transformados em sujeitos. Esse processo não é consciente, mas atua de maneira subjacente, moldando as identidades e os comportamentos. No contexto dos contos de fadas e suas adaptações filmicas, esse processo pode ser observado na maneira como as personagens femininas são representadas e como essas representações refletem as ideologias de gênero vigentes. A (re)construção dessas personagens nos filmes revela as disputas e transições ideológicas em torno da identidade feminina.

Orlandi (2012a) destaca que a AD compreende a linguagem como uma mediação essencial entre o homem e a realidade natural e social. Essa mediação, que é o discurso, possibilita tanto a permanência e a continuidade quanto o deslocamento e a transformação do homem e da realidade em que ele vive.

Desse modo, o discurso configura-se como o local em que se pode observar a relação entre língua e ideologia, funcionando como um espaço de mediação onde os sentidos são produzidos. O entendimento de discurso, então, 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 a posição-sujeito é regularmente redefinida nas práticas sociais pelas condições de produção do discurso. Assim, o sujeito não se separa da ideologia, pois ele é um sujeito socializado, discursando de acordo com suas marcas sociais, ideológicas e históricas, sendo ora assujeitado pela ideologia dominante, ora pelo seu próprio inconsciente.

² O sujeito cartesiano é caracterizado como uma pessoa inflexível, que pensa e age sempre da mesma forma. A mente cartesiana é egocêntrica e, quando pensa no outro, sua avaliação é sempre sobre a vantagem que poderá obter da situação. Disponível em: <https://www.significados.com.br/cartesiano/>. Acesso: 12/02/2024.

Na perspectiva da AD, a identidade é vista como um processo dinâmico e complexo. Pêcheux sustenta que a identidade do sujeito é construída por meio de um jogo de identificação e contraidentificação com os discursos disponíveis na sociedade. As identidades são, assim, posicionamentos discursivos moldados por práticas sociais e ideológicas. No caso das personagens femininas nos contos de fadas filmicos, é possível observar como suas identidades são (re)construídas através de diferentes estratégias discursivas. A AD esclarece como essas estratégias operam para desafiar ou reafirmar as normas de gênero tradicionais.

A materialidade do discurso não é apenas uma expressão de ideias, mas ele é constituído por práticas sociais, históricas e ideológicas. Nos filmes de contos de fadas, essa materialidade manifesta-se na seleção das narrativas, nos diálogos, nas imagens e nas representações visuais das personagens. A AD pecheutiana examina como esses elementos discursivos concretizam o papel identitário da mulher na sociedade, como ela é percebida e como ela se vê, além de como as representações das personagens femininas são resignificadas por essas práticas.

Assim, a AD 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 refletem diferentes posições-sujeito no discurso, ou seja, a formação discursiva atua como lugar da interpelação ideológica do sujeito, configurando uma matriz de sentido.

1.1.3 Conceito de Interdiscurso e Memória Discursiva

A memória discursiva, fundamentada em Pêcheux, é tratada como um dos pilares constitutivos do interdiscurso. Ela diz respeito a tudo aquilo que “fala antes, em outro lugar”; ao “já-dito” que está na base do dizível. Isso porque, quando falamos, pensamos ser a origem do nosso dizer, mas, na verdade, esse dizer já foi dito anteriormente e pertence à memória coletiva e social. Trata-se, portanto, do “saber discursivo que torna possível todos os dizeres e que retorna sob forma do pré-construído” (Orlandi, 2012a, p. 31), condicionando o campo de possibilidades de formulação de novos discursos.

O interdiscurso, por sua vez, compreende o conjunto de formulações anteriores e frequentemente esquecidas que orientam e refletem no que dizemos no presente. Essas formulações passadas, embora possam estar ausentes da consciência imediata, continuam a moldar e orientar as nossas produções discursivas atuais. Assim, interdiscurso e formações discursivas estão intrinsecamente relacionados: enquanto o interdiscurso fornece o contexto

histórico e cultural que fundamenta as posições discursivas possíveis, as formações discursivas constituem o espaço por meio do qual o sujeito é ideologicamente interpelado e suas identidades são construídas e reafirmadas.

De acordo com Orlandi (2012a), o conceito de “já-dito” se liga diretamente ao que está sendo dito no presente, através de uma memória discursiva atravessada pelo esquecimento. Em outras palavras, cada sentido em nossa comunicação remete, de forma explícita ou latente, a outros sentidos anteriormente produzidos. Essa memória discursiva pode ser entendida como uma forma de saber discursivo, sendo essencial para a construção do discurso, pois fundamenta e retorna o que já foi previamente construído e dito. Assim, o “já dito” e as experiências passadas formam a base sobre a qual o discurso atual se edifica.

Orlandi também faz uma distinção fundamental entre dois eixos discursivos: o interdiscurso e o intradiscurso. O interdiscurso, como eixo vertical, abarca todos os dizeres anteriores que, mesmo esquecidos, continuam a impactar e limitar o que pode ser dito no presente. Ele representa o plano do dizível, ou seja, a base histórica, social e ideológica de todos os sentidos possíveis. Por outro lado, o intradiscurso configura o eixo horizontal, referindo-se à formulação concreta e situada do discurso, ou seja, aquilo que é efetivamente dito em um momento específico, sob condições reais e contextuais. Assim, todo ato discursivo ocorre na interseção desses dois eixos: o da memória discursiva (constituição) e o da atualidade (formulação).

Como nem tudo o que foi dito anteriormente está acessível ao sujeito, em razão do esquecimento, mesmo aquilo que não é explicitamente dito, e muitas vezes é desconhecido pelo próprio sujeito, ainda carrega significado e relevância. Nesse contexto, Orlandi (2012a) explora o conceito de “esquecimento” a partir das pesquisas de Pêcheux, que distinguiu duas formas de esquecimento no discurso: o esquecimento da ordem da enunciação, que é parcial e semiconsciente, e o esquecimento ideológico, o qual está relacionado à competência do inconsciente. De acordo com essas teorias, o esquecimento é um componente estrutural na formação dos sujeitos e dos sentidos, dado que os sujeitos “esquecem” o que já foi dito.

Assim, o sujeito é constituído por dois fatores principais: o esquecimento e a identificação com uma Formação Discursiva específica, que se manifesta no interdiscurso e que contribui para o processo de assujeitamento por meio do recurso constante ao “já-dito”. O discurso do sujeito é, portanto, atravessado, permeado e direcionado por outros dizeres, que, embora estejam presentes de forma latente, são apagados ou esquecidos em sua consciência imediata. Dessa forma, o sujeito enunciator é sempre um efeito do interdiscurso,

sendo continuamente (re)constituído por uma memória discursiva que, mesmo oculta, molda sua identidade discursiva e suas práticas de linguagem.

As regras que regem o interdiscurso são responsáveis por conduzir essas formações discursivas, determinando como os discursos são estruturados, quais sentidos são autorizados a circular e quais são silenciados. Ao mesmo tempo, o interdiscurso funciona como o campo material onde a ideologia opera, interpelando os indivíduos e transformando-os em sujeitos dentro de um contexto discursivo. O interdiscurso estabelece os parâmetros que definem o discurso do sujeito, determinando a maneira como ele se posiciona, formula e se expressa.

Durante o processo discursivo, as memórias do interdiscurso são reintegradas e reatualizadas, moldando a identidade do sujeito e sua maneira de se engajar com o discurso. Sendo assim, o interdiscurso não apenas determina o discurso do sujeito, mas também reconfigura continuamente a forma como este sujeito se insere, ressignifica e atua dentro do seu contexto discursivo.

Pêcheux (2014) conceitua o interdiscurso como o conjunto de enunciados e práticas discursivas que precedem e direcionam qualquer novo discurso, funcionando como um espaço anterior e independente de toda formulação atual. Tal definição destaca que o que é previamente construído, sejam formas nocionais, ideológicas ou mesmo conceituais e científicas, é materialmente determinado pela estrutura do interdiscurso. Segundo Pêcheux, o interdiscurso reflete os efeitos desses elementos preexistentes, que condicionam e orientam a produção discursiva atual. Dessa forma, o interdiscurso funciona como um fundo estruturante que determina a forma e o conteúdo dos novos discursos, embutindo-os com significados e marcas ideológicas historicamente sedimentadas. O autor considera 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).

Sobre a paráfrase e a polissemia, Orlandi (2012a) esclarece que os processos de paráfrase envolvem o retorno aos mesmos contextos discursivos e à repetição de significados, mantendo-se dentro dos espaços de dizer. Em contraste, a polissemia caracteriza-se pelo deslocamento e pela ruptura dos processos de significação, operando através do jogo com o equívoco e a ambiguidade.

Orlandi também distingue criatividade de produtividade: a produtividade está associada ao retorno constante ao mesmo espaço dizível, enquanto a criatividade implica uma

ruptura no processo de produção da linguagem, introduzindo elementos diferentes e inovadores. Nesse sentido, a paráfrase é considerada a matriz do sentido, pois a repetição é essencial para a construção do significado. Por outro lado, a polissemia representa a fonte da linguagem, uma vez que ela reflete a condição fundamental dos discursos, permitindo a simultaneidade de múltiplos movimentos de sentido em torno do mesmo objeto simbólico.

Ademais, Orlandi (2012a) aborda conceitos como "relações de força", "relações de sentido" e "antecipação: formações imaginárias". As "relações de força" referem-se ao contexto em que o sujeito se posiciona ao falar, determinando a importância e o valor do que é dito. Por exemplo, a autoridade do discurso de um professor pode ser considerada mais significativa ou influente em comparação à fala de um aluno. As "relações de sentido" envolvem a interconexão dos sentidos dentro de um discurso, que se relaciona com outros discursos que o sustentam e, também, com enunciados futuros, ou seja, não existe discurso não interligado com outros. O mecanismo de "antecipação" refere-se à habilidade do sujeito de prever e influenciar a recepção de seus enunciados pelo interlocutor, atuando como um instrumento de argumentação. Todos esses aspectos estão imersos no conceito de "formações imaginárias", e tais projeções permitem que os sentidos transcendam e ampliem o alcance das palavras proferidas.

Conforme Pêcheux e Fuchs (1993), para um enunciado possuir "sentido", deve necessariamente pertencer a uma FD. Essa associação, muitas vezes ignorada pelo sujeito, pode criar a ilusão de que ele é o produtor original de seus sentidos, desconsiderando as determinações históricas e ideológicas que os antecedem. Nesse contexto, Pêcheux (2014, p. 146-149) ressalta que o caráter material do sentido está intrinsecamente ligado à formação ideológica e à FD na qual o enunciado se insere. Essa relação ocorre de duas formas principais:

a) o sentido não se encontra na literalidade, mas se manifesta em processos como a paráfrase, desde que sejam empregadas palavras equivalentes dentro da mesma FD. Assim, o processo discursivo configura-se como um sistema de substituições, paráfrases e sinonímias, contanto que essas relações sejam definidas pela mesma FD;

b) a FD pode ocultar sua dependência ao disfarçar a objetividade material do interdiscurso, apresentando-se de maneira transparente quanto ao sentido. Isso cria a ilusão de que o conteúdo é original, quando na verdade ele se baseia em algo previamente dito em outro contexto ou lugar, independe do enunciador atual.

1.2 *ETHOS* DISCURSIVO: CONSTRUÇÃO E MANIFESTAÇÃO

O conceito de *ethos* discursivo oferece uma contribuição significativa à AD, proporcionando uma compreensão aprofundada de como os sujeitos constroem suas identidades e credibilidades através das práticas discursivas. O *ethos* discursivo refere-se à maneira pela qual os sujeitos moldam suas identidades e estabelecem credibilidade por meio da linguagem. Esta construção não se limita a uma simples representação dos indivíduos; ao contrário, trata-se de uma estratégia discursiva complexa que envolve elementos sociais, culturais e ideológicos. Conforme Maingueneau (2005), o *ethos* discursivo revela-se na forma como os sujeitos configuram sua imagem pública, criando um vínculo com seus interlocutores por meio do discurso.

A construção do *ethos* discursivo é uma prática multifacetada que incorpora diversos elementos. Os sujeitos utilizam estratégias discursivas para persuadir, convencer ou legitimar suas posições, refletindo aspectos de suas identidades e das dinâmicas sociais e culturais em que estão inseridos. Dessa forma, o *ethos* discursivo não apenas representa o indivíduo, mas também é uma ferramenta fundamental para a negociação de sentidos e a interação social dentro de contextos específicos.

O termo *ethos* origina-se da retórica aristotélica, sendo identificado como um dos três modos de persuasão, juntamente com o *logos* e o *páthos*. Para Aristóteles, o *ethos* referia-se ao caráter do orador, que precisava ser percebido como confiável e moralmente íntegro pelo público. Esse caráter era fundamental para a persuasão, pois a credibilidade do orador influenciava diretamente a receptividade do público à mensagem transmitida.

Ao longo do tempo, o conceito de *ethos* expandiu-se e diversificou-se. Na retórica clássica, ele continuava a se referir principalmente à credibilidade do orador, mas as formas de construir essa credibilidade tornaram-se mais complexas, abrangendo aspectos como estilo, tom e comportamento. Hoje, o *ethos* não é apenas uma questão de caráter percebido, mas também envolve a maneira como o orador se apresenta e interage com seu público.

Quando falamos de outras pessoas, ou de nós mesmos, em qualquer discurso, há uma relação de seleção, visto que muitas possibilidades de descrição são viáveis. Assim, não existem descrições neutras; todas são ricas em inferências e categorizações, carregadas de expectativas e convenções sociais. Logo, qualquer ato de linguagem implica a construção de uma imagem de si no discurso, positiva ou negativa, dependendo da influência que o locutor deseja exercer sobre o seu interlocutor no momento da enunciação. Com isso, uma pessoa

pode querer construir uma imagem de bondade, ingenuidade, inteligência, maldade, exigência, entre outras, conforme sua finalidade.

Para Amossy (2005), não é necessário que o locutor faça seu autorretrato explícito ou fale diretamente de suas qualidades ou defeitos. Durante o discurso, o locutor fornece "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, é chamada de *ethos* discursivo. O *ethos* discursivo, portanto, é uma construção estratégica que visa moldar a percepção do público sobre o locutor, influenciando a eficácia do discurso.

Na visão de Aristóteles, a retórica é estruturada a partir de três pilares fundamentais: o *logos*, o *pathos* e o *ethos*. O *logos* refere-se à razão e à argumentação lógica e objetiva; é a base racional que sustenta o discurso. O *pathos* diz respeito à emoção e ao poder de persuasão emocional; é a capacidade do orador de tocar os sentimentos do público e, assim, influenciar suas reações. O *ethos*, por sua vez, está relacionado à conduta, à ética e ao caráter moral do orador; é a imagem de credibilidade e integridade que o enunciador projeta em seu discurso.

De acordo com Aristóteles,

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).

Contrariamente ao conceito aristotélico, que originalmente fundamentava o *ethos* em contextos de eloquência forense e oratória, a AD expande e aprofunda essa concepção a partir das discussões propostas por Maingueneau (2008a). No âmbito da AD, o conceito de *ethos* não se restringe apenas às situações de discurso formal, mas é ampliado para abarcar uma vasta gama de situações discursivas, que incluem enunciados orais e escritos, assim como modalidades visuais e verbo-visuais. Além de representar indivíduos, o *ethos* discursivo também é utilizado para caracterizar instituições inteiras, refletindo a imagem que elas projetam por meio de seus discursos. Essa abordagem mais abrangente permite uma compreensão mais complexa e diversificada de como a credibilidade e a identidade são construídas e percebidas em diferentes contextos comunicativos.

A concepção de *ethos* pode ser abordada de duas maneiras complementares: uma pragmática e uma discursiva. Na perspectiva pragmática, baseada em Ducrot (1987), o *ethos* é entendido como uma ação de fala, com a intenção de influenciar o interlocutor, destacando

a dimensão interativa e persuasiva da enunciação. Ducrot enfatiza que a fala é uma forma de ação com a finalidade de modificar as atitudes ou os comportamentos do ouvinte, sublinhando a importância da intencionalidade e da eficácia comunicativa.

Por outro lado, na perspectiva discursiva, conforme Maingueneau (2005), o *ethos* é estreitamente relacionado à AD. O autor enfatiza a interdependência entre o discurso e as instituições que o produzem, destacando que o *ethos* não apenas representa o caráter do locutor, mas também reflete a credibilidade e a autoridade das instituições envolvidas. Essa abordagem discursiva retorna à ideia de que um discurso eficaz constrói e reforça a legitimidade tanto do orador quanto das instituições a que ele está vinculado, estabelecendo uma relação de confiança e reconhecimento mútuo com o público. Dessa forma, ao integrar essas duas abordagens, a concepção de *ethos* oferece uma compreensão mais abrangente e profunda da maneira como os discursos são construídos e como buscam influenciar e legitimar-se no contexto social e institucional.

Para Maingueneau (1997), o *ethos* não está simplesmente ligado à habilidade do sujeito em causar o efeito desejado junto ao seu público, o autor destaca que esses efeitos são, na verdade, impostos por uma FD e não pelo sujeito individualmente. Maingueneau (2005) evidencia que o *ethos* está profundamente vinculado ao processo mais amplo de adesão dos sujeitos a uma determinada posição discursiva. Este conceito distingue-se de outros mecanismos de persuasão, como a argumentação lógica, que busca convencer as pessoas a adotar um posicionamento por meio de argumentos racionais. Enquanto a argumentação lógica baseia-se na força e na coerência dos argumentos apresentados, o *ethos* se fundamenta na construção da credibilidade e da autoridade do enunciador, influenciando a recepção e a aceitação do discurso pelo público. Dessa forma, o *ethos* vai além do simples conteúdo do discurso, envolvendo a percepção do caráter, da integridade e da competência do orador, elementos necessários para estabelecer uma conexão efetiva com o interlocutor e para a promoção de uma adesão genuína à posição discursiva apresentada.

O referido autor (2005, p. 96) também contribui para a definição de *ethos*, afirmando que “o tom se apoia sobre uma dupla figura do enunciador, a de um *caráter* e de uma *corporalidade*”. Em outras palavras, a credibilidade de um discurso está profundamente ligada ao tom utilizado, uma vez que há uma correlação entre os sujeitos envolvidos, fazendo com que se reconheçam e se identifiquem no discurso, criando uma interligação com uma voz comum. Portanto, entendemos que a noção de *ethos* envolve uma relação dialética entre o eu e o outro, indicando que seu conceito abrange uma mútua apresentação de imagens entre os sujeitos. Esta relação dialética revela que o *ethos* é construído não apenas pela intenção

do enunciador, mas também pelo contexto discursivo e pelas expectativas dos interlocutores. Dessa forma, o *ethos* reflete uma complexa interação entre identidade, discurso e persuasão, na qual o sujeito é constituído e se constitui no discurso, em um constante processo de negociação e reconhecimento mútuo.

Na verdade, o enunciador deve se conferir, e conferir a seu destinatário, certo *status* para legitimar seu dizer: ele se outorga no discurso uma posição institucional e marca sua relação com um saber. [...] A maneira de dizer autoriza a construção de uma verdadeira imagem de si e, na medida em que o locutário se vê obrigado a apreendê-la a partir de diversos índices discursivos, ela contribui para o estabelecimento de uma inter-relação entre o locutor e seu parceiro. Participando da eficácia da palavra, a imagem quer causar impacto e suscitar adesão. Ao mesmo tempo, o *ethos* está ligado ao estatuto do locutor e à questão de sua legitimidade, ou melhor, ao processo de sua legitimação pela fala (Amossy, 2016, p. 16-17).

A construção da imagem de si no discurso não se restringe a uma técnica consciente ou deliberada, nem pode ser reduzida a um simples artifício aprendido. De acordo com Amossy (2016), essa apresentação de si ocorre frequentemente de maneira involuntária, manifestando-se mesmo nas interações verbais mais triviais e cotidianas, sem os participantes do diálogo estarem plenamente cientes do processo. Isto é, o modo como um sujeito se apresenta, e como sua imagem é percebida, liga-se intrinsecamente às trocas discursivas, independentemente de uma intenção prévia ou controle absoluto por parte do enunciador.

Essa noção de *ethos*, como algo que se constitui no ato de enunciação, distancia-se da ideia de que o *ethos* seria um conhecimento ou uma habilidade do enunciador de forma externa ao discurso. Maingueneau, citado por Amossy (2016), afirma que o *ethos* está profundamente conectado ao próprio processo de enunciação, sendo uma dimensão interna ao discurso, e não uma construção extradiscursiva que o sujeito controla conscientemente. Desse modo, o *ethos* emerge como uma imagem projetada e percebida no ato de fala, envolvendo não apenas o conteúdo verbal, mas também aspectos não verbais e contextuais, que contribuem para constituir a identidade do enunciador dentro do discurso.

Essa perspectiva enfatiza que o *ethos* é parte essencial da construção discursiva, funcionando como um elemento que se desenha em função das interações e da própria dinâmica da comunicação. A imagem de si que o enunciador projeta é, portanto, um fenômeno multifacetado e interdependente das circunstâncias comunicativas, nas quais os aspectos linguísticos e contextuais se entrelaçam para produzir uma percepção social do sujeito que fala.

A abordagem de Amossy (2016) em apresentar o *ethos* como a maneira de se expressar que autoriza a construção de uma imagem autêntica de si mesmo é fundamental

para a prática discursiva, pois permite ao enunciador construir e projetar uma imagem de si para o público. Assim, o *ethos*, desempenha um papel determinante no processo de convencimento, pois ajuda a validar e fortalecer a credibilidade do que é dito, com base na própria expressão discursiva do locutor. Em outras palavras, o *ethos* é o mecanismo pelo qual o discurso afirma a sua própria legitimidade e eficácia, sustentando a imagem que o enunciador deseja projetar para alcançar seus objetivos persuasivos.

Em suas pesquisas, Amossy relaciona o conceito de *ethos* ao fenômeno da estereotipagem, argumentando que, para ser legítima, ela precisa ser aceita dentro de uma *doxa*³. Dessa forma, o *ethos* prévio é construído a partir de crenças e expectativas que o público já tem sobre o orador antes mesmo de sua fala, refletindo a opinião e a reputação do orador perante seu auditório. Amossy (2005) ressalta que os estereótipos nem sempre correspondem à realidade, pois o orador molda seu *ethos* com base nas representações coletivas compartilhadas por ele e pelo público. Essa construção do *ethos* é, portanto, direcionada pelas percepções e pelas normas sociais predominantes, podendo criar uma imagem que, embora eficaz para a persuasão, possa não refletir a totalidade da realidade do orador.

O estudo do *ethos* no discurso midiático tem ganhado relevância nas pesquisas acadêmicas contemporâneas, dada a importância de compreender como o discurso não apenas constrói uma realidade, mas também reflete e reforça a imagem e a ideologia de determinados grupos sociais. O *ethos*, nesse contexto, é visto como uma estratégia discursiva que projeta a credibilidade e a autoridade do enunciador, sendo central para a forma como os discursos midiáticos moldam a percepção pública de temas e atores sociais.

Segundo Maingueneau (2008b), o crescente interesse pelo *ethos* se relaciona diretamente às transformações das condições de enunciação na esfera pública, especialmente sob o impacto das mídias audiovisuais e da publicidade. Essas mudanças nas práticas discursivas direcionam os estudiosos a revisitarem o *ethos*, que, em ambientes midiáticos, é cada vez mais construído pela interação entre linguagem verbal e não verbal. A imagem pública dos enunciadores, sejam políticos, celebridades ou instituições, é cuidadosamente trabalhada e ajustada a fim de alcançar audiência. Isso consolida uma posição de poder ou autoridade sobre determinados assuntos. Para o autor,

³ *Doxa* é a reunião dos pontos de vista que uma determinada sociedade elabora numa dada circunstância histórica, julgando ser uma ação evidente, contudo para a filosofia isso seria uma crença sem comprovação. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/doxa/>. Acesso em: 30 set. 2024.

Parece claro que esse interesse crescente pelo *ethos* está ligado a uma evolução das condições do exercício da palavra publicamente proferida, particularmente com a pressão das mídias audiovisuais e da publicidade (Maingueneau, 2008b; p. 11).

Esse fenômeno ocorre em um cenário onde os discursos audiovisuais são dominantes, e as imagens visuais, gestos e entonações têm tanto peso quanto as palavras. Assim, o *ethos* midiático não se resume ao que é dito, mas envolve uma série de elementos performativos que contribuem para a construção da identidade discursiva. Maingueneau (2008b) enfatiza que a pressão dessas mídias transformou o modo como os discursos são articulados publicamente, exigindo uma análise que considere a multimodalidade do discurso e sua capacidade de configurar identidades e crenças sociais de forma eficaz.

Desse modo, ao estudar o *ethos* no discurso midiático, é necessário reconhecer que a construção da imagem do enunciador está inextricavelmente ligada às condições de produção e circulação desse discurso. As mídias contemporâneas, em especial as audiovisuais, exercem um papel relevante na formação de *ethos* e na propagação de ideologias que refletem diretamente no comportamento e na opinião pública. O *ethos* discursivo constitui uma dimensão fundamental na AD, proporcionando *insights* profundos de como os sujeitos constroem e projetam suas identidades no discurso. As contribuições teóricas de Maingueneau e Amossy demonstram que o *ethos* não é uma manifestação puramente individual, mas uma construção complexa que reflete e é moldada por formações discursivas e ideológicas mais amplas.

Portanto, o conceito de *ethos* discursivo oferece uma lente analítica poderosa para investigar como as identidades são negociadas, projetadas e contestadas no discurso, especialmente em contextos complexos como os filmes que reconfiguram representações identitárias.

2 DA TRADIÇÃO DAS PRÁTICAS ORAIS DA LITERATURA INFANTIL AOS DISCURSOS DOS CONTOS DE FADAS CINEMATOGRAFICOS

Para entender as características dos contos de fadas contemporâneos, iniciamos com uma breve revisão da história da Literatura Infantil, traçando o desenvolvimento dos contos clássicos com base teórica em autores como Lajolo (1984; 1997), Zilberman (1987; 2005), Coelho (2000; 2009) e Goes (1991). É fundamental destacar como a literatura infantil clássica, inicialmente veiculada oralmente, foi utilizada com propósitos moralistas que abrangiam aspectos sociais, políticos, econômicos e religiosos. Esses contos foram transpostos para livros e, posteriormente, adaptados para a indústria cinematográfica, mantiveram e reproduziram ideologias através do interdiscurso. A evolução das personagens e suas representações ao longo dos séculos também desempenha um papel significativo na análise das temáticas abordadas.

Este capítulo também trata das condições de produção e do contexto discursivo que conduziram as adaptações escritas e cinematográficas do conto “A Princesa e o Sapo”, ao longo dos séculos XX e XXI. A compreensão das mudanças sociais, culturais e tecnológicas contemporâneas é essencial para entender como os discursos sobre identidades femininas são produzidos e ressignificados. Verificamos como essas mudanças nas relações de gênero, bem como nas tecnologias de comunicação, ressignificam a circulação e a recepção dos discursos, resultando em novos efeitos de sentido e desafios para a construção identitária.

Ao longo deste capítulo, procuramos não apenas expor as teorias da AD, mas também aplicá-las de forma prática e reflexiva às narrativas que estudamos, oferecendo uma visão mais aprofundada e inovadora das representações femininas nos contos de fadas.

Assim, esta seção está estruturada em três subseções: 2.1 Os Clássicos da Literatura Infantil: Da Tradição Oral ao Texto Literário; 2.2 A Adaptação Cinematográfica dos Contos de Fadas: Da Literatura ao Cinema; e 2.3 As Condições de Produção de “A Princesa e o Sapo”: Entre Páginas e Telas.

2.1 OS CLÁSSICOS DA LITERATURA INFANTIL: DA TRADIÇÃO ORAL AO TEXTO LITERÁRIO

Os contos de fadas, considerados clássicos da literatura mundial, têm origens em tempos remotos e nem sempre se apresentaram da forma como os conhecemos atualmente. O aspecto fantasioso e lúdico, que caracteriza esses contos, hoje em dia, surgiu da necessidade de suavizar enredos muitas vezes controversos, polêmicos e, inclusive, violentos. A denominação "contos de fadas" deriva de suas raízes na cultura céltico-bretã, na qual as fadas, seres fantásticos, desempenhavam um papel fundamental nessas narrativas. De acordo com Coelho,

Os primeiros contos de fadas têm suas origens entre os celtas, um povo bárbaro que foi subjugado pelos romanos entre os séculos II a.C. e I da era cristã. Esses celtas estabeleceram-se principalmente nas regiões das Gálias, Ilhas Britânicas e Irlanda. A herança cultural dos celtas é creditada pela criação de um imaginário repleto de fantasia, estranheza e encantamento que passou a caracterizar as novelas de cavalaria, especialmente aquelas do ciclo bretão, que envolvem narrativas sobre o Rei Artur, seus Cavaleiros da Távola Redonda e a Dama Ginevra. Nesses relatos de cavalaria, as fadas emergiram como personagens emblemáticas, representando forças psíquicas ou metafísicas (Coelho, 2000, p. 175).

Ainda, segundo Coelho (2009), embora existam controvérsias a respeito de suas origens, a fonte mais antiga da literatura popular maravilhosa pode ser traçada até místicas regiões da Índia e do Egito, passando pela Pérsia, Turquia e Arábia — em suma, o Oriente. Essas narrativas orientais, ao serem assimiladas pelas culturas ocidentais, passaram a integrar o folclore de várias nações do mundo. Entre as versões orientais que exerceram grande influência, destacam-se "Calila e Dimna" (século VI, Índia), uma obra exemplar que apresenta uma visão de mundo em que o real e o imaginário se entrelaçam de maneira tão intrínseca, que os limites entre eles tornam-se difíceis de discernir. Essas histórias evoluíram ao longo dos séculos, sendo moldadas por tradições orais e influências culturais de diversas regiões, até serem finalmente registradas em textos escritos e, posteriormente, adaptadas para diferentes mídias, como o cinema e a televisão.

Desde muito antes da invenção da escrita, as antigas civilizações já tinham o costume de narrar histórias tanto para crianças quanto para adultos. Essas narrativas eram uma maneira essencial de assegurar que as histórias e as tradições dos povos fossem passadas de geração em geração. Souza e Feba (2011) destacam que essa prática tinha um papel fundamental na preservação da memória cultural e na transmissão de valores, conhecimentos e crenças. Por meio da oralidade, os contadores de histórias desempenhavam um papel

essencial na formação das identidades coletivas e na coesão social das comunidades. Essas narrativas, ao serem contadas e recontadas, não apenas entretinham, mas também educavam, moralizavam e fortaleciam os laços comunitários, adaptando-se e evoluindo conforme as necessidades e os contextos de cada época. De acordo com 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.

Ao longo do tempo, surgiu a necessidade de encontrar uma maneira mais duradoura de preservar as histórias que foram transmitidas oralmente por inúmeras gerações. Souza e Feba (2011, p. 153) elucidam essa transformação, ressaltando que “a escrita emergiu como um meio poderoso para eternizar essas narrativas”. A transição da oralidade para a escrita permitiu que essas histórias não apenas sobrevivessem à passagem do tempo, mas também alcançassem um público mais amplo e diverso. Dessa forma, a literatura escrita começou a atuar na manutenção e na disseminação das tradições culturais, garantindo que as lições, os valores e as imaginações presentes nas antigas histórias pudessem ser apreciadas por gerações futuras. Assim, a documentação escrita tornou-se um pilar fundamental na preservação do patrimônio cultural, refletindo a contínua evolução das sociedades e suas histórias compartilhadas. Em outras palavras,

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 emergiu no século XVII como uma ferramenta poderosa para a transmissão de valores sociais, políticos, econômicos e religiosos. Esses valores, muitas vezes desconhecidos pela experiência intelectual das pessoas, eram compreendidos e internalizados através das vivências cotidianas. Os enredos dessa literatura frequentemente adotavam uma estrutura maniqueísta, com o objetivo claro de delinear o bem, que deveria ser aprendido e seguido, e o mal, que deveria ser rejeitado e evitado.

Originalmente, os contos de fadas derivaram de mitos, lendas e mistérios da imaginação humana, sendo inicialmente destinados ao público adulto. Essas narrativas foram

passadas de geração em geração por meio da oralidade, preservando-se através dos tempos até que foram adaptadas e transformadas em literatura voltada especificamente para o público infantil. Esse processo de transformação não apenas adaptou os enredos para atender às necessidades pedagógicas e educativas das crianças, mas também assegurou que as histórias continuassem a ser veículos de lições e valores culturais, perpetuando a rica tradição da narrativa oral em uma nova forma escrita.

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).

Destacamos que, desde a Antiguidade até a Idade Média, a percepção da infância era significativamente diferente da que temos hoje. A criança era vista, essencialmente, como um adulto em miniatura, e tanto crianças quanto adultos partilhavam do mesmo ambiente e das mesmas atividades cotidianas. As crianças participavam ativamente de todas as esferas da vida comunitária: trabalhavam, estavam presentes em eventos festivos, acompanhavam os momentos de doença e presenciavam a morte, vivendo uma vida pública muito semelhante à dos adultos.

Essa visão refletia-se até mesmo na vestimenta, que não se diferenciava entre crianças e adultos, exceto pelo tamanho das roupas. Não havia métodos pedagógicos específicos ou espaços destinados ao aprendizado infantil. Consequentemente, as crianças não recebiam o olhar afetuoso e protetor que associamos à maternidade moderna. A presença materna, nos primeiros anos de vida das crianças, era limitada, e a educação e socialização dos pequenos eram realizadas de maneira coletiva, sem distinção entre a infância e a vida adulta. Essa ausência de um vínculo maternal, individualizado, contribuiu para a construção simbólica da madrasta nas narrativas populares. Nas releituras dos contos, a figura da madrasta, muitas vezes, emerge como representação de uma autoridade feminina desvinculada do ideal moderno de afeto e proteção materna. Isso reflete não apenas a realidade social da época, mas também a forma como a cultura reelaborou essa dinâmica, projetando na madrasta características que contrastam com o modelo idealizado de maternidade.

Esse contexto histórico evidencia como a concepção de infância evoluiu ao longo dos séculos, moldando a forma como educamos e cuidamos das crianças hoje.

Com o advento de uma nova configuração social, marcada pela ascensão da burguesia

e dos profissionais liberais, emergiu um modelo familiar centrado nas crianças. Nesse novo formato, a figura materna assumiu um papel preponderante e dominante na vida dos filhos. A transformação nas estruturas familiares refletiu-se em uma maior valorização da infância e no reconhecimento da importância do cuidado e do afeto maternos no desenvolvimento infantil.

A transformação na estrutura familiar trouxe consigo um enfoque maior na educação e no bem-estar das crianças, atribuindo à figura materna a responsabilidade principal pela nutrição emocional e física dos filhos. Essa mudança não apenas ressignificou as práticas de socialização, mas também teve profundas implicações na literatura infantil, que começou a incorporar esses novos valores e a refletir as preocupações sociais emergentes. Assim, a mãe tornou-se um símbolo central de amor, cuidado e educação na narrativa familiar, moldando de maneira significativa as experiências e o crescimento das crianças na nova sociedade.

A Igreja Protestante exerceu uma influência significativa na organização patriarcal do século XVII. Os pastores protestantes viam que a criança necessitava ser disciplinada e moldada por meio de uma educação cristã rígida. Essa visão levou a um crescente interesse pela infância e à necessidade de orientar as crianças dentro dos preceitos religiosos e morais. Com esse objetivo, surgiram os primeiros escritos pedagógicos destinados especificamente às crianças. Esses textos tinham como finalidade principal a formação religiosa e moral, refletindo os valores da época. Eram lidos para as crianças com a intenção de incutir nelas os ensinamentos cristãos e garantir que crescessem dentro dos padrões estabelecidos pela Igreja. A produção literária voltada para o público infantil, nesse período, estava profundamente enraizada nos ideais religiosos e morais promovidos pela Igreja Protestante. Esses escritos não só serviam como instrumentos de ensino, mas também como meios de controle social, reforçando a autoridade dos pais e da igreja sobre as crianças. Assim, a literatura infantil desse período desempenhou um papel importante na perpetuação da organização patriarcal e na transmissão de valores religiosos rigorosos às novas gerações.

Ainda no século XVII, mais precisamente em 1697, o francês Charles Perrault compila uma coletânea de adaptações de narrativas populares, incorporando nelas valores comportamentais da burguesia. Essa iniciativa faz com que as narrativas fantásticas passem do *status* de “conto popular” para “conto literário” e começa a dividir espaço com o público infantil através de suas histórias. Uma das obras mais notáveis desse período é "Contos de Mãe Gansa", criado com a intenção de contribuir para a formação moral das meninas. A figura da Mãe Gansa, uma personagem folclórica que narrava histórias para crianças, era inspirada na prática popular de mulheres que contavam histórias enquanto teciam. Embora a

tradição a tenha identificado como uma mulher, e não como uma gansa, o nome persistiu. Em diversos países, essa figura ganhou outros nomes, como Carochinha, a fiadeira, e também foi associada a figuras míticas de outras culturas, como Anansi, a aranha fiadeira da mitologia africana, conhecida por ser uma contadora de histórias. Nos Estados Unidos e na Inglaterra, a Mãe Gansa manteve o nome de "*Mother Goose*" e suas histórias foram adaptadas para incluir rimas. A partir desse momento, algumas histórias clássicas começaram a ser formalmente publicadas, entre elas "A Bela Adormecida no Bosque," "Chapeuzinho Vermelho," "O Gato de Botas," "As Fadas," "A Gata Borralheira" (Cinderela), "Henrique do Topete" e "O Pequeno Polegar." Essas publicações marcaram o início de uma tradição editorial que consolidou muitos contos de fadas como parte integrante da literatura infantil.

Cademartori (1987, p. 33) explica

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.

Quando Charles Perrault decidiu editar e adaptar as narrativas folclóricas que eram contadas pelos camponeses, originalmente, essas histórias continham conteúdos impróprios com temas tabu, e eram destinadas à leitura e contemplação por adultos, sem qualquer intuito pedagógico inicial. Além disso, é importante destacar que, muito antes de Perrault, a mitologia grega já apresentava um modo particular de transmitir histórias, incluindo versões iniciais de contos que conhecemos hoje. Por exemplo, a história de Chapeuzinho Vermelho existia em uma forma muito menos inocente do que a versão popularizada posteriormente. De acordo com Coelho (2009, p. 45), em "O conto de fadas: símbolos, mitos, arquétipos":

Chapeuzinho Vermelho é de origem incerta. O tema é antiquíssimo e aparece em vários folclores. Sua célula originária estaria no mito grego de Cronos, que engole os filhos, os quais, de modo miraculoso, conseguem sair de seu estômago e o enche de pedras. Exatamente o final escolhido pelos Irmãos Grimm. Tal tema é encontrado ainda em uma fábula latina do século XI, *Fecunda Ratis*, que conta a estória de uma menina com um capuz vermelho, devorada por lobos, escapando milagrosamente e enchendo-lhe a barriga de pedras.

Perrault, ao recontar a história da menina e do lobo mau, adotou uma abordagem moralizadora, eliminando os elementos eróticos e sangrentos, proporcionando um final feliz ao enredo. Seu trabalho foi pioneiro em transformar esses contos em ferramentas de formação

moral, especialmente para crianças. Posteriormente, a história de Chapeuzinho Vermelho, assim como muitas outras, passou por diversas adaptações e alterações.

No século XVIII, a sociedade começou a experimentar transformações significativas que impactaram a dinâmica familiar. O homem, antes mais distante, passou a se envolver mais no ambiente doméstico, valorizando as relações afetivas e começando a distinguir a infância da vida adulta. Nesse contexto, a criança passou a ser reconhecida como um ser distinto, com necessidades e características próprias, diferentemente dos adultos. Esse novo entendimento levou à percepção de que a infância merecia uma fase de preparação distinta da vida adulta. A educação das crianças tornou-se mais especializada, focando em suas necessidades específicas e preparando-as adequadamente para os desafios futuros. Essa mudança também refletiu no modo como as histórias e contos passaram a ser utilizados, reforçando valores e ensinamentos morais adaptados ao desenvolvimento infantil. A distinção entre as fases da vida tornou-se mais clara, e a educação passou a ser vista como um processo contínuo e adaptado às diferentes etapas da vida humana.

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).

Ao longo dos anos, a educação começou a ser institucionalizada, gradualmente, substituindo a tradicional aprendizagem transmitida pela experiência dos mais velhos. Nesse mesmo século, observou-se uma crescente valorização das relações afetivas dentro da família, proporcionando maior liberdade tanto para mulheres quanto para crianças. Durante esse período, as famílias passaram a valorizar momentos de convívio, reunindo-se frequentemente em rodas ao redor de fogueiras, especialmente durante o inverno. Essas reuniões serviam como oportunidades para compartilhar e perpetuar narrativas antigas que eram transmitidas de geração em geração. As crianças da nobreza, privilegiadas com acesso à educação formal, liam trechos dos clássicos literários, enquanto as crianças de classes menos favorecidas ouviam histórias e lendas que circulavam no meio adulto. Esse contexto de compartilhamento e transmissão oral das narrativas não apenas preservava a tradição cultural, mas também promovia um ambiente no qual a educação e o aprendizado estavam interligados com as experiências afetivas e sociais da vida familiar. Dessa forma, a literatura

e a contação de histórias desempenhavam um papel fundamental na formação cultural e moral das crianças, independentemente de sua posição social.

Com a Revolução Industrial, profundas mudanças transformaram a estrutura da sociedade, levando a uma reflexão significativa do papel da criança. A partir desse momento, a escola passou a desempenhar um papel central na vida das crianças, ocupando-as durante essa etapa decisiva de seu desenvolvimento. Além de proporcionar um espaço de aprendizado e socialização, a escola começou a oferecer informações e conhecimentos que seriam essenciais para o futuro das crianças. Nesse novo contexto, a leitura foi adotada como um suporte fundamental para a educação. Por meio da leitura, as crianças não apenas adquiriram habilidades cognitivas e de compreensão textual, mas também foram expostas a valores, conceitos e histórias que moldariam seu entendimento do mundo. Livros e textos passaram a ser ferramentas indispensáveis no processo educativo, ajudando a preparar as crianças para os desafios e oportunidades que encontrariam em suas vidas futuras. Assim, a institucionalização da educação e a ênfase na leitura refletiam uma mudança na percepção da infância, reconhecendo-a como uma fase distinta e importante do desenvolvimento humano, com necessidades e características específicas que precisavam ser atendidas de maneira estruturada e sistemática.

Desse modo, os primeiros livros direcionados ao público infantil surgiram na Europa, no final do século XVII e durante o século XVIII, coincidindo com o advento da sociedade burguesa e o declínio do sistema feudal. Antes desse período, a concepção da infância como uma fase distinta da vida humana, com interesses e necessidades específicas, não existia. A ideia de escrever para crianças não era presente, uma vez que a infância, como a entendemos hoje, ainda não era reconhecida.

Conforme Zilberman (1987, p.15), “a emergência dessa nova visão sobre a infância trouxe consigo a necessidade de criar materiais educativos e literários apropriados para as crianças”. Esses primeiros livros infantis foram fundamentais para ressignificar a forma como a sociedade passou a entender e valorizar a infância, reconhecendo sua importância no desenvolvimento humano e na formação de futuros adultos. Essa mudança cultural foi decisiva para o desenvolvimento da literatura infantil como um gênero específico, com objetivos pedagógicos e lúdicos voltados para o público jovem.

Alguns estudiosos, como Goes (1991, p. 18-19), defendem que a literatura infantil precede a ascensão da burguesia, remontando aos "supostos" contos de fadas, que estão intrinsecamente ligados aos mitos, e à poesia infantil, cuja origem encontra-se no folclore. Para Goes, a literatura infantil, independentemente de ser especificamente direcionada às

crianças ou não, “deve ser considerada como literatura em seu sentido mais amplo”. Portanto, seu surgimento confunde-se com as primeiras manifestações artísticas da humanidade.

Essa perspectiva amplia a compreensão da gênese da literatura infantil, sugerindo que as narrativas destinadas ao público jovem têm raízes profundas e multifacetadas. Os contos de fadas, por exemplo, não apenas entretinham, mas também preservavam tradições e valores culturais, sendo transmitidos oralmente de geração em geração. Da mesma forma, a poesia infantil, muitas vezes, derivada de cantigas e rimas populares, desempenhava um papel fundamental na socialização e educação das crianças dentro de suas comunidades.

Assim, ao reconhecer a literatura infantil como uma expressão artística que transcende o contexto histórico da burguesia, é possível apreciar sua evolução contínua e seu impacto duradouro. Essa literatura, desde suas formas mais primitivas até as obras contemporâneas, tem sido uma ferramenta poderosa para moldar a imaginação, transmitir conhecimento e valores culturais, e proporcionar um espaço para o desenvolvimento emocional e intelectual das crianças.

A literatura emergiu da necessidade fundamental de comunicação, e os livros voltados para crianças e adolescentes começaram a ser produzidos no contexto da sociedade burguesa. Antes desse período, adultos, jovens e crianças compartilhavam o mesmo espaço e viviam em um mundo comum, aprendendo e ganhando autonomia de maneira conjunta.

Com o surgimento de um olhar especial para a "infância", houve uma preocupação mais focada no desenvolvimento intelectual e emocional das crianças. Esse novo enfoque resultou na produção de livros e na utilização da imprensa especificamente direcionada ao público infantil. A partir desse momento, a literatura infantil começou a se consolidar como um meio essencial para educar, entreter e socializar as crianças, refletindo os valores e as necessidades da sociedade da época.

Essa transformação também trouxe consigo a criação de conteúdos mais apropriados e adequados para diferentes faixas etárias, promovendo uma educação diferenciada que reconhecia e respeitava as particularidades da infância. Com isso, os livros infantis passaram a desempenhar um papel importante no desenvolvimento cognitivo e emocional das crianças, oferecendo-lhes histórias que não apenas divertiam, mas também transmitiam conhecimentos, valores e lições de vida.

Além disso, a imprensa desempenhou um papel vital na disseminação dessas obras, permitindo que histórias e conhecimentos chegassem a um público mais amplo e diversificado. Esse avanço na produção e distribuição de livros infantis representou um marco significativo na história da literatura, direcionando a forma como as sociedades

educavam e cuidavam de suas crianças.

Com a crescente popularidade da literatura, ela alcançou um público cada vez maior, transformando-se em uma verdadeira mania, ou seja, em um vício. Essa expansão do hábito de leitura despertou a preocupação de pedagogos da época, que passaram a alertar a população sobre os perigos associados ao excesso de leitura.

Esses educadores temiam que a leitura desmedida, focada principalmente em conteúdos de caráter utilitário, informativo e religioso, pudesse prejudicar a fantasia e a imaginação das pessoas. Eles argumentavam que a ênfase exagerada em textos pragmáticos e moralizadores limitava o desenvolvimento criativo e imaginativo dos leitores, especialmente das crianças, cuja capacidade de fantasiar e criar mundos próprios é fundamental para o crescimento intelectual e emocional. A narrativa de Pinóquio exemplifica essa preocupação. A jornada do boneco de madeira, que “atravessa o mundo e seus caminhos”, como observa Calligaris (1989, p. 12), é marcada por transgressões e experimentações. Pinóquio não se limita a um comportamento disciplinado; ao contrário, sua trajetória é permeada por múltiplas experiências, em que a mentira e o desafio às normas fazem parte de sua vivência. Embora a história culmine em uma redenção moralizante, esse desfecho ocorre de maneira abrupta, sugerindo que o verdadeiro cerne da narrativa não está na lição de moral final, mas sim na riqueza imaginativa de suas aventuras. Assim, Pinóquio ilustra como a literatura pode resistir às tentativas disciplinares, mantendo um espaço de liberdade criativa e imaginação - elementos que os educadores temiam perder diante de uma leitura excessivamente normatizada e utilitária.

A preocupação refletia um dilema entre a necessidade de informar e educar, por um lado, e a importância de cultivar a imaginação e a fantasia, por outro. O excesso de textos pragmáticos e moralizantes poderia, segundo os educadores, reprimir a capacidade das crianças de sonhar, criar e explorar novas ideias, habilidades consideradas essenciais para o desenvolvimento integral.

Além disso, os professores alertavam para o risco de que a leitura se tornasse uma atividade compulsiva, desviando as pessoas de outras formas de aprendizado e de interação social. Eles defendiam um equilíbrio entre a leitura de conteúdos informativos e a de textos que estimulasse a imaginação, de modo a promover uma educação mais holística e equilibrada.

Essa discussão sobre os perigos do excesso de leitura e a necessidade de um equilíbrio entre diferentes gêneros/tipos de textos continua relevante até os dias de hoje, ressaltando a importância de promover uma leitura diversificada que inclua tanto o desenvolvimento

cognitivo quanto o estímulo à criatividade e à imaginação.

Os livros infantis produzidos no início do século XIX no Reino Unido, na França e na Alemanha foram fortemente influenciados pelas ideias de Jean-Jacques Rousseau, que destacou a importância do crescimento espontâneo e natural da criança em um ambiente apropriado. Sua visão promovia a ideia de que as crianças deveriam ser permitidas a desenvolver-se de maneira mais livre, em sintonia com a natureza.

No entanto, as interpretações dessas ideias pelos escritores e educadores da época nem sempre refletiam fielmente os princípios de Rousseau. Muitos acabaram deturpando seus ensinamentos, resultando na exclusão de informações escolares e princípios moralizantes na literatura infantil. Em vez de se concentrarem na promoção de um desenvolvimento holístico e equilibrado, alguns autores e pedagogos da época optaram por omitir conteúdos educativos e morais, acreditando erroneamente que tais elementos poderiam prejudicar o crescimento natural das crianças.

Essa abordagem resultou em uma lacuna significativa na literatura infantil, em que a ênfase na espontaneidade e na liberdade do crescimento infantil levou à ausência de direcionamento educacional e moral nos textos. O mal-entendido das ideias de Rousseau levou a uma visão simplista do desenvolvimento infantil, que negligenciava a importância de equilibrar a liberdade com a orientação educacional.

Apesar dessa interpretação equivocada, as ideias de Rousseau continuaram a influenciar a pedagogia e a literatura infantil, gerando debates e reflexões sobre a melhor forma de promover o desenvolvimento infantil. A tensão entre a necessidade de permitir a liberdade e espontaneidade das crianças e a importância de fornecer orientação educativa e moral persiste até hoje, destacando a complexidade de criar um ambiente que favoreça um crescimento equilibrado e saudável.

No início do século XIX, os irmãos Jacob e Wilhelm Grimm, renomados estudiosos da literatura infantil, dedicaram-se a compilar uma vasta coletânea de contos tradicionais alemães. Com o objetivo de descobrir e preservar as raízes linguísticas que refletissem a essência da cultura germânica, os Grimm reuniram mais de 100 contos, voltados tanto para crianças quanto para adultos. Essa coletânea incluía versões distintas das histórias que já haviam sido popularizadas por Charles Perrault.

A principal diferença entre as versões dos Grimm e as de Perrault está no grau de fidelidade às narrativas originais, enquanto Perrault havia introduzido modificações morais e sociais em suas edições, a fim de adequá-las aos valores da burguesia de sua época; os irmãos Grimm optaram por preservar as histórias em sua forma mais autêntica. O intuito dos

Grimm era capturar a evolução da linguagem e das tradições culturais por meio desses contos, acreditando que manter a originalidade das narrativas ofereceria uma visão mais genuína e fiel das raízes culturais e linguísticas.

Embora a publicação inicial dessas histórias tenha ocorrido anteriormente, com Perrault, foi apenas no século XIX que a expansão das narrativas fantásticas pela Europa e pelas Américas atingiu seu auge, graças ao trabalho diligente dos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm. Eles desempenharam um papel fundamental na consolidação do que hoje é conhecido como literatura infantil clássica. Como destaca Coelho:

Em meio à imensa massa de textos que lhes servia para os estudos linguísticos, 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, 2009, p. 29).

Dessa forma, os irmãos Grimm não só preservaram essas histórias para futuras gerações, mas também as consolidaram em um formato que continua a ressoar nas produções culturais contemporâneas.

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 incluía narrativas como “A Bela e a Fera” e “João e Maria”. A segunda obra de destaque foi a coleção de contos de fadas do dinamarquês Hans Christian Andersen. Esta coleção teve sucesso imediato e foi composta por histórias retiradas parcialmente da cultura popular e parcialmente da própria imaginação de Andersen. Entre os contos mais famosos estão “O Patinho Feio” e “O Soldadinho de Chumbo”, nos quais há uma notável humanização dos animais e objetos, demonstrando grande criatividade.

Com essas contribuições, surgiu um novo gênero voltado especificamente para o público infantil, em que o elemento lúdico começou a predominar sobre o instrutivo. Esta mudança refletiu uma nova percepção da infância e suas necessidades, enfatizando o valor da fantasia e da imaginação na formação das crianças.

Essa ampla aceitação dos contos de fadas trouxe pelo menos duas consequências significativas para a evolução da literatura infantil. Primeiramente, ela estabeleceu o domínio do lúdico sobre o instrutivo, valorizando a fantasia e a imaginação como componentes essenciais das narrativas voltadas para o público infantil. Em segundo lugar, contribuiu para a definição e a consolidação de um gênero literário especificamente direcionado às crianças, caracterizado por histórias que, além de entreter, também permitem

o desenvolvimento emocional e cognitivo dos pequenos leitores.

Além disso, essa evolução marcou uma mudança paradigmática na forma como a infância era percebida e atendida pela literatura, reconhecendo a necessidade de oferecer conteúdos que estimulassem a criatividade e o prazer pela leitura desde os primeiros anos de vida.

Conforme aponta Silva (2003, p. 11-12), o imaginário pode ser definido como um "reservatório que agrega imagens, sentimentos, lembranças, experiências, visões do real que realizam o imaginado, leituras da vida e, através de um mecanismo individual/grupal, sedimenta um modo de ver, de ser, de agir, de sentir e de aspirar ao estar no mundo". A permanência temporal dos contos de fadas resulta da distorção natural das vivências, que se cristalizam em uma marca individual ou grupal. Essa característica define os contos de fadas como a herança narrativa de um núcleo cultural, oferecendo uma emanção de ideais que retornam ao real sob a forma de registro cultural.

Vale lembrar que os contos de fadas não foram originalmente concebidos como histórias infantis. Eles eram narrados em círculos sociais de adultos e serviam como formas de entretenimento. Esses contos continham elementos bastante complexos e perturbadores, incluindo conteúdos sexuais, violência, adultério, incesto, estupro e até canibalismo, como evidenciado na primeira versão de Chapeuzinho Vermelho. A intenção dessas histórias, assim como das fábulas, era didática: mostrar as consequências dos diferentes comportamentos, distinguindo claramente os bons e os maus. Com o tempo, a valorização da infância levou à adaptação dos contos de fadas, tornando-os mais adequados para crianças.

Nos primórdios dos contos de fadas, figuras como as fadas madrinhas não eram comuns. As narrativas mais antigas apresentavam protagonistas frequentemente aterrorizantes, e seus enredos eram marcados por eventos sombrios, permeados por crueldade e violência, muitas vezes envolvendo crianças. O conceito de um "final feliz" era raro nessas histórias. Os irmãos Grimm, movidos pelo desejo de preservar a autenticidade do folclore alemão, passaram anos coletando diferentes versões de um mesmo conto, registrando-as com o intuito de consolidar a "pureza" da língua alemã e a essência cultural das narrativas populares. A primeira edição de "Histórias para as Crianças e a Família" foi publicada com uma extensa introdução e notas detalhadas, abrangendo não apenas contos de fadas clássicos, mas também anedotas, fábulas, piadas e lendas, conferindo à obra um caráter patriótico e erudito.

Com o tempo, os irmãos Grimm realizaram adaptações em suas histórias, principalmente em resposta a críticas sobre a crueldade de certos relatos. Como destaca

Coelho (2009):

Influenciados pelo ideário cristão que se consolidava na época romântica e cedendo à polêmica levantada por alguns intelectuais, contra a crueldade de certos contos, os Grimm, na segunda edição da coletânea, retiraram episódios de demasiada violência ou maldade, principalmente aqueles que eram praticados contra crianças (Coelho, 2009, p. 29).

Diante do impacto que essas narrativas causavam no público infantil, autores como os irmãos Grimm e Hans Christian Andersen reformularam algumas histórias, tornando-as mais amenas. Além de suavizar elementos violentos, essas adaptações incorporaram valores morais e cristãos, buscando transmitir lições sobre resiliência e integridade diante dos desafios da vida, reforçando a crença de que, ao enfrentar provações com virtude, a recompensa viria na vida após a morte.

Warner (1999) aponta que os irmãos Grimm reescreveram sucessivamente *Kinder- und Hausmärchen*, após sua primeira publicação em 1812, realizando alterações que atenuavam a crueldade presente nas relações familiares. Segundo a autora:

Os irmãos Grimm revisaram a coleção *The Kinder und- Hausmärchen*, redigindo sucessivos rascunhos após a primeira edição de 1812 [...]. Os irmãos também abrandaram a crueldade – especialmente em dramas familiares. Não podiam fazê-la desaparecer por completo, mas, em “Joãozinho e Maria”, acrescentaram a relutância desprezível do pai a uma versão anterior em que tanto o pai como a mãe se haviam proposto abandonar os filhos, e transformaram a mãe numa madrasta perversa. De modo geral, tenderam a suavizar a vileza do pai e colocar outra mulher no lugar da mãe natural, que havia atuado como vilã das versões que haviam ouvido: sentiram-se obrigados a apresentar mães menos brutais do que as descritas pelas narradoras cujo material eles redigiam (Warner, 1999, p. 243-244).

Com a reformulação das narrativas, os contos de fadas passaram a incorporar elementos que os tornavam mais acessíveis ao público infantil, minimizando o impacto negativo das versões originais, que não priorizavam aspectos lúdicos. As histórias foram ajustadas para enfatizar valores morais e emocionais, consolidando-se como instrumentos educacionais. Nesse processo, personagens femininas começaram a ser retratadas de acordo com os padrões de beleza vigentes, associadas à fragilidade e à submissão, frequentemente dependendo de figuras masculinas para superar desafios. Paralelamente, a derrota de antagonistas e seres ameaçadores reforçou a ideia da vitória do bem sobre o mal, tornando-se uma característica central dessas narrativas. Além de atender às sensibilidades da época, essas transformações refletiram a influência de valores sociais e religiosos na estrutura dos contos. Um exemplo marcante é a substituição da figura materna pela madrasta malvada,

estratégia que preservava a idealização materna, evitando confrontar a visão da mãe como símbolo de cuidado e proteção. Dessa forma, os contos de fadas foram ressignificados para se alinharem às expectativas culturais e morais da sociedade, ao mesmo tempo em que preservavam seu caráter pedagógico e simbólico.

Os Irmãos Grimm e Hans Christian Andersen trouxeram fadas aos seus contos como seres encantados, impregnados de magia e luz, que surgiam em circunstâncias perigosas para proteger heróis e heroínas, evitando que se tornassem vítimas de males ou feitiços de criaturas malignas. Segundo Machado (1994), fadas são seres que "fadam", ou seja, orientam ou modificam o destino das pessoas. O termo "fada" tem origem no latim *fatum*, que significa destino. Esses seres mágicos não apenas desempenhavam um papel protetor, mas também agregavam um ar de romantismo aos enredos dos contos de fadas.

Desde as histórias arturianas até os romances franceses e os clássicos românticos de Shakespeare, como "Sonho de uma Noite de Verão"⁴, a magia das fadas sempre conferiu um charme especial às narrativas. Além de proteger, as fadas refletiam e perpetuavam a ideia de que o destino podia ser moldado por forças benevolentes, trazendo esperança e otimismo aos contos. Dessa forma, as histórias se tornaram mais atraentes e mágicas, cativando tanto crianças quanto adultos. A introdução desses elementos mágicos ajudou a transformar os contos de fadas em uma forma de literatura infantil que, além de entreter, também oferecia ensinamentos e valores positivos.

Essas mudanças consolidaram o gênero dos contos de fadas, tornando-o um veículo importante para transmitir lições morais e valores culturais às novas gerações, sempre destacando a importância da bondade, da coragem e da esperança na luta contra as adversidades.

No final do século XIX, as histórias infantis começaram a abandonar elementos sobrenaturais e passaram a explorar mais a ficção, criando enredos com personagens e ambientes que se distanciavam ainda mais da realidade. Exemplos notáveis dessa transformação incluem "Alice no País das Maravilhas", de Lewis Carroll, e "Pinóquio" de Carlo Collodi. Em "Pinóquio", Collodi apresenta um boneco de madeira que deseja se tornar um menino de verdade, acompanhado por amigos animais e um grilo falante que serve como

⁴ *Sonho de uma noite de Verão* é uma obra de Shakespeare e 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. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/187671/Sonho%20de%20uma%20noite%20de%20ver%C3%A3o%20e-book.pdf?sequence=1>. Acesso em: 30 set. 2024.

sua consciência. Além disso, a presença da Fada Azul, capaz de realizar desejos, adiciona um elemento mágico à narrativa.

Essa evolução dos contos infantis ilustra como eles foram se adaptando ao longo da história, assumindo novas formas e significados. Como salienta Cademartori (1987), essas histórias não apenas entretinham, mas também desempenhavam uma função importante na formação moral e imaginativa das crianças, contribuindo para o desenvolvimento de valores e ensinamentos que seriam levados para a vida adulta.

As novas versões dos contos infantis passaram a incorporar elementos lúdicos e imaginativos, capturando a atenção e a imaginação das crianças de uma maneira que as histórias tradicionais não conseguiam. Ao mesmo tempo, essas narrativas mantinham a função de transmitir lições importantes sobre comportamento, ética e moral, utilizando personagens cativantes e aventuras fantásticas para ensinar valores universais de maneira acessível e envolvente.

Dessa forma, os contos de fadas e as histórias infantis continuaram a evoluir, adaptando-se às mudanças culturais e sociais, enquanto preservavam seu papel essencial na educação e no entretenimento das crianças, consolidando-se como um gênero literário vital e atemporal, como menciona 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 Carrol (*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).

No decorrer do século XX, muitos desses contos de fadas, originalmente veiculados por meio da literatura clássica e oral, foram publicados e, depois, com os avanços tecnológicos, adaptados para o cinema de animação. Essas adaptações trouxeram novas dimensões visuais e narrativas às histórias, expandindo seu alcance e impacto. No próximo item, exploramos como esses contos foram reinterpretados e transformados no contexto da animação cinematográfica.

2.2 A ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA DOS CONTOS DE FADAS: DA LITERATURA AO CINEMA

A trajetória da literatura infantil encontrou novos horizontes com o avanço tecnológico cinematográfico, levando os clássicos dos contos de fadas para as telas do cinema. Com a transição para o meio audiovisual, esses enredos expandiram seu alcance e cativaram um público ainda maior. A introdução da linguagem não verbal, representada por elementos visuais e sonoros nas cenas cinematográficas, passou a desempenhar um papel significativo, enriquecendo a experiência de espectadores de todas as idades, tanto crianças quanto adultas.

Durante os anos de 1920, os grandes estúdios de Hollywood reconstruíram o mundo. Não precisávamos mais viajar, nem no espaço, nem no tempo: o planeta estava no alcance da mão. [...] O cinema era uma incrível fábrica de imagens, evidentemente sem precedentes na História, Essência do mundo, enlatada e engarrafada (Carrière, 2006, p.187).

A citação de Carrière (2006) evidencia o poder transformador que o cinema adquiriu durante o início do século XX, consolidando-se como uma "fábrica de imagens" que redefiniu as noções de espaço e tempo. Hollywood, ao reconstruir o mundo dentro de seus estúdios, proporcionou ao público uma experiência única: a possibilidade de viajar sem sair do lugar, de acessar diferentes culturas, épocas e paisagens através da tela. Esse fenômeno não apenas democratizou o acesso ao conhecimento visual do mundo, mas também criou uma nova forma de consumo cultural, em que o cinema se tornou a "essência do mundo", condensada em imagens e narrativas. O cinema, portanto, assumiu um papel de mediador entre a realidade e a imaginação, ampliando o horizonte do espectador e moldando a forma como as pessoas enxergam o mundo, sem a necessidade de vivê-lo diretamente.

Ao ampliar esse olhar para os discursos midiáticos, especialmente os relacionados à indústria cinematográfica, é possível observar como os sujeitos são posicionados ideologicamente a partir de representações sociais, culturais e políticas amplamente disseminadas. Nesse sentido, é fundamental considerar o papel do cinema enquanto um dos Aparelhos Ideológicos de Estado (AIE), conforme proposto por Althusser (1992). O cinema ocupa um lugar privilegiado como AIE, funcionando como uma plataforma capaz de veicular, reforçar e naturalizar determinadas formações discursivas que perpassam questões de gênero, poder e identidade.

Althusser (1992) enumera diversos aparelhos ideológicos, entre os quais o religioso, o escolar, o familiar, o jurídico, o político e o da informação. O cinema, inserido neste último e também no campo cultural, exerce forte influência na constituição das subjetividades contemporâneas, ao apresentar narrativas que (re)produzem e (re)significam papéis sociais e identitários.

Reconhecido como a “sétima arte”, o cinema destaca-se pela habilidade de articular elementos visuais e sonoros na construção de narrativas e na transmissão de mensagens. Sua capacidade de fundir esses elementos permite-lhe transcender as limitações de outras formas de arte, consolidando-se como uma linguagem universal que ressoa profundamente com audiências diversificadas. Essa convergência estética permite que o cinema vá além da simples reprodução da realidade, consolidando-se como uma forma de expressão artística autônoma e inovadora.

Nesse processo, o cinema desempenha uma função relevante na autenticação de papéis sociais de mulheres e homens, uma vez que possui o poder de difundir ideias e representar a cultura. Além disso, apresenta-se como um instrumento pedagógico, histórico e político, contribuindo para a formação de identidades e para a percepção social dos gêneros.

A representação de gênero no cinema tem sido amplamente discutida e analisada ao longo dos anos. O modo como as mulheres são retratadas nas telas reflete e perpetua estereótipos e padrões culturais que, muitas vezes, restringem as oportunidades e a participação feminina na sociedade. Nesse contexto, os contos de fadas ocupam um lugar central, pois, durante séculos, suas narrativas contribuíram para a formação e manutenção de ideais relacionados à feminilidade e à masculinidade. Tradicionalmente, as mulheres são retratadas como figuras passivas, à espera de serem resgatadas por príncipes encantados.

Contudo, observa-se que, nas últimas décadas, tem ocorrido um movimento de resistência e reconfiguração das representações femininas nos contos de fadas. Diversas adaptações e reinterpretações surgiram com o objetivo de questionar os estereótipos tradicionais e promover narrativas mais inclusivas e empoderadoras. Enraizadas em mitos antigos, enriquecidas pelo contexto europeu clássico e ajustadas para o público infantil, essas histórias passaram por um processo contínuo de atualização e adaptação ao longo do tempo. Tal evolução ocorreu em consonância com as inovações nas técnicas de narração e nos meios de veiculação, refletindo as transformações nos suportes tecnológicos, nas novas linguagens e nas ideologias emergentes. Portanto, as mudanças observadas nas versões contemporâneas dos contos de fadas estão intrinsecamente ligadas não apenas à evolução dos formatos

mediáticos, mas também às dinâmicas culturais e sociais que permeiam a sociedade.

Os enredos adaptados para o cinema pelos estúdios da *Walt Disney*, com suas novas abordagens estruturais e produtos comercializáveis, estabeleceram um marco significativo nas principais matrizes culturais da infância no século XX. Essas adaptações não apenas renovaram os contos de fadas clássicos, como também desempenharam um impacto importante na formação e na popularização da cultura infantil moderna, moldando a percepção e a experiência dos contos de fadas para gerações de crianças ao redor do mundo.

Essas histórias foram adaptadas para uma versão mais simplificada, com conflitos suavizados e uma clara distinção entre o bem e o mal, de forma a enfatizar uma visão moralista e ideológica. Através do *glamour* das imagens produzidas pela Disney, os contos assumem uma visão romântica, idealizada e atraente. No entanto, o avanço das tecnologias, incluindo as de informação, propiciou uma vasta quantidade de releituras desses contos, não só em livros impressos - que atualmente contam com uma infinidade de recursos para transmitir textos e ilustrações - mas também em outros meios, como jogos eletrônicos, filmes e peças infantis.

O cinema, consolidado como um meio de comunicação de massa com grande legitimidade na sociedade de consumo, alcança um público amplo e proporciona um retorno financeiro que o teatro ainda não conseguiu igualar. No entanto, a constante exposição ao conteúdo visual tecnológico pode prejudicar a capacidade da criança de desenvolver uma rica vida imaginativa, como apontado por Bettelheim (2008), uma referência nos estudos sobre a importância dos contos tradicionais para a formação e desenvolvimento da subjetividade humana. Segundo Bettelheim (2008, p. 11), esses contos “devem estimular a imaginação da criança, ajudá-la a desenvolver seu intelecto e a tornar claras suas emoções”.

Os contos da Disney se diferenciam dos clássicos em muitos aspectos, mas o fator econômico é, particularmente, significativo. A empresa gera uma grande parte de seus lucros através da venda de uma vasta gama de produtos relacionados aos filmes, incluindo roupas infantis, canecas, *notebooks*, televisores e itens de decoração. Este aspecto comercial destaca o impacto financeiro das produções da Disney, que transformaram esses contos em uma poderosa máquina de *merchandising*, indo além da simples narração de histórias.

Além de construir um vasto império de entretenimento e economia por meio de sua indústria cinematográfica, a Disney tornou-se um poderoso veículo de disseminação de ideologias, promovendo valores culturais americanos voltados especificamente para as crianças. O mundo capitalista aceitou plenamente as criações de Walt Disney, cujos desenhos animados ressignificaram os contos de fadas, embelezando-os através de suas cenas. Essas

animações, destinadas a conquistar e a exercer influência sobre o público, ofereceram belos desenhos e aventuras desejadas, proporcionando alegria, prazer, segurança e uma sensação de inocência infantil. De certa forma, essas produções trouxeram significativas ressignificações à cultura infantil.

Giroux (1997), ao analisar a influência de Walt Disney na cultura infantil, destaca a facilidade com que Disney conquistou jovens e crianças, assim como a cultura visual em geral, incluindo televisão, cinema, *videogames*, *shopping centers* e parques de diversão, que “[...] priorizam os prazeres da imagem em detrimento das exigências intelectuais de análise crítica” (Giroux, 1997, p. 51). Conforme salienta,

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).

Dessa maneira, a Disney não só direciona a imaginação infantil, mas também estabelece um padrão cultural e comercial que permeia a vida de jovens em todo o mundo. Com isso, percebemos que a Disney representa o domínio capitalista por meio de seus desenhos animados, estabelecendo relações de poder fundamentadas em políticas e ideologias. Embora houvesse a possibilidade de designar essas influências para a educação, na maioria das vezes, a Disney opta por fomentar um comércio desenfreado de produtos relacionados às suas personagens. Essa estratégia não apenas reforça o consumismo, mas também acaba moldando a cultura infantil, priorizando interesses comerciais sobre objetivos educativos.

Em 1937, Walt Disney lançou o primeiro filme baseado nos clássicos contos de fadas: *Branca de Neve e os Sete Anões*, cuja primeira edição impressa foi publicada entre 1817 e 1822. Branca de Neve, uma personagem fictícia e a protagonista da história, tornou-se 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 reviver os contos clássicos e assegurar seu sucesso de audiência, a adaptação cinematográfica dessas histórias tinha como objetivo alinhar os enredos aos valores modernos, consolidando a mídia de massas como um poderoso meio de influência cultural e comercial.

O próprio nome da personagem, Branca de Neve, já carrega consigo preconceitos

implícitos comuns à época. As princesas eram retratadas com pele branca e aveludada, sem traços ou marcas que refletissem a adolescência ou o sofrimento que enfrentavam ao longo da história. Em particular, Branca de Neve é descrita como tendo a pele "alva como a neve", destacando um ideal de beleza e pureza associado à brancura. Este padrão estético reflete não apenas os valores culturais da época, mas também perpetua uma visão limitada e excludente da diversidade humana.

A princesa Branca de Neve é jovem e tão bela que sua aparência se torna o elemento central do conflito na história. A madrasta, obcecada por ser a mais bela do reino, não suporta a ideia de alguém superar sua beleza e decide eliminar Branca de Neve, a quem considera uma ameaça. A jovem princesa é descrita com uma beleza idealizada: pele branca como a neve, lábios rubros como uma rosa, cabelos longos, negros e lisos, um corpo magro e esbelto, e uma juventude radiante. Este retrato reflete o padrão de perfeição da beleza feminina imposto na época, um estereótipo que enaltece a brancura, a delicadeza e a juventude, perpetuando ideais limitados e excludentes de beleza.

Além de sua inquestionável beleza, Branca de Neve é caracterizada por sua bondade e ternura. Mesmo após sofrer maus-tratos constantes da madrasta, ela mantém uma atitude alegre e serena. Fugindo para a floresta, Branca de Neve canta e dança com os animais, demonstrando uma serenidade que esconde o sofrimento que ela realmente está enfrentando. Sua bondade manifesta-se constantemente em suas ações, mesmo quando está assustada e ciente dos perigos que a cercam na floresta. Essa representação enfatiza seu caráter puro e altruísta, características que reforçam sua imagem de princesa ideal.

Branca de Neve é retratada como uma jovem extremamente habilidosa e dedicada. Mesmo quando está exausta, desesperada e perdida em um lugar desconhecido, correndo perigo e sem suprimentos para suas necessidades básicas, sua primeira preocupação ao encontrar a casa dos sete anões não é com suas próprias necessidades imediatas, como alimentação, banho ou descanso. Em vez disso, ela se dedica a fazer uma faxina na casa desorganizada. Quando os anões chegam e encontram a casa limpa e arrumada, ficam encantados com Branca de Neve. Eles a consideram a "perfeita dona de casa" por suas habilidades de limpeza e culinária, reforçando o estereótipo da mulher ideal daquela época, que é valorizada principalmente por suas qualidades domésticas.

A jovem princesa, enganada pela madrasta, consome a maçã envenenada e cai em um sono profundo, semelhante à morte. Os anões, encantados com sua beleza inigualável, decidem colocá-la em um caixão de cristal, preservando-a à vista de todos. Esse gesto

evidencia a idolatria pela beleza, destacando a importância atribuída à aparência física, mesmo na morte.

A história então introduz o príncipe que, ao ver a princesa desacordada, fica enfeitiçado por sua beleza. Ele se aproxima e, movido pelo encanto, beija-a. Este beijo rompe o feitiço, fazendo com que Branca de Neve desperte de seu sono profundo. Em seguida, ela abraça o príncipe e, juntos, montam em seu cavalo branco rumo ao castelo dele, onde supostamente viverão felizes para sempre.

Mesmo sendo herdeira de um reino que antes compartilhava com sua madrasta, a felicidade de Branca de Neve parece estar intrinsecamente ligada ao fato de encontrar um príncipe e se tornar sua esposa, em um reino que não lhe pertence. Ela, retratada como frágil e passiva, não demonstra qualquer desejo de lutar pelo seu próprio reino, abrindo mão de sua herança legítima em busca de uma felicidade idealizada ao lado de um homem que mal conhece. Este desenlace reflete a dependência feminina e a busca pela realização através do casamento, conforme os padrões da época.

Analisando essa história tão viva em nossa memória, percebemos 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 ou ressignificados. Van Dijk (2015, p. 124) ressalta que os estudos críticos sobre o discurso da mídia têm revelado "imagens preconceituosas, estereotipadas, sexistas ou racistas em textos, ilustrações e fotos", uma observação que também se aplica aos contos de fadas.

Van Dijk (2015) aborda 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). Esses conceitos entram em jogo na construção do discurso político, influenciando e sendo reproduzidos nas narrativas dos contos de fadas.

A história de Branca de Neve, por exemplo, é carregada de mensagens subliminares que reforçam estereótipos de gênero e beleza. A protagonista é valorizada principalmente por sua aparência física, e sua história de vida é direcionada pelo desejo e aprovação masculina. A beleza dela é tão central que até na morte aparente ela é mantida em exposição por sua atratividade. Isso reflete uma ideologia que valoriza a aparência física feminina acima de outras qualidades ou realizações.

Além disso, a dependência de Branca de Neve em relação ao príncipe para sua salvação e felicidade perpetua o estereótipo de que as mulheres precisam ser resgatadas por

figuras masculinas. Esses elementos, presentes tanto nos contos de fadas tradicionais quanto em suas adaptações modernas, contribuem para a construção de valores e normas sociais que podem perpetuar desigualdades de gênero e outras formas de discriminação.

Entendemos, então, que essas histórias, apesar de sua aparente inocência, carregam discursos poderosos que moldam e refletem a memória social e episódica. Ao analisar esses contos, identificamos e questionamos as ideologias subjacentes, trabalhando para desconstruir os preconceitos e estereótipos que eles perpetuam.

A partir de “Branca de Neve e os Sete Anões”, muitos outros contos de fadas foram adaptados para o cinema. Entre eles estão “Cinderela”, cuja primeira edição impressa foi em 1697, e adaptada para os cinemas em 1950; “A Bela Adormecida”, que da versão impressa em 1812 foi adaptada para o cinema em 1959 e “A Bela e a Fera” que teve sua primeira versão impressa em 1740 e foi para os telões em 1991.

Ao observarmos as características das princesas protagonistas desses contos, notamos inúmeras semelhanças no que diz respeito à imagem física. Todas elas seguem o padrão de beleza estipulado no contexto de produção dos filmes: possuem formas alongadas, são magras e esbeltas, com corpos delineados, cabelos lisos ou ondulados e sedosos, peles brancas, sem marcas ou manchas, e apresentam um comportamento delicado e discreto, inclusive na forma de se vestirem.

Essas representações refletem e perpetuam os ideais de beleza e feminilidade da época em que foram produzidas, contribuindo para a construção de estereótipos que, muitas vezes, direcionam as percepções sociais sobre a aparência e o comportamento femininos. Esses contos não apenas entretêm, mas também refletem na cultura e nas expectativas sociais em torno do gênero e da beleza.

Quando analisamos a personalidade dessas princesas, verificamos muitas semelhanças que vão além da aparência física. Todas elas compartilham traços de bondade e docilidade, demonstrando fragilidade diante dos problemas que enfrentam. São delicadas em suas palavras e ações, sensíveis e submissas, retratando um ideal de feminilidade passivo e ingênuo. Além disso, são frequentemente retratadas como habilidosas em tarefas domésticas, reforçando estereótipos de gênero tradicionais e geracionais.

Essas características não são apenas coincidências, elas refletem as normas e as expectativas sociais, estando presentes antes de serem adaptadas para o cinema. Elas promovem um modelo de comportamento feminino idealizado que sublinha a submissão e a passividade como virtudes desejáveis. Ao perpetuar essas qualidades por meio de

personagens icônicas, os contos de fadas adaptados pela Disney ajudam a reforçar as percepções culturais do papel e do comportamento das mulheres na sociedade.

Não podemos negar que as princesas Disney são objetos de consumo e parte integrante do imaginário infantil desde muito cedo. Em uma sociedade na qual as mulheres são constantemente expostas a padrões de beleza idealizados, as princesas representam alguns dos primeiros modelos a serem imitados por muitas meninas. Esses personagens frequentemente exibem estereótipos que estão distantes da realidade de muitas crianças, como cinturas extremamente finas, peles impecáveis e cabelos sempre perfeitos. Por meio dessas representações, absorve-se a ideia do que é uma mulher ideal, tanto do ponto de vista físico quanto comportamental.

As protagonistas desses contos de fadas ensinam às meninas lições implícitas de beleza, graça, habilidades domésticas e delicadeza. Elas personificam um padrão de feminilidade que é, em muitos aspectos, inatingível e irreal. Em contraste, as personagens das bruxas e vilãs são frequentemente associadas à feiura e a comportamentos negativos, reforçando o que deve ser evitado. Essa dicotomia entre as princesas e as vilãs não apenas perpetua estereótipos de gênero, mas também promove uma visão simplista e polarizada da moralidade, em que a aparência física está intrinsecamente ligada ao caráter e à bondade.

Além disso, a presença constante dessas figuras no cotidiano infantil, por meio de produtos, filmes e outras mídias, solidifica esses ideais de beleza e comportamento desde tenra idade. Isso pode influenciar a autoimagem e as expectativas das meninas sobre si mesmas e sobre o que significa ser uma mulher na sociedade. Portanto, as princesas Disney não são apenas entretenimento, mas também veículos poderosos de transmissão de valores culturais.

Nos contos de fadas clássicos, a construção da feminilidade na cultura ocidental é profundamente permeada por aspectos de uma sociedade patriarcal, em que as mulheres são frequentemente retratadas por intermédio de lentes de perda e restrição. Nesse contexto, elas são muitas vezes impedidas de exercer liberdade plena ou de fazer escolhas independentes, estando sempre sujeitas à autoridade ou à influência de outros. As escolhas dessas personagens são frequentemente reconfiguradas por circunstâncias que enfatizam a fragilidade inerente à condição feminina, conforme retratada na narrativa tradicional.

As primeiras protagonistas femininas desses contos são caracterizadas por sua fragilidade e submissão, perpetuando a imagem de uma mulher pura, dócil e de bom coração. Essa representação reforça a idealização de um romance perfeito, no qual a protagonista feminina é valorizada principalmente por suas qualidades morais e sua beleza inalterada. Em

vez de mostrar mulheres como agentes de suas próprias vidas, esses contos as colocam em papéis passivos, em que sua salvação ou felicidade depende da intervenção de um herói masculino.

Além disso, esses contos frequentemente destacam uma idealização do amor romântico, no qual a mulher encontra sua realização completa devido a um relacionamento perfeito, geralmente com um príncipe encantado. Essa ênfase na pureza e na doçura da personagem feminina contribui para a perpetuação da padronização de gênero que limita a visão da capacidade e do potencial feminino.

Em suma, os contos de fadas clássicos ajudam a sustentar normas patriarcais ao apresentar protagonistas femininas que exemplificam a fragilidade, a submissão e a idealização do romance, limitando assim a percepção da mulher como um ser independente e autossuficiente.

A partir da década de 1970, com o impacto significativo do movimento feminista, marcado pela necessidade de desconstruir a ideia universal de mulher submissa e a luta por reconhecer suas diferenças identitárias, a indústria cinematográfica começou a adaptar seus enredos. Surgiram, então, histórias com princesas que vieram agora no papel de heroínas, que apresentavam traços físicos de diversas etnias e personalidades que começavam a se distanciar do modelo tradicional ao qual o público estava acostumado.

Um dos fatores que levou a indústria cinematográfica a adotar um novo modelo de princesa está relacionado às mudanças na percepção da realidade. O público contemporâneo busca maior proximidade com o real, tornando as narrativas mais atraentes e acessíveis. A representação de personagens como princesas, por exemplo, ganha apelo quando o público é capaz de se identificar ou imaginar a possibilidade de ser uma princesa, conferindo maior interesse ao conto e às histórias adaptadas ao cinema.

Segundo Rojo e Moura (2019), à medida que o cinema se desenvolveu dentro de uma estrutura mais industrializada, as características oníricas e extravagantes dos primeiros filmes passaram a ser gradualmente substituídas por narrativas mais focadas na verossimilhança. Esse movimento representa uma transição para um tipo de espetáculo que pretende refletir a realidade, com o objetivo de se tornar um espelho do mundo em que vivemos. A preocupação em apresentar eventos que parecem possíveis ou próximos da experiência humana passou a ser central na produção cinematográfica contemporânea, transformando a forma como o público se envolve com as histórias.

Esse alinhamento entre o cinema e a realidade reflete não apenas uma mudança estética, mas também uma resposta à demanda do público por narrativas que explorem o

cotidiano, as emoções e as complexidades do mundo real. Dessa forma, a figura da princesa como heroína e protagonista de sua própria história tornou-se mais humana e acessível, estabelecendo uma ponte entre o fantástico e o real, que enriquece a experiência cinematográfica e facilita a identificação do espectador com os personagens e enredos apresentados.

Essas mudanças refletiram a crescente demanda por representações mais diversas e autênticas das mulheres, que não se limitavam mais a estereótipos restritivos. As novas personagens femininas começaram a exibir uma gama mais ampla de características e habilidades, desafiando os papéis de gênero convencionais e proporcionando às meninas modelos de identificação mais variados e realistas.

Com isso, um novo panorama se formou, e alguns paradigmas foram desfeitos por meio desses novos modelos de princesas que apareceram nas telas do cinema. As histórias passaram a valorizar a coragem, a inteligência e a independência das protagonistas, destacando a importância da diversidade e da inclusão. Essa evolução não apenas refletiu mudanças sociais mais amplas, mas também contribuiu para a criação de narrativas mais ricas e complexas, que melhor representam a realidade das mulheres em todo o mundo.

Esse cenário começou a mudar com o lançamento de “A Pequena Sereia” em 1989. Ariel, a jovem protagonista, é uma sereia sonhadora que anseia por viver no mundo humano. Movida pelo amor, ela faz um pacto com a vilã Úrsula, trocando sua voz por pernas humanas para conquistar o príncipe Eric. Diferente das princesas anteriores, Ariel não espera passivamente pelo amor; ela toma a iniciativa e luta ativamente pelo que deseja, mostrando uma determinação e independência que contrastam com as tradicionais personagens femininas da Disney. Ariel destaca-se por sua coragem e vontade de desafiar as normas estabelecidas, buscando realizar seus sonhos e conduzir o seu próprio destino.

Em 1995, a Walt Disney lançou o filme de animação “Pocahontas”. Nele, a personagem principal ensina ao seu amado, o inglês John Smith, a importância de conhecer e respeitar novas culturas. Além disso, o filme aborda temas relevantes, como a intolerância e o preconceito contra povos com visões diferentes, incentivando discussões sobre a aceitação e o respeito à diversidade cultural.

Três anos depois, em 1998, a Disney trouxe “Mulan” para as telas do cinema. A protagonista, uma jovem chinesa, surpreendeu o público ao se vestir de homem para lutar no lugar de seu pai idoso, desafiando as normas de gênero e destacando a coragem e a determinação feminina. Apesar de sua ousadia e bravura, Mulan ainda exibe algumas

características físicas e psicológicas das tradicionais princesas Disney, mantendo traços de delicadeza e beleza, além de qualidades como a bondade e a lealdade.

Esses filmes marcaram um avanço significativo na representação das princesas da Disney, introduzindo personagens que, embora ainda refletindo certos padrões tradicionais, começaram a mostrar maior diversidade étnica e uma variedade de personalidades e habilidades. Essas narrativas trouxeram à tona discussões sobre identidade, gênero e cultura, oferecendo ao público histórias mais complexas e enriquecedoras.

Em 2001, o filme “Shrek”, produzido pela *DreamWorks Animation* e baseado no livro homônimo de William Steig, introduziu uma nova visão de princesas no cinema. A princesa Fiona, uma das protagonistas, quebra com os estereótipos tradicionais ao rejeitar o pedido de casamento do “príncipe encantado” e se apaixonar pelo ogro Shrek. Ao contrário do que ocorre na história clássica de “A Bela e a Fera”, em que o beijo leva à transformação do ogro em príncipe, em “Shrek” é a própria Fiona que, ao beijar Shrek, revela sua verdadeira forma de ogra. Ela opta por permanecer no pântano ao lado de Shrek, desafiando os clichês das narrativas anteriores e apresentando uma nova perspectiva sobre o amor e a autoaceitação.

Em 2009, a Disney lançou “A Princesa e o Sapo”, obra que se tornou nosso objeto de estudo. Baseado em um conto dos irmãos Grimm, o filme apresentou pela primeira vez uma princesa negra, Tiana, sinalizando um avanço significativo na representação da diversidade nas animações. Essa iniciativa refletiu o esforço da Disney em expandir o escopo de suas narrativas, visando a uma maior inclusão e diálogo com um público diverso. Essa produção não apenas introduziu mais uma protagonista de etnia diferente, mas também propôs uma ressignificação dos papéis tradicionais das princesas em um contexto contemporâneo.

Tiana é uma jovem cuja trajetória no enredo de “A Princesa e o Sapo” a transforma em uma empreendedora em Nova Orleans. Ao longo da trama, ela nutre o sonho de abrir seu próprio restaurante, evidenciando uma independência e determinação que contrastam significativamente com as características das princesas tradicionais.

Contudo, apesar dessa inovação na caracterização e no enredo, o filme enfrentou críticas consideráveis por perpetuar os estereótipos físicos das princesas Disney. Tiana, mesmo sendo uma personagem afro-americana, mantém as características físicas convencionais das princesas anteriores: corpo alongado e esbelto, cabelos lisos, pele impecável, sem marcas ou manchas, e uma aparência delicada e discreta em seu vestuário. Essa abordagem levantou debates sobre a necessidade de uma representação mais autêntica e diversificada nas características físicas das princesas da Disney.

O filme “A Princesa e o Sapo” aborda temas relevantes como racismo e discriminação, mas o faz de maneira sutil e, em alguns aspectos, ambígua, evitando um confronto direto com as questões sociais e históricas enfrentadas pela comunidade afro-americana. A narrativa desenrola-se em Nova Orleans, uma cidade com profunda história e significância cultural para os afro-americanos, mas o tratamento das questões raciais no filme é cuidadosamente atenuado, o que pode ser visto como uma estratégia para tornar o filme acessível a um público mais amplo.

Um exemplo notável dessa sutileza é a caracterização do príncipe Naveen, que se transforma em sapo. Naveen é originário de um país fictício chamado Maldonia, cuja localização geográfica e contexto cultural não são explicitamente definidos no filme. Essa indefinição sobre sua etnia e o uso de um país fictício diluem a potencial discussão sobre diversidade étnica e racial que poderia ser mais aprofundada. Embora o filme possa ser elogiado por trazer uma princesa negra como protagonista, sua abordagem indireta e generalizada dos temas de racismo e discriminação pode ser vista como uma oportunidade perdida para confrontar e discutir essas questões de maneira mais explícita e impactante. Essa escolha narrativa reflete as complexidades envolvidas na representação de diversidade em obras culturais, especialmente em um contexto midiático voltado para o público infantil, onde as questões sociais mais profundas são frequentemente suavizadas para evitar controvérsias.

Essa discrepância na representação visual e a abordagem superficial das questões raciais destacaram a complexidade e os desafios de criar personagens que realmente reflitam a diversidade da audiência. “A Princesa e o Sapo” (2009) marcou um passo importante na direção certa, mas também evidenciou a necessidade contínua de evolução na representação de diferentes culturas e identidades na mídia infantil. Vamos nos limitar a essas considerações iniciais, uma vez que retornaremos aos discursos desse conto para uma análise mais aprofundada na última seção.

Dando continuidade às produções cinematográficas, a *Pixar Animation Studios*, empresa de animação digital norte-americana, pertencente à *Walt Disney Company*, lançou em 2012 um conto de fadas que desafiou os padrões tradicionais, uma vez que não inclui um príncipe encantado. Em “Valente”, a princesa Merida é criada pela mãe para ser uma perfeita princesa e sucedê-la como rainha, seguindo protocolos e etiquetas conforme os costumes dos antepassados. No entanto, Merida prefere cavalgar pelas florestas selvagens da Escócia e usar o presente dado por seu pai, caçando com seu arco e flecha.

A mãe de Merida, por outro lado, segue um caminho distinto, incluindo casá-la e, assim, perpetuar a tradição do casamento arranjado. Ao longo do enredo, torna-se evidente

que ela representa a figura feminina conformada às normas patriarcais, regida por rígidos códigos sociais que reprimem qualquer forma de espontaneidade e sensualidade. Esse comportamento reflete, possivelmente, um legado transmitido por gerações, no qual o papel da mulher é delimitado pelo dever e pela obediência.

Em contraste, Merida personifica o espírito rebelde da juventude, indomável e repleta de sonhos, reivindicando sua autonomia e o direito de escolher o próprio destino. Seu desejo de se casar por amor resgata o conceito do mito do amor romântico, que historicamente serviu para aprisionar as mulheres dentro de ideais de submissão e dependência emocional. Como observa Beauvoir (1976, p. 498), "o amor foi apontado à mulher como uma suprema vocação e, quando se dedica a um homem vê nele um deus". Essa construção idealizada do amor sempre exerceu maior influência sobre as mulheres do que sobre os homens. Dessa forma, a trajetória de Merida desafia não apenas as convenções matrimoniais impostas, mas também a própria idealização do amor como um destino inevitável para as mulheres, questionando a estrutura patriarcal que sustenta essas crenças.

Apesar das diferenças, há uma identificação mútua entre mãe e filha. Merida, embora declare que não quer ser igual à sua mãe, deseja alcançar a responsabilidade e o senso de dever. “Valente” apresenta um conto que explora a tensão entre tradição e liberdade individual, destacando a jornada de Merida para se encontrar e afirmar sua identidade em um mundo repleto de expectativas conflitantes. A narrativa reflete a evolução dos contos de fadas, apresentando uma protagonista que desafia normas e busca seu próprio caminho, ressoando com temas contemporâneos de independência e autorrealização.

O ano de 2013 foi marcante pelo lançamento cinematográfico de “Frozen”, uma animação que explora a vida de duas princesas, Anna e Elsa. Quando crianças, as irmãs tinham um forte vínculo, porém a dinâmica muda drasticamente devido ao poder de Elsa de criar gelo e neve. Em uma das brincadeiras, Elsa acidentalmente machuca Anna, o que leva seus pais a aconselharem Elsa a esconder seus poderes, enquanto a memória de Anna é alterada para esquecer o incidente.

Com o passar do tempo, os pais morrem tragicamente, e Elsa é coroada rainha ao atingir a maioridade. O enredo desenvolve a relação complexa entre as irmãs, que possuem personalidades contrastantes: Elsa é reservada, emocionalmente sensível e poderosa, enquanto Anna é determinada, extrovertida e romântica.

Embora a trama inclua dois personagens masculinos – o príncipe Hans, que inicialmente parece ser o típico "príncipe encantado", mas revela-se um vilão interesseiro, e Kristoff, um camponês bondoso – não são eles que desempenham o papel de salvadores.

Contrariando os clichês dos contos de fadas, a resolução do conflito não vem de um beijo romântico, mas do ato de amor verdadeiro entre as irmãs. Anna se sacrifica por Elsa, protegendo-a do príncipe Hans enquanto é completamente congelada, demonstrando que o amor fraternal é o verdadeiro poder redentor da história.

“Frozen” destaca a força dos laços familiares e redefine o conceito de amor verdadeiro, afastando-se das tradicionais narrativas centradas em romances e príncipes salvadores. A animação foi um marco na evolução dos contos de fadas modernos, subvertendo expectativas e promovendo uma visão mais inclusiva e realista das relações humanas.

Em 2016, a Walt Disney apresentou ao público um novo conceito de heroína com o lançamento de “Moana: Um Mar de Aventuras”. A protagonista, Moana, é uma princesa determinada, corajosa e sábia que embarca em uma jornada épica pelo oceano para salvar seu povo.

A premissa do filme revela fortemente a liberdade e o autoconhecimento, destacando a busca pessoal de Moana por seu verdadeiro destino, que não é apenas se tornar a líder de sua aldeia, mas restaurar o equilíbrio entre a humanidade e a natureza, assumindo seu papel como navegadora e guardiã do oceano. Diferentemente de muitos contos de fadas tradicionais, não há qualquer indício de um relacionamento amoroso envolvendo a protagonista. Ao invés disso, o estereótipo do amor à primeira vista é completamente quebrado, e o filme enfatiza que a força da amizade e da coragem individual pode ser tão poderosa quanto, ou até mais poderosa que o amor romântico.

Moana, com a ajuda de seus amigos, embarca em uma expedição cheia de aventuras em busca da mística ilha de seus ancestrais. Durante sua jornada, ela descobre suas próprias capacidades e força interior, mostrando que a verdadeira heroína é aquela que busca seu próprio caminho e luta pelas suas convicções. A narrativa de Moana traz à tona temas importantes de empoderamento feminino, autossuficiência e a importância de preservar e respeitar as tradições culturais, enquanto também abraça a inovação e a adaptação.

Essa abordagem inovadora reflete uma mudança significativa na representação das princesas da Disney, promovendo modelos de protagonismo que inspiram a força e a independência, ao mesmo tempo em que celebram a diversidade cultural e a importância das raízes ancestrais.

Em 2021, a Disney apresenta ao público a corajosa guerreira de Kumandra, Raya, que entrou oficialmente para a realeza da Disney em 2022. Um fato notável é que Raya é a primeira princesa da Disney a ser dublada por uma atriz de ascendência do Sudeste Asiático,

Kelly Marie Tran, marcando um passo significativo para a representatividade cultural na evolução das personagens da Disney.

A história de “Raya e o Último Dragão” transmite uma mensagem poderosa sobre confiança e união. O enredo desenvolve-se em um mundo fictício inspirado nas culturas do Sudeste Asiático, onde Raya embarca em uma jornada épica para encontrar o último dragão e salvar seu reino de uma ameaça sombria.

A narrativa não só celebra a diversidade cultural, mas também aborda temas universais como a importância de confiar nos outros e trabalhar em conjunto para superar desafios. Raya, com sua determinação e habilidades de guerreira, demonstra liderança e resiliência, inspirando jovens espectadores a valorizar a cooperação e a empatia.

Nesta subseção, apresentamos algumas das principais princesas que marcaram as adaptações e evoluções dos enredos dos contos de fadas no cinema. Essas personagens desempenharam um papel significativo na desconstrução e ressignificação das narrativas tradicionais, ao mesmo tempo em que refletem, em muitos casos, discursos que remontam aos séculos passados. Mesmo com tais avanços, ainda é possível identificar a persistência de elementos de discriminação racial, de gênero e de patriarcalismo nas representações dessas histórias.

2.3 AS CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO DE “A PRINCESA E O SAPO”: ENTRE PÁGINAS E TELAS

As condições de produção do discurso são aspectos essenciais que envolvem tanto os sujeitos que enunciam quanto o contexto em que o discurso é formulado, estando profundamente relacionadas à memória, a qual exerce um papel fundamental na construção discursiva. De acordo com Orlandi (2012a), essas condições podem ser categorizadas em duas dimensões principais: as condições restritas e as condições amplas. As condições restritas referem-se ao ambiente imediato e institucional em que o discurso é proferido, enquanto as condições amplas abrangem o contexto sócio-histórico, ideológico e o imaginário coletivo, que é continuamente moldado pelas instituições e pela memória coletiva.

No que tange às condições restritas, o foco está no contexto específico da enunciação, ou seja, nas circunstâncias diretas que direcionam a formulação do discurso. Por outro lado, as condições amplas envolvem não apenas o contexto sócio-histórico e ideológico, mas também o imaginário social, que é constantemente produzido e reproduzido pelas instituições

e pela memória coletiva, influenciando a forma como o discurso é entendido e reinterpretado ao longo do tempo. Essas duas dimensões - as condições restritas e amplas - são interdependentes e atuam conjuntamente na construção dos sentidos. Orlandi enfatiza que

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).

No que se refere ao processo de produção discursiva, Pêcheux (1997b, p.74) define-o como “o conjunto de mecanismos formais que produzem um discurso de tipo dado em ‘circunstâncias’ dadas”. Portanto, entendemos que as circunstâncias em que um discurso é produzido constituem as próprias condições de produção. Além disso, Maingueneau (1997) argumenta que o termo "contexto" pode servir como uma variante para "condições de produção". No entanto, ele alerta que tal substituição pode simplificar excessivamente a complexidade e a totalidade envolvidas no discurso.

Orlandi (2012a) destaca que as condições de produção são fundamentais para a compreensão do discurso, pois definem o contexto em que ele é formulado e incluem diversos fatores como o sujeito, a memória discursiva, as relações de poder, o interdiscurso e a formação discursiva. Essas condições são fundamentais, pois moldam e direcionam a produção do discurso. Nesse sentido, a abordagem de Orlandi corrobora com o conceito de Pêcheux, que define as condições de produção como os locais sociais e as relações de força que surgem das tensões entre o que já foi dito ("já-ditos") e o que ainda pode ser dito ("a-dizer"), além das posições assumidas pelo sujeito discursivo.

A análise discursiva, conforme Orlandi (2012a), não trata a linguagem como um sistema abstrato, mas sim como um fenômeno imerso em contextos específicos. A análise deve considerar os processos e as condições de produção da linguagem, levando em conta a relação entre a língua, os sujeitos que a utilizam e as situações em que o discurso é produzido. Para descobrir as regularidades na produção da linguagem, é essencial que o analista relacione o discurso com sua exterioridade. De acordo com a pesquisadora, a análise discursiva oferece ferramentas para compreender as condições de produção do discurso, que devem ser avaliadas tanto em seu sentido estrito, ou seja, o contexto imediato da enunciação, quanto em seu sentido amplo, que inclui os aspectos sócio-históricos e ideológicos.

Dentre as condições amplas de produção, torna-se fundamental considerar os processos históricos e sociais que moldaram a construção discursiva da representação

feminina nas sociedades ocidentais. Compreender essas determinações é essencial para contextualizar os sentidos produzidos nas diferentes versões do conto "A Princesa e o Sapo" e nas narrativas culturais que o precederam.

Ao longo da história, as representações femininas nos contos de fadas e em outras formas narrativas têm refletido as configurações sociais, ideológicas e culturais vigentes em cada época. Desde os primórdios das sociedades ocidentais, a posição social da mulher foi marcada por práticas discursivas que naturalizavam a sua condição de subordinação, reforçando papéis rigidamente atribuídos ao espaço privado e à dependência da figura masculina.

De acordo com Lage e Nader (2012, p. 287), a ideologia patriarcal, que estruturava as relações conjugais e familiares desde o período colonial, conferia aos homens um poder amplamente reconhecido sobre as mulheres. Essa estrutura ideológica consolidava-se através de práticas sociais, religiosas e culturais que legitimavam a preponderância masculina e a repressão feminina. Gubernikoff (2016) destaca que o moralismo e o autoritarismo foram pilares dessa configuração, estabelecendo um sistema de hierarquias que, ao mesmo tempo, reforçava o papel submisso da mulher e naturalizava o domínio masculino.

A histórica divisão entre os domínios público e privado foi um dos mecanismos mais eficazes de manutenção dessas hierarquias de gênero. Ao longo de séculos, as mulheres foram relegadas ao espaço doméstico, assumindo funções de cuidado, reprodução e manutenção da ordem moral e afetiva da família. Discursos religiosos, filosóficos e jurídicos atuaram como sustentáculos dessa separação, consolidando a primazia masculina na esfera política, econômica e social. Scott (1995) aponta que a construção do gênero como categoria histórica baseia-se na diferenciação dos papéis sociais, justificando a exclusão feminina do espaço público por meio da ideia de uma "natureza feminina" associada à fragilidade, à emotividade e à vocação para o cuidado.

Com o avanço da industrialização europeia, a partir do século XIII, esse modelo foi ainda mais aprofundado. O surgimento da família burguesa fortaleceu a associação da mulher ao ambiente doméstico, consolidando uma nova percepção sobre o papel feminino na sociedade. Paralelamente, desenvolveu-se uma preocupação crescente com a infância, agora vista como uma fase que exigia atenção especial, inclusive por parte de médicos e educadores. Dentro desse contexto, as mulheres passaram a ser concebidas como educadoras morais dos filhos, incumbidas de transmitir os valores éticos e sociais requeridos tanto pelo Estado quanto pela Igreja.

No século XIX, com a intensificação da industrialização, essa separação entre os gêneros tornou-se ainda mais evidente. Enquanto os homens se firmavam no mercado de trabalho formal, as mulheres permaneciam restritas ao ambiente doméstico, dedicando-se à criação dos filhos e às tarefas do lar (Federici, 2017). Esse arranjo reforçou a invisibilidade do trabalho feminino, ao mesmo tempo em que estabelecia uma hierarquia que colocava o trabalho remunerado como superior ao não remunerado.

Essa configuração moderna atribuiu às mulheres a responsabilidade pela gestão do lar e pela educação dos filhos, enquanto os homens se dedicavam às atividades políticas e econômicas. Mulheres e crianças passaram a ser percebidas como vulneráveis e dependentes da proteção masculina, reforçando uma divisão de papéis que, segundo Rocha-Coutinho (1994), permitiu "o domínio do homem sobre a mulher, disfarçando-o sob a capa de proteção" (p. 152).

Mesmo diante das transformações sociais, das lutas feministas e das campanhas de resistência que marcaram os séculos XX e XXI, é possível observar a persistência de representações que remetem à figura da "esposa ideal e dona de casa". Essa construção imaginária, amplamente sedimentada no imaginário social, continua sendo retomada por meio da memória discursiva. Como uma herança de discursos anteriores, ela permanece sendo reiterada em diferentes produções culturais, entre elas os contos de fadas, especialmente nas suas versões cinematográficas e nas mercadorias derivadas que circulam no mercado de consumo infantil.

O papel desempenhado pelos contos de fadas nesse processo é significativo. Essas narrativas, adaptadas e difundidas pelas indústrias culturais ao longo dos anos, tornaram-se importantes veículos para a reprodução e a circulação de discursos que reforçam ou tensionam esses papéis de gênero historicamente estabilizados. A comercialização massiva das imagens das princesas, com seus símbolos associados à beleza, à passividade e à espera por um salvador masculino, contribuiu para a continuidade desse imaginário, mesmo diante de algumas tentativas contemporâneas de reconfiguração dessas representações.

Para compreender como essas representações se consolidaram e quais sentidos foram historicamente atribuídos às figuras femininas nesses enredos, é necessário resgatar o contexto sócio-histórico que marcou a produção do conto original. “O Príncipe Sapo”, também conhecido como “O Rei Sapo” ou “Henrique de Ferro”, sendo considerado o primeiro da coletânea publicada pelos irmãos Grimm. Este conto abre o primeiro volume da famosa obra “Histórias para as Crianças e a Família” (*Kinder-und Hausmärchen*). Esse período foi marcado por intensas transformações sociopolíticas e culturais na Europa, em

especial pela influência do Romantismo, um movimento que valorizava as tradições populares e as raízes culturais dos povos. Nesse contexto, os irmãos Grimm, motivados pela busca de uma identidade nacional alemã, dedicaram-se a coletar e preservar narrativas folclóricas que refletissem as tradições e valores do povo germânico. Assim, “O Príncipe Sapo”, ao inaugurar a coletânea, não só representava uma história de transformação e moralidade, mas também era um produto das inquietações culturais de uma época que buscava reafirmar e preservar suas heranças culturais diante das mudanças provocadas pela Revolução Industrial e pelas guerras napoleônicas.

Para compreender o impacto dos contos dos irmãos Grimm e a relevância histórica de sua obra, é necessário situar a produção literária desses autores no contexto tumultuado da Alemanha do início do século XIX. De acordo com Mata e Mata (2006), esse período foi marcado por profundas transformações políticas e sociais, em grande parte influenciadas pelos acontecimentos na França, cuja Revolução e subsequente expansão sob Napoleão Bonaparte tiveram repercussões significativas em toda a Europa, inclusive na Alemanha.

A derrota das forças austríacas e russas por Napoleão em 1805 levou à reorganização política dos territórios alemães, resultando na criação da Confederação do Reno, composta por estados-satélites que, embora formalmente autônomos, estavam de fato sob o controle francês. Essa reorganização incluiu a dissolução do Sacro Império Romano-Germânico, um marco simbólico de grande importância, e a imposição de reformas que refletiam os ideais racionalistas e jurídicos do Code Civil napoleônico. As reformas trazidas por Napoleão incluíram a laicização do ensino e a modernização das estruturas burocráticas e legais, o que impactou profundamente a organização social e cultural alemã. Como apontam Mata e Mata (2006, p.2-3):

Embora mantendo o status formalmente autônomo, esta cortina de ferro teve de assistir a eliminação das antigas ordens, a laicização do ensino e a reformulação radical do aparato burocrático-legal, agora submetido ao code civil napoleônico – esse “filho da revolução”, ansioso de fundamentação puramente racional e supostamente livre de quaisquer “preconceitos” históricos. Enfim, trata-se de uma espécie de revolução liberal vinda do alto.

A reação alemã a esse domínio estrangeiro foi complexa. Embora inicialmente houvesse uma aceitação das reformas, que acabaram com antigos privilégios de uma sociedade pré-moderna, o aumento dos impostos, a conscrição obrigatória e a censura levaram a um crescente descontentamento popular. Entre os intelectuais, também se observou um movimento de rejeição ao domínio francês, que se expressou na redescoberta

das tradições nacionais e populares, como as sagas e os contos folclóricos, vistos como representações autênticas do espírito germânico.

Foi nesse contexto de ressurgimento do interesse pelas tradições nacionais e pela busca de uma identidade cultural distinta que os irmãos Grimm, Jacob e Wilhelm, começaram a coletar e a publicar contos populares. A primeira edição dos seus contos marcou um esforço pioneiro de confrontar as tradições populares com o saber filológico e histórico. A obra dos Grimm refletia a valorização das raízes culturais germânicas e contribuiu para a construção de uma identidade nacional alemã, em um momento em que o conceito de nação estava sendo intensamente politizado e imbuído de um sentido quase religioso.

Portanto, os contos dos irmãos Grimm não são apenas produtos literários; eles são, antes de tudo, reflexos de um período de profundas transformações e de uma busca pela definição do que significava ser alemão em meio a um cenário de dominação estrangeira e de mudanças sociopolíticas significativas. Com essas narrativas, os irmãos Grimm não apenas preservavam, mas também autenticavam a originalidade e a identidade cultural do seu povo, reforçando um sentido de pertencimento e continuidade histórica em meio à instabilidade da época.

No início do século XIX, na Alemanha, o papel da mulher era amplamente determinado por uma sociedade patriarcal, na qual as normas sociais e culturais ditavam que a mulher deveria ocupar o espaço doméstico e submisso, longe das esferas públicas de poder e decisão. A mulher era vista principalmente como esposa e mãe, com a sua identidade profundamente ligada às obrigações domésticas e à moralidade familiar. A educação das mulheres era, em grande parte, focada em prepará-las para esses papéis, com ênfase nas habilidades domésticas e em comportamentos considerados apropriados para a manutenção do lar e da família.

A figura feminina nos contos dos irmãos Grimm, incluindo a princesa de “O Rei Sapo”, reflete, em muitos aspectos, as expectativas e a visão da mulher na sociedade da época. A princesa, embora seja uma figura central no conto, não foge ao estereótipo da mulher idealizada, cuja principal função é casar-se e, através do casamento, cumprir seu papel social. A história da princesa em “O Rei Sapo” envolve temas de obediência e conformidade, que eram valores altamente valorizados para as mulheres naquele período. A transformação do sapo em príncipe pode ser vista como uma metáfora para a transformação da mulher ao assumir seu “verdadeiro” papel como esposa, ao cumprir as expectativas sociais.

Nesse sentido, a princesa de “O Rei Sapo” espelha as condições de vida das mulheres

na Alemanha do início do século XIX, suas vidas eram moldadas por restrições sociais que limitavam sua autonomia e liberdade. Assim como a princesa deve cumprir suas promessas e aceitar o sapo, as mulheres da época eram esperadas a aceitar e conformar-se às expectativas impostas pela sociedade.

Entre o final do século XIX e o início do século XX, a sociedade experimentou profundas transformações sociais e políticas, impulsionadas, em grande parte, pelo avanço do movimento feminista. Nesse período, a luta das mulheres por direitos fundamentais, como o sufrágio, tornou-se cada vez mais expressiva, evidenciando a crescente mobilização contra as estruturas patriarcais, que historicamente as marginalizaram. Esse contexto refletia não apenas uma busca por equidade jurídica e social, mas também a consolidação de uma consciência coletiva feminina voltada à reivindicação de espaço e voz na esfera pública—uma luta que, embora tenha conquistado avanços significativos, ainda persiste em diversas sociedades contemporâneas.

A decisão da Disney de adaptar e lançar o filme “A Princesa e o Sapo”, em 2009, ocorreu em um contexto de significativas transformações sociais e culturais. Nas décadas que antecederam o lançamento do filme, os padrões comportamentais e de gênero haviam se alterado consideravelmente, refletindo um crescente movimento por equidade de gênero e diversidade nas representações midiáticas. No entanto, apesar dessas mudanças, certos padrões tradicionais ainda persistiam, criando um vínculo entre o novo e o antigo que ressoava com o público contemporâneo, ao mesmo tempo em que oferecia espaço para reflexão sobre as mudanças sociais.

Como uma empresa globalmente influente, a Disney reconheceu a necessidade de se adaptar aos novos tempos, especialmente considerando que uma parte significativa de seu público é feminino. A reformulação da forma como suas protagonistas femininas são representadas tornou-se evidente ao longo das décadas, com uma clara evolução desde as primeiras princesas, como Branca de Neve (1937), até personagens mais modernas e independentes, como Tiana, de “A Princesa e o Sapo”. Essas transformações refletem uma tentativa de se alinhar com as expectativas contemporâneas, nas quais as protagonistas femininas assumem papéis mais ativos e complexos. Carvalho (2014) aponta uma mudança significativa no padrão das animações da Disney, destacando que foi

[...] marcada por importantes evoluções, não somente em termos tecnológicos. Antigamente seu público alvo era infantil, hoje em dia observamos uma extensão da visibilidade também para o público adulto. Antigamente, o formato dos longas-metragens era uma história de romance musicada. Nos dias de hoje, observamos uma espécie de aventura misturada com comédia (Carvalho, 2014, p.18).

Além de responder às mudanças sociais e, dessa forma, atender a um público feminino que precisava ser representado por protagonistas que acompanhassem suas conquistas, a Disney também viu a oportunidade de criar personagens que refletissem as tendências e valores atuais. A empresa não apenas se adapta ao contexto social, mas também manipula sutilmente as percepções e comportamentos de seu público. Isso é particularmente visível em como os discursos das minorias, que vêm ganhando mais espaço nas mídias, são incorporados nas narrativas e personagens. Assim, ao refletir as novas tendências sociais e ajustar suas protagonistas a esses paradigmas emergentes, a Disney contribui para a formação e disseminação de novos paradigmas, ao mesmo tempo em que continua a ter a opção de evocar discursos tradicionais, dependendo do que deseja enfatizar em suas histórias.

O filme “A Princesa e o Sapo” (2009) representa um marco significativo para a Disney, sendo a primeira produção da empresa a apresentar uma protagonista afro-americana, Tiana. A escolha de ambientar a história em Nova Orleans, a cidade mais populosa da Louisiana, foi estratégica e multifacetada, refletindo tanto a complexidade cultural quanto as considerações de apelo comercial.

Nova Orleans, reconhecida por sua rica herança multicultural, é profundamente influenciada por culturas africanas, francesas, espanholas e caribenhas. Essa diversidade cultural proporcionou uma base sólida para a construção da narrativa do filme, permitindo uma representação autêntica e enriquecida da experiência afro-americana. A cidade é notoriamente conhecida por sua influência musical, especialmente o jazz, que teve grande importância na década de 1920, período em que o filme está ambientado. A escolha desse contexto temporal possibilitou à Disney explorar e celebrar a vitalidade da cultura americana através da música, ampliando o apelo do filme.

Além da sua riqueza cultural, Nova Orleans é famosa por sua arquitetura distinta e pelo icônico bairro francês, elementos que contribuíram para a estética visualmente rica e encantadora do filme. A ambientação na cidade não apenas reforça a autenticidade da narrativa, mas também proporciona um ambiente mágico e cativante, essencial para a atmosfera do filme.

A decisão de ambientar o filme em Nova Orleans também respondeu a considerações comerciais. A cidade é um destino turístico popular, o que amplificou o apelo do filme para um público global. Ao escolher um cenário com forte ressonância cultural e apelo visual, a Disney não apenas homenageia a diversidade cultural, mas também maximiza o impacto e o apelo de “A Princesa e o Sapo” no mercado internacional.

A transposição do conto para o cinema reconfigurou sua representação para atender às demandas contemporâneas, evidenciando a contínua interação entre produção cultural e contextos sociopolíticos. Contudo, preservou elementos essenciais da narrativa original, os quais serão abordados nas nossas análises.

3 A CONSTRUÇÃO DISCURSIVA DA IDENTIDADE FEMININA E SUAS RESSIGNIFICAÇÕES NO CONTO “A PRINCESA E O SAPO”

“Quando uma mulher se descobre protagonista de sua própria história, o enredo muda” (Atribuído a Chimamanda Ngozi Adichie).

Todo discurso é carregado de sentidos em que o dito e o não dito se constituem e, nessa perspectiva, o silêncio também significa. Orlandi (2012a, p. 82) destaca duas formas implícitas de não-dizer: o pressuposto e o subentendido. O primeiro se vincula à linguagem, e o segundo, ao contexto, “o não-dito é subsidiário ao dito” e constitutivo do sentido.

Desse modo, os sentidos podem ser lidos num discurso embora não seja dito, sendo de suma importância considerar tanto o que o discurso diz quanto o que ele não diz, ou seja, o que está implícito, que não é dito, mas é significado.

De todo modo, sabe-se por aí que, ao longo do dizer, há toda uma margem de não ditos que também significam. Na análise do discurso, há noções que encampam o não-dizer: a noção de interdiscurso, a de ideologia, a de formação discursiva. Consideramos que há sempre no dizer um não-dizer necessário. Quando se diz “x”, o não dito “y” permanece como uma relação de sentido que informa o dizer de “x”. Isto é, uma formação discursiva pressupõe uma outra (Orlandi, 2012a, p. 82).

A AD, ao considerar o dito e o silenciado, defende que o sentido de um discurso vai além do explicitamente verbalizado. O jogo entre o dito e o não dito revela que as omissões não são acidentais, mas sim parte essencial da construção de significados. Esses silêncios discursivos podem carregar conteúdos ideológicos profundos, funcionando como espaços onde as formações ideológicas e as relações de poder operam.

A partir da teoria de Orlandi (2012a), o “não dito” exerce um papel fundamental na produção de sentidos nos discursos analisados. O não verbalizado pode carregar implicações igualmente relevantes, especialmente quando se trata da construção social do papel da mulher. Nesse contexto, nosso foco recai sobre os efeitos de sentido produzidos por ambos os elementos — o dito e o não dito —, pois ambos refletem a maneira pela qual a figura feminina é representada e situada nas dinâmicas sociais e discursivas. Essa análise aprofunda a compreensão de como as identidades de gênero são moldadas e contestadas no cenário discursivo contemporâneo.

A fim de analisar os discursos selecionados, resumiremos as duas versões dos contos de fadas⁵ para, assim, considerar as condições de produção de cada versão, bem como as FDs

⁵O enredo original do conto “O Rei Sapo” encontra-se em anexo.

e FIs que atravessaram o sujeito-mulher, afetando ou sendo afetadas por elas, considerando que os posicionamentos não são estáticos.

Ao analisar as condições de produção dos contos que compõem o *corpus* desta pesquisa, é fundamental destacar elementos históricos e culturais que impactam as duas versões da narrativa. No conto original, produzido no século XIX, a protagonista é uma princesa sem "nome próprio", refletindo o contexto no qual os Irmãos Grimm coletaram relatos orais da tradição popular europeia. Este período coincide com o movimento romântico na Alemanha, que, além da sua ênfase no folclore, buscava consolidar a identidade nacional por intermédio da literatura. O romantismo exaltava o retorno às tradições populares como um símbolo da autenticidade cultural, podendo explicar a ausência de uma individualidade mais complexa da personagem feminina.

Em contraposição, o conto cinematográfico do século XXI introduz uma protagonista com nome próprio e identidade mais definida, refletindo as transformações sociais advindas do feminismo e do empoderamento feminino. A narrativa do filme "A Princesa e o Sapo", ambientada em Nova Orleans, simboliza um espaço multicultural fortemente marcado pelas influências francesas, espanholas e afro-americanas, além de suas tradições musicais e gastronômicas. Tal contexto culturalmente rico destaca a representatividade étnica da protagonista e dialoga com os avanços das discussões sobre raça, gênero e classe, que ganharam força nas últimas décadas. Assim, as condições de produção de ambas as versões revelam como o contexto social e histórico de cada período impacta na construção da protagonista e das ideologias presentes no enredo.

O conto original, em sua primeira versão, foi intitulado "O Rei Sapo" (1812), também conhecido como "Henrique de Ferro". Trata-se de uma história curta, acerca de uma princesa, tão bela, que até o sol, apesar de já ter visto tantas coisas, ficava maravilhado cada vez que brilhava no rosto dela. Nas tardes quentes, a princesa costumava se divertir com uma bola dourada – seu brinquedo favorito – próximo a um poço. Certo dia, após a bola cair acidentalmente no fundo dele, situação que fez a princesa chorar e se lamentar bastante, um sapo aparece, oferecendo ajuda. Em troca do favor, ele pede a promessa de ela aceitá-lo como seu companheiro, permitindo se sentar ao seu lado, comer do mesmo prato e dormir na mesma cama. A princesa aceita o trato, pensando enganá-lo ou, talvez, por achar que ele não iria conseguir acompanhá-la, e, logo que consegue a bola, sai correndo com ela, deixando-o para trás. No entanto, o sapo aparece no castelo da princesa, e o rei, furioso com a atitude da filha, obriga-a a cumprir a promessa. Após jantarem juntos, a princesa leva o sapo para o seu

quarto e, com raiva, atira-o contra a parede. O sapo então transforma-se em um belo príncipe, com quem ela acaba se casando.

Na versão da Disney (2009), a protagonista do conto, Tiana, é apresentada como uma garota trabalhadora e de poucos atributos econômicos, filha de uma costureira e de um operário. Uma jovem muito apegada à família e que demonstra ter dotes culinários. Desde criança, Tiana sonha em abrir o seu próprio restaurante. Apesar de trabalhar muito, inclusive deixava de sair com os amigos por causa de seu objetivo, pois era difícil conseguir dinheiro suficiente para alcançar o seu sonho.

A personagem era garçomete em um restaurante e exercia o ofício onde tinha a oportunidade. Durante uma festa à fantasia, na qual realizava um serviço, encontra um sapo falante, que diz ser o príncipe Naveen da Maldonia. Confundida com uma princesa, devido ao seu traje, o sapo lhe promete dinheiro, caso ela o beije, pois isso quebraria o feitiço que o mantém na forma de sapo. Motivada pelo sonho de usar o dinheiro para o restaurante, Tiana aceita o trato, mas as coisas não saem como o esperado e, em vez de o príncipe voltar à forma humana, Tiana se transforma em sapa.

Os dois, então, saem em uma longa jornada para tentar reverter a situação. Apesar de, inicialmente, não se entenderem, eles se apaixonam ao longo do enredo. Eles acabam descobrindo que, para voltar à forma humana, o príncipe deve beijar Charlotte, amiga de Tiana, que será, oficialmente, uma princesa durante a noite de Carnaval. Entretanto, não conseguem realizar a tarefa no tempo determinado e permanecem na forma de sapos. Desse modo, os dois, apaixonados e conformados com a situação, decidem se casar, ainda na forma de anfíbios. Após a cerimônia, no pântano, realizada por uma feiticeira, Tiana vira princesa. Os dois se beijam, o feitiço se quebra e eles voltam à forma humana. Depois da cerimônia do casamento tradicional, Tiana consegue realizar o sonho de inaugurar o restaurante.

A jornada das protagonistas, no conto, exemplifica de maneira significativa como as dinâmicas de poder e identidade são construídas e negociadas no discurso narrativo. A AD ao se distanciar da busca pelo sentido “verdadeiro” ou absoluto, leva a compreender que o sentido emerge das condições históricas e linguísticas que permeiam a enunciação. Essa abordagem reconhece que o discurso é atravessado pela ideologia, a qual, de forma inconsciente, estrutura a própria linguagem. Como afirma Orlandi,

A Análise de Discurso não procura sentido “verdadeiro”, mas o real sentido em sua materialidade linguística e histórica. A ideologia não se aprende, o inconsciente não se controla com o saber. A própria língua funciona ideologicamente, tendo em sua materialidade esse jogo (Orlandi, 2012a, p. 59).

Assim, a ideologia e o inconsciente não são controláveis ou apreendidos de maneira consciente, mas manifestam-se na materialidade discursiva. Com isso, as análises subsequentes visam trazer reflexões de como a linguagem, ao ser utilizada para representar a figura feminina, carrega e reproduz valores ideológicos que moldam as representações da mulher nas narrativas selecionadas. Essas reflexões permitem identificar os efeitos ideológicos presentes na constituição do sujeito-mulher/princesa, evidenciando o papel da linguagem no reforço ou na subversão de determinados estereótipos e valores sociais, nas duas versões citadas do conto. Assim, a linguagem funciona como um mecanismo de poder que articula os discursos sobre a mulher, refletindo as tensões sociais e culturais de cada contexto histórico.

3.1 NOME E IDENTIDADE: UMA RELAÇÃO DE PERTENCIMENTO E SIGNIFICAÇÃO

CONTO CLÁSSICO ORIGINAL	FILME DE ANIMAÇÃO
O REI SAPO (1812)	A PRINCESA E O SAPO (Disney, 2009)

Figura 1 – Quadro de identificação do sujeito-mulher/princesa no conto “A Princesa e o Sapo”

Como as pessoas se dirigiam ou se referiam à princesa no conto.	Como as pessoas se dirigiam ou se referiam à princesa no filme.
➤ a filha do rei	 Mas lembre-se, Tiana... Imagem 1
➤ a princesa/ela	
➤ princesa	
➤ princesa caçula	
➤ minha filha	
➤ princesinha	
	➤ TIANA

Fonte: O Rei Sapo (Contos de fadas, 2004).

Fonte: A Princesa e o Sapo (2009).

A identidade é um dos pilares fundamentais na constituição do sujeito dentro da sociedade. Ao longo da história, a forma como as pessoas são identificadas e reconhecidas tem refletido diretamente nas estruturas sociais e culturais que permeiam cada período. No caso das mulheres, a construção de uma identidade própria e a atribuição de um nome que as identifique foram, por muito tempo, processos limitados e controlados por uma sociedade

majoritariamente patriarcal. A ausência de nome ou o uso de designações vinculadas a figuras masculinas ou a atributos domésticos reforçam uma posição subalterna, colocando em xeque o reconhecimento pleno da mulher como sujeito autônomo e individual.

Como já mencionado, uma das manifestações que chama a atenção quando pensamos no conto “A Princesa e o Sapo” é o fato de a princesa, na versão original, não possuir um nome próprio que a identifique. Esse detalhe é o que move a nossa pesquisa, justamente pelo fato de que o nome faz parte da nossa identidade. Desde os primeiros registros históricos, o nome tem sido um dos principais mecanismos de identificação da pessoa. Ele não apenas distingue um indivíduo dos demais, mas também lhe confere reconhecimento social, sendo parte intrínseca de sua personalidade e de sua inserção na vida pública. Como salienta Foucault (1982), a nomeação é uma forma de poder, pois quem controla a atribuição de nomes também detém a capacidade de determinar a existência social do sujeito. No entanto, para as mulheres, essa questão sempre esteve envolta em complexidade.

Ao longo da história, muitas vezes, as mulheres foram privadas de um nome próprio reconhecido ou eram designadas de acordo com o papel desempenhado na sociedade, como mãe, esposa ou filha, limitando sua individualidade e sua autonomia. Nos textos bíblicos, por exemplo, encontramos diversos relatos de mulheres que, embora desempenhassem papéis importantes, não eram identificadas por seus nomes, mas sim pelas relações com homens ou por características circunstanciais. A “mulher samaritana” (João 4. 7-18), a “mulher cananea” (Mateus 15. 21-28) e a “mãe de Sansão” (Juízes 13. 3-7) são exemplos de figuras femininas conhecidas não pela individualidade, mas pelas funções em relação a outros personagens.

Como destaca Evans (1986), o nome do sujeito é parte essencial de sua existência social, e a ausência de um nome próprio para muitas mulheres nas escrituras bíblicas reflete a marginalização feminina, negando-lhes a plena constituição como sujeitos independentes. Essa prática de negar um nome às mulheres vai além de uma simples omissão. Ela é sintomática de uma estrutura social que historicamente colocou a mulher em segundo plano, vinculando sua identidade ao homem.

Como afirma Hahner (1981), a marginalização da mulher se compara à de outros grupos subordinados, como escravos e povos indígenas, que também foram historicamente privados de uma identidade plena. Ao serem designadas apenas pelas funções domésticas e reprodutivas, as mulheres foram colocadas em uma posição de invisibilidade social, onde seu valor e sua identidade estavam exclusivamente atrelados à figura masculina à qual estavam subordinadas.

O papel da mulher foi amplamente reduzido ao de esposa e mãe, limitando sua representatividade social. Como Hahner (1981) aponta, o lugar da mulher na sociedade foi condicionado por normas que a vinculavam ao bem-estar do marido e dos filhos, e não à sua própria realização pessoal. Nesse contexto, o reconhecimento da mulher enquanto sujeito autônomo era inexistente, uma vez que sua identidade estava entrelaçada às necessidades e expectativas dos outros. Ser reconhecido pelos outros é um fator essencial na construção da identidade de qualquer pessoa. O reconhecimento social não se limita ao fato de ter um nome, mas envolve o lugar que esse nome ocupa no imaginário coletivo e nas relações de poder que atravessam a sociedade. Como argumenta Taylor (1994), o reconhecimento é uma necessidade humana fundamental, pois, sem ele, o indivíduo pode ser socialmente marginalizado e desvalorizado. Para as mulheres, esse reconhecimento foi, historicamente, condicionado a seu papel no espaço privado, restringido às esferas do lar, da maternidade e do cuidado.

A questão do nome está intimamente ligada à ideia de pertencimento e de individualidade. Como discutido por Butler (1997), a linguagem, incluindo os nomes, é uma das formas mais poderosas de constituição do sujeito, pois é através dela que a pessoa é reconhecida, interpelada e integrada ao mundo social. No entanto, quando o nome da mulher é suprimido ou substituído por uma identificação genérica – como "a mãe de" ou "a esposa de" –, sua identidade é despersonalizada e reduzida a um papel funcional dentro de uma estrutura patriarcal.

A ausência do nome, portanto, não é uma simples negligência, mas um sinal de poder e controle social sobre a mulher. A identificação pelo nome é um dos fatores que conferem ao sujeito o direito à existência plena na esfera pública e social. Para as mulheres, a negação desse direito por parte da sociedade implica uma marginalização que afeta diretamente sua identidade e seu papel. Ao não serem nomeadas, as mulheres são inseridas em uma ordem de invisibilidade, impossibilitando a afirmação de sua individualidade e, por consequência, perpetua sua subordinação.

O nome próprio desempenha um papel fundamental na construção da identidade do sujeito, pois não é apenas um marcador de identificação, mas também carrega valores simbólicos, culturais e sociais. Como ressalta Lacan (2005), o nome próprio não se traduz e mantém sua estrutura sonora em qualquer idioma, reforçando sua singularidade.

O nome, como lhes mostrei, é uma marca já aberta à leitura - eis por que ela será lida da mesma forma em todas as línguas - impressa sobre alguma coisa que pode ser um sujeito que vai falar, mas que não falará de modo algum obrigatoriamente.

Prova disso é que Bertrand Russell se enganou quanto a isso, afirmando que se poderia chamar de John um ponto geométrico no quadro. Conhecemos estranhas cabriolas de Bertrand Russell, não sem mérito por sinal, mas é bem certo que em nenhum momento ele interroga um ponto marcado com giz no quadro-negro na esperança de que o dito ponto lhe responda (Lacan, 2005, p. 74).

Para Lacan, o nome próprio está intimamente relacionado à constituição do sujeito no discurso, sendo um elemento que transcende a simples designação linguística para funcionar como um significante cheio de significados. Em uma de suas obras, Lacan (2003, 83) recomenda aos analistas: “Vocês sabem, como analistas, a importância que tem em toda análise o nome próprio do sujeito. Vocês têm sempre que prestar atenção em como se chama o seu paciente. Nunca é indiferente. [...] O que é um nome próprio?”. Ao recomendar que os analistas prestem atenção no nome do paciente, Lacan indica que o nome próprio carrega significados intrínsecos que participam da construção da identidade desse sujeito. Dessa forma, ele se revela mais do que uma designação, é parte de uma inscrição simbólica que molda a posição do sujeito no discurso.

Além disso, autores como Haesbaert (2006) relacionam a identidade à espacialidade e ao poder, sugerindo que o espaço social também influencia as formas de nomeação e classificação dos sujeitos. A percepção social do sujeito, muitas vezes, é influenciada por seu nome, afetando, por exemplo, suas oportunidades no mercado de trabalho, nas interações sociais e, até mesmo, na educação. A escolha de um nome pode estar carregada de expectativas familiares e sociais, refletindo ideologias e desejos projetados sobre o sujeito desde o nascimento. Assim, o nome torna-se um marcador de pertencimento ou exclusão dentro de determinados grupos sociais, ao mesmo tempo que estabelece uma ligação única com a história e a cultura de uma pessoa. Desse modo, a escolha do nome próprio pode ser vista como uma estratégia de diferenciação e controle, refletindo as relações de poder subjacentes à sociedade.

Enquanto Haesbaert (2006) coloca o nome como uma ferramenta de inclusão ou exclusão em determinados espaços sociais, refletindo, desse modo, as dinâmicas de poder, Pêcheux (2014) vai além, em uma de suas abordagens, apresentando uma perspectiva crítica e instigante da relação entre o sujeito e a linguagem. Assim, sugere que o sujeito está intrinsecamente ligado ao discurso desde o nascimento.

[...] o significante toma parte na interpelação-identificação do indivíduo em sujeito: “um significante representa o sujeito por um outro significante”, o que acarreta que *o significante não representa nada para o sujeito, mas opera sobre o sujeito fora de toda compreensão*; “o sujeito, se ele já pode parecer escravo da linguagem, o seria tanto mais de um discurso - em cujo movimento universal seu lugar já está

inscrito desde seu nascimento - quanto se assim o fosse sob a forma de seu *nome próprio*: o "nome próprio" não é uma "propriedade" como os outros, e ele designa o sujeito sem representá-lo" (Pêcheux, 2014, p. 241).

Nessa concepção, o sujeito é apresentado como possivelmente escravizado pela linguagem, mas ainda mais pelo discurso, no qual o seu lugar já está previamente inscrito, ou seja, o sujeito é moldado pela linguagem e pelo discurso, porque, ao nascer, já entra em um mundo onde a linguagem está em funcionamento, com significados preexistentes/pré-construídos. Assim, o "pré-construído" refere-se aos elementos discursivos que já estão estabelecidos no interdiscurso e são transmitidos ao sujeito durante seu processo de subjetivação. O nome próprio, por exemplo, carrega uma história discursiva que antecede o sujeito e da qual ele não participa diretamente. Ao ser nomeado, o sujeito é imediatamente inserido em um campo de significações e de posições sociais, que são, em grande parte, exteriores a ele e sobre os quais não exerce controle direto.

Não podemos deixar de mencionar que a relação entre FI e FD, em Pêcheux, só pode ser compreendida plenamente à luz do conceito de interdiscurso. As materialidades que compõem as FDs são determinadas por essa estrutura, em consonância com as características ideológicas correspondentes às FIs. O interdiscurso, nesse sentido, remete ao conjunto de FDs que já existem, um espaço heterogêneo e vasto, no qual se encontram os já ditos, os não ditos e os potenciais a serem ditos. Esse espaço discursivo possibilita que as FDs sejam dotadas de sentidos múltiplos e, por vezes, contraditórios.

O nome próprio, longe de ser um mero identificador, é visto por Pêcheux como um elemento discursivo carregado de ideologia, que participa ativamente na interpelação do sujeito, ou seja, na forma como o indivíduo é chamado e reconhecido em um determinado discurso. Dessa maneira, o nome sempre se vincula a significados que são "pré-construídos" pelo discurso social e ideológico, no qual o sujeito se insere. Essa visão reflete a ideia de que o sujeito não é totalmente autônomo na construção de sua identidade, já que o nome, enquanto elemento discursivo, remete a uma herança discursiva preexistente que estrutura a subjetividade. Portanto, a relação entre o "nome próprio" e o "pré-construído" na concepção de Pêcheux está na função que o nome exerce como parte desse interdiscurso, sendo um ponto de articulação entre o sujeito e os discursos que o antecedem, operando dentro de estruturas ideológicas que o posicionam de forma dinâmica no campo social e discursivo.

[...] o *interdiscurso* enquanto *discurso-transverso* atravessa e põe em conexão entre si os elementos discursivos constituídos pelo *interdiscurso* enquanto *pré-construído*, que fornece, por assim dizer, a matéria-prima na qual o sujeito se

constitui como 'sujeito falante', com a formação discursiva que o assujeita (Pêcheux, 2014, p. 254).

Essa perspectiva permite compreender que a nomeação de um sujeito ou de um produto cultural não é um processo neutro, mas sim atravessado por disputas simbólicas e ideológicas, como evidenciado no caso do filme "Moana", produzido pela Disney. A produção exemplifica como a escolha e a preservação de um nome estão intimamente ligadas a fatores além da narrativa central da obra, envolvendo elementos de mercado, direitos autorais e recepção cultural. Nos Estados Unidos e na América Latina, a heroína manteve o nome original, refletindo uma identidade coerente com a história e a cultura polinésia representada na animação. Essa escolha é analisada em uma reportagem publicada pela revista *Variety* (2016), que discute como o nome "Moana" foi preservado nesses contextos para honrar sua conexão com as tradições e as mitologias da Polinésia.

Entretanto, a situação complexifica-se na Europa, onde o nome "Moana" foi substituído por "Vaiana" em territórios como Portugal, França, Alemanha e Espanha. De acordo com a reportagem de Salgado (2024), do portal *AdoroCinema*, conflitos de direitos autorais e questões culturais motivaram essa mudança. A justificativa apresentada foi um conflito de direitos autorais, já que o nome "Moana" estava registrado como marca em diversas localidades. Essa alteração revela como as dinâmicas comerciais e legais influenciam diretamente a construção da identidade de um produto cultural.

Na Itália, a mudança do nome torna-se ainda mais emblemática, envolvendo questões sociais e históricas que transcendem o mercado. Conforme discutido em reportagem da ANSA (2016), o filme foi rebatizado como "Oceania" para evitar qualquer associação com Moana Pozzi, uma atriz famosa na indústria de filmes eróticos e que acumulava uma presença significativa na mídia e no imaginário coletivo italiano. Segundo a *Variety*, a Disney optou por essa mudança para evitar que buscas pelo nome "Moana" levassem a conteúdos inadequados para o público infantil. Apesar de Pozzi ter falecido em 1994, seu nome permanece influente na memória cultural do país, e a alteração do título foi uma estratégia discursiva relevante dentro do contexto local.

A escolha do nome "Oceania" na Itália demonstra como um nome não é apenas uma designação, mas carrega significados que são constantemente (re)negociados dentro dos contextos discursivos em que está inserido. Essa mudança foi motivada pelo receio de associações com Moana Pozzi, cuja presença na memória cultural italiana ainda é marcante, evidenciando como as decisões em torno de um nome também dialogam com aspectos culturais e históricos profundamente enraizados. No âmbito discursivo, Maingueneau

(2008a) afirma que o *ethos* discursivo se constitui por uma projeção de imagens do enunciador, indicando que qualquer nome também veicula expectativas e representações culturais.

Assim, a adaptação de "Moana" para "Vaiana" ou "Oceania" nos territórios europeus não é apenas uma questão de registro ou conveniência, mas uma prática discursiva que redefine o *ethos* da obra em cada contexto. Esse caso evidencia a importância do nome como um elemento central na construção da identidade, especialmente em produtos culturais de alcance global. A manipulação do nome em função de contextos específicos reflete não apenas as relações de poder e capital no campo cultural, mas também as negociações identitárias que ocorrem entre os produtores de conteúdo e as sociedades nas quais esse conteúdo é disseminado.

Essa articulação entre o "nome próprio" e o "pré-construído" demonstra como o nome, ao mesmo tempo em que é atribuído ao indivíduo, carrega uma carga histórica e discursiva que antecede o sujeito e lhe confere uma posição simbólica, marcando sua inscrição no campo social e ideológico de maneira contínua e ativa. Essa inscrição discursiva manifesta-se de forma particular devido ao nome próprio - o nome de uma pessoa - que, na perspectiva de Pêcheux, não se limita a ser uma simples "propriedade" que alguém pode ter, como características físicas ou habilidades. Em vez disso, o nome próprio assume um papel único, designando o sujeito sem representá-lo diretamente, ou seja, o nome designa o sujeito - chama-o para ocupar um lugar no mundo -, mas não o representa completamente. Essa distinção é fundamental, pois rompe com a noção tradicional de que o nome próprio serve apenas para identificar o indivíduo de forma direta e objetiva.

O nome, na visão de Pêcheux, vai além dessa função superficial; ele carrega consigo uma carga simbólica e ideológica, sendo moldado pelo contexto e pelos discursos em que são empregados. Assim, o nome não apenas identifica o sujeito, mas também desempenha um papel ativo na sua inscrição nas estruturas sociais e discursivas, orientando sua posição no tecido social e no campo das dinâmicas de poder. Pêcheux (2014) ainda apresenta a ideia de que a identidade do sujeito, representada pelo nome próprio, não se constitui como uma entidade estável e fixa, mas é permanentemente ressignificada e renegociada ao longo do tempo.

O sujeito relaciona-se com o seu nome de maneira variável, conforme as práticas discursivas e contextos sociais em que está inserido. Nesse sentido, o nome próprio opera como um elemento central na construção da subjetividade, ao designar a singularidade do indivíduo na estrutura social. No entanto, essa designação não assegura uma identidade

estável; em vez disso, ela reflete um movimento constante de transformações, alimentado pelas dinâmicas discursivas que atravessam a sociedade e posicionam o sujeito em diferentes lugares de significação e poder.

Dentro da abordagem pecheutiana, é essencial refletirmos sobre a construção da identidade do sujeito e seu posicionamento em diferentes contextos sociais. A ideia central reside na maneira como um sujeito é nomeado e reconhecido, por meio de apelidos ou variações de seu nome próprio. Isso revela não apenas aspectos de sua identidade, mas também a dinâmica dos relacionamentos interpessoais e as expectativas sociais que o cercam. De acordo com Pêcheux (2014), o "nome próprio" não é apenas um identificador fixo, mas sim um elemento discursivo que carrega significados variáveis, dependentes das relações de poder e das práticas discursivas que o circundam. Logo, a escolha de como um sujeito é nomeado em diferentes contextos revela não apenas a dinâmica de suas interações sociais, mas também os modos pelos quais sua identidade é continuamente construída e ressignificada.

Quando consideramos as variações na forma como um sujeito é denominado – como, por exemplo, o nome "Pedro" é referido em diferentes ambientes como: "Pedrinho" no âmbito familiar, "Pedrão" ou "Pedroca" entre amigos, ou até mesmo pelo nome completo em contextos formais – temos ilustrada essa complexidade. Esses diferentes nomes não são meras etiquetas, mas carregam significados contextuais que refletem a posição do sujeito em diferentes esferas sociais. Cada uma dessas denominações não apenas se relaciona com o afeto e a proximidade social, mas também com a estrutura de poder que permeia essas interações. Assim, a utilização de apelidos ou formas diminutivas ou superlativas não é meramente uma questão de familiaridade, mas reflete posições sociais diferenciadas ocupadas pelo sujeito em diversos espaços, como uma distância social que se espera em interações mais institucionalizadas. Essa multiplicidade de designações evidencia a natureza relacional da identidade, constantemente moldada por suas interações discursivas e sociais.

O funcionamento do nome próprio insere-se em uma complexidade discursiva que vai além de uma simples designação referencial. Pêcheux (2014), ao refletir sobre o conceito de nome próprio em contraponto a Frege, observa que a designação por meio do nome próprio implica a possibilidade de nomear "a mesma coisa" por uma perífrase, tal como “aquele que descobriu [...]” ou “a cidade que é a capital da Alemanha”, “o segundo dos planetas que gravitam ao redor do sol”. (p. 90). Ou seja, o nome próprio pode ser substituído por uma expressão mais longa que destaque características ou atributos que identificam o sujeito. Essa reflexão, mais uma vez, conduz ao entendimento de que os nomes próprios não

são entidades fixas e imutáveis, mas são construídos por diferentes funcionamentos sintáticos, evidenciando sua maleabilidade dentro do discurso. A indeterminação presente em construções como “aquele que...”, segundo Pêcheux (2014, p. 90), ou até mesmo em outras variações de denominações, reflete a relação do nome próprio tanto com o discurso jurídico quanto com o discurso cotidiano.

A ideia de que aos nomes próprios “simples” (apenas identificadores) correspondem aos “compostos” (acrescidos de características, sentimentos ou atributos) evidencia que o nome não é apenas um rótulo, mas está entrelaçado em processos discursivos mais complexos, nos quais é continuamente ressignificado e rearticulado dentro de formações discursivas. Esse raciocínio está em consonância com a teoria da AD que, ao considerar a materialidade da língua e o papel da ideologia, compreende o nome próprio como um elemento fundamental para a interpelação do sujeito. Como explica Pêcheux (2014), os nomes próprios, embora aparentem ter um caráter inalienável, são moldados e funcionam dentro de um campo discursivo que os posiciona de maneiras diferentes, conforme a situação social e o poder que permeiam o contexto em questão.

Além disso, a AD enfatiza que o sujeito não é um ente autônomo, mas um produto dos discursos que o atravessam e dos contextos nos quais está inserido. Para Pêcheux (2014), ainda falando do “pré-construído”, os discursos que precedem o sujeito contribuem para a forma como ele se percebe e é percebido, constituindo uma identidade que, embora plural e fluida, está sempre enredada em relações de poder e significação. O sujeito, portanto, é assujeitado por esses discursos, que definem não apenas como ele é chamado, mas também como ele se posiciona e se identifica em diferentes circunstâncias.

Ao mesmo tempo, essa dinâmica de nomeação e reconhecimento permite ao sujeito uma certa autonomia para construir sua identidade. A multiplicidade de nomes e a flexibilidade na forma como ele é tratado em diferentes contextos não comprometem a percepção que ele tem de si mesmo; em vez disso, proporcionam um espaço para a negociação de sua identidade. A capacidade de oscilar entre diferentes designações e a aceitação dessas variações pode até mesmo enriquecer a autoimagem do sujeito, permitindo navegar em diferentes contextos sociais sem perder a coesão de sua identidade.

Portanto, a reflexão das diferentes denominações atribuídas ao sujeito revela não apenas a complexidade da formação da identidade, mas também o papel fundamental que o discurso desempenha nesse processo. O sujeito, inserido em uma rede de relações sociais e discursivas, encontra no uso de seus nomes uma forma de articular sua identidade, que é simultaneamente individual e coletiva, dinâmica e negociada. Essa compreensão permite

uma abordagem mais ampla e contextualizada da identidade, alinhando-se com os preceitos da AD que busca desvelar as interações entre linguagem, sujeito e sociedade.

Essa compreensão crítica do "nome próprio" levanta significativas questões a respeito da construção e da representação do sujeito na linguagem, reforçando a necessidade de uma análise minuciosa dos mecanismos discursivos envolvidos na produção de sentidos e significados. No entanto, o que nos instiga na abordagem do nosso *corpus*, em relação à ausência do nome próprio da personagem feminina no conto "O Rei Sapo", é o fato de que o nome próprio não é apenas um marcador de identidade individual, mas um elemento discursivo que participa ativamente na constituição do sujeito, sendo permeado por ideologias e relações de poder.

No caso da princesa, a falta de um nome próprio e a forma pela qual ela é identificada fazem emergir uma dependência simbólica em relação à figura masculina, evidenciada pelas constantes referências a ela como "a filha do rei" ou "a filha caçula". Essa ausência de nomeação revela uma estratégia discursiva que posiciona a princesa em uma relação de subordinação no interdiscurso, reforçando o papel de secundarização feminina dentro da estrutura patriarcal do conto. De acordo com Pêcheux (2014), o discurso não apenas reflete, mas também constitui o real e o social, ou seja, essa prática de referenciar a princesa apenas através de sua relação com o pai insere a personagem em uma rede de significados preexistentes, os quais condicionam sua posição no discurso e limitam a construção de uma identidade autônoma.

Essa dinâmica é entendida pela retomada do conceito de interdiscurso, que opera como um conjunto de já ditos que precedem o sujeito e estruturam as possibilidades de significação disponíveis. No caso da princesa, o interdiscurso mobilizado pela ausência de um nome próprio não apenas a coloca em uma posição subordinada, mas também restringe as formas pelas quais pode ser subjetivada, ou seja, reconhecida e identificada discursivamente. Assim, a personagem é definida pela ausência de uma designação própria, refletindo o controle ideológico sobre as formas de representação feminina.

A AD, ao considerar a relação entre discurso e ideologia, demonstra que essa omissão do nome próprio não é neutra. Ela inscreve a personagem em uma FD que reflete e reforça as estruturas de poder vigentes, em que o masculino ocupa a posição de sujeito dominante; e o feminino, em muitos casos, é relegado a uma função de suporte e dependência. Portanto, a ausência de nome da princesa não é apenas uma questão estilística, mas uma prática discursiva carregada de significados que reforçam a relação de dependência e de subordinação feminina, marcando sua identidade não pelo que ela é, mas por sua relação com

o outro, neste caso, o rei, que, no contexto social, representa a sociedade.

Desse modo, essa análise evidencia como a AD possibilita uma leitura crítica dos mecanismos discursivos que produzem e reproduzem relações de poder, oferecendo uma lente teórica para investigar as formas sutis e, por vezes, explícitas, pelas quais os sujeitos são posicionados no discurso. O "não dito", representado pela ausência de um nome próprio para a princesa, torna-se um elemento central na compreensão de como os discursos constroem a identidade e a subjetividade, particularmente em contextos nos quais as relações de gênero são marcadas por desigualdades históricas e ideológicas.

Nesse sentido, ao observarmos as denominações dadas à princesa, no conto original, na Figura 1 – “a filha do rei”, “a princesa/ela”, “princesa”, “princesa caçula”, “minha filha”, “princesinha” -, notamos que, na atualidade, tal lógica persiste nas designações que vinculam a mulher a um homem. Independentemente de suas próprias conquistas ou posições sociais, ela é frequentemente reconhecida por possuir uma ligação com alguma figura masculina de referência, mesmo que também tenha uma posição de destaque em sua profissão – por exemplo: “a esposa de fulano” ou “a filha ou a irmã de sicrano”. No caso do conto, a designação da princesa como “filha do rei” revela o atravessamento ideológico que subordina a mulher ao poder masculino, uma prática discursiva que, segundo Charaudeau e Maingueneau (2008), reflete o discurso da dominação⁶.

Dessa forma, as FDs não apenas refletem, mas também moldam as relações sociais, ideológicas e políticas, agindo como mediadoras nas lutas de classe. O discurso torna-se um espaço de disputa pela hegemonia, com o sujeito sendo interpelado pelas formações discursivas que condicionam suas possibilidades de significação e ação. A mulher, aqui, é construída como sujeito marcado pela relação de posse, sendo identificada não por suas capacidades ou características individuais, mas por seu pertencimento a um homem, o rei, e, posteriormente, ao marido, numa sequência de apagamento de sua identidade própria.

O título de “princesa”, utilizado de forma genérica, aponta para a repetição desse lugar comum discursivo, no qual as múltiplas princesas - o rei possuía mais duas filhas, cujos nomes tampouco não foram mencionados - são apenas variações de um mesmo sujeito

⁶ Pêcheux, influenciado pelo marxismo althusseriano, propõe que as formações sociais são moldadas por lutas de classe, nas quais os indivíduos ocupam posições ideológicas que se organizam em formações discursivas (FDs). Essas FDs são “posições políticas e ideológicas, que não são feitas de indivíduos, mas que se organizam em *formações* que mantêm em si relações de antagonismo, de aliança ou dominação” (Charaudeau; Maingueneau, 2008, p. 241). Elas delimitam “*o que pode e deve ser dito*” dentro de um contexto social específico (Charaudeau; Maingueneau, 2008, p. 241), regulando a produção de sentido e estabelecendo as condições discursivas que posicionam os sujeitos em relação ao poder e à ideologia.

submisso. Essa construção discursiva se evidencia nas seguintes questões: Como diferenciar uma princesa da outra, se todas são filhas do rei? Os valores delas são atribuídos, essencialmente, às suas relações com o patriarca? Quem era cada princesa naquela família, naquele castelo, naquela sociedade, ou seja, naquele contexto?

Nos textos de Pêcheux (2014), a memória discursiva é um conceito central para compreender como certos sentidos se estabilizam historicamente e reaparecem no discurso ao longo do tempo. Embora Pêcheux não tenha tratado especificamente da condição feminina como um exemplo privilegiado de memória discursiva, sua teoria possibilita a análise de como os discursos sobre a identidade da mulher são construídos, sustentados e ressignificados historicamente. Por meio das FDs, observamos como a memória discursiva preserva e reproduz práticas que, por séculos, condicionaram a mulher a uma posição de dependência e posse em relação ao Outro, seja o pai ou o marido. Segundo Orlandi,

A memória, por sua vez, tem suas características, quando pensada em relação ao discurso. E, nessa perspectiva, ela é tratada como interdiscurso. Este é definido como aquilo que fala antes, em outro lugar, independentemente. Ou seja, é o que chamamos memória discursiva: o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma do pré-construído, o já dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada da palavra (Orlandi, 2012a, p. 31).

No caso das narrativas de contos de fadas, a memória discursiva resgata e reforça estereótipos femininos que se inscrevem em uma estrutura patriarcal, posicionando a mulher em um lugar de subalternidade e dependência. Nesse sentido, a análise do conto “A Princesa e o Sapo”, sob a perspectiva da AD, permite identificar como FDs tradicionais ainda operam na construção da identidade feminina, mesmo em produções contemporâneas que buscam promover ressignificações.

Tal discurso reflete uma ideologia profundamente arraigada, em que a identidade feminina se torna secundária, sendo definida pelas relações de poder estabelecidas no contexto social. A identidade da princesa, ao ser inscrita em um campo discursivo, é moldada pelas FDs que estruturam a sociedade, tornando o nome um lugar de significação social e política. Nesse contexto, o nome próprio não apenas distinguiria a princesa de outras figuras narrativas, como as irmãs, mas também lhe atribuiria uma representatividade, composta por uma rede de sentidos que constroem sua identidade.

Além disso, temos a questão do sobrenome, enquanto signo linguístico, que assume, nesse contexto, um papel central. Até há pouco tempo, ao casar-se, a mulher acrescentava o sobrenome do marido ao seu, um ato que simbolizava, na prática, uma transferência de poder

e pertencimento. Esse gesto discursivo reforça a ideia de que a mulher passa a ser vista, em muitos contextos, como uma extensão do marido. Trata-se de um traço herdado de uma sociedade patriarcal, na qual a mulher, ao se casar, muitas vezes era considerada um bem ou uma propriedade que transitava de uma família para outra. Mesmo após a morte do marido, a viúva, continuava a ser identificada pelo sobrenome do esposo falecido, o que perpetuava, de certa forma, o apagamento da sua identidade própria e a sua vinculação à família do marido. Essa dinâmica reflete a continuidade de uma estrutura social em que o nome da mulher, em muitas situações, passava a ser associado ao domínio do homem.

Ainda no século XX, práticas legais, como a exigência de autorização masculina para que uma mulher pudesse viajar desacompanhada, reiteravam essa construção discursiva que regulava e controlava a liberdade feminina. Esse cenário reflete uma formação discursiva na qual a mulher é objetificada e reduzida à sua função social, desprovida de gerenciar o seu nome e o seu corpo. Como aponta Orlandi (2012a), o discurso não só reflete a realidade, mas a constitui e, no caso da mulher, o discurso patriarcal produziu uma subjetividade subordinada. Portanto, essa construção discursiva, materializada em atos simbólicos como a mudança de sobrenome e a necessidade de autorização do marido, evidencia como o nome próprio da mulher — e, por consequência, sua identidade — é secundarizado. O sujeito-mulher, assim, é inscrito em uma rede de relações de poder onde sua autonomia é constantemente negada, sendo subordinada ao discurso patriarcal que a posiciona como objeto do Outro.

Em termos discursivos, o interdiscurso, como define Pêcheux (2014), opera aqui como um espaço de reprodução ideológica. O apagamento da mulher, tanto no nome quanto na sua identidade, é naturalizado pelas FDs que circulam e se sedimentam ao longo do tempo, reforçando o lugar subalterno da mulher no seio familiar e social. Mesmo nas narrativas contemporâneas, em que há uma tentativa de ressignificação da figura feminina, o resquício dessas práticas discursivas patriarcais ainda é perceptível.

No contexto dos contos de fadas tradicionais, a construção da feminilidade está intrinsecamente vinculada à fragilidade e à submissão. Esse movimento aponta a ideia de que o discurso da dependência e da fragilidade feminina é reforçado pela ausência de uma nomeação que atribua à mulher autonomia ou capacidade de agência sobre si mesma. Essa ausência de nomeação autônoma nos contos clássicos revela a operação discursiva de silenciamento e apagamento da mulher como sujeito ativo.

O funcionamento das estruturas ideológicas e inconscientes caracteriza-se por dissimular sua existência, ao constituir o sujeito dentro de um tecido de evidências que, ao

mesmo tempo, produzem e apagam os processos pelos quais o sujeito é nomeado e situado. Esse processo de constituição ideológica não envolve a ocultação de sentidos, mas o apagamento dos mecanismos de formação desses sentidos, como sugere Orlandi, “[...] o trabalho ideológico é um trabalho da memória e do esquecimento, pois é quando se passa para o anonimato que o dizer produz seu efeito de literalidade” (Orlandi, 2012a, p. 49).

Nessa perspectiva, ao realizarmos essa análise, é necessário observar o funcionamento discursivo no qual a nomeação da mulher é anulada, sendo substituída por sua função social dentro de uma estrutura patriarcal. O nome, neste contexto, não serve para conferir identidade e agência, mas sim para reforçar relações de poder e submissão, nas quais o sujeito-mulher é constituído como objeto de um discurso que o limita e o define a partir do Outro. Dessa forma, o discurso constrói a feminilidade em conformidade com os valores socioculturais de sua época, apagando ou minimizando a identidade individual da mulher em prol de uma ordem patriarcal hegemônica.

Nesse sentido, o nome da princesa não se destaca como um elemento de importância no conto tradicional, uma vez que, mesmo quando as personagens femininas possuem nomes, suas identidades continuam subordinadas aos homens — sejam eles pais, maridos ou outros homens. O nome próprio da mulher, então, torna-se uma extensão da dominação masculina, o que fica evidente no ato de assumir o sobrenome do marido, após o casamento, prática que simboliza a transferência de poder e posse.

A luta pela manutenção do próprio nome após o casamento e, por consequência, pela autonomia identitária, é um marco significativo nas transformações das formações discursivas do papel da mulher na sociedade. Essa mudança legislativa, que permitiu à mulher escolher se deseja ou não adotar o sobrenome do cônjuge, reflete uma ruptura parcial com a estrutura patriarcal, permitindo ao sujeito-mulher uma possibilidade de reposicionamento discursivo e identitário. Contudo, como observa Foucault (2018), o poder se rearticula constantemente, de modo que essas conquistas, embora importantes, não representam uma completa emancipação, mas sim um deslocamento de forças dentro do campo discursivo.

O nome próprio e o sobrenome no discurso sobre a mulher funcionam como dispositivos de poder e controle, marcando o lugar social e as relações de posse que atravessam a identidade feminina. A análise do interdiscurso revela como essas formações discursivas patriarcais são reproduzidas e naturalizadas, ao mesmo tempo que aponta para as brechas por onde novas formações de sentido e ressignificações da identidade feminina podem emergir.

A legislação brasileira de 1916, descrita no Código Civil⁷ - artigo 240 -, ao obrigar a mulher a adotar o sobrenome do marido, reforçava a lógica patriarcal que se perpetuava nos discursos jurídicos e sociais, vinculando o sujeito-mulher à esfera de posse masculina. Essa prática jurídica evidencia como o discurso jurídico se articula com as FIs, conformando sujeitos a uma posição de submissão. A mulher, ao assumir o sobrenome do esposo, não apenas incorporava um marcador de identidade, mas reproduzia uma ordem social que a tornava um objeto e a inseria numa estrutura familiar em que seu nome próprio era secundário. A imposição de um sobrenome masculino funciona como um mecanismo de apagamento simbólico da identidade feminina, perpetuando a ideia de subordinação ao Outro.

Nesse sentido, conforme Pêcheux (2014), o discurso ideológico opera de maneira a naturalizar a desigualdade, levando a perceber a relação de poder como uma condição inevitável ou "natural". Sendo assim, essa prática pode ser comparada à marcação de gado, utilizada para identificar a propriedade familiar, com o sobrenome do marido servindo como essa marca de distinção. Pêcheux articula que,

Na verdade, o nome próprio (sobrenome) é identificado administrativamente, por referência à filiação (legítima ou natural); e seu caráter propriamente *inalienável* faz com que toda mudança de nome seja assunto de discurso legal (Pêcheux, 2014, p. 92).

Assim, as normas do período reforçavam uma hierarquia de gênero refletida nas práticas familiares e jurídicas, em que apenas as mulheres eram designadas pelo sobrenome do esposo, consolidando o domínio masculino sobre a família e obscurecendo a linhagem materna, considerando que, naquele período, o casamento constituía a única forma reconhecida legalmente de formar uma família, e as normas refletiam claramente a hierarquia de gênero que regia a vida doméstica. Esse modelo jurídico, embasado em uma lógica patriarcal, impedia o reconhecimento e a perpetuação dos sobrenomes maternos, promovendo o apagamento das mulheres na genealogia familiar ao longo das gerações.

Além disso, o Código Civil de 1916, em seu artigo 6º, incluía as mulheres casadas no rol dos incapazes, obrigando-as a depender da autorização dos maridos para realizar atos civis, como: trabalhar, assinar contratos, receber herança e até viajar. Embora essas normas reflitam as bases socioculturais da época, a análise histórica das legislações evidencia a objetificação e submissão das mulheres como aspectos indiscutíveis do contexto social

⁷Lei nº 3.071, de 1º de janeiro de 1916. Código Civil dos Estados Unidos do Brasil. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L3071.htm. Acesso em: 24 set. 2024.

daquele tempo.

Somente em 1962, com o Estatuto da Mulher Casada⁸, houve uma reformulação de vários dispositivos do Código de 1916, retirando as mulheres do rol de incapazes e atribuindo-lhes responsabilidades na gestão dos encargos familiares. Contudo, a exigência de adoção do sobrenome do marido permaneceu até 1977, quando a Lei do Divórcio⁹ - Lei nº 6.515/77 - modificou significativamente o artigo 240, transformando a adoção do sobrenome em uma opção, e não mais em uma imposição legal.

Com a promulgação da Lei do Divórcio, a adoção do sobrenome do cônjuge pela esposa passou a ser facultativa, rompendo com a obrigatoriedade previamente estabelecida pelo Código Civil de 1916. Essa mudança refletiu um avanço significativo na autonomia da mulher em relação à sua identidade civil após o casamento. No entanto, é importante considerar que tais mudanças não romperam completamente com a matriz discursiva patriarcal. A persistência dessa lógica demonstra que o poder se rearticula constantemente, reconfigurando-se de maneira a manter estruturas de controle e subordinação, mesmo diante de conquistas jurídicas.

Essa evolução legislativa representou um importante avanço no sentido de conceder maior autonomia às mulheres no que se refere à sua identidade, refletindo as transformações sociais e a luta por igualdade de gênero. No entanto, embora esse progresso tenha sido de grande relevância, a igualdade plena, especialmente no que tange à sua capacidade cognitiva e social, permanece como um ideal em construção. Ainda hoje, a prática de alterar o sobrenome no casamento está fortemente influenciada por uma cultura patriarcal que resiste à completa transformação. Essa tradição, profundamente enraizada, continua a ter impacto nas relações familiares e de gênero.

O nome, além de seu valor jurídico, é entendido como um direito da personalidade, o que pode ser observado em situações nas quais mulheres, mesmo após o fim do casamento, optam por manter o sobrenome do ex-marido, mesmo que haja objeções. Isso revela como o nome transcende sua função jurídica, assumindo um valor simbólico que molda a identidade do sujeito no campo social. Essa prática, observada em casos como os de Luiza Brunet,

⁸ Lei nº 4.121, de 27 de agosto de 1962. Dispõe sobre a situação jurídica da mulher casada. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1950-1969/14121.htm. Acesso em: 24 set. 2024.

¹³ Lei nº 6.515, de 26 de dezembro de 1977. Regula os casos de dissolução da sociedade conjugal e do casamento, seus efeitos e respectivos processos, e dá outras providências. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L6515.htm. Acesso em: 24 set. 2024.

Lucinha Lins e Monique Evans, ilustra como o nome é um lugar de negociação discursiva, onde as lutas por visibilidade e reconhecimento feminino continuam a ocorrer. Há, ainda, mulheres que mantêm o sobrenome paterno, ligado à carreira militar, para garantir direitos previdenciários, escolhendo preservá-lo não por questões de identidade ou alinhamento com causas feministas, mas por interesses próprios (conveniência financeira). Essas escolhas demonstram que o sobrenome vai além de uma mera identificação legal, assumindo uma dimensão simbólica e social que afeta tanto a identidade pública quanto as relações interpessoais, tornando-se um elemento importante de reconhecimento social e individual do sujeito.

De acordo com a ARPEN-Brasil (2022), houve uma redução de 30% na adoção do sobrenome do marido entre 2002 e 2022, evidenciando a crescente autonomia feminina. Por outro lado, em países como os Estados Unidos, a tradição permanece dominante: 79% das mulheres ainda adotam o sobrenome do marido, enquanto apenas 14% mantêm seus nomes originais (Pew Research Center, 2023). Em contextos europeus, legislações como as de Quebec e Grécia proíbem a alteração de sobrenomes após o casamento, reforçando a preservação da identidade feminina original (Pew Research Center, 2023).

Conforme apontado pela Society for the Psychology of Women (2023), muitas mulheres optam por manter seus nomes originais para preservar a identidade profissional ou pessoal. Essa decisão também reflete uma resistência a padrões culturais que vinculam a identidade feminina à esfera privada e à figura masculina. Em contraste, aquelas que optam por adotar o sobrenome do cônjuge frequentemente justificam a escolha como demonstração de amor ou compromisso com a família (Elsseser, 2023). No Brasil, mesmo após a atualização do Código Civil, em 2022, a adoção do sobrenome da esposa pelos maridos ainda é rara, representando apenas 0,7% dos casos registrados em 2022 (ARPEN-Brasil, 2022).

Assim, esses movimentos discursivos e ideológicos que envolvem a identidade feminina refletem seus efeitos de sentido na construção e manutenção da forma como a mulher é vista por si mesma e pela sociedade ao longo do tempo. Esses processos não são apenas reflexos de uma estrutura fixa, mas dinâmicos, sendo continuamente ressignificados de acordo com as interações discursivas que permeiam a existência social e histórica do sujeito feminino. Segundo Pêcheux (1993), a constituição do sujeito está profundamente atrelada às representações imaginárias, que envolvem a forma como o indivíduo se posiciona no discurso em relação a si próprio e aos outros. Esse posicionamento é expresso através de três questionamentos fundamentais: “Quem sou eu para lhe falar assim?”, “Quem é ele para que eu lhe fale assim?” e “Quem é ele para que fale assim?” (Pêcheux, 1993, p. 83). Essas

interrogações revelam a natureza dinâmica da relação entre sujeito e discurso, em que o posicionamento não é estático, mas continuamente ressignificado, conforme as diferentes interações sociais.

Nesse sentido, o sujeito feminino, ao se ver inserido em diferentes FDs ao longo da história, atravessa processos contínuos de construção e reconstrução identitária. A memória discursiva, na AD, refere-se à inscrição de discursos passados que, de maneira invisível, sustentam a constituição do sujeito e seus dizeres. Pêcheux (2014) postula que a memória discursiva sustenta o "indizível" do sujeito, ou seja, aquilo que não é imediatamente acessível, mas que ainda assim modula a produção de sentido. Convém reforçar que a memória discursiva, conforme articulada por Courtine (2014), refere-se aos dizeres de existência histórica que emergem como discursos pré-construídos e transversos, sendo constantemente mobilizados e atualizados dentro das FDs. Nesse sentido, esses discursos não surgem de forma isolada, mas se inscrevem em uma rede histórica e social de dizeres que estruturam o campo discursivo, o que Pêcheux (2015a) denomina como uma atualização contínua desses enunciados. Em consonância com essa perspectiva, Indursky (2011) complementa que os sujeitos, ao interagirem com essas FDs, ativam não apenas os sentidos imediatos, mas também os efeitos de sentido que circulam no interior de determinadas práticas discursivas.

Desse modo, onde há memória, há produção de linguagem, e é por meio desse processo que o sujeito – aqui, a mulher – constrói e reconstrói sua identidade, negociando constantemente as interações e as posições que ocupa dentro do campo discursivo. Esse constante atravessamento entre as representações imaginárias e a memória discursiva é o que mantém a identidade feminina em um processo de contínua ressignificação, permitindo que o discurso da mulher na sociedade seja moldado pelas condições históricas e ideológicas de cada contexto. Logo, compreender a constituição identitária do sujeito feminino, sob a ótica da AD, está intrinsecamente ligada às dinâmicas de poder e aos atravessamentos discursivos que atuam na produção de sentido, mostrando que as formas de representação e percepção da mulher são sempre produto de uma rede complexa de relações discursivas e sociais.

A reflexão sobre a identificação do sujeito por meio do nome próprio e do sobrenome evidencia como esses elementos provocam efeitos de sentido que interferem diretamente na constituição do sujeito. No caso das mulheres, ao longo da história, elas foram atravessadas por FDs constituídas por FIs que as marginalizaram e seguem significando e ressignificando até os dias atuais. A análise dessa questão no contexto da identidade feminina revela que, por séculos, o sujeito-mulher foi silenciado por uma esfera de poder ideológico, dominada pelos

AIE e ARE, como teorizado por Althusser. Esses mecanismos contribuíram para o controle social e a reprodução de uma hierarquia que subjugava as mulheres.

Ao considerarmos o contexto histórico-social no qual os Irmãos Grimm coletaram os contos populares, observamos uma Alemanha em resistência ao movimento Iluminista francês, buscando o reencantamento da realidade e consolidando sua identidade nacional por meio da literatura. De acordo com Vincent (2011), durante a República de Weimar (1918 a 1933), as mulheres alemãs desfrutaram de um dos estatutos mais progressistas da Europa, com direitos como o do voto e o da igualdade civil, embora o período não tenha representado um grande avanço na libertação feminina. Personalidades como Clara Zetkin, proeminente feminista e deputada no Reichstag, desempenharam papéis significativos nesse contexto.

Contudo, na narrativa oral e na transcrição dos contos, retratar o papel feminino nessas histórias, visibilizando a identidade da princesa, através de um nome próprio, não parecia ter relevância, o que nos leva a questionar o papel e a imagem social atribuída à mulher naquele período. O silenciamento das mulheres e a ausência de suas identidades refletem uma sociedade que, mesmo em um contexto de suposta progressão, ainda via a figura feminina como resignada, dependente de um "príncipe salvador". Esse "não dito" nos permite inferir da função das mulheres no tecido social e suas representações ideológicas.

Historicamente, o nome próprio tem sido um marcador relevante desde as genealogias bíblicas. No Antigo Testamento, em Isaías 43:1, por exemplo, a importância do nome é ressaltada quando Deus fala ao povo de Israel: "[...] Chamei-te pelo teu nome, tu és meu", bem como no Novo Testamento, em Apocalipse 3:5: "[...] Jamais apagarei o seu nome do livro da vida, mas reconhecerei o seu nome diante do meu Pai e dos seus anjos." Esse aspecto transcende o gênero, visto que, apesar de nas escrituras também constar apagamentos relacionados ao nome próprio, a Bíblia faz menção a mulheres que desempenharam papéis de destaque e foram referenciadas por seus nomes, demonstrando o poder simbólico que o nome carrega, como no caso de Maria, mãe de Jesus, em Lucas 1:30, quando o anjo a chama diretamente pelo nome e anuncia a sua importância no plano de Deus: "Mas o anjo lhe disse: Não temas, Maria, porque achaste graça diante de Deus." Esta análise evidencia que o nome, tanto em contextos religiosos quanto sociais, desempenha um papel fundamental na constituição da subjetividade. É pelo nome que o sujeito é convocado discursivamente, situando-se em uma posição social específica. Assim, o nome opera como um mecanismo de reconhecimento, podendo tanto validar e legitimar a identidade do sujeito quanto contribuir para seu apagamento ou subordinação. Esse processo reflete o papel interpelador do nome

próprio no discurso, agindo como um vetor que atravessa diferentes formações discursivas, historicamente construídas.

Desse modo, retomamos a relação entre formações ideológicas (FI) e formações discursivas (FD) que deve ser compreendida no âmbito do interdiscurso, uma região onde circulam os sentidos já ditos, não ditos e o que ainda será dito, como apontado por Pêcheux (2014). Esse espaço de multiplicidade semântica carrega a memória discursiva, incluindo tudo aquilo que foi silenciado, mas que continua a ressignificar-se na construção de novas identidades e subjetividades, especialmente para as mulheres, que, ao longo da história, lutaram contra esse apagamento, não apenas do seu nome próprio, mas também de sua identidade, considerando tudo o que lhe foi negado ou retirado diante do discurso social de que a mulher era um ser inferior ao sexo oposto. Este apagamento identitário assume relevância para a nossa investigação, pois remete ao conceito de silêncio/silenciamento (Orlandi, 2007), evidenciando seus reflexos no conto “O Rei Sapo”, no início do século XIX, e sendo disseminado no decorrer dos séculos, refletindo seus efeitos de sentido na normatização das relações de poder que limitavam e ainda limitam a autonomia feminina.

Essa dinâmica de silenciamento histórico revela-se de maneira particularmente significativa na análise da nomeação das personagens dessa narrativa. Ao ampliar a reflexão sobre os efeitos discursivos da nomeação na constituição identitária, observa-se que a omissão do nome próprio não se restringe à figura da princesa: ela também recai sobre o rei — personagem de maior autoridade —, identificado apenas por seu título social. Em contraste, o servo Henrique é o único nomeado individualmente, o que evidencia um funcionamento ideológico mais amplo, no qual a nomeação — ou sua ausência — atua como mecanismo de visibilidade ou apagamento simbólico, regulando as posições sociais e os sentidos atribuídos aos sujeitos na narrativa. Essa escolha discursiva nos convida a investigar como a linguagem opera na constituição das identidades e na naturalização das hierarquias sociais.

Na perspectiva da Análise do Discurso de linha francesa, a ausência de nome próprio não constitui um detalhe neutro ou meramente estilístico, mas configura um efeito ideológico diretamente implicado na constituição do sujeito discursivo. Como destaca Orlandi (1989), toda denominação opera um gesto de recorte, pois “circunscreve o sentido do nomeado” (ORLANDI, 1990, p. 57). Ao nomear, o discurso não apenas identifica, mas também delimita os sentidos possíveis para o sujeito, fixando-o em determinadas posições dentro do interdiscurso. Esse processo de nomeação, longe de ser transparente, envolve sempre uma seleção de sentidos e, conseqüentemente, a produção de silêncios: “toda denominação

acarreta um silêncio que o fato mesmo de nomear produz. Toda fala instala espaços de silêncio e o ato de nomear recorta esses espaços, definindo-os” (ORLANDI, 1989, p. 42).

Assim, o ato de nomear é constitutivo de um trabalho discursivo de exclusão e inclusão de sentidos. Nesse quadro, o apagamento do nome próprio de determinados personagens, como a princesa e o rei, pode ser compreendido como um mecanismo de ocultação da subjetividade e da individualidade, reduzindo-os a marcadores institucionais que reforçam os lugares sociais que ocupam na hierarquia da narrativa e nas formações ideológicas que a sustentam.

No caso da princesa, essa omissão dialoga com a formação ideológica patriarcal que estrutura sua posição discursiva. A identidade feminina é construída como dependente, definida e limitada pelo lugar social que ocupa – filha, futura esposa, objeto de troca política e social –, em consonância com as relações de poder e dominação próprias das sociedades de corte. A mulher, nesse regime e discursivo, é essencialmente representada pela relação que mantém com os sujeitos masculinos (pai/ marido), e não por uma identidade autônoma ou singular.

Todavia, a ausência de nome próprio para o rei demanda uma análise paralela, pois indica que o título social, enquanto lugar institucionalizado, opera como elemento central da identidade discursiva dos sujeitos nobres. A figura do rei, embora não individualizada por nome, é plenamente identificada por sua função e posição hierárquica, o que denota a naturalização discursiva do poder, na qual a identidade pessoal é subordinada ao papel social. Nessa lógica, o "rei" não é um sujeito singular, mas a encarnação do cargo, da instituição, da ordem simbólica que sustenta o regime de poder. O nome próprio, enquanto marca da singularidade, torna-se supérfluo, pois o *ethos* discursivo desses personagens é constituído pela autoridade institucional e pela representação social que ostentam.

Essa hipótese alinha-se com a concepção de *ethos* em Maingueneau (2008), para quem a imagem que o sujeito projeta no discurso vincula-se às condições de produção e à posição-sujeito ocupada. No caso do rei e da princesa, o *ethos* é fundado na função social que exercem, numa formação discursiva que valoriza hierarquia e *status* acima da individualidade.

A individualização pelo nome do servo Henrique, em contraponto, sugere um deslocamento discursivo significativo. Ao pertencer a uma classe social distinta – a dos servos ou plebeus – Henrique requer a nomeação para garantir sua inserção no espaço discursivo e narrativo. Seu nome próprio é um marcador de humanidade, proximidade e singularidade que o distingue das figuras nobres, cujas identidades são construídas pela função e pelo título. Isso demonstra que o nome próprio, para sujeitos comuns, funciona

como dispositivo necessário para sua constituição como sujeitos singulares no discurso, enquanto para os nobres, a nomeação é suprimida em prol do lugar social que ocupam.

Essa dialética entre título e nome próprio como marcas identitárias reflete as formações imaginárias históricas (Pêcheux, 2014), nas quais a percepção e a construção das identidades são fortemente determinadas pelas posições sociais e ideológicas. A naturalização do poder, por meio da supressão da individualização nominal dos nobres, reforça o regime simbólico vigente, que reduz a subjetividade ao cargo.

Essa lógica discursiva encontra ressonância em práticas contemporâneas, como no caso emblemático do apresentador Silvio Santos, que, por muitos anos, referiu-se às filhas numericamente (filha número um, número dois etc.), em vez de usar seus nomes próprios. Ainda que essa prática tenha sido publicamente compreendida como uma forma informal de organização familiar, ela evidencia um funcionamento ideológico mais profundo: a identidade individual é reduzida ao lugar ocupado dentro de uma lógica funcional ou de *status*. Esse gesto simbólico, mesmo no campo privado, ilustra como as formações discursivas seguem atuando na naturalização das hierarquias, produzindo sentidos que regulam a visibilidade e o reconhecimento dos sujeitos, inclusive na esfera afetiva e familiar.

Em síntese, a ausência de nome próprio tanto da princesa quanto do rei no conto O Rei Sapo não configura um vazio narrativo, mas um efeito discursivo estruturado pelas condições sociais e ideológicas da época, que naturalizam o poder simbólico dos títulos e anulam a dimensão individual. O *ethos* discursivo dessas personagens se constrói a partir de uma lógica que prioriza a autoridade, a função social e a representação institucional, apagando a subjetividade individual. Esse processo ressalta as estratégias discursivas que, historicamente, construíram identidades femininas e masculinas, reafirmando a importância da análise crítica das práticas de nomeação como parte da constituição ideológica dos sujeitos.

3.2 IDENTIDADE FEMININA E O ESPELHO SOCIAL: REPRESENTAÇÕES E INTERPELAÇÕES

Já no século XX, a transposição do conto "O Rei Sapo" para o filme "A Princesa e o Sapo" (2009) introduz uma ruptura significativa nessa tradição. Tiana, a protagonista do enredo, possui a identidade marcada por seu nome próprio – evidenciado na Figura 1 deste capítulo, quando o pai a chama pelo nome “Tiana” – e, mais do que isso, pela sua origem racial e condição social. O fato de a personagem ser uma mulher negra, trabalhadora e

ambiciosa, a distancia dos estereótipos de princesas europeias, representando um deslocamento discursivo importante.

Sob a perspectiva da AD, a atribuição de um nome à protagonista representa mais do que uma simples identificação pessoal; implica a inscrição de Tiana em um campo discursivo no qual a sua identidade é reconhecida e legitimada. Segundo Pêcheux (2014), a subjetividade não se constitui de forma autônoma ou independente, mas emerge de um complexo jogo de forças ideológicas e históricas que atravessam o discurso. No caso de Tiana, a atribuição de um nome, ausente na versão anterior do conto, confere-lhe uma existência discursiva que reconhece sua singularidade e sua luta por independência.

Esse deslocamento discursivo não ocorre de maneira neutra; ele reflete uma alteração significativa nas FDs que, ao longo do tempo, subordinaram mulheres e, mais especificamente, mulheres negras a posições de marginalidade. Ao nomeá-la, o filme não apenas legitima Tiana enquanto sujeito, mas também questiona as estruturas ideológicas que naturalizaram sua subalternidade. Para Pêcheux (2014), o discurso não é transparente e a subjetividade do "eu" é sempre mediada por um "já dito", isto é, por discursos que precedem e atravessam o sujeito. Assim, a constituição de Tiana enquanto personagem nomeada é um movimento que apaga, em certa medida, os processos sócio-históricos que moldaram o próprio sentido do seu nome, naturalizando sua identidade como algo já dado.

No entanto, a AD nos incita a problematizar essa naturalização. O nome de Tiana, ao ser conferido, inscreve-se em um campo de batalhas discursivas que reflete as disputas ideológicas em torno do lugar da mulher na sociedade. Conforme afirma Pêcheux (2014), a ideologia opera na linguagem, ao mascarar as condições de produção do discurso, apresentando os sentidos como naturais e inquestionáveis. Ao desvelar essa operação, fica evidente que o nome próprio de Tiana funciona como um signo que ressignifica historicamente a posição da mulher, deslocando-a de um lugar de subordinação para um espaço de protagonismo.

Nesse sentido, o nome Tiana passa a ser um signo que materializa a tentativa de reescrever o lugar da mulher na sociedade e na narrativa cultural. Diante disso, é necessário indagar o lugar que o sujeito-mulher vem ocupando na contemporaneidade, bem como a ocorrência de um deslocamento não só do seu lugar, como de sua função e importância, e como esta mudança reverbera no modo como o laço social está se configurando. Por meio da relação do sujeito com a FD, chega-se ao funcionamento do sujeito do discurso.

[...] as palavras, expressões, proposições etc., mudam de sentido segundo as posições sustentadas por aqueles que as empregam, o que quer dizer que elas adquirem seu sentido em referência a essas posições, isto é, em referência às formações ideológicas (no sentido definido mais acima) nas quais essas posições se inscrevem (Pêcheux, 2014, p. 147).

Nesse processo, a interpelação do sujeito – aqui, representada pela personagem Tiana – ocorre por meio da identificação com as FDs que a dominam, como aponta Pêcheux (2014). No caso de Tiana, sua constituição enquanto sujeito do discurso é mediada não apenas pelo seu nome, mas também pelas relações sociais e históricas que perpassam as formações ideológicas em torno do gênero e da raça. De acordo com Pêcheux, "os indivíduos são interpelados como sujeitos de seu discurso pelas formações discursivas que representam, na linguagem, as formações ideológicas correspondentes" (Pêcheux, 2014, p.149). Dessa forma, o nome de Tiana não é apenas um marcador identitário, mas uma inscrição em um campo ideológico que, historicamente, marginalizou mulheres.

Além disso, ao interpelar o sujeito, a linguagem apaga as condições de produção dos sentidos, naturalizando as relações de poder que operam no discurso. Conforme Pêcheux (2014), a identificação do sujeito com as FDs que o dominam ocorre pela forma-sujeito, isto é, pelo processo de constituição identitária mediado pelas condições históricas e sociais de produção do discurso. No caso de Tiana, essa interpelação ocorre no interior de uma FD que visa não apenas reconhecê-la como sujeito, mas também reconfigurar o lugar da mulher na sociedade contemporânea. Desse modo, a nomeação de Tiana simboliza uma mudança nas FDs dominantes, inscrevendo a personagem em um novo campo de significados que resiste às estruturas ideológicas de subordinação.

A escolha de Tiana como protagonista não pode ser vista apenas como um gesto altruísta ou progressista em prol da inclusão de gênero e, também, racial. Pelo contrário, ao longo da sua trajetória, a Disney adaptou-se às transformações sociais para continuar relevante em um mercado globalizado. A pressão crescente por diversidade, impulsionada por movimentos sociais e políticas de inclusão, influenciou a Disney a reconfigurar suas narrativas e alinhar-se a essas exigências. No entanto, essas mudanças também refletem estratégias para expandir seu mercado ao incluir novos públicos consumidores, especialmente as populações afro-americanas e outros grupos historicamente sub-representados. O cinema de animação pode ser compreendido como parte de um processo mais amplo de interpelar o espectador enquanto sujeito, moldando suas percepções e reproduzindo valores ideológicos dominantes. Nesse sentido, as narrativas produzidas pelos estúdios Disney não apenas espelham os anseios e expectativas do público, mas também

reforçam os discursos vigentes que circunscrevem a sociedade em que essas obras são consumidas.

Com base na teoria dos AIE, de Althusser (2008), a indústria cinematográfica, entendida como parte integrante da mídia, pode ser analisada como um desses aparelhos que contribuem para a reprodução das ideologias dominantes na sociedade. Nesse contexto, ao incorporar questões de diversidade e inclusão em suas produções, o cinema reflete as dinâmicas sociais em questão e também participa ativamente da construção de discursos que visam interpelar os sujeitos e moldar uma nova geração mais sensível às diferenças culturais, étnicas e sociais. Essa inserção de temáticas de diversidade, amplamente debatidas em diferentes esferas sociais, é uma estratégia discursiva que visa naturalizar e legitimar novos padrões sociais, apagando as condições de produção anteriores.

O discurso cinematográfico, assim, apresenta a diversidade como um valor intrínseco e consensual, ao mesmo tempo em que obscurece as lutas históricas e ideológicas que permitiram a emergência desses novos sentidos. A visibilidade dada às "minorias", sobretudo por meio das mídias e redes sociais, integra esse processo de disputa simbólica, revelando o papel central do cinema como veículo de transmissão e reafirmação ideológica na contemporaneidade.

No contexto de produção capitalista, a indústria cinematográfica atua de maneira articulada nos âmbitos ideológico e mercadológico (marketing). Enquanto produto da indústria cultural, o cinema busca atender às demandas de consumo e dissemina discursos ideológicos que sustentam as hegemonias dominantes. Contudo, com um público cada vez mais consciente das estratégias midiáticas, o discurso cinematográfico necessita de maior sofisticação para lidar com as contradições sociais e continuar promovendo, de forma eficiente, a hegemonia ideológica, criando, assim, um suporte simbólico para ações políticas.

Desse modo, ao posicionar-se como defensora da representatividade, a Disney ressignifica o papel das princesas em suas narrativas, especialmente no caso de Tiana, que difere da princesa infantilizada do conto original. Na versão de 2009, a princesa não é retratada como alguém passiva e ingênua, que passa o seu tempo ao redor de um poço brincando com sua bola dourada, mas sim como uma mulher trabalhadora e ambiciosa, refletindo as mudanças sociais e culturais da época. Essa nova configuração feminina é carregada de significados que atendem às demandas contemporâneas por diversidade e inclusão. No entanto, ao incorporar tais discursos, a Disney não apenas atualiza suas personagens para se alinhar às expectativas do público e instrumentaliza essas FDs para reforçar sua soberania no mercado global do entretenimento. Nesse caso, a diversidade, nesse

caso, é mobilizada como uma estratégia mercadológica, reconfigurando a imagem da empresa como "progressista" e "sensível" às questões sociais, enquanto mantém e expande sua base de consumidores. Assim, a empresa, enquanto um Aparelho Ideológico de Estado, apropria-se dos debates sobre identidade e inclusão para consolidar seu poder simbólico e econômico no cenário cultural global.

Esses movimentos discursivos no filme devem ser compreendidos à luz do contexto social de sua produção. A década de 2000 foi marcada por uma crescente pressão por inclusão e diversidade nas representações midiáticas. A eleição de Barack Obama como o primeiro presidente negro dos Estados Unidos, em 2008, é um marco simbólico que ilustra as tensões sociais em torno da igualdade racial e da mobilização por novos espaços de visibilidade para as minorias. Nesse sentido, a criação de uma personagem como Tiana inscreve-se em um campo de lutas discursivas que visam redefinir o lugar da mulher negra na sociedade contemporânea, deslocando-a da margem para o centro da narrativa. Segundo Orlandi:

A construção determina a formulação, pois só podemos dizer (formular) se nos colocarmos na perspectiva do dizível (interdiscurso, memória). Todo dizer, na realidade, se encontra na confluência dos dois eixos: o da memória (constituição) e o da atualidade (formulação). E esse é o jogo que tiram seus sentidos (Orlandi, 2012a, p. 33).

Para a AD, a construção discursiva só pode ocorrer a partir da articulação entre memória e atualidade, significando que a narrativa de Tiana não pode ser lida isoladamente, mas como parte de um movimento histórico de contestação de estereótipos e marginalizações que a precedem. A escolha do nome "Tiana" já carrega consigo um potencial de subversão, ao romper com a tradição das princesas passivas que esperam ser salvas. Tiana, ao contrário, age de forma autônoma para realizar seu sonho de abrir um restaurante.

Paralelamente, é também o interdiscurso, a historicidade, que determina aquilo que, da situação, das condições de produção, é relevante para a discursividade. Pelo funcionamento do interdiscurso, suprime-se, por assim dizer, a exterioridade como tal para inscrevê-la no interior da textualidade. Isso faz com que, pensando-se a relação da historicidade (do discurso) e a história (tal como se dá no mundo), é o interdiscurso que especifica, como diz M. Pêcheux (1983), as condições nas quais um acontecimento histórico (elemento histórico descontínuo e exterior) é suscetível de vir a inscrever-se na continuidade interna, no espaço potencial de coerência próprio a uma memória (Orlandi, 2012a, p. 33).

A resignificação da identidade de Tiana não acontece de maneira neutra; é um produto de uma movimentação discursiva que, ao mesmo tempo que desafia a atualidade, é moldada pelas demandas do mercado global de entretenimento. A ideologia opera ao apagar

as condições históricas de produção, naturalizando os novos sentidos que Tiana representa, como se a diversidade e a inclusão fossem valores incontestáveis e desprovidos de conflito.

Nesse sentido, a AD revela a complexidade desse movimento: enquanto a Disney se posiciona como defensora da representatividade, também se beneficia mercadologicamente desse discurso, buscando expandir sua influência e conquistar novos públicos. A nomeação de Tiana, ao mesmo tempo que desestabiliza os arquétipos tradicionais das princesas, insere-se em uma lógica de mercado que se apropria da diversidade como um valor simbólico, adaptando-se às exigências de uma audiência cada vez mais consciente e exigente. Assim, o filme opera dentro de uma tensão entre a inovação discursiva e a reprodução das estruturas ideológicas dominantes.

3.3 A MULHER NO ESPELHO DO DISCURSO: (RE)SIGNIFICAÇÕES E DESAFIOS

Figura 2 – Quadro de posicionamento do sujeito-mulher/princesa no conto “A Princesa e o Sapo”

▪ Relação de submissão entre a princesa e o pai.	▪ Relação de independência (liberdade de escolha) entre Tiana e a mãe.		
❖ Quando o sapo caiu no chão, não era mais um sapo, mas um príncipe com olhos bonitos e brilhantes. Por ordem do pai da princesa, tornou-se o querido companheiro e marido dela. Contou-lhe que uma bruxa malvada lançara um feitiço sobre ele e que somente a princesa poderia libertá-lo. Planejaram partir no dia seguinte para o reino dele.			
	Isso ainda vai ter que esperar...	Quanto tempo vai esperar?	Estou sem tempo para distrações...
	Imagem 2	Imagem 3	Imagem 4
			
	Preciso trabalhar!	Eu quero netinhos para cuidar...	Eu sei bem para onde estou indo...
	Imagem 5	Imagem 6	Imagem 7

Fonte: O Rei Sapo (Contos de fadas, 2004).

Fonte: A Princesa e o Sapo (2009).

Ao analisarmos as reformulações dos contos de fadas nas produções cinematográficas do século XXI, observamos alguns deslizamentos significativos nas práticas discursivas que envolvem o "sujeito-mulher". A inserção de personagens femininas que assumem protagonismo e liderança em suas vidas evidencia uma ruptura com as FDs tradicionais, que associavam a mulher à fragilidade, à submissão e à obediência. Nesse processo, o discurso contemporâneo das princesas, ao se distanciar das convenções narrativas anteriores, ressignifica a relação entre o sujeito feminino e os padrões estéticos e comportamentais historicamente impostos.

Esse reposicionamento, longe de ser meramente estético ou narrativo, está imbricado em lutas ideológicas e revela que o discurso das novas princesas não se dá de forma isolada, mas emerge de um campo interdiscursivo complexo, em que vozes do passado e do presente se entrelaçam. Essa abordagem revela como os sentidos se organizam e se estabilizam a partir das condições sócio-históricas de produção, e também nos alerta para o apagamento dessas mesmas condições. Como Pêcheux (2014) sugere, a estruturação discursiva contemporânea, ao buscar superar as limitações dos arquétipos tradicionais, pode também operar no interior de uma ideologia dominante que reorganiza o poder de maneira velada. Portanto, ao compreender a FD como o espaço onde o sentido é produzido, Pêcheux, afirma que

[...] toda formação discursiva dissimula, pela transparência do sentido que nela se constitui, sua dependência com respeito ao “todo complexo com dominante” das formações discursivas, intrincado no complexo das formações ideológicas [...] propomos chamar interdiscurso a esse “todo complexo com dominante” das formações discursivas (Pêcheux, 2014, p. 148).

Isso significa que os discursos, ao aparentarem ser autônomos e naturais, escondem sua interconexão com outros discursos que os precedem e os circundam. A transparência do sentido, na verdade, encobre as relações de poder e as ideologias que determinam o que pode ser dito, mantendo o discurso dentro dos limites do interdiscurso e garantindo a continuidade do sistema de significados socialmente compartilhados.

A dominação masculina, ao longo da história, consolidou-se como uma força invisível e naturalizada, ocultando suas origens e seus mecanismos por meio de processos de apagamento histórico. Essa naturalização transforma a dominação em algo que passa despercebido, pois está profundamente enraizada nos hábitos e práticas cotidianas, desde a maneira de se vestir até as escolhas profissionais. Esse fenômeno ocorre pela atuação de diversos AIEs, como as instituições religiosas, educacionais e familiares, que exercem a função de reproduzir e perpetuar os valores que sustentam essa forma de dominação. A

mobilização desses discursos na esfera pública revela as relações de poder, particularmente aquelas que desafiam os efeitos do que Pêcheux denomina “discurso da dominação” (Pêcheux, 1990, p. 17). Esse discurso é sustentado pela ideologia dominante que, através dos AIEs, impõe formas de pensamento e comportamento que favorecem a manutenção das hierarquias sociais e de gênero.

No entanto, o funcionamento desses aparelhos ideológicos não é estático, mas abriga a tensão constante entre reprodução e transformação. Por um lado, eles servem à reprodução das normas e dos valores dominantes, por outro, também se tornam espaços de contestação e reconfiguração. A AD, ao explorar essas tensões, revela como as práticas discursivas podem ser ressignificadas, mesmo dentro de estruturas que parecem rigidamente estabelecidas.

A luta de classes, nesse contexto, manifesta-se de maneira onipresente, sendo visível tanto nas práticas discursivas quanto nas ações sociais. A resistência e a revolta contra as formas de dominação são estratégias que permitem, em alguma medida, que a transformação ocorra, superando a mera reprodução dos discursos dominantes. Essa resistência discursiva abre caminho para novos sentidos e subjetividades, desafiando o que está cristalizado. No entanto, mesmo quando há reconfigurações, a igualdade nunca se estabelece de forma uniforme para todos os sujeitos, pois os contornos da luta de classes variam conforme as condições materiais e simbólicas em que se inscrevem.

Assim, a transformação dos discursos não é um processo homogêneo ou linear, mas um campo de luta permeado por tensões ideológicas. Enquanto a dominação masculina continua a ser reproduzida por meio de práticas sociais naturalizadas, a resistência discursiva possibilita rupturas e novas formas de pensar e agir, reconfigurando as relações de poder que estruturam a sociedade.

Pêcheux (2014) apresenta uma perspectiva crítica sobre o funcionamento da ideologia, reconhecendo que o assujeitamento do indivíduo ao discurso dominante não é um processo de controle absoluto, pois a linguagem, como produto ideológico, é falha e permite resistências internas. Nesse sentido, Pêcheux (2014, p. 281) afirma que “não há dominação sem resistência” e “ninguém pode pensar do lugar de quem quer que seja”. Essas colocações indicam que a resistência à dominação não ocorre fora da ideologia, mas a partir de suas falhas internas, permitindo ao sujeito questionar e subverter os discursos que o interpelam.

Desse modo, a constituição do sujeito na linguagem é marcada pela falha. Essa falha revela-se no processo de interpelação ideológica que, conforme Pêcheux (2014), não garante um assujeitamento pleno, uma vez que o sujeito de linguagem nunca está completamente

homogêneo ou estável, pois a linguagem, por sua natureza, é sempre falha. A ideologia, ao interpelar o sujeito, tenta produzir um discurso coeso, mas é justamente nessa tentativa que ocorrem rupturas, como os lapsos e os atos falhos, que inscrevem marcas de resistência e contestação. Essas falhas revelam que o sujeito não é totalmente passivo à interpelação, mas há, no interior da própria ideologia, um espaço para resistência.

Maldidier (2003, p. 70) reforça essa ideia ao afirmar que "não é mais no sucesso da interpelação, mas nos traços de seu obstáculo, que se toca o sujeito", indicando que a resistência não se manifesta fora da ideologia dominante, mas nas falhas ocorridas dentro dela. Esse deslocamento teórico possibilitou a Pêcheux reavaliar o conceito de assujeitamento, ao reler Althusser e observar que a interpelação ideológica, ao tentar "produzir" sujeitos, não o faz de maneira completa, abrindo espaço para o equívoco e a contestação.

Esses movimentos, compreendidos a partir do conceito de FD de Pêcheux (2014), sugerem que o discurso é sempre produzido dentro de condições históricas e sociais determinadas, pois "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, grifos do autor). Ou seja, as FDs não apenas definem o que é possível dizer, mas também moldam o campo de resistência, evidenciando que a luta por significados e posições de poder acontece dentro do próprio discurso.

No caso dos contos de fadas tradicionais, as marcas de poder tornam-se evidentes nos discursos que delineiam o papel da mulher os quais, normalmente, giram em torno das princesas. Na primeira versão do conto analisado, a submissão da princesa é naturalizada por meio de escolhas lexicais empregadas no discurso narrativo, reforçando a autoridade patriarcal, algo explicitamente visível na Figura 2 do nosso *corpus*. O emprego do substantivo "ordem" na narrativa original — "*Por ordem do pai da princesa, tornou-se o querido companheiro e marido dela*" — demonstra essa subordinação, ao apresentar o casamento da princesa como uma imposição do pai, revelando a estrutura discursiva que legitima o poder masculino. Essa escolha lexical carrega o valor semântico de mando, de determinação, e é associado à autoridade e imposição, indicando claramente que a jovem recebeu uma ordem para se casar com o príncipe, alguém que mal conhecia, sem o seu consentimento.

Logo, o pai não permitiu à filha o direito de opinar e decidir ou, pelo menos, de juntos tomarem a decisão. Pelo contrário, o texto mostra a atitude autoritária, no qual o sujeito feminino é silenciado por um discurso patriarcal que como aponta Orlandi (2003), revela-se uma manifestação de autoridade, na qual o locutor posiciona-se como o único sujeito do

discurso, resultando no apagamento da possibilidade de interação com o interlocutor. Dessa forma, o espaço para a fala do outro é negado, como no caso do rei que, ao silenciar o sujeito feminino, limita suas opções à obediência compulsória. Assim, a princesa não desempenha o papel de sujeito ativo em sua própria história, mas sim o de objeto subordinado à vontade do pai ou do príncipe.

Na versão contemporânea da narrativa, embora ainda seja possível identificar traços de um discurso parafrástico, observamos um desdobramento que altera significativamente o papel da protagonista. James, o pai de Tiana, nutria o sonho de abrir o seu próprio restaurante e, apesar das adversidades econômicas, ele manteve a convicção de que a dedicação e o trabalho árduo eram essenciais para alcançar seus objetivos. Esses valores foram transmitidos à filha, que herdou dele não apenas o desejo de abrir um restaurante, mas também o compromisso com o esforço como meio de superação. Dessa forma, o desejo de Tiana em realizar esse sonho pode ser lido como uma forma de honrar a memória paterna, perpetuando o seu legado.

Contudo, a figura de Tiana vai além da simples reprodução dos valores paternos, e se constitui como protagonista de sua própria trajetória, assumindo uma liderança ativa e delineando seus próprios objetivos. Essa resignificação ideológica articula-se com o rompimento de um discurso patriarcal tradicionalmente presente em contos de fadas, em que as figuras femininas, especialmente as princesas, eram confinadas a papéis limitados à esfera doméstica, servindo à família e aos deveres do lar. A AD de linha francesa, especialmente em sua vertente pecheutiana, oferece um arcabouço teórico para interpretar esses movimentos discursivos, possibilitando compreender como a construção do sujeito – aqui representado por Tiana – emerge de um jogo complexo entre linguagem, ideologia e história.

Segundo a AD, o sujeito não é concebido como autônomo, mas é constituído pelas formações discursivas que atravessam sua experiência e pelos discursos que o interpelam. Segundo Pêcheux,

[...] as palavras, expressões, proposições etc., recebem seu sentido da formação discursiva na qual são produzidas [...] os indivíduos são “interpelados” em sujeitos-falantes (sujeitos de *seu* discurso) pelas formações discursivas que representam “na linguagem” as formações ideológicas que lhe são correspondentes” (Pêcheux, 2014, p. 147).

No caso de Tiana, ainda que seu desejo de abrir um restaurante pareça, em um primeiro momento, inserir-se em uma lógica de reprodução familiar e ideológica, ela se diferencia ao se apropriar desse desejo de maneira singular. Ao contrário das narrativas

clássicas, nas quais as princesas eram sujeitas à passividade e à espera de um resgate externo, Tiana posiciona-se ativamente na construção de sua própria história. Esse deslocamento discursivo pode ser analisado como uma subversão dos valores patriarcais que orientam o discurso hegemônico dos contos de fadas tradicionais.

Aqui, observamos a operação de diferentes FDs. A FD patriarcal, que estrutura as narrativas clássicas, é desafiada pelo discurso contemporâneo de empoderamento feminino, inserido no contexto de uma transformação mais ampla nas condições de produção discursivas do século XXI. Ao mesmo tempo, a noção de interdiscurso – isto é, a interação entre discursos diversos ao longo do tempo – é central para a compreensão do conto de fadas como gênero discursivo, reconfigura-se, permitindo novos sentidos. A heterogeneidade discursiva presente na narrativa de Tiana evidencia a coexistência de vozes distintas, que dialogam e se tensionam no interior do enredo.

Essa tensão discursiva reflete a própria heterogeneidade que a AD considera fundamental no funcionamento da linguagem. O discurso de Tiana não se fixa em uma única direção, mas desloca-se entre diferentes formações discursivas – o trabalho duro herdado do pai, a autonomia feminina e a subversão dos papéis tradicionais de gênero – produzindo novos efeitos de sentido. Assim, Tiana honra a memória de seu pai ao perseguir o sonho do restaurante, e também se inscreve em uma FD que desafia e reconfigura as normatividades sociais ligadas ao papel da mulher nas narrativas culturais. De acordo com Pêcheux,

[...] uma FD não é um espaço estrutural fechado, pois é constitutivamente ‘invadida’ por elementos que vêm de outro lugar (isto é, de outras FD) que se repetem nela, fornecendo-lhe suas evidências discursivas fundamentais (por exemplo sob forma de ‘pré-construídos’ e de ‘discursos transversos’ (Pêcheux, 1997b, p. 314).

Portanto, à luz da AD, a constituição do sujeito Tiana ocorre na articulação de múltiplos discursos e no jogo de forças entre ideologias que moldam suas ações e seus desejos. Ao se afirmar como protagonista de sua própria vida, Tiana se apropria dos valores transmitidos por seu pai, redefinindo esses valores em função de sua própria experiência e da luta por autonomia. Logo, configura-se como um sujeito que, embora interpelado por uma tradição discursiva, ressignifica essa tradição à luz de novas condições históricas e sociais.

Nesse sentido, a Disney, ao reconfigurar o papel das princesas em suas produções, atende às demandas contemporâneas por representações mais inclusivas, e reconstrói o imaginário social em torno da figura feminina. Isso está em consonância com a AD de linha pecheutiana, que entende o discurso como um campo de lutas ideológicas, em que o sujeito

é interpelado por diferentes discursos em disputa. Ao reformular o papel das princesas, a indústria do entretenimento reescreve, de forma discursiva, as posições de sujeito, antes limitadas pela tradição patriarcal.

O deslocamento discursivo observado na construção de personagens como Tiana reflete um fenômeno mais profundo do que uma simples alteração narrativa: trata-se de uma rearticulação das condições de produção do discurso sobre o feminino, na qual a submissão historicamente atribuída às mulheres cede lugar à autonomia e à resistência. Essa ressignificação espelha as tensões ideológicas presentes nas sociedades contemporâneas, onde, embora o discurso patriarcal ainda seja proeminente em muitos círculos sociais, observamos um movimento crescente de contestação e subversão dos papéis tradicionalmente atribuídos às mulheres.

No contexto do século XIX, a submissão feminina era praticamente um imperativo social, mesmo entre as mulheres de classes nobres. Embora essas mulheres estivessem em posições sociais mais privilegiadas, dificilmente possuíam autonomia para a tomada de decisões que contrariassem as normas impostas pelo patriarcado. Questões como o casamento, por exemplo, evidenciavam esse controle, visto que alianças entre homens e mulheres de classes sociais distintas eram rigidamente reguladas, reforçando as hierarquias sociais e de gênero. Nessa perspectiva, o sujeito-mulher era constantemente remetido ao lugar de inferioridade em relação ao homem, tanto na ordem social quanto na produção de discursos.

Como já mencionado, segundo Pêcheux (2014), o sujeito é sempre interpelado pela ideologia e pelo discurso. O sujeito-mulher, nesse contexto histórico, ao ocupar uma posição inferior no sistema patriarcal, não possuía a liberdade de produzir discursos que afrontassem essa ideologia dominante. Como figura submetida à autoridade masculina e às normas sociais que regulavam suas práticas e comportamentos, as mulheres ocupavam uma posição discursiva de subordinação. Isso demonstra que a construção discursiva do sujeito está intrinsecamente vinculada às condições de produção e ao lugar que esse sujeito ocupa no campo social e ideológico. No caso das mulheres da época, a ideologia patriarcal era internalizada e manifestada tanto nos discursos quanto nas práticas sociais, reafirmando a posição de obediência e submissão, ocasionando, assim, o silenciamento do discurso feminino.

A AD, particularmente em sua vertente pecheutiana, oferece uma chave interpretativa fundamental para compreender essas dinâmicas de poder e as interações entre discurso e ideologia. 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”. Essa afirmação corrobora a ideia de que “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). Nesse sentido, a linguagem, tanto verbal quanto não verbal, assume um papel fundamental no discurso das cenas selecionadas, não sendo apenas um veículo de comunicação, mas também um local de produção e reprodução das relações de poder e das formas de dominação.

No caso de personagens como Tiana, o deslocamento discursivo observado na narrativa contemporânea não apenas redefine a posição da mulher dentro da história, e reflete mudanças mais amplas nas condições de produção discursiva da sociedade. Se, no século XIX, a mulher estava restrita ao papel de sujeição, na contemporaneidade, há uma resistência e uma reconfiguração desses papéis, possibilitando a emergência de sujeitos femininos que reivindicam autonomia e protagonismo. Esse processo, porém, não é isento de contradições e tensões, uma vez que o discurso patriarcal ainda permeia e molda diversas esferas sociais.

A ideologia, enquanto estruturante das relações sociais e dos discursos, continua a operar, mesmo nas tentativas de subversão. No entanto, o próprio ato de questionamento e rearticulação dos papéis tradicionais revela a fluidez e a heterogeneidade dos discursos contemporâneos. Ao assumir a liderança ativa de sua própria vida, Tiana desafia as expectativas impostas pelo patriarcado, constituindo-se em um sujeito de resistência, um sujeito que, embora interpelado por múltiplas ideologias, consegue deslocar-se discursivamente para construir novos sentidos e novas formas de existência.

Dessa forma, a análise discursiva de personagens como Tiana possibilita a compreensão de como as ideologias em disputa, materializadas no discurso, operam na constituição dos sujeitos. O discurso patriarcal, ainda presente, é tensionado pela emergência de discursos de resistência que buscam transformar as condições sociais e discursivas em que as mulheres estão inseridas. Esse processo, conforme evidenciado na construção de Tiana, envolve a rearticulação de valores e a subversão de normas, oferecendo novas possibilidades para a construção de subjetividades femininas que rompem com a lógica da submissão e reivindicam autonomia, protagonismo e resistência.

Portanto, ao observarmos essa rearticulação discursiva, notamos que a constituição do sujeito-mulher na contemporaneidade está profundamente ligada à ressignificação de sua posição social e discursiva. Se, no passado, o sujeito feminino estava submetido a um discurso de autoridade patriarcal, hoje vemos a emergência de sujeitos que desafiam essa autoridade, reconfigurando suas práticas e seus discursos em consonância com os novos

contextos ideológicos e sociais.

No discurso fílmico analisado, especialmente na sequência de interações entre Tiana e sua mãe, observamos a manifestação de um deslocamento discursivo que reflete tensões ideológicas subjacentes à representação da mulher. Na Figura 2, das cenas selecionadas, é notável o modo como Tiana resiste às expectativas tradicionais, particularmente àquelas relacionadas ao casamento e à maternidade. Em um recorte anterior, sua mãe insinua que está na hora de a jovem encontrar um marido, ao que Tiana prontamente responde: *Isso ainda vai ter que esperar...* Ao ser questionada sobre o tempo de espera (*Quanto tempo vai esperar?*), ela afirma: *Estou sem tempo para "distrações"...*, e deixa claro que o seu foco é o trabalho (*Preciso trabalhar!*). Mesmo diante do desejo explícito da mãe por netos (*Eu quero netinhos para cuidar...*), Tiana permanece firme em sua posição, reiterando que sabe exatamente para onde está indo (*Eu sei bem para onde estou indo...*), ou seja, ela deixa claro que o seu objetivo já está traçado.

Essa cena revela uma relação complexa entre os discursos, pois o que é verbalizado está intimamente vinculado ao contexto ideológico e social mais amplo. Através da perspectiva da AD, Tiana, como sujeito discursivo, não opera em um vácuo, mas se constitui em um espaço interpelado por FDs que lhe antecedem e com as quais ela interage. Nesse caso, a expectativa tradicional de que a mulher deva priorizar o casamento e a formação de uma família é desafiada pelo discurso de autonomia e foco profissional que Tiana incorpora.

Conforme argumenta Amossy (2022, p. 129), "na circulação dos discursos, o locutor retoma por sua conta, conscientemente ou não, o já dito e o já pensado que ele reconduz ou, ao contrário, contradiz, modifica, retrabalha". Esse processo é visível no comportamento de Tiana que, ao retomar o discurso materno tradicional sobre o papel da mulher, não apenas o reconduz, mas ainda o modifica profundamente. Ao se posicionar como uma mulher focada em seus próprios projetos e sonhos, ela não nega a importância dos laços familiares ou do papel de mãe, mas, naquele momento, prioriza sua realização pessoal e profissional. Isso representa uma rearticulação das cristalizações temáticas e formais em torno do papel feminino, que historicamente associa a mulher à esfera doméstica e à função reprodutiva.

No âmbito da AD, tal processo de modificação e retrabalho do "já dito" pode ser entendido pela noção de interdiscurso, que remete à forma como diferentes discursos se entrecruzam e se ressignificam ao longo do tempo. O discurso de Tiana, ao resistir às pressões tradicionais, evidencia uma ruptura com uma formação discursiva patriarcal que, por muito tempo, manteve a mulher restrita a papéis de subordinação. Ao mesmo tempo, essa ruptura não ocorre de forma isolada; é preciso considerar o campo mais amplo das condições de

produção discursiva que, no contexto contemporâneo, permite a emergência de discursos que desafiam normas e expectativas de gênero.

A tensão entre o desejo da mãe e o desejo de Tiana ilustra como os sujeitos são interpelados pela ideologia, tal como proposto por Pêcheux (2014). A mãe, ao insistir no casamento e na maternidade como objetivos primordiais para Tiana, está alinhada a uma formação discursiva tradicional que ancora a identidade feminina nessas funções. Tiana, por sua vez, representa um sujeito que se desvia desse interpelar ideológico ao priorizar seu trabalho e seus próprios sonhos. No entanto, é importante notar que essa resistência não se dá de maneira absoluta, uma vez que Tiana não nega completamente as aspirações da mãe, contudo, naquele momento, escolhe seguir seu próprio caminho. Isso reflete a complexidade da constituição do sujeito na AD, em que os indivíduos não são completamente autônomos nem totalmente submissos à ideologia, mas se constituem em um jogo de forças discursivas que os atravessam.

Portanto, está em jogo nessa sequência mais do que um simples conflito entre mãe e filha sobre planos de vida distintos; é a manifestação de uma disputa ideológica sobre o papel da mulher na sociedade. Essa disputa é observada na forma como os discursos se cruzam e se transformam ao longo do tempo, produzindo novos sentidos que reconfiguram as relações entre o sujeito e a ideologia. Tiana, ao afirmar sua autonomia diante da mãe, contribui para a descrystalização de discursos hegemônicos sobre a mulher, inserindo-se em uma formação discursiva que valoriza a independência feminina e o direito de escolher seu próprio caminho. Como salienta Amossy (2022), essas "descristalizações" precisam ser examinadas em suas funções sociais e políticas, pois refletem as transformações que atravessam a sociedade e a forma como as ideologias se materializam no discurso.

As cristalizações – e as descrystalizações – formais e temáticas são assim estudadas na trama interdiscursiva para cuja produção de sentido elas contribuem; elas são examinadas nas funções sociais e políticas que desempenham em uma dada época (Amossy, 2022, p. 129).

Dessa maneira, a análise dessa cena no filme indica como os discursos do feminino são retrabalhados no campo da ficção, oferecendo uma visão mais ampla das relações de poder e das disputas ideológicas que atravessam a constituição do sujeito-mulher. A AD, ao investigar as relações entre linguagem, ideologia e subjetividade fornece as ferramentas teóricas necessárias para compreender esse fenômeno e a relevância de suas implicações sociais e políticas.

Na verbalização de Tiana, observamos a manifestação de um discurso que rompe com

as FIs tradicionais associadas ao papel da mulher na sociedade. Tiana, ao afirmar sua independência e seu foco em objetivos profissionais, como abrir seu próprio restaurante, desidentifica-se das expectativas sociais que historicamente pressionam as mulheres a priorizarem o casamento e a maternidade. Esse movimento discursivo reflete as mudanças nas condições de produção do discurso feminino, no qual a figura do sujeito-mulher passa a desafiar as normativas impostas por uma ideologia que a coloca, sobretudo, como reprodutora e responsável pelo "cuidar" – do lar, dos filhos e do marido.

A teoria da AD permite-nos compreender esse processo como uma rearticulação das formações discursivas que estruturam as relações sociais e de gênero. Retomamos, aqui, a perspectiva de Pêcheux, segundo a qual o sujeito não é autônomo, mas constituído pelo discurso e interpelado pelas FIs que o atravessam. No entanto, o sujeito pode resistir e desidentificar-se dessas formações, ao se posicionar de maneira contrária a discursos hegemônicos. No caso de Tiana, sua recusa em conformar-se às normas sociais que ditam o casamento e a maternidade como destinos primordiais e inevitáveis para as mulheres exemplifica essa desidentificação ideológica.

Essa ruptura é emblemática de uma movimentação mais ampla que afeta as relações de gênero, especialmente no que tange à construção social do feminino. Tradicionalmente, as mulheres eram vistas como destinadas a uma função reprodutiva, sendo o seu papel na família central para a manutenção das estruturas sociais patriarcais. Muitas mulheres, ao longo da história, foram levadas a abdicar de suas ambições acadêmicas e profissionais para se dedicarem exclusivamente aos papéis de esposa e mãe, uma imposição sustentada por FDs que naturalizavam essas funções como inerentes à condição feminina. O discurso de Tiana, entretanto, desafia essa normatividade ao reivindicar para si a autonomia de decidir sobre seu futuro, priorizando sua carreira em vez de submeter-se aos desejos e às cobranças familiares e sociais.

Esse cenário traz à tona a questão da interferência social nas escolhas das mulheres, sobretudo no que diz respeito à dicotomia frequentemente imposta entre vida pessoal e carreira. A sociedade, conforme apontado no texto, por meio do discurso da mãe, continua a pressionar as mulheres a escolher entre ter filhos ou seguir uma carreira profissional, uma escolha que não é imposta aos homens. Para eles, a possibilidade de conciliar paternidade e sucesso profissional é amplamente aceita e incentivada, enquanto as mulheres enfrentam dificuldades em manter-se no mercado de trabalho ou em ascender em suas carreiras, caso decidam constituir uma família. Essa disparidade reflete não apenas uma desigualdade de gênero, mas também uma falha estrutural nas relações familiares e sociais, que ainda

sobrecarregam a mulher com a responsabilidade exclusiva pela criação dos filhos e pela gestão do lar.

A AD problematiza essa situação ao explorar a maneira como os discursos sociais e ideológicos são materializados na linguagem. As FDs que sustentam a divisão desigual de responsabilidades entre homens e mulheres no âmbito familiar e profissional são perpetuadas por meio de discursos que naturalizam o papel da mulher como cuidadora. Essa naturalização é, na verdade, uma construção ideológica que visa manter as hierarquias de poder dentro da sociedade patriarcal. Ao recusar-se a seguir esse roteiro, o sujeito-mulher que, como Tiana, resiste a essas pressões, realiza um deslocamento discursivo que questiona e subverte a ideologia dominante.

Entretanto, essa resistência nem sempre é simples ou plenamente eficaz. Muitas mulheres, mesmo aquelas que optam por seguir carreiras, enfrentam desafios significativos no mercado de trabalho. Um dos exemplos mais recorrentes é a discriminação que recai sobre mulheres com filhos. Muitas encontram dificuldades para se manterem empregadas em suas áreas de formação, ou ainda são preteridas em processos seletivos justamente por serem mães. Essa situação reflete um discurso social que vê a maternidade como um impedimento para o sucesso profissional da mulher, reforçando a ideia de que a mulher deve escolher entre ser mãe ou ser profissional, mas não pode ocupar as duas posições.

Esse cenário revela as limitações e contradições das FDs contemporâneas. Por um lado, há maior aceitação e incentivo para que as mulheres ingressem no mercado de trabalho e nas universidades; por outro, as estruturas sociais e familiares continuam a reforçar uma divisão sexual do trabalho que sobrecarrega as mulheres com responsabilidades domésticas e familiares. A análise dessa tensão, à luz da AD, mostra que, embora haja um deslocamento discursivo em curso – como o protagonizado por Tiana –, as FIs que sustentam a desigualdade de gênero ainda exercem forte influência nas escolhas e nas oportunidades das mulheres.

Assim, o discurso de Tiana, que prioriza sua carreira e desafia as expectativas tradicionais, simboliza uma ruptura com as FDs patriarcais. No entanto, essa ruptura não ocorre em um vazio discursivo; ela está inserida em uma rede de tensões ideológicas que continua a operar, impondo barreiras e criando dilemas para as mulheres no âmbito de suas escolhas pessoais e profissionais. A análise crítica desse fenômeno indica que a constituição do sujeito feminino, em um contexto de resistências e desidentificações, é uma arena de disputa onde as ideologias patriarcais ainda precisam ser confrontadas e superadas para que se possam construir novas subjetividades mais equitativas e autônomas.

Nesta perspectiva pecheutiana de que o sujeito é constituído pelo discurso e interpelado pelas FIs vigentes, Tiana, contudo, demonstra uma desidentificação com certos discursos dominantes, particularmente aqueles que subordinam a mulher a uma posição inerte, de espera pelo casamento como solução para sua vida financeira ou social. Em vez de buscar um "príncipe" que a salve ou a sustente, como tradicionalmente se espera das princesas em contos de fadas, Tiana se recusa a seguir essa rota e se dedica incansavelmente ao trabalho, evidenciando uma forte conexão com o discurso meritocrático, segundo o qual o sucesso é alcançado por meio do esforço individual.

Entretanto, ao analisar o conceito de meritocracia, é preciso considerar suas limitações. A meritocracia pressupõe que qualquer indivíduo, independentemente de suas condições sociais ou econômicas, pode alcançar o sucesso desde que trabalhe o suficiente. No entanto, essa ideologia frequentemente ignora as barreiras estruturais e históricas que colocam certos grupos em posições de desvantagem. No caso de Tiana, embora sua perseverança e dedicação ao trabalho sejam elementos centrais de sua narrativa, o filme não aborda de maneira explícita as dificuldades adicionais que ela enfrenta por ser uma mulher negra em uma sociedade marcada por desigualdades raciais e sociais. A trajetória de Tiana, portanto, pode ser um exemplo de como o discurso meritocrático simplifica a complexidade das condições de produção do sujeito, ignorando as desigualdades que afetam o ponto de partida e as oportunidades disponíveis para certos grupos.

3.4 DO ENCANTO À AUTONOMIA: IDENTIDADE FEMININA

Figura 3 – Quadro da representação do sujeito-mulher/princesa no conto “A Princesa e o Sapo”

▪ Discurso inicial do enredo e as características da princesa no conto.	▪ Discurso inicial do enredo fílmico e as características da princesa no filme.
---	---

❖ Nos velhos tempos, quando o desejo ainda se realizava, vivia um rei, cujas filhas eram todas lindas; mas a mais nova era tão bonita que o próprio sol, que já tinha visto tantas coisas, se admirava e ficava espantado sempre que brilhava no seu rosto. Perto do castelo do rei havia um grande bosque escuro, e nesse bosque, debaixo de uma velha tília havia um poço e, quando o dia estava muito quente, a princesinha saía para o bosque e sentava-se à beira do poço fresco. E, quando se aborrecia, pegava numa bola de ouro, atirava-a para o ar e voltava a apanhá-la; e este era o seu brinquedo preferido.



Mãe: Naquele momento, o sapinho feio olhou para cima, com aqueles olhinhos redondos e tristes, e implorou: -- Oh! Por favor, querida princesa, só um beijo seu pode quebrar o feitiço terrível que foi lançado sobre mim por uma bruxa má!

Imagem 8



Charlotte: Agora vem minha parte preferida!

Imagem 9



Mãe: E aquele apelo desesperado comoveu tanto a bela princesa que ela resolveu se aproximar e pegar aquele animal gosmento...aí foi chegando para frente, trouxe o sapo até os lábios e deu-lhe uma beijoca. Então, o sapo foi transformado em um lindo príncipe, eles casaram e foram felizes para sempre. Fim da história...

Imagem 10

Fonte: O Rei Sapo (Contos de fadas, 2004).

Fonte: A Princesa e o Sapo (2009).

Ao longo da história, as narrativas de princesas foram amplamente marcadas por

representações femininas que enfatizavam a beleza, a passividade e a busca pelo casamento como principais formas de realização. No entanto, com o lançamento da animação “A Princesa e o Sapo” (2009), observamos uma significativa reconfiguração desse modelo tradicional. A construção discursiva da protagonista Tiana rompe com o modelo clássico das princesas dos contos de fadas, ao deslocar o foco da idealização estética e da dependência masculina para a valorização do trabalho, da determinação e da autonomia. Essa mudança não ocorre de maneira isolada, mas dentro de um contexto social e ideológico mais amplo, no qual as representações femininas vêm sendo ressignificadas para refletir novas perspectivas sobre identidade e papel da mulher na sociedade.

Na Figura 3, ao compararmos os dois fragmentos narrativos que iniciam ambos os enredos, observamos como o filme de 2009 desloca o foco da beleza e do casamento para o trabalho e a realização pessoal. Enquanto no conto original a princesa é valorizada por sua aparência e pelo encantamento que provoca no “sol”; na animação, a história começa com a mãe de Tiana lendo o conto para ela e Charlotte, sua amiga, simbolizando uma transmissão de ideologias e expectativas. O fato de Tiana rejeitar a ideia de beijar o sapo (nas cenas após a imagem 10) e buscar o sucesso por meio de suas próprias ações representa uma ruptura com o *ethos* tradicional das princesas, que costumavam depender de um homem para sua realização.

Segundo Maingueneau (2008a, p. 69), “o *ethos* é a imagem de si que o locutor projeta no seu discurso, e que tem como objetivo garantir a adesão do público à sua palavra”. No caso de Tiana, há um claro rompimento com o *ethos* tradicional das princesas, que historicamente dependiam de figuras masculinas para validação e realização. Tiana, ao focar em sua própria realização por meio do trabalho, projeta um novo *ethos* de autonomia e determinação, em contraste com a passividade que caracterizava as princesas clássicas dos contos de fadas.

Na construção discursiva do conto original de “A Princesa e o Sapo”, um aspecto que também merece destaque, do ponto de vista semântico, é a escolha lexical que ressalta a beleza e o encantamento da princesa. Essa seleção de termos não é aleatória; ao contrário, ela desempenha um papel importante na produção de efeitos de sentido que posicionam a personagem como um objeto de contemplação. Ao enfatizar a estética da princesa, a narrativa sugere, de forma implícita, que o valor da personagem está diretamente atrelado à sua aparência física. Tal enfoque reforça uma ideologia que associa feminilidade à passividade e ao ideal de beleza, perpetuando uma visão tradicional da mulher como figura submissa e objeto de desejo.

De acordo com Rocha (2008), a eficiência da comunicação está relacionada às escolhas de palavras que o falante utiliza para se expressar. Na visão da autora, os falantes não utilizam itens lexicais de forma aleatória, mas sim com o propósito de produzir determinados efeitos de sentido. Consoante a esse pensamento, Freire (2015, p. 419) afirma que a seleção lexical está “ancorada em posicionamentos, crenças e aspectos ideológicos de seus interlocutores”. Dessa maneira, a escolha das palavras reflete o ponto de vista do sujeito, revelando suas crenças e perspectivas diante do mundo.

Em consonância com essa visão, Cardoso (2015, p. 124) salienta que “a escolha lexical usada na elaboração de um texto diz muito sobre as intenções comunicativas de quem o produziu e de seu papel na sociedade”. O autor complementa que

[...] as palavras selecionadas podem revelar valores ideológicos, retratar o conjunto da experiência humana acumulada, assim como práticas sociais e culturais, já que é no léxico que se veem representadas, de forma mais objetiva, as visões de mundo dos sujeitos participantes da prática discursiva” (Cardoso, 2015, p. 124).

Dessa forma, a seleção lexical vai além de uma simples decisão estilística; ela carrega valores e reflexos da vivência e das experiências dos sujeitos. Nesse sentido, o ato de elaborar um texto pressupõe, antes de tudo, a seleção adequada de itens lexicais, que não só atendam a propósitos comunicativos bem definidos, mas que também expressem de maneira precisa as visões de mundo do autor. Assim, conforme endossado por esses autores, a escolha das palavras é uma estratégia linguística que está intrinsecamente ligada ao modo como os falantes atribuem significados ao mundo, estabelecendo, portanto, uma forte conexão entre o léxico e as ideologias subjacentes à comunicação. No caso do conto, as escolhas lexicais orientam o sentido do enunciado, conduzindo o leitor a interpretar que a beleza feminina constitui o núcleo da identidade da princesa.

Por outro lado, a sequência discursiva do filme, nas imagens 8, 9 e 10, apresenta uma estrutura, com uma seleção lexical, que desconstrói essa imagem tradicional de “beleza” logo no início do conto. A mãe de Tiana narra a história, enfatizando o aspecto grotesco do sapo: “sapinho feio”, “olhinhos redondos e tristes”, “animal gosmento”. A narrativa insere elementos humorísticos e irônicos, desvalorizando a imagem idealizada do príncipe e rompendo, ainda que de forma sutil, com o enredo clássico. Essa escolha discursiva reorienta o discurso, deslocando o foco do ideal de beleza para a ação e a independência da personagem.

A sequência narrativa fílmica de “A Princesa e o Sapo” (2009) apresenta uma

polarização discursiva significativa entre as personagens Tiana e Charlotte, revelando distinções claras nos valores que cada uma representa. Charlotte, uma jovem rica e mimada, sonha em encontrar um príncipe, sem questionar o significado mais profundo do amor, refletindo, assim, o *ethos* tradicional das princesas de contos de fadas, cujas aspirações estão centradas no casamento como solução para sua vida. Charlotte, portanto, projeta um *ethos* vinculado à dependência masculina e à realização feminina por meio do casamento.

Adicionalmente, Charlotte resgata aspectos icônicos das princesas tradicionais, tanto em sua aparência física — pele branca, cabelos lisos e olhos claros, como a princesa do conto original era representada nas ilustrações clássicas — quanto em sua posição de passividade, aguardando ser resgatada por um homem. Essa construção discursiva dialoga com as FIs dominantes que por muito tempo, limitaram o papel da mulher à esfera privada, conforme discutido por Pêcheux (1993), para quem o sujeito é interpelado por FDs que reproduzem ideologias de submissão e passividade, particularmente no que tange à mulher.

Enquanto Charlotte é apresentada como uma releitura das princesas tradicionais, refletindo os padrões estéticos e comportamentais clássicos das personagens brancas, Tiana surge como uma tentativa de ruptura com essa tradição, ao ser a primeira princesa negra da Disney. No entanto, essa inclusão da diversidade racial, apesar de significativa, ocorre também de forma bastante sutil, o que levanta questionamentos sobre a profundidade dessa mudança.

Embora Tiana seja uma princesa negra, o filme opta por representá-la com traços físicos que se assemelham aos das princesas tradicionais da Disney, como sua forma alongada, corpo magro e delineado, cabelos lisos e uma estética geral que minimiza traços afrodescendentes mais marcantes. Como observam Azevedo e Silva (2014, p. 16), “Tiana tem a pele negra, mas apresenta um fenótipo distante dos traços negroides comuns à população afrodescendente”. Essa escolha revela uma tensão entre a tentativa de inclusão e a permanência de padrões estéticos eurocêtricos, que continuam a predominar nas representações das personagens femininas.

Essa abordagem da Disney pode ser compreendida dentro do quadro teórico da AD, especialmente no que diz respeito à constituição do sujeito e às formações ideológicas. Segundo Pêcheux (1997b), o sujeito é interpelado pelas formações discursivas que o constituem, sendo esses discursos marcados pelas ideologias dominantes de uma dada sociedade. Pêcheux afirma que

O funcionamento da ideologia se dá a partir do interpelar do sujeito, ou seja, a partir

do assujeitamento desse sujeito a uma determinada ideologia. Isso se dá: de tal modo que cada um seja conduzido sem se dar conta e tendo a impressão de estar exercendo sua livre vontade a ocupar o seu lugar em uma ou outra das duas classes sociais antagonistas do modo de produção (Pêcheux, 1997b, p.166).

No caso da personagem Tiana, sua representação está situada em um espaço de interseção entre duas formações discursivas distintas: de um lado, a pressão pela inclusão da diversidade racial e, de outro, a manutenção de padrões de beleza e comportamento que refletem os ideais hegemônicos e eurocêtricos. Essa dualidade ilustra o conflito entre a tentativa de incluir a diversidade nas narrativas e a continuidade de discursos dominantes que perpetuam estereótipos estéticos. Conforme Pêcheux (1997b, p. 156), "o sujeito do discurso não é um sujeito soberano, mas sim constituído nas formações discursivas, estando sempre atravessado por ideologias que limitam suas possibilidades de ação". Ou seja, o sujeito é moldado por uma série de discursos que o atravessam e estruturam suas possibilidades de ser e agir. No caso de Tiana, essa interpelação resulta em uma representação ambígua que tenta incorporar elementos da diáspora africana, mas que ainda está atrelada a padrões eurocêtricos.

É possível argumentar que, no momento do lançamento de “A Princesa e o Sapo” (2009), a Disney não buscava, de forma efetiva, romper com o estereótipo padronizado das princesas clássicas, tal como fez mais tarde com personagens como “Moana” (2016). Essa escolha estratégica pode ter refletido uma tentativa de equilibrar demandas por inclusão, ao mesmo tempo que preservava os valores estéticos e culturais já consagrados, de modo a não alienar segmentos do seu público que ainda resistiam a uma inclusão mais expressiva da diversidade nas narrativas.

Um exemplo mais recente desse tipo de resistência pode ser observado no lançamento do *teaser* da nova versão de “A Pequena Sereia” (2022), que trouxe uma Ariel negra e gerou forte reação negativa de parte do público. A imagem da protagonista negra foi alvo de ataques na internet, conforme a reportagem de Leonardi (2022). Nesse contexto, a AD evidencia essa tensão, uma vez que a constituição do sujeito e as escolhas discursivas são sempre interpeladas por FDs que refletem os interesses sociais e econômicos em jogo; pois, segundo Pêcheux (1997b), o sujeito do discurso não é soberano, mas constituído nas FDs, o significado que as escolhas estéticas e narrativas da Disney, mesmo ao incluir uma princesa negra, estão condicionadas pelas ideologias dominantes que buscam manter padrões eurocêtricos e hegemônicos.

A neutralização das diferenças, observada na construção de Tiana, é compreendida

como uma tentativa de atender parcialmente à demanda por diversidade sem provocar um rompimento radical com o que Orlandi (1995) chama de “efeitos de sentido”, que são os resultados das materializações ideológicas nos discursos. Para Orlandi, “a ideologia se materializa no discurso, produzindo efeitos de sentido que refletem as condições sociais e históricas em que os sujeitos estão inseridos” (Orlandi, 1995, p. 37). Nesse sentido, a Disney, ao manter aspectos tradicionais das princesas, evitou uma possível resistência por parte de um público que não estivesse disposto a abraçar uma inclusão mais disruptiva.

Conforme Indursky (2003, p. 119),

[...] para que haja ruptura é preciso que haja antes estrutura, repetição. Não se trata aqui de pensar em um apagamento dos sentidos já-lá. Não se trata tampouco de optar pela estrutura ou pelo acontecimento. Ao contrário. Ambos têm o seu funcionamento próprio e distinto. Sem estrutura não há acontecimento e a ruptura não implica o apagamento da memória. Se houvesse apagamento, não haveria a possibilidade de construção de uma memória social. É a permanência dos já-sabidos que possibilita que sentidos outros ressoem, mesmo quando sentidos novos se fazem ouvir.

Portanto, a representação de Tiana, embora marque um avanço na inclusão de personagens negras no universo das princesas, demonstra que as escolhas discursivas feitas pela Disney, naquele momento, não foram totalmente voltadas para uma transformação profunda. Como aponta Maingueneau (2008a, p. 97), “o ethos faz parte da construção discursiva do sujeito, criando uma imagem que visa suscitar a adesão do interlocutor e que se conforma aos valores de uma dada sociedade”. A imagem de Tiana foi moldada de forma a atender aos anseios de inclusão, mas sem desafiar de maneira significativa as expectativas tradicionais de beleza e comportamento já consolidadas.

A tensão entre permanência e ruptura é explicitada por Azevedo e Silva (2014, p. 16), que questionam: “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?”. A inclusão de uma princesa negra em um conto europeu reconfigurado para o contexto norte-americano, marcado pela história da diáspora africana, gera expectativas de uma representação mais autêntica das questões raciais. No entanto, o filme opta por um tratamento sutil que neutraliza as diferenças culturais e físicas que poderiam reforçar a identificação com a experiência afrodescendente, resultando em uma estética que, embora traga uma pele negra, não rompe de forma significativa com os padrões hegemônicos.

O que se observa, então, é uma espécie de “neutralização” da diferença, em que a aparência de Tiana, apesar de sua cor de pele, não desafia de forma significativa os padrões

estéticos já consagrados pela Disney. Esse processo pode ser analisado à luz do conceito de *ethos* discursivo, pois, conforme aponta Maingueneau (2008a), o *ethos* é a imagem que o sujeito constrói de si no discurso, projetada de acordo com as expectativas sociais e culturais. No caso de Tiana, seu *ethos* é moldado não apenas por sua personalidade trabalhadora e independente, mas também por uma conformidade estética que evita a subversão dos padrões de beleza estabelecidos pelas tradicionais princesas da Disney. Essa escolha reflete uma articulação de diferentes discursos dentro de uma mesma formação ideológica, na qual a inclusão racial é feita de forma superficial, sem desafiar as estruturas estéticas dominantes que continuam a privilegiar traços eurocêtricos.

Conforme Pêcheux (1997b), a FD que constitui o sujeito é atravessada por contradições internas, e pode ser claramente observado na representação de Tiana. Essas contradições não são exclusivas do sujeito individual, mas também se manifestam nos Aparelhos Ideológicos de Estado (AIEs), que atuam como espaços de realização da ideologia dominante, ao mesmo tempo em que abrigam possibilidades de transformação. Assim, embora os AIEs ofereçam meios para a perpetuação das relações sociais e produtivas existentes, eles também são atravessados por forças que, em virtude de suas próprias contradições internas, podem gerar mudanças. Pêcheux (2015b) elucida essa dinâmica ao afirmar que

[...] os AIE não são [...] puros instrumentos da classe dominante, máquinas ideológicas que reproduzem pura e simplesmente as relações de produção existentes: ‘... esse estabelecimento (dos AIE) não se faz sozinho, ele é, ao contrário, o palco de uma difícil e ininterrupta luta de classes...’, o que significa que os AIE constituem, simultânea e contraditoriamente, o lugar e as condições ideológicas de transformação das relações de produção (isto é, da revolução, no sentido marxista-leninista) (Pêcheux, 2015b, p. 4).

Esse entendimento evidencia que os AIEs operam como espaços de reprodução ideológica, e também como arenas onde ocorrem transformações ideológicas e sociais. A contradição interna das formações discursivas presentes nos AIEs possibilita a coexistência de tendências de reprodução e transformação das relações de produção, levando eventualmente a mudanças nos Aparelhos Repressivos de Estado (ARE), conforme as forças sociais se reorganizam em função da luta de classes.

Ademais, os processos de interpelação e assujeitamento, descritos por Pêcheux, operam de maneira invisível, porque um dos efeitos mais notórios da ideologia, tanto na sua forma geral quanto em suas manifestações particulares, é a negação de sua própria existência. Como observa Althusser (2008, p. 212), em sua formulação antropomórfica, a ideologia

“nunca diz ‘sou ideológica’”. Consequentemente, os sujeitos permanecem alheios aos mecanismos ideológicos que os constituem ao longo de toda a vida, desconhecendo as forças que os interpelam e moldam suas identidades.

Apesar da força da ideologia dominante, os AIEs e as formações discursivas oferecem brechas pelas quais a transformação social e ideológica pode ocorrer, ainda que de forma lenta e gradativa, por meio das contradições internas que se manifestam nas práticas sociais e produtivas. Desse modo, embora a personagem Tiana represente um avanço em termos de diversidade racial nas narrativas de princesas, sua construção ainda está vinculada a um discurso que favorece a manutenção de ideais predominantes de beleza e comportamento. Orlandi (2012b) reforça essa perspectiva ao destacar que as FDs delimitam o papel do sujeito na sociedade e, no caso de Tiana, o discurso em torno da autonomia feminina é colocado em contraste com a manutenção de padrões estéticos dominantes.

Em termos de AD, essa construção pode ser entendida como uma articulação de diferentes discursos em uma mesma FI. A Disney, ao introduzir uma princesa negra, atende à demanda por mais diversidade nas narrativas, mas faz de maneira que não desafia profundamente as estruturas ideológicas que sustentam os padrões hegemônicos de representação. O *ethos* de Tiana como uma princesa negra poderia ter sido construído com traços que realmente refletissem a diversidade da diáspora africana, mas sua estética permanece vinculada a um discurso de neutralidade que minimiza as diferenças.

Embora essa nova versão da narrativa “A Princesa e o Sapo” marque um avanço ao introduzir a primeira princesa negra da Disney, a representação de Tiana carrega as marcas de uma FD que ainda privilegia os padrões estéticos eurocêntricos. Como sugerem Azevedo e Silva (2014), essa escolha narrativa levanta a questão de até que ponto essa representação pode ser considerada uma verdadeira ruptura, ou se, na verdade, reforça a permanência de uma hegemonia estética que marginaliza traços e características mais comuns à população afrodescendente. Em suma, a introdução de Tiana no conjunto das princesas Disney reflete um movimento ambíguo, que oscila entre o esforço de promover a inclusão e a preservação de ideologias estéticas tradicionais.

Por outro lado, Tiana rompe com o *ethos* arquetípico das princesas ao incorporar valores de autonomia, esforço e trabalho árduo. Diferente de Charlotte, Tiana não busca um príncipe ou um casamento para resolver os seus problemas; ela direciona seus esforços para alcançar seu sonho de abrir um restaurante. Essa atitude reflete uma nova ordem discursiva, na qual a mulher pode se realizar por meio da independência profissional, em oposição à tradição que restringe o papel feminino à dependência masculina. Esse contraste entre as

personagens exemplifica o que Orlandi (2012a) denomina de uma reconfiguração das FDs, que redefine o papel da mulher na sociedade, desafiando as estruturas históricas que sempre a posicionaram como dependente do homem.

No contexto da AD, a historicidade desempenha um papel central na construção de sentido. Para Orlandi (1998, p. 57), “[...] a historicidade é a função da necessidade do sentido no universo simbólico”, ou seja, a língua só faz sentido quando está inscrita na história. Nessa engrenagem, os sujeitos têm um papel fundamental, pois são eles que, divididos em classes sociais e descentrados pelo inconsciente e por diferentes ideologias, (re)constroem sentidos aos objetos e às práticas discursivas. Dessa forma, ao interagirem com o mundo, os sujeitos não apenas reproduzem os discursos, mas também os transformam, ao mesmo tempo em que se constituem como agentes sociais. Como explica Orlandi (1998, p. 133), “[...] não há sentidos já dados [pelos eventos históricos], estes são constituídos por sujeitos inscritos na história num processo simbólico”.

Assim, Tiana, ao se posicionar como protagonista de sua própria história, ressignifica o papel da mulher dentro da narrativa. Sua trajetória não é apenas uma questão de superação pessoal, mas de transformação simbólica, e ela, como sujeito histórico, atribui novos sentidos ao que tradicionalmente se esperava de uma princesa. Dessa forma, o movimento de constituição de sentido e reconfiguração discursiva que Tiana protagoniza ilustra a dinâmica contínua entre história, discurso e subjetividade, conforme apontado por Orlandi.

Contudo, essa reconfiguração discursiva revela uma polarização que ainda impõe limites às escolhas femininas, reduzindo-as a duas opções aparentemente excludentes: a realização pessoal por meio do trabalho, como encarnado por Tiana, ou a dedicação ao casamento, como representado por Charlotte. Essa dicotomia reflete os limites de uma FD que ainda restringe a mulher, sugerindo que a carreira e o casamento são destinos incompatíveis. Conforme aponta Maingueneau (2008b), o *ethos* projetado pelo sujeito enunciadador é sempre construído dentro de um contexto social e ideológico que molda as identidades possíveis. Nesse sentido, a polarização entre Tiana e Charlotte evidencia a tensão existente entre os discursos contemporâneos que promovem a emancipação feminina e os resquícios de discursos tradicionais que continuam a limitar as possibilidades de escolha das mulheres, revelando as contradições presentes na narrativa.

Não podemos deixar de mencionar que, ao longo do enredo, Tiana eventualmente conhece o sapo, beija-o e, ambos, na forma de anfíbios, acabam se apaixonando. No desfecho, o casal permanece unido, sugerindo que “viveram felizes para sempre”. Esse final resgata uma das regularidades mais presentes nos clássicos contos de fadas: a união amorosa

e a promessa de felicidade ao lado do príncipe encantado. A análise desse desfecho, à luz da AD, revela que, embora Tiana subverta certos aspectos da narrativa tradicional ao focar em sua independência e em seu trabalho árduo, o final feliz ao lado do príncipe ainda reitera a estrutura romântica clássica.

Segundo Pêcheux (2006), o discurso é atravessado por FIs que tanto reproduzem quanto transformam os sentidos. No contexto de “A Princesa e o Sapo”, a narrativa final, que culmina na união amorosa entre Tiana e o príncipe Naveen, reflete a permanência de uma formação discursiva tradicional dos contos de fadas, na qual o casamento é apresentado como a realização final e ideal da protagonista feminina. Esse desfecho reforça o arquétipo da felicidade alcançada por meio da união conjugal, um elemento recorrente nas histórias clássicas, que promove uma concepção patriarcal da realização feminina.

A repetição de um final previsível revela a tensão entre as novas e as antigas FDs que atravessam a narrativa. Embora Tiana se destaque por romper com o *ethos* passivo das princesas clássicas ao buscar sua realização por meio do trabalho, a manutenção do final romântico demonstra o poder das FDs que consolidam a noção de que a felicidade feminina está associada à conquista do amor e à união conjugal. Como Orlandi (2012a) observa, os sentidos não estão só nas palavras, nos textos, mas são produzidos nas relações sociais, sob condições históricas e ideológicas. Dessa forma, o final feliz ao lado do príncipe perpetua, ainda que de forma sutil, a ideia de que a realização pessoal feminina passa, inevitavelmente, pela esfera romântica e matrimonial.

No entanto, o caso de Tiana apresenta nuances que diferenciam sua trajetória das princesas convencionais. Embora o príncipe Naveen surja de maneira casual, Tiana não renuncia ao seu sonho de abrir seu restaurante e consegue, aparentemente, equilibrar casamento e empreendedorismo. Essa conciliação entre vida profissional e pessoal traz uma dimensão de ruptura, pois desafia o discurso hegemônico de que a realização da mulher estaria limitada à esfera doméstica ou ao casamento. Segundo Pêcheux (2014), o sujeito é constituído por discursos que podem tanto reforçar quanto questionar as ideologias dominantes, e a personagem de Tiana parece encarnar essa tensão, ao equilibrar a conquista de seus próprios sonhos com a concretização do romance.

Entretanto, a narrativa mantém vestígios de FDs patriarcais, especialmente representadas pelas personagens da mãe e de Charlotte, que expressam expectativas convencionais em relação ao papel da mulher. Enquanto Tiana desafia esses padrões, as figuras femininas ao seu redor continuam a reproduzir o discurso dominante, reforçando a ideia de que o casamento ainda é o destino primordial e ideal para a mulher. Nesse sentido,

a obra retrata simultaneamente a transformação e a continuidade dos valores tradicionais. Como aponta Pêcheux (2006), os discursos não operam de maneira neutra, pois carregam consigo as tensões ideológicas de seu contexto de produção e, no caso de “A Princesa e o Sapo”, essas tensões ficam evidentes na conciliação entre o empreendedorismo de Tiana e o ideal de casamento que ainda permeia a narrativa.

Essa complexidade na construção da narrativa reflete o embate contínuo entre discursos de emancipação e de manutenção dos papéis tradicionais, oferecendo uma leitura crítica que possibilita uma análise das relações de poder e de gênero. Assim, a narrativa em “A Princesa e o Sapo” articula elementos de transformação sem, no entanto, romper totalmente com as FIs que há muito tempo moldam as representações femininas nos contos de fadas.

Portanto, os recortes dos contos demonstram como os sujeitos são interpelados por diferentes FIs que moldam suas identidades e escolhas. Se, por um lado, Tiana representa a ruptura com os valores tradicionais de submissão feminina; por outro, a narrativa ainda opera dentro de uma FDs que coloca as mulheres em uma posição de escolha restritiva, perpetuando uma ordem discursiva que limita as possibilidades de conciliação entre vida pessoal e profissional. A AD mobiliza esses atravessamentos discursivos, que operam tanto no nível das personagens quanto no nível social mais amplo. A trajetória de Tiana é atravessada por discursos de gênero, classe e raça, que a posicionam de maneira diferente de sua amiga Charlotte, cuja condição privilegiada lhe permite sonhar com um casamento de “contos de fadas” sem as mesmas preocupações financeiras. Esses discursos não são neutros, mas estão imbricados em FIs que refletem e reforçam as relações de poder em uma dada sociedade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A identidade feminina constitui-se como um processo discursivo histórico e ideologicamente determinado, marcado por deslocamentos, apagamentos, resistências e reinscrições constantes. Tal constituição não se dá de maneira linear ou natural, mas emerge das condições de produção em que os sujeitos se inscrevem e são interpelados. Nesta pesquisa, propusemos uma análise das representações da identidade feminina no conto “A Princesa e o Sapo”, a partir das versões dos Irmãos Grimm (1812) e da adaptação cinematográfica da Disney (2009), com o intuito de compreender como os sentidos atribuídos ao sujeito-mulher são produzidos, disputados e tensionados nos discursos que circulam em diferentes materialidades e formações sociais.

A partir dos pressupostos teórico-metodológicos da Análise do Discurso de linha francesa, notadamente com base em Pêcheux e Orlandi, buscamos observar como os mecanismos discursivos operam na constituição simbólica da mulher enquanto posição-sujeito, considerando que os sentidos não são fixos nem transparentes, mas resultam de processos históricos marcados por relações de poder, silenciamento e memória discursiva. A identidade, nesse contexto, não é uma essência, mas um efeito do discurso, constituído na relação com o Outro e com as formações discursivas em circulação.

A análise apontou que os discursos sobre a mulher, embora passem por ressignificações ao longo do tempo, são sustentados por uma memória discursiva que insiste em determinados estereótipos: a docilidade, o apagamento, a obediência, a beleza como capital simbólico e a espera pelo reconhecimento masculino. Mesmo diante de deslocamentos discursivos observáveis em narrativas contemporâneas, como o protagonismo de Tiana, os contos de fadas permanecem como espaços em que a ideologia patriarcal se reinscreve, ainda que sob novas roupagens. Trata-se de uma coexistência de sentidos: há, sim, movimentos de ruptura, mas eles convivem com a permanência de formações ideológicas profundamente arraigadas no tecido social.

A figura de Tiana, nesse contexto, constitui-se como um ponto de inflexão. A personagem emerge como sujeito que reivindica agência, autonomia e voz - ao afirmar um projeto de vida que não se submete ao desejo alheio ou às expectativas tradicionalmente atribuídas ao feminino. No entanto, sua autonomia está sempre tensionada pelas formações discursivas que a antecedem. Como sujeito interpelado, Tiana fala de um lugar marcado por contradições: ao mesmo tempo em que resiste às determinações patriarcais, ela ainda é

atravessada por discursos meritocráticos, racializados e normativos, que delimitam os contornos possíveis de sua enunciação.

A questão da nomeação revelou-se especialmente fecunda para a compreensão da constituição simbólica do sujeito-mulher. A ausência de nome próprio para a princesa no conto dos Irmãos Grimm opera como gesto de apagamento e silenciamento: a mulher, ali, é reduzida a um arquétipo, desprovida de singularidade e de voz própria. Já na adaptação da Disney, a nomeação de Tiana confere-lhe certa visibilidade discursiva, mas não sem implicações ideológicas. Nomear, como demonstrado, é sempre um ato de regulação simbólica que opera sobre o sujeito: a nomeação de Tiana está imersa em uma lógica de reconhecimento condicionado, isto é, ela só alcança visibilidade à medida que adere a valores como esforço individual, empreendedorismo e superação - traços discursivos ligados à lógica neoliberal e racializada do sucesso.

A investigação também permitiu compreender que a nomeação - ou sua ausência - funciona como um operador discursivo de regulação simbólica. Ao nomear apenas o servo (Henrique), e não o rei nem a princesa, o conto original estabelece uma hierarquia de visibilidade simbólica que escapa à lógica convencional de autoridade formal, mas que opera no nível do discurso como dispositivo de constituição e apagamento da subjetividade. Esse funcionamento evidencia que a linguagem é lugar de disputa e que os sentidos atribuídos aos sujeitos são atravessados por relações de poder historicamente instituídas.

Outro aspecto que se destacou foi o papel do *ethos* discursivo na constituição da imagem das personagens. As marcas deixadas nos gestos de dizer - entre silenciamentos, resistências e autoafirmações - revelam o modo como a subjetividade feminina é construída discursivamente. O *ethos* de Tiana é um indicativo de deslocamento: seu modo de dizer, suas escolhas lexicais e suas recusas evidenciam um reposicionamento em relação aos discursos de gênero tradicionais. Ainda assim, esse *ethos* é constituído no entrelaçamento de vozes e formações discursivas contraditórias, demonstrando que a subjetividade nunca é plena, mas sempre atravessada por faltas, limites e determinações históricas.

Nesse percurso, foi possível compreender que os contos de fadas operam como aparelhos ideológicos, no sentido proposto por Althusser: são práticas discursivas que interpelam os sujeitos desde a infância, ensinando-lhes quais são os lugares sociais disponíveis, os comportamentos aceitáveis e as formas legítimas de ser e existir. Os contos analisados não apenas refletem uma realidade, mas a constituem simbolicamente, naturalizando relações de poder, desigualdades de gênero e normas estéticas eurocentradas. Mesmo em adaptações contemporâneas que introduzem elementos de diversidade - como

uma princesa negra e trabalhadora - os contos seguem estruturados por formações ideológicas que regulam os sentidos possíveis sobre o feminino.

A memória discursiva, enquanto instância de repetição e reinscrição de sentidos, mostrou-se uma categoria central para compreender os limites e as possibilidades de deslocamento nas representações da mulher. Os sentidos não são novos nem completamente livres: eles retomam discursos anteriores, mesmo quando os tensionam. No caso da Disney, por exemplo, as inovações narrativas operam dentro de um campo discursivo regulado pelo consumo, pelo apelo à representatividade e pela busca de conciliação entre tradição e mudança. Assim, a figura da princesa negra empreendedora é também uma forma de acomodar o novo sem romper radicalmente com o já-dito.

A análise evidenciou, ainda, que o campo discursivo da identidade feminina é constituído por uma multiplicidade de vozes que se entrecruzam na cena enunciativa: vozes da tradição, da autoridade paterna, da expectativa materna, das normas sociais, dos desejos individuais. Essa trama de vozes produz uma cena polifônica em que o sujeito-mulher se constitui pela articulação de heranças simbólicas, resistências e negociações. Nesse sentido, a subjetividade não é um dado, mas um processo de constituição no interior das lutas simbólicas pelos sentidos.

Além disso, destacou-se a importância de investigar os efeitos de recepção dos discursos sobre o feminino. Se, por um lado, as narrativas contemporâneas da Disney dialogam com demandas sociais por representatividade e equidade de gênero, por outro, tais discursos são consumidos, apropriados e ressignificados de modos distintos pelos públicos. Há, portanto, um campo fértil para pesquisas futuras que explorem não apenas a produção dos discursos, mas também a sua circulação, apropriação e contestação em diferentes contextos culturais e sociais.

Dessa forma, a presente pesquisa reafirma a relevância da Análise do Discurso como instrumento epistemológico e político para compreender os modos como o sujeito-mulher é simbolicamente construído nas narrativas culturais. Ao tensionar os sentidos disponíveis, é possível iluminar os mecanismos de dominação e os espaços de resistência que atravessam a linguagem e a vida social. A análise do conto “A Princesa e o Sapo” revelou que o discurso, ao mesmo tempo que interpela e sujeita, também permite fissuras, desvios e reposicionamentos, tornando possível a emergência de novos modos de existência.

Nesse cenário, pensar o discurso como campo de luta simbólica implica reconhecer que a linguagem não apenas reflete o mundo, mas o produz. Desse modo, o trabalho com narrativas culturais – como os contos de fadas – permite desvelar os modos pelos quais a

ideologia se inscreve no simbólico, regula o visível e define os limites do que pode ser dito, pensado e vivido. Ao iluminar tais mecanismos, a Análise do Discurso contribui não apenas para a compreensão crítica do social, mas também para a abertura de espaços possíveis de emergência de sujeitos e sentidos outros.

Por fim, esta investigação oferece contribuições significativas para os estudos discursivos de gênero, ao evidenciar que as representações do feminino não são meramente estéticas ou narrativas, mas profundamente ideológicas e políticas. A desconstrução das imagens cristalizadas da mulher passa pela escuta crítica das materialidades discursivas e pela abertura a outras formas de subjetivação que desestabilizem os sentidos hegemônicos. Cabe, portanto, à análise crítica do discurso revelar as camadas de sentido que naturalizam desigualdades e, ao fazê-lo, abrir espaço para a construção de discursos mais plurais, emancipatórios e socialmente transformadores.

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. Ideologias e Aparelhos Ideológicos de Estado. *In*: ALTHUSSER, Louis. **Sobre a reprodução**. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- 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 Sírío Possenti. São Paulo: Contexto, 2005.
- AMOSSY, Ruth (org.). **Imagens de Si no Discurso – A Construção do Ethos**. 2. ed. 4. reimpressão. São Paulo: Contexto, 2016.
- AMOSSY, Ruth. HERSCHBERG, Pierrot Anne. **Estereótipos e Clichês**. Coordenação da tradução: Mônica Magalhães Cavalcante; tradução de Alena Ciulla *et al.* São Paulo: Contexto, 2022.
- 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.
- ARPEN-Brasil. **Levantamento dos Cartórios de Registro Civil**. Associação Nacional dos Registradores de Pessoas Naturais, 2022.
- 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.

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, p. 08 a 22. VII, n. XIV, dez. 2014.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Venda Nova: Bertrand, 1976.

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

BÍBLIA. Português. **Bíblia de Estudo em Cores**. Tradução de João Ferreira de Almeida - Versão Revisada. São Paulo: Bom Pastor, 2000.

BOURDIEU, Pierre. **Dominação masculina**. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

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

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

BUTLER, Judith. **Excitable Speech: A Politics of the Performative**. New York: Routledge, 1997.

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

CALLIGARIS, Contardo. **Introdução a uma clínica diferencial das psicoses**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1989.

CARDOSO, Elis de Almeida. O léxico na sala de aula: da teoria à prática pedagógica. In: VALENTE, André Crim (org.). **Unidade e Variação na língua portuguesa: suas representações**. São Paulo: Parábola, 2015.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Tradução de Fernando Albagli e Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

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

CARVALHO, Ana Elisa Alves de. **Personagens Femininas em animações dos estúdios Disney: Transformações de perfis em mulheres complexas**. 2014 Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em Comunicação Social) – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/103387>. Acesso em: 01 set. 2024.

CARVALHO, Thaís de; RODRIGUES, José Carlos. Quem conta o conto: os contos populares do Antigo Regime à mídia globalizada. Intercom. In: 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.

CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2000.

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, 2008.

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.

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

COELHO, Nelly Novaes. **O conto de fadas**: símbolos, mitos, arquétipos. 2 ed. São Paulo: Paulinas, 2009.

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

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

COURTINE, Jean-Jacques. **Définition d'orientations théoriques et construction de procédures en analyse du discours**. Philosophiques, vol. IX, número 2, octobre, 1982.

COURTINE, Jean-Jacques. **Análise do discurso político**: o discurso comunista endereçado aos cristãos. Tradução de Christina de Campos Velho Birck et al. São Carlos: EdUFSCar, 2014.

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.

ELSSESSER, Kim. Número de mulheres que adotam sobrenome do marido caiu nos últimos anos. **Forbes Brasil**, 09 set. 2023. Disponível em: <https://forbes.com.br/forbes-mulher/2023/09/numero-de-mulheres-que-adotam-sobrenome-do-marido-caiu-nos-ultimos-anos/>. Acesso em: 26 jan. 2025.

EVANS, Mary. *Women in the Bible: An Historical Overview*. Oxford: Oxford University Press, 1986.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. São Paulo: Elefante, 2017.

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.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1982.

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

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1: a vontade de saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 7. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Paz e Terra, 2018.

FREIRE, Gesseldo de Brito. Produção de sentidos a partir da seleção lexical em capas de jornais. **Linguagem, Teoria, Análise e Aplicações**, Rio de Janeiro, v. 8, p. 418-434, 2015. Disponível em: http://www.pglettras.uerj.br/linguistica/textos/livro08/LTAA8_a28.pdf. Acesso em: 31 jan. 2025.

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.

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

GUBERNIKOFF, Giselle. **Cinema, Identidade e Feminismo**. São Paulo: Editora Pontocom, 2016.

HAESBAERT, Rogério. A desterritorialização: Entre as redes e os aglomerados de exclusão. *In*: CASTRO, Iná Elias *et al.* **Geografia: conceitos e temas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

HAHNER, June Edith. **A mulher brasileira e suas lutas sociais e políticas: 1850-1937**. Tradução de Maria Thereza P. de Almeida e Heitor Ferreira da Costa. São Paulo: Brasiliense, 1981.

INDURSKY, Freda. Lula lá: estrutura e acontecimento. **Organon: Revista do Instituto de Letras da UFRGS**, Porto Alegre, p. 40-49, v. 17, n. 35, 2003.

INDURSKY, Freda. A memória na cena do discurso. *In*: INDURSKY, Freda; MITTMANN, Solange; LEANDRO-FERREIRA, Maria Cristina (org.). **Memória e história na/da análise do discurso**. Campinas: Mercado de Letras, 2011.

JUNGES. Suélen Hernandes Moraes. **Tiana, uma princesa às avessas?: A representação da personagem feminina no filme de animação “A princesa e o sapo” de Walt Disney**, Pelotas: UCPEL, 2011.

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; 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.

LACAN, Jacques. (1961-1962). **O seminário, livro 9: a identificação**. Inédito. Recife: Centro de Estudos Freudianos do Recife, 2003.

LACAN, Jacques. (1963). **Nomes-do-pai**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

LAGE, Lana.; NADER, Maria Beatriz. Da legitimação à condenação social. *In*: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (orgs.). **Nova história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2012. p. 286-312.

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.

LEONARDI, Carla. A Pequena Sereia: teaser com Ariel negra é alvo de ataques na internet. **Bebê.com.br**. 13 set. 2022. Disponível em <https://bebe.abril.com.br/familia/a-pequena-sereia-teaser-com-ariel-negra-e-alvo-de-ataques-na-internet/>. Acesso em 20 jan. 2023.

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

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 (orgs.). **Ethos discursivo**. São Paulo: Contexto, 2008a.

MAINGUENEAU, Dominique. A propósito do *ethos*. *In*: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana (orgs.). **Ethos discursivo**. São Paulo: Contexto, 2008b, p. 11-29.

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

MATA, Sergio da; MATA, Giulle Vieira da. Os irmãos Grimm entre romantismo, historicismo e folclorística. **Fênix**, Uberlândia, p. 1-24, v. 3, n. 2, maio/jul. 2006. Disponível em: <https://repositorio.ufop.br/server/api/core/bitstreams/8ae64b05-5b51-463c-8468-aa089ba14fcd/content>. Acesso em: 28 jun. 2024.

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

ORLANDI, Eni Puccinelli. Silêncio e implícito (Produzindo a monofonia). *In*: GUIMARÃES, Eduardo (Org.), **História e sentido na linguagem**. Campinas, SP: Pontes, 1989, p. 39-46.

ORLANDI, Eni Puccinelli. (1990) **Terra à vista** – Discurso do Confronto: Velho e Novo Mundo. 2ª Ed. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2008.

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: Vozes Editora, 1998.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **A linguagem e seu funcionamento** – as formas do discurso. Campinas: Pontes, 2003.

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: Editora da Unicamp, 2007.

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

PATEMAN, Carole. **O contrato sexual**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

PÊCHEUX, Michel. Delimitações, inversões, deslocamentos. **Cadernos de estudos Linguísticos**, Campinas, v. 19, p. 7-24, jul./dez. 1990.

PÊCHEUX, Michel; FUCHS, Catherine. A propósito da análise automática do discurso: atualização e perspectivas (1975). *In*: GADET, Françoise; HAK, Tony (orgs.). **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.

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, 1997a.

PECHEUX, Michel. A Análise do Discurso: Três Épocas. (Trad. De J. de A. Romualdo). *In*: GADET, F.; HAK, T. (orgs.). **Por uma análise automática do discurso**: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997b.

PÊCHEUX, Michel. **O discurso**: estrutura ou acontecimento. Tradução Eni Puccinelli Orlandi. 4. ed. Campinas, SP: Pontes, 2006.

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.* 5ª ed. Campinas/SP: Unicamp, 2014.

PÊCHEUX, Michel. **Papel da memória**. *In*: ACHARD, Pierre; DAVALLON, Jean; DURAND, Jean-Louis; PÊCHEUX, Michel; ORLANDI, Eni P. **Papel da memória**. 4. ed. Campinas: Pontes Editores, 2015a. p. 43-51.

PÊCHEUX, Michel. Ousar pensar e ousar se revoltar. Ideologia, marxismo, luta de classes. **Décalages**, v. 1, issue 4, p. 1-22, 1 jun. 2015b. Disponível em: https://scholar.oxy.edu/bitstream/handle/20.500.12711/12914/CORRECTEDPechoux_Ousar_pensar_e_ousar_se_revoltar_portugues.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 12 set. 2024.

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.

PEW RESEARCH CENTER. **Changing Patterns of Surnames in Marriage**. Pew Research, 2023.

QUAIS são as 7 artes? ABRA - Academia Brasileira de Artes. Disponível em: <https://abra.com.br/artigos/quais-sao-as-7-artes/>. Acesso em: 08 fev. 2025.

ROCHA, Cláudia Moura. A seleção lexical e o humor: a importância da escolha vocabular para a construção de sentido. **Mundos semióticos possíveis**, Rio de Janeiro, p. 133-149, 2008.

ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia. **Tecendo por trás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares**. Rocco. Rio de Janeiro, 1994.

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

SALGADO, Lucas. Disney troca o nome de Moana para Vaiana em alguns países da Europa. **AdoroCinema**, 26 nov. 2024. Disponível em: <https://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-126875/>. Acesso em: 26 jan. 2025.

SCOTT, Joan. **Gênero: uma categoria útil de análise histórica**. Educação & Realidade, v. 20, n. 2, p. 71-99, 1995.

SILVA, Juremir Machado da. Tecnologias do Imaginário: esboços para um conceito. *In*: ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, 12., 2003, Recife. **Anais [...]**. Recife: COMPÓS, 2003. Disponível em: <https://proceedings.science/compos/compos-2003/trabalhos/tecnologias-do-imaginario-esbocos-para-um-conceito?lang=pt-br>. Acesso em: 01 jul. 2024.

SOCIETY FOR THE PSYCHOLOGY OF WOMEN. Estudos sobre mudanças de sobrenomes e identidade feminina, 2023.

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.

TAYLOR, Charles. The Politics of Recognition. *In*: GUTMANN, Amy (ed.). **Multiculturalism: Examining the Politics of Recognition**. Princeton: Princeton University Press, 1994, p. 25-73.

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

UFJF. Literatura e Cinema. **Vamos Ler!** 30 jun. 2021. Disponível em: <https://www2.ufjf.br/vamosler/2021/06/30/literatura-e-cinema/>. Acesso em: 26 jan. 2025.

VINCENT, Marie-Bénédicte. **Histoire de la société allemande au XXe siècle**. Tome I. Le premier XXe siècle. 1900–1949, Paris, 2011.

WARNER, Marina. **Da Fera à Loira: sobre contos de fadas e seus narradores**. Tradução: Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Companhia das Letras, 1999

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: Objetiva, 2005.

ANEXOS

Der Froschkönig (Brüder Grimm)

In den alten Zeiten, wo das Wünschen noch geholfen hat, lebte ein König, dessen Töchter waren alle schön; aber die jüngste war so schön, dass die Sonne selber, die doch so vieles gesehen hat, sich verwunderte, sooft sie ihr ins Gesicht schien. Nahe bei dem Schlosse des Königs lag ein großer dunkler Wald, und in dem Walde unter einer alten Linde war ein Brunnen: wenn nun der Tag recht heiß war, so ging das Königskind hinaus in den Wald und setzte sich an den Rand des kühlen Brunnens: und wenn sie Langeweile hatte, so nahm sie eine goldene Kugel, warf sie in die Höhe und fing sie wieder; und das war ihr liebstes Spielwerk.

Nun trug es sich einmal zu, dass die goldene Kugel der Königstochter nicht in das Händchen fiel, das sie in die Höhe gehalten hatte, sondern vorbei auf die Erde schlug und geradezu ins Wasser hineinrollte. Die Königstochter folgte ihr mit den Augen nach, aber die Kugel verschwand, und der Brunnen war tief, so tief dass man keinen Grund sah. Da fing sie an zu weinen und weinte immer lauter und konnte sich gar nicht trösten. Und wie sie so klagte, rief ihr jemand zu *"Was hast du vor, Königstochter, du schreist ja, dass sich ein Stein erbarmen möchte."* Sie sah sich um, woher die Stimme käme, da erblickte

O Rei Sapo (Irmãos Grimm)

Antigamente, quando o desejo ainda se realizava, vivia um rei, cujas filhas eram todas lindas; mas a mais nova era tão bonita que o próprio sol, que já tinha visto tantas coisas, se admirava e ficava espantado sempre que brilhava no seu rosto. Perto do castelo do rei havia um grande bosque escuro, e nesse bosque, debaixo de uma velha tília havia um poço e, quando o dia estava muito quente a princesinha saía para o bosque e sentava-se à beira do poço fresco. E, quando se aborrecia, pegava numa bola de ouro, atirava-a para o ar e voltava a apanhá-la; e este era o seu brinquedo preferido. Ora, aconteceu certo dia que a bola de ouro não caiu na mãozinha da filha do rei levantada ao alto, mas bateu no chão e rolou diretamente para a água. A filha do rei seguiu-a com os olhos, mas a bola desapareceu e o poço era fundo, tão fundo que não se podia ver o fundo. Então ela começou a chorar e chorava cada vez mais alto e não conseguia consolar-se de todo. E enquanto chorava, alguém a chamou: *"O que estás a fazer, princesa, estás a chorar para que uma pedra tenha piedade de ti? Tem piedade"*. Olhou em volta para ver de onde vinha a voz, e então viu

Traduzido com a versão gratuita do tradutor - DeepL.com

o sapo pôr a sua cabeça gorda e feia fora d'água. “Oh, és tu, velho patrão da água”, disse ela,” estou a chorar pela minha bola de ouro que caiu no poço”. - “Cala-te e não chores”, respondeu o sapo,” eu posso dar conselhos, mas o que é que me vais dar se eu trouxer de volta o teu brinquedo?” - “O que tu quiseses, querido sapo”, disse ela, “as minhas roupas, as minhas pérolas e pedras preciosas, e até a coroa de ouro que estou a usar”. O sapo respondeu: “As tuas roupas, as tuas pérolas e pedras preciosas e a tua coroa de ouro, não me agradam: mas se quiseses me amar, e eu for teu companheiro de brincadeiras, sentar à tua mesa, ao teu lado, comer do teu prato de ouro, beber da tua taça, dormir na tua cama: se me prometeres isso, eu desço e trago-te de novo a bola de ouro”. - “Oh sim,” disse ela, “prometo-te tudo o que quiseses, se me trouxeres a bola outra vez.” Mas ela pensou: “O que é que o sapo simplório diz, ele senta-se na água com os seus iguais e grasma, e não pode ser companheiro de ninguém.

O sapo, depois de ter recebido a promessa, mergulhou a cabeça afundou-se e, passado pouco tempo, voltou a subir tinha a bola na boca e atirou-a para a relva. A filha do rei encheu-se de alegria quando voltou a ver o seu lindo brinquedo.

Pegou na bola e saltou com ela. “Espera, espera”, gritou o sapo, ‘leva-me contigo, eu não consigo andar como tu’. Mas o que é que ajudou

Traduzido com a versão gratuita do tradutor - DeepL.com

www.maerchenzauberer.de

sie einen Frosch, der seinen dicken hässlichen Kopf aus dem Wasser streckte. *"Ach, du bist's alter Wasserpatscher"*, sagte sie, *"ich weine über meine goldene Kugel, die mir in den Brunnen hinab gefallen ist."* - *"Sei still und weine nicht"*, antwortete der Frosch, *"ich kann wohl Rat schaffen, aber was gibst du mir, wenn ich dein Spielwerk wieder heraufhole?"* - *"Was du haben willst, lieber Frosch"*, sagte sie, *"meine Kleider, meine Perlen und Edelsteine, auch noch die goldene Krone, die ich trage."* Der Frosch antwortete: *"Deine Kleider, deine Perlen und Edelsteine, und deine goldene Krone, die mag ich nicht: aber wenn du mich liebhaben willst, und ich soll dein Geselle und Spielkamerad sein, an deinem Tischlein neben dir sitzen, von deinem goldenen Tellerlein essen, aus deinem Becherlein trinken, in deinem Bettlein schlafen: wenn du mir das versprichst, so will ich hinunter steigen und dir die goldene Kugel wieder herauf holen."* - *"Ach ja"*, sagte sie, *"ich verspreche dir alles, was du willst, wenn du mir nur die Kugel wieder bringst."* Sie dachte aber: Was der einfältige Frosch schwätzt, der sitzt im Wasser bei seines Gleichen und quackt, und kann keines Menschen Geselle sein.

Der Frosch, als er die Zusage erhalten hatte, tauchte seinen Kopf unter, sank hinab und über ein Weilchen kam er wieder herauf gerudert, hatte die Kugel im Maul und warf sie ins Gras. Die Königstochter war voll Freude, als sie ihr schönes Spielwerk wieder erblickte, hob es auf und sprang damit fort. *"Warte, warte"*, rief der Frosch, *"nimm mich mit, ich kann nicht so laufen wie du."* Aber was half

ihm, dass er ihr sein quack quack so laut nachschrie als er konnte! Sie hörte nicht darauf, eilte nach Haus und hatte bald den armen Frosch vergessen, der wieder in seinen Brunnen hinab steigen musste.

Am anderen Tage, als sie mit dem König und allen Hofleuten sich zur Tafel gesetzt hatte und von ihrem goldenen Tellerlein aß, da kam, plitsch platsch, plitsch platsch, etwas die Marmortreppe herauf gekrochen, und als es oben angelangt war, klopfte es an der Tür und rief: *"Königstochter, jüngste, macht mir auf."* Sie lief und wollte sehen wer draußen wäre, als sie aber aufmachte, so saß der Frosch davor. Da warf sie die Tür hastig zu, setzte sich wieder an den Tisch, und war ihr ganz angst. Der König sah wohl dass ihr das Herz gewaltig klopfte und sprach *"Mein Kind, was fürchtest du dich, steht etwa ein Riese vor der Tür und will dich holen?"* - *"Ach nein"*, antwortete sie, *"es ist kein Riese, sondern ein garstiger Frosch."* - *"Was will der Frosch von dir?"* - *"Ach lieber Vater, als ich gestern im Wald bei dem Brunnen saß und spielte, da fiel meine goldene Kugel ins Wasser. Und weil ich so weinte, hat sie der Frosch wieder heraufgeholt, und weil er es durchaus verlangte, so versprach ich ihm er sollte mein Geselle werden; ich dachte aber nimmermehr, dass er aus seinem Wasser heraus könnte. Nun ist er draußen und will zu mir herein."*

Indem klopfte es zum zweiten Mal und rief:

"Königstochter, jüngste,

ele gritava o seu quack quack atrás dela o mais alto que podia! Ela não lhe deu ouvidos, foi a correr para casa e esqueceu-se logo do pobre sapo que teve de voltar a descer ao seu poço.

No dia seguinte, quando se sentou à mesa para jantar com o rei e todos os cortesãos e estava a comer do seu prato de ouro, ouviu-se algo subiu sorrateiramente a escadaria de mármore e quando chegou ao cimo, bateu à porta e chamou e chamou: "Filha do Rei, a mais nova, abre-me a porta." Ela correu e quis ver quem estava lá fora, mas quando abriu a porta, o sapo estava sentado à sua frente. Então, apressou-se a fechar a porta, sentou-se de novo à mesa e ficou muito assustada. O rei viu que o seu coração batia violentamente e disse: "Minha filha, de que é que tens medo, está um gigante à porta e quer apanhar-te?" - "Oh não", respondeu ela, "não é um gigante, mas um sapo mau. Um sapo muito mau". - "O que é que o sapo quer de ti?" - "Oh, querido pai, quando eu estava ontem a brincar na floresta, a minha bola dourada caiu na água. E porque eu estava a chorar tanto, o sapo trouxe-a de novo para cima, e prometi-lhe que ele seria meu companheiro; mas nunca pensei que ele conseguisse sair da água. Agora está cá fora e quer entrar para junto de mim".

Depois bateu uma segunda vez e chamou:

"Filha do rei, a mais nova,

Traduzido com a versão gratuita do tradutor - DeepL.com

Abre para mim,
 Não sabes o que ontem
 Me disseste
 junto à água fresca da fonte?
 Filha do rei, a mais nova,
 abre-me a porta”.

Então o rei disse: “O que prometestes, também deves cumprir; vai e abre a porta para ele”. Ela foi e abriu a porta, e o sapo saltou para dentro, seguindo sempre o seu pé, até à sua cadeira. Lá sentou-se e disse: “Levanta-me para ti.” Ela hesitou, até que finalmente o rei deu a ordem. Quando o sapo estava na cadeira, quis sentar-se na mesa. E quando se sentou, disse: “Agora aproxima o teu pratinho dourado de mim para podermos comer juntos”. Ela fez isso, mas via-se que não gostava de o fazer. O sapo gostou muito, mas quase todos os bocados lhe ficavam presos na garganta. Por fim, disse: “Já comi o suficiente. Agora leva-me para o teu quarto, faz a tua cama de seda e vamos dormir lá”. A filha do rei começou a chorar e teve medo do sapo frio que não se atrevia a tocar e que agora ia dormir na sua bela e pura cama. Mas o rei ficou zangado e disse: “Quem quer que te tenha ajudado quando estavas em apuros, tu

Traduzido com a versão gratuita do tradutor - DeepL.com

*Mach mir auf,
 Weißt du nicht, was gestern
 Du zu mir gesagt
 bei dem kühlen Brunnenwasser?
 Königstochter, jüngste,
 mach mir auf.”*

Da sagte der König: "Was du versprochen hast, das musst du auch halten; geh nur und mach ihm auf." Sie ging und öffnete die Türe, da hüpfte der Frosch herein, ihr immer auf dem Fuße nach, bis zu ihrem Stuhl. Da saß er und rief "Heb mich herauf zu dir." Sie zauderte, bis es endlich der König befahl. Als der Frosch erst auf dem Stuhl war, wollte er auf den Tisch, und als er da saß, sprach er: "Nun schieb mir dein goldenes Tellerlein näher, damit wir zusammen essen." Das tat sie zwar, aber man sah wohl dass sie's nicht gerne tat. Der Frosch ließ sich's gut schmecken, aber ihr blieb fast jeder Bissen im Halse. Endlich sprach er: "Ich habe mich sattgegessen, und bin müde, nun trag mich hinauf in dein Kämmerlein und mach dein seiden Bettlein zurecht, da wollen wir uns schlafen legen." Die Königstochter fing an zu weinen und fürchtete sich vor dem kalten Frosch, den sie nicht anzurühren getraute, und der nun in ihrem schönen reinen Bettlein schlafen sollte. Der König aber ward zornig und sprach: "Wer dir geholfen hat, als du in der Not warst, den sollst du hernach

nicht verachten." Da packte sie ihn mit zwei Fingern, trug ihn hinauf und setzte ihn in eine Ecke. Als sie aber im Bett lag, kam er gekrochen und sprach: *"Ich bin müde, ich will schlafen so gut wie du: heb mich herauf, oder ich sage deinem Vater."* Da ward sie erst bitterböse, holte ihn herauf und warf ihn aus allen Kräften wider die Wand; *"nun wirst du Ruhe haben, du garstiger Frosch."* Als er aber herabfiel war er kein Frosch, sondern ein Königssohn mit schönen und freundlichen Augen.

Der war nun nach ihres Vaters Willen ihr lieber Geselle und Gemahl. Da erzählte er ihr, er wäre von einer bösen Hexe verwünscht worden, und niemand hätte ihn aus dem Brunnen erlösen können als sie allein, und morgen wollten sie zusammen in sein Reich gehen. Dann schliefen sie ein, und am andern Morgen, als die Sonne sie aufweckte, kam ein Wagen heran gefahren mit acht weißen Pferden bespannt, die hatten weiße Straußfedern auf dem Kopf, und gingen in goldenen Ketten, und hinten stand der Diener des jungen Königs, das war der treue Heinrich. Der treue Heinrich hatte sich so betrübt, als sein Herr war in einen Frosch verwandelt worden, dass er drei eiserne Bande hatte um sein Herz legen lassen, damit es ihm nicht vor Weh und Traurigkeit zerspränge. Der Wagen aber sollte den jungen König in sein Reich abholen; der treue Heinrich hob beide hinein, stellte sich wieder hinten auf, und war voller Freude über die Erlösung. Und als sie ein Stück Wegs gefahren waren, hörte der Königssohn, dass es

não desprezes". Depois agarrou-o com dois dedos, levou-o para cima e sentou-o num canto. Mas quando ela estava deitada na cama, ele arrastou-se e disse: "Estou cansado, quero dormir tão bem como tu: levanta-me, senão conto ao teu pai". Então ela ficou muito zangada, pegou nele e atirou-o contra a parede com toda a força: "Agora vais descansar, sapo nojento". Mas quando ele caiu, não era um sapo, mas um filho de um rei com olhos bonitos e bondosos.

Ele era agora o seu companheiro e marido preferido, de acordo com a vontade do seu pai. Então ele disse-lhe que tinha sido amaldiçoado por uma bruxa má, e que só ela o podia salvar do poço, e que amanhã iriam juntos para o seu reino. Depois adormeceram e, na manhã seguinte, quando o sol os acordou um carro vinha a passar com oito cavalos brancos atrelados, que tinham penas de avestruz brancas na cabeça e andavam com correntes de ouro e na retaguarda ia o servo do jovem rei, que era o fiel Henrique. O fiel Henrique tinha ficado tão triste quando o seu amo se tinha transformado num sapo, que tinha colocado três faixas de ferro à volta do seu coração para que não rebentasse de dor e tristeza. A carruagem, no entanto, deveria levar o jovem rei ao seu reino; O fiel Henrique levantou os dois na carruagem, ficou na parte de trás e estava cheio de alegria pela sua libertação. E quando tinham percorrido uma pequena distância, o filho do rei ouviu

atrás de si, como se algo se tivesse partido. Depois virou-se e gritou:

“Heinrich, a carroça está a partir-se.”

“Não, senhor, a carroça não,
É um ligamento do meu coração,
que estava ali a sofrer muito,
quando estavas sentado no poço,
quando eras um doente.”

Mais uma vez e mais uma vez houve um estrondo no caminho, e o filho do rei pensava sempre que a carruagem se estava a partir e, no entanto, eram apenas os laços que se partiam do coração do fiel Henrique, porque o seu amo estava redimido e feliz.

Fonte:

Irmãos Grimm “Os mais belos contos infantis e domésticos”
7ª edição (1857).

Disponível em: <https://maerchenzauberer.de/>. Acesso em: 23 ago 2023.

Traduzido com a versão gratuita do tradutor - DeepL.com

hinter ihm krachte, als wäre etwas zerbrochen. Da drehte er sich um und rief:

"Heinrich, der Wagen bricht."

*"Nein, Herr, der Wagen nicht,
es ist ein Band von meinem Herzen,
das da lag in großen Schmerzen,
als ihr in dem Brunnen saßt,
als ihr eine Fetsche wast."*

Noch einmal und noch einmal krachte es auf dem Weg, und der Königssohn meinte immer der Wagen bräche, und es waren doch nur die Bande, die vom Herzen des treuen Heinrich absprangen, weil sein Herr erlöst und glücklich war.

Quelle:

**Brüder Grimm „Die schönsten Kinder- und Hausmärchen“
7. Auflage (1857)**

O Rei Sapo ou Henrique de Ferro

Um conto de fadas dos Irmãos Grimm

Em muitos tempos remotos, quando ainda os desejos podiam ser realizados, houve um Rei cujas filhas eram muito bonitas. A caçula, sobretudo, era tão linda que até o sol, que já vira tantas e tantas coisas, extasiava-se quando projetava os raios naquele semblante encantador. Perto do castelo do Rei, havia uma floresta sombreada e, na floresta, uma frondosa tília, à sombra da qual existia uma fonte de águas cristalinas. Nos dias em que o calor se fazia sentir mais intenso, a princesinha refugiava-se nesse recanto e, sentada à margem da fonte, distraía-se brincando com uma bola de ouro, que atirava ao ar e apanhava agilmente entre as mãos; era o seu jogo predileto.

Certo dia, porém, quando assim se divertia, a bola fugiu-lhes das mãos, rolando para dentro da água. A princesa, desapontada, seguiu-lhe a evolução, mas a bola sumiu na água da fonte, que era tão profunda que não se lhe via o fundo. Desatou, então, a chorar inconsolavelmente. E, eis que, em meio dos lamentos, ouviu uma voz perguntar-lhe:

- Que tens, linda princesinha? Qual a razão desse pranto desolado, que comove até as pedras?

Ela olhou para todos os lados a fim de descobrir de onde provinha essa voz e deparou com um sapo, que estendia para fora da água a disforme cabeça.

- Ah! És tu, velho patinhador? - disse a princesa. - Estou chorando porque perdi minha bola de ouro, que desapareceu dentro da água.

- Ora, não chores mais! - voltou o sapo. - Vou ajudar-te a recuperá-la. Mas que me darás em troca, se eu trouxer tua bola?

- Tudo o que quiseses, bondoso sapo. Eu te darei meus vestidos, minhas pérolas e minhas joias preciosas: até mesmo a coroa de ouro que tenho na cabeça, - respondeu alvoroçada a princesa.

- Nada disso eu quero; nem teus vestidos, nem tuas joias, nem tampouco tua coroa de ouro. Outra coisa quero de ti. Quero que me queiras bem, que me permitas ser teu amigo e companheiro de folguedos. Quero que me deixes sentar contigo à mesa e comer no teu pratinho de ouro e beber no teu copinho. À noite me deitarás junto de ti, na tua caminha. Se me prometeres isto tudo, descerei ao fundo da fonte e trar-te-ei a bola de ouro, - propôs o sapo.

- Oh! sim, sim! - retorquia ela; - prometo tudo o que quiseses, contando que me tragas a bola.

Pensava, porém, de si para si: "O que é que está pretendendo este sapo tolo, que vive na água coaxando com os seus iguais? Jamais poderá ser o companheiro de uma criatura humana!"

Confiando, pois, na promessa que lhe fora feita, o sapo mergulhou, reaparecendo, daí a pouco, com a bola de ouro, que atirou delicadamente ao gramado. A princesinha, radiante de alegria por ter recuperado o lindo brinquedo, agarrou-o e deitou a correr para casa.

- Espera! Espera! - gritava o pobre sapo; - leva-me contigo, pois não posso correr como tu!

De nada lhe valia, porém, gritar com todas as forças dos pulmões o aflito "quac, quac, quac"; a filha do Rei não lhe deu a menor atenção, correu para o palácio, onde não tardou a esquecer o pobre bichinho e a promessa que lhe fizera no momento de apuro.

No dia seguinte, quando se achava tranquilamente à mesa com o Rei e toda a corte, justamente quando comia no seu pratinho do ouro, ouviu: - "plisch, plasch, plisch, plasch," algo subindo a vasta escadaria de mar more, avançando até chegar diante da porta. Ali bateu, gritando:

- Filha do Rei, caçula, abre a porta!

Ela correu a ver quem assim a chamava. Mas, ao abrir a porta, viu à sua frente o pobre sapo. Fechou-a, rapidamente, e voltou a sentar-se à mesa, com o coração aos pulos. O Rei, que a observara, percebeu o palpitar de seu coração. Perguntou:

- Que tens, minha filhinha? Há, por acaso, algum gigante aí fora querendo levar-te?

Oh! não. Não é nenhum gigante, apenas um sapo horrível, - respondeu, ainda pálida, a princesa.

- E o que deseja de ti?

Meio constrangida ela contou o que se passara:

- Meu paizinho querido, ontem, quando brincava com a bola de ouro junto à fonte, lá na floresta, ela caiu-me das mãos e rolou para dentro da fonte. Desatei a chorar e a lastimar-me, quando, de repente, vi surgir esse sapo feio que se ofereceu para auxiliar-me. Exigiu, porém, minha promessa de gostar dele, tomá-lo como amigo e companheiro de folguedos; eu, ansiosa por reaver a bola, prometi tudo o que me pediu, certa de que ele jamais conseguisse viver fora da água. Ei-lo aí, agora, querendo entrar e ficar a meu lado!

Entrementes, ouviu-se bater, novamente, à porta e a voz insistir:

- Filha do Rei, caçula,

abre-me a poria.

Não esqueças a promessa

que me fizeste tão depressa

junto à fonte da floresta.

Filha do Rei, caçula,

abre-me a porta!...

O Rei disse, então, à filha:

- Aquilo que prometeste deves cumprir. Vai, pois, abre a porta e deixa-o entrar.

A princesa não teve remédio senão obedecer. Quando abriu a porta, o sapo pulou rapidamente para dentro da sala e, juntinho dela, foi saltitando até sua cadeira. Uma vez aí, pediu:

- Ergue-me, coloca-me à tua altura.

A princesa relutava contrariada, mas o Rei ordenou que obedecesse.

Assim que se viu sobre a cadeira, o sapo pediu para subir na mesa, dizendo:

- Aproxima de mim teu pratinho de ouro para que possamos comer juntos.

Muito a contragosto a princesinha acedeu; mas, enquanto o sapo se deliciava com as finas iguarias, ela não conseguia engulir os bocados que lhe ficavam atravessados na garganta. Por fim, ele disse:

- Comi muito bem, estou satisfeítíssimo. Sinto-me, porém, muito cansado, leva-me para teu quarto, prepara tua caminha de seda e deitemo-nos, sim?

Ante essa nova exigência, a princesinha não se conteve e desatou a chorar. Sentia horror em tocar aquela pele gélida e asquerosa do sapo e, mais ainda, ter de dormir com êle em sua linda caminha alva, de lençóis de seda. O Rei, porém, zangando-se, repreendeu-a:

- Não podes desprezar quem te valeu no momento de aflição.

Não vendo outra alternativa, a princesinha armou-se de coragem, agarrou com a ponta dos dedos o sapo repelente, carregou-o para o quarto, onde o atirou para um canto, decidida a ignorá-lo definitivamente. Pouco depois, quando já deitada, dispunha-se a dormir, viu-o aproximar-se saltitando:

- Estou cansado, quero dormir confortavelmente como tu. Ergue-me, deixa-me dormir junto de ti, se não chamarei teu pai.

A princesinha, então, cheia de cólera, agarrou-o e, com toda a força, atirou-o de encontro à parede.

- Agora te calarás, sapo imundo, e me deixarás finalmente em paz!

Mas, oh! Que via? Ao estatelar-se no chão, o sapo imundo, que, por vontade do pai era seu amigo e companheiro, transformou-se, assumindo as formas de um belo príncipe de olhos meigos e carinhosos. Contou-lhe ele, então, como havia sido encantado por uma bruxa má e que ninguém, senão ela, a princesinha, tinha o poder de desencantá-lo.

Combinaram, ainda, que, no dia seguinte, partiriam para seu reino.

Em seguida, adormeceram. Quando a aurora despontou e o sol os despertou, chegou uma belíssima carruagem atrelada com oito esplêndidos corcéis alvos como a neve, de cabeças empenachadas com plumas de avestruz e ajazados de ouro. Vinha, atrás, o fiel Henrique, escudeiro do jovem Rei.

O fiel Henrique ficara tão aflito quando seu amo fora transformado em sapo, que mandara colocar três aros de ouro em volta do próprio coração, para que este não arrebetasse de dor. Agora, porém, a carruagem ia levar o jovem Rei de volta ao reino. O fiel Henrique fê-lo subir com a jovem esposa e sentou-se atrás, cheio de alegria por ver o amo enfim liberto e feliz.

Quando haviam percorrido bom trecho de caminho, o príncipe ouviu um estalo, como se algo na carruagem se tivesse partido. Voltou-se e gritou:

- Henrique, a carruagem está quebrando!

- Não, meu Senhor, a carruagem não; é apenas um aro do meu coração.

- Ele estava imerso na aflição,
quando, em sapo transformado,
estáveis na fonte, abandonado.

Duas vezes ainda, ouviu-se o estalo durante a viagem e, de cada vez, o príncipe julgou que se quebrava a carruagem. Mas Henrique tranquilizou-o explicando que apenas os aros se haviam quebrado, saltando-lhe do coração, pois que, agora, seu amo e Senhor estava livre e feliz.

Fonte: Disponível em: https://www.grimmstories.com/pt/grimm_contos/o_rei_sapo_ou_henrique_de_ferro .
Acesso em: 23 maio 2022.