

# Na tensão entre a tradição e a transgressão: uma análise bakhtiniana da carnavalização da representação feminina em "Valente", dos estúdios *Disney/Pixar*

Elayne GONÇALVES SILVA<sup>1</sup>

**Resumo:** Este trabalho corresponde a um recorte de um estudo mais amplo e tem o propósito de realizar uma análise bakhtiniana da carnavalização da representação de uma das personagens femininas do filme "Valente" (2012), dos estúdios *Disney/Pixar*. Esta produção cinematográfica pode ser entendida como uma releitura paródica de determinados contos de fadas tradicionais e dos primeiros filmes de princesa produzidos pela *Disney*, em função da composição verbo-visual de suas personagens femininas e masculinas e das relações de sentido que o filme em questão estabelece com as narrativas infantis tradicionais e com as animações clássicas. Como ferramenta analítica, elencamos, principalmente, a teoria dialógica do discurso (BRAIT, 2010), além de termos feito leituras relativas às questões da representação (HALL, 1997) e aos estudos de gênero (BUTLER, 2010). Mais especificamente, a análise da referida animação baseou-se na carnavalização como categoria macro, sendo subsidiada, também, pela noção de signo ideológico, pensadas, respectivamente, por Bakhtin (2010, 2013) e por Bakhtin/Volochínov (2012). A partir da investigação do filme, foi possível identificar uma recuperação dialógica de certos elementos dos contos de fadas, que foram, contudo, subvertidos carnavalescamente e ressignificados nesse material semiótico. Além disso, também foi possível estabelecer relações entre a composição visual de uma das personagens de "Valente" e a noção de corpo grotesco discutida por Bakhtin (2010) e reconhecer ligações entre outros aspectos do filme e a cosmovisão carnavalesca bakhtiniana, como a inversão dos papéis ligados aos gêneros feminino e masculino, a paródia carnavalesca e o ritual de coroação e de destronamento próprio das obras carnavalizadas, por exemplo. Ademais, com a pesquisa, foi possível concluir que os sentidos são construídos através de uma associação entre a linguagem verbal e a linguagem visual e que essa produção cinematográfica se marca pela presença de determinados aspectos carnavalescos e ideológico-valorativos.

**Palavras-chave:** Carnavalização; representação feminina; "Valente".

**Abstract:** This paper corresponds to a cutback of a larger study and aims to perform a bakhtinian analysis of the carnivalization of the representation of one of the female characters from the movie "Brave" (2012), from the *Disney/Pixar* studios. This cinematographic production might be understood as a parodical rereading of certain traditional fairytales and of the first princesses movies produced by *Disney*, in terms of the verb-visual composition of its female and male characters and of the relations of meaning that the movie in question establishes with the traditional infantile stories and classic animations. As analytical instrument, we selected, mainly, the dialogic discourse theory (BRAIT, 2010), besides having done readings related to the questions of representation (HALL, 1997) and to the gender studies (BUTLER, 2010). More specifically, the analysis of the reported animation was based on the carnivalization as the macro category, being subsidized, also, by the notion of ideological sign, thought, respectively, by Bakhtin (2010, 2013) and by Bakhtin/Volochínov (2012). From the investigation of the movie, it was possible to identify a dialogic recoup of certain elements of the fairytales, which were, however, carnavalesque-like subverted and ressignified in this semiotic material. Besides, it was also possible to establish relations between the visual composition of one character from "Brave" and the notion of grotesque body discussed by Bakhtin (2010) and to recognize the connections between other aspects of the movie and the bakhtinian carnavalesque cosmovision, like the inversion of papers related to the female and male

---

<sup>1</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada (PosLA) da Universidade Estadual do Ceará. Fortaleza-CE. [goncalves\\_elayne@hotmail.com](mailto:goncalves_elayne@hotmail.com)

genders, the carnivalesque parody and the ritual of crowning and uncrowning typical of the carnivalized works, for example. Furthermore, with the research, it was possible to conclude that the meanings are built through an association between the verbal language and the visual language and that this cinematographical production is marked by the presence of certain carnivalesque and ideologic-evaluative aspects.

**Keywords:** Carnavalization; female representation; "Brave".

## 1 Considerações iniciais

Os gêneros do discurso<sup>2</sup> conto de fadas e filme de animação, longe de se caracterizarem pela mera narração de uma história infantil despida de contornos ideológicos, constituem espaços de significação em que, por meio da associação entre as linguagens verbal e visual, são construídos, ao longo da história, determinados traços identitários ligados aos corpos femininos e masculinos. Essas características ligadas às identidades são produzidas e podem, também, eventualmente ser contestadas no território movente e dinâmico que é a linguagem.

A película que nos propusemos a analisar nesse trabalho, "Valente" (2012), estabelece relações de sentido com um conjunto de narrativas infantis tradicionais e de filmes clássicos de animação que lhe antecederam<sup>3</sup>. No entanto, o referido filme caracteriza-se pela renovação e pela ressignificação de certos elementos constitutivos dos contos de fadas e das primeiras animações<sup>4</sup>, sobretudo em função de diversos aspectos carnavalescos que o compõem, como a construção de um mundo às avessas, a criação de uma paródia carnavalesca de certos aspectos dos filmes tradicionais e a relação entre a representação visual de uma das

---

<sup>2</sup> Para a Análise Dialógica do Discurso (ADD), os gêneros do discurso correspondem a "*tipos relativamente estáveis de enunciados*" (BAKHTIN, 2011, p. 262, grifos do autor). Os gêneros do discurso são divididos em primários (simples) e secundários (complexos); aqueles estão relacionados ao domínio da oralidade e à comunicação realizada espontaneamente; estes, a um processo de formação em que ocorrem a incorporação e a reelaboração dos gêneros discursivos primários.

<sup>3</sup> Levando em consideração a teoria bakhtiniana, podemos pensar um filme como um exemplo de enunciado; desse modo, é importante lembrar que uma obra cinematográfica se relacionará, inevitavelmente, com outras obras que lhe antecederam e com as obras que lhe sucederão, uma vez que, de acordo com o pensamento de Bakhtin, os enunciados encontram-se ligados uns aos outros, como elos em uma cadeia de comunicação discursiva.

<sup>4</sup> As primeiras animações dos estúdios *Disney* marcam-se por apresentar uma clara associação entre as figuras femininas e traços característicos como beleza, juventude, bom comportamento, bondade e passividade. Já as figuras masculinas, nessas narrativas fílmicas, relacionam-se à valentia, à bravura e à atividade, já que os príncipes são os principais responsáveis por salvar as princesas de antagonistas, na maioria dos casos, também femininas.

personagens e a concepção bakhtiniana de corpo grotesco, assuntos sobre os quais comentaremos nas outras seções do artigo.

Nesse trabalho, temos o objetivo de fazer uma análise bakhtiniana do filme “Valente”, apoiada na categoria da carnavalização (BAKHTIN, 2010, 2013) e subsidiada pela noção de signo ideológico (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2012). Para tanto, o presente trabalho será dividido em três tópicos, além das considerações iniciais e finais: no primeiro tópico, abordaremos, de forma breve, algumas questões relativas à carnavalização; no segundo tópico, faremos uma discussão pontual sobre as relações entre signo e ideologia e sobre a importância da linguagem no processo de representação e, no terceiro tópico, aplicaremos as noções discutidas na análise da representação de uma das personagens femininas da referida animação.

## **2 Carnavalização, paródia e corpo grotesco como manifestações carnavalescas**

De acordo com Fiorin (2006, p. 89), “A carnavalização é a transposição do espírito carnavalesco para a arte.” É fundamental compreender, logo de início, as potencialidades de aplicação da categoria analítica em foco. Esse conceito pode ser utilizado não apenas em estudos literários, ou seja, no estudo de materiais compostos apenas pelo plano semiótico verbal, podendo ser aplicado, também, na análise de materiais de outras artes, compostos por outras semioses, como é o caso, por exemplo, de uma produção cinematográfica, constituída pelos planos semióticos verbal e visual.

Nesse primeiro tópico do artigo, discutiremos sobre a paródia medieval, o sistema de imagens característico das obras carnavalizadas, isto é, a estatuária grotesca, e o ritual de coroação e de destronamento, uma das principais ações carnavalescas que marca os ritos e os festejos

cômicos populares. Essas formas específicas de manifestação da carnavalização foram elencadas em função do próprio *corpus* do artigo.

A carnavalização, que, no âmbito do pensamento bakhtiniano, corresponde a “todo um modo de apreender o mundo” (FARACO, 2009, p. 80), relaciona-se à criação de uma segunda vida do povo (carnavalesca), que, em comparação à sua primeira vida (extracarnavalesca), corresponderia a uma “vida às avessas”, a um “mundo invertido” (BAKHTIN, 2010, p. 140) em que tudo que fosse ditado por qualquer sorte de desigualdade entre os homens seria revogado e diluído pelas forças do riso.

Bakhtin (2013) assinala que essa vida carnavalesca não-oficial se constrói como uma paródia da vida oficial e faz observações sobre a distinção entre a paródia medieval e a paródia moderna. Segundo Bakhtin (2010, p. 19), a paródia moderna apresenta um caráter exclusivamente negativo e não possui a ambivalência regeneradora que caracteriza a paródia carnavalesca.

Por sua vez, “a paródia carnavalesca está muito distante da paródia moderna puramente negativa e formal; com efeito, mesmo negando, aquela ressuscita e renova ao mesmo tempo.” (BAKHTIN, 2013, p. 10) A paródia carnavalesca constitui-se por dois movimentos: um de ressuscitação e outro de renovação do conteúdo parodiado, possuindo, portanto, uma dimensão criadora e um caráter ambivalente e positivo.

Outro aspecto essencial da carnavalização diz respeito à estatuária grotesca. Em seu estudo sobre Rabelais e sobre as ligações das obras desse escritor com as fontes populares, Bakhtin (2013, p. 17) observa que as imagens rabelaisianas são uma herança de um tipo peculiar de imagens e de uma concepção estética denominada “realismo grotesco”, que consiste no “sistema de imagens da cultura cômica popular”. (BAKHTIN, 2013, p. 17)

Para pensar as imagens grotescas, Bakhtin (2013, p. 22) compara-as às imagens do corpo conforme concebido pela estética clássica. Os corpos clássicos ou canônicos são corpos prontos, acabados, bem proporcionados, estáveis e perfeitos. Tomando Fiorin (2006, p. 95), “[...] o que a estatuária clássica retrata são corpos jovens, em toda a sua beleza, com proporções perfeitas, sem orifícios abertos (olhos, nariz e ânus) [...]”.

Por outro lado, os corpos grotescos “são imagens ambivalentes e contraditórias que parecem disformes, monstruosas e horrendas, **se consideradas do ponto de vista da estética ‘clássica’.**” (BAKHTIN, 2013, p. 22, grifo nosso) É, portanto, devido ao seu julgamento a partir dos parâmetros modernos que os corpos grotescos são considerados disformes, inacabados (sem demarcações com o mundo exterior), horrendos, monstruosos e imperfeitos.

Nas palavras de Discini (2010, p. 63), “diante de tais cânones, nada resta à imagem grotesca senão ser interpretada como monstruosa.” Dessa forma, no que se refere à relação estabelecida entre as imagens clássicas e as grotescas, Bakhtin (2013, p. 26) faz a ressalva de que “O cânon grotesco deve ser julgado dentro de seu próprio sistema.”

Dentre as ações carnavalescas, Bakhtin (2010, p. 141) destaca o ritual de coroação bufa e de destronamento do rei do carnaval. A coroação e o destronamento são ações inseparáveis e biunívocas nas quais, de acordo com o pensador, “reside o próprio núcleo da cosmovisão carnavalesca: **a ênfase das mudanças e transformações, da morte e da renovação.**” (BAKHTIN, 2010, p. 142, grifo do autor)

Trata-se da coroação do “antípoda do verdadeiro rei” (BAKHTIN, 2010, p. 142) – do escravo ou do bobo, por exemplo - e do destronamento das figuras de autoridade da vida oficial. Esse ritual consolida a ideia de um mundo invertido, que se caracteriza por uma lógica das permutações, em que os aspectos elevados e valorados positivamente na vida extracarnavalesca seriam rebaixados na vida carnavalesca.

Em suma, podemos afirmar que o conceito de carnavalização se situa num entrelugar entre a oficialidade e a não-oficialidade. O carnaval consagra-se como a celebração da mudança e da renovação, ligando-se à criação de uma vida deliberadamente não-oficial, à subversão paródica de certas práticas textuais, à presença de imagens grotescas e ao ritual de coroação e de destronamento. As questões discutidas nessa seção do trabalho serão, posteriormente, retomadas no tópico destinado à análise de uma das personagens femininas de “Valente”.

### **3 O signo ideológico e o papel da linguagem no processo de representação**

Por veicular uma miríade de significados e por possuir uma circulação polissêmica pela teoria política e por seus arredores, “ideologia” é, segundo Faraco (2013, p. 167), “uma palavra maldita”. Nesse sentido, esse autor ressalta que, sempre que fizermos uso desse termo no interior do discurso acadêmico, devemos indicar em que sentido estamos empregando-o.

Seguindo uma perspectiva bakhtiniana, podemos afirmar que o signo é um produto ideológico. Bakhtin/Volochínov (2012, p. 31) concebe que “Tudo que é ideológico possui um **significado** e remete a algo situado fora de si mesmo. Em outros termos, tudo que é ideológico é um signo: **Sem signos não existe ideologia.**” (grifos do autor)

Para compreender melhor essa concepção de signo, faz-se pertinente examinar a única definição explícita de ideologia dada por um dos pensadores do Círculo, Volochínov (1930), no ensaio “Que é a linguagem”, conforme apontado por Ponzio (2012, p. 114):

Por ideologia entendemos todo o conjunto dos reflexos e das interpretações da realidade social e natural que tem lugar no cérebro do homem e se expressa por meio de palavras [...] **ou outras formas sígnicas** (VOLOCHÍNOV, 1930 *apud* PONZIO, 2012, p. 114, grifo nosso).

Não são, portanto, apenas os signos verbais que podem ser revestidos ideologicamente: signos visuais, por exemplo, também podem expressar orientações ideológicas. A definição dada por Volochínov (2012) reitera a ideia de que a abordagem bakhtiniana possui um claro potencial para o estudo de materiais multissemióticos, ou seja, materiais compostos por mais de um plano semiótico, nos quais os sentidos são construídos, portanto, na associação entre semioses distintas. Ainda a esse respeito, Brait (2013, p. 44) assinala que “[...] os estudos de Bakhtin e do Círculo constituem contribuições para uma **teoria da linguagem em geral** e não somente para uma teoria da linguagem verbal, quer oral ou escrita.” (grifo da autora).

Interpretando o modelo sógnico proposto por Bakhtin/Volochínov (2012), Ponzio (2012, p. 119) afirma que o signo ideológico apresenta uma dupla materialidade: “Como corpo o signo é material em sentido físico; como signo é material no sentido de que é um produto histórico-social.” Assim, para Ponzio (2012, p. 119), no sentido físico, o signo configura-se como o instrumento de veiculação de determinada ideologia, ao passo que, no sentido histórico-social, o material sógnico consiste no próprio material ideológico. As afirmações de Ponzio (2012) reforçam a ideia contida em “Marxismo e filosofia da linguagem”: “O domínio do ideológico coincide com o domínio dos signos: são mutuamente correspondentes.” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2012, p. 32)

Ainda em relação à concepção bakhtiniana de signo, Miotello (2012, p. 170) observa que, além de apresentar essa dupla materialidade destacada por Ponzio (2012), o signo também apresenta um ponto de vista, um lugar valorativo a partir do qual a realidade é construída e avaliada. O signo, portanto, encontra-se indissolúvelmente à tomada de um posicionamento axiológico pelo enunciador.

Ademais, é fundamental destacarmos a dimensão ideológica do enunciado concreto. Segundo Fiorin (2006, p. 20), para a perspectiva bakhtiniana, os enunciados são irrepetíveis, revelam orientações

ideológicas e apresentam uma entoação expressiva própria, podendo ser atualizados (tematizados) a cada nova enunciação.

Consoante Bakhtin (2011, p. 298), os enunciados são plenos de tonalidades dialógicas. Nesse sentido, um enunciado se relaciona a enunciados que lhe precederam e suscita respostas, gerando, portanto, novos enunciados que lhe sucederão. Nas palavras de Fiorin (2006, p. 19):

Todos os enunciados no processo de comunicação, independentemente de sua dimensão, são dialógicos. [...] Isso quer dizer que o enunciador, para constituir um discurso, leva em conta o discurso de outrem, que está presente no seu. Por isso, todo discurso é inevitavelmente ocupado, atravessado pelo discurso alheio. O dialogismo são as relações de sentido entre dois enunciados (FIORIN, 2006, p. 19).

Para essa abordagem, a linguagem é um espaço habitado por um conjunto de posicionamentos ideológico-valorativos, não correspondendo, portanto, a um meio neutro de transmissão de informações. Afinal, os falantes utilizam-se da linguagem não para retratar uma realidade pré-discursiva já existente, mas para construir, discursivamente, sua visão sobre a realidade, a partir de um lugar valorativo, refratando-a.

Além disso, torna-se pertinente observar que o processo de construção de sentidos, sobretudo contemporaneamente, envolve a interação de diferentes planos semióticos. De acordo com Fabrício (2006, p. 48), "há, na contemporaneidade, uma multiplicidade de sistemas semióticos em jogo no processo de construção de sentidos". Dessa forma, torna-se fundamental recorrer a um arcabouço teórico que tenha um potencial de aplicabilidade no estudo de materiais multissemióticos.

Nesse ponto do trabalho, é pertinente fazer observações sobre a questão da representação, fundamentando-nos no estudo de Hall (1997). Para o autor, a representação está relacionada ao uso da linguagem, que é pensada de maneira "ampla e inclusiva" em seu trabalho, correspondendo tanto aos sistemas escrito e falado quanto a signos visuais produzidos de diferentes formas (manual, mecânica, eletrônica e digitalmente), desde que tais signos carreguem sentidos.

De acordo com Hall (1997), a linguagem configura-se como um sistema de representação envolvido no processo global de produção do significado. O significado, segundo Hall (1997, p. 7), não está no objeto, na pessoa ou no evento a que as palavras se referem, tampouco está no mundo: é construído, produzido, fixado pelas pessoas.

A articulação entre o pensamento de Hall (1997) e o de Barthes (1967) constitui outro ponto importante para nosso estudo. Apoiando-se no trabalho de Barthes (1967), Hall (1997, p. 22) afirma que, para uma abordagem semiótica, a questão da produção dos significados não se restringe à dimensão dos signos: objetos são, também, elementos envolvidos no processo de significação. As roupas, por exemplo, além de possuírem a função física de cobrir um corpo, funcionam como signos, carregam mensagens e podem, portanto, ser interpretadas.

Em suma, considerando o texto de Hall (1997), podemos afirmar que a linguagem (em sentido amplo) desempenha um papel importante na construção de sentidos e no processo de representação dos sujeitos. No filme que nos propusemos a analisar nesse artigo, a linguagem verbo-visual foi utilizada na reconfiguração das identidades feminina e masculina, subvertendo carnavalescamente aspectos relacionados aos papéis de gênero e à imagem do corpo, como discutiremos mais detidamente no próximo tópico.

#### **4 A rainha Elinor/"Mãe Ursa": análise bakhtiniana da representação feminina em "Valente"**

Nessa seção do trabalho, utilizar-nos-emos dos conceitos discutidos para realizar uma análise bakhtiniana da representação de uma das personagens de "Valente", a rainha Elinor. Para tanto, procederemos da seguinte forma: de início, apresentaremos uma síntese do enredo da película, pois consideramos importante situar o leitor em relação à narrativa fílmica; faremos, então, uma descrição visual da personagem que nos

propusemos a analisar e, em seguida, teceremos comentários acerca de alguns dos enunciados proferidos por Elinor, contemplando, assim, o plano semiótico verbal em nosso estudo; por fim, estabelecemos relações entre determinados aspectos visuais e a noção de corpo grotesco, fazendo observações sobre a significação que está latente nas vestimentas e nos objetos.

Ambientado num reino das Terras Altas de uma Escócia medieval, “Valente” narra a história de Merida, a primogênita do Clã Dun Broch, filha do Rei Fergus e da rainha Elinor. A protagonista da película destoa das imagens tradicionais de princesa que habitam nossas memórias discursivas e que nos vêm à mente quando pensamos nas animações clássicas e nos contos de fadas tradicionais.

De uma forma geral, Merida e Elinor têm pontos de vista diametralmente opostos quanto ao que significa ser uma princesa e ser uma mulher. Essa diferença de opiniões se revela especialmente problemática quando a rainha diz à princesa que ela precisará se casar com um dos primogênitos de um dos três outros clãs (Dingwall, MacGuffin e Macintosh), para assegurar a aliança entre os clãs e evitar eventuais guerras.

Merida se recusa a fazê-lo e, no decorrer da narrativa, acaba por encontrar, por acidente, uma bruxa – que se identifica inicialmente como uma humilde carpinteira - a quem pede um feitiço que possa mudar sua mãe e, conseqüentemente, seu destino. No entanto, o encantamento funciona de uma maneira imprevista: após comer um doce feito pela feiticeira, Elinor acaba sendo transformada em um urso. A mudança física da rainha obriga mãe e filha a passarem algum tempo vivendo em um vale juntas.

Durante esse período em que há uma nítida reaproximação entre as duas personagens, Elinor passa, também, por mudanças em um sentido ideológico, revendo seus pontos de vista em relação ao que é socialmente esperado de Merida por ela ser princesa e por ela ser mulher. Ao final da

película, Elinor volta à forma humana e fica acordado que Merida não precisará se casar com nenhum dos pretendentes, que recebem a notícia com contentamento e com um certo alívio, afinal, assim como a princesa não escolhera nenhum dos rapazes como marido, eles também não a haviam escolhido como esposa.

No que se refere à composição visual de sua forma humana, Elinor tem cabelos castanhos com alguns fios grisalhos, olhos castanhos e pele branca. Seu cabelo encontra-se sempre preso sob a forma de duas longas tranças e a personagem usa uma coroa dourada com uma pedra preciosa de cor verde no centro, bem como um vestido longo de cor verde e detalhes dourados.

No filme, é a principal figura de autoridade do reino e busca “moldar” Merida segundo as normas e os valores oficiais, com o propósito de fazê-la se comportar como uma princesa e parecer uma dama. A personagem Elinor corresponde a um signo representativo da estabilidade, do respeito às tradições, da manutenção da hierarquia, das normas e dos valores e consolida-se como a porta-voz da oficialidade.

Numa determinada sequência de cenas do filme, Elinor reproduz uma espécie de manual de como ser uma princesa: “Uma princesa deve mostrar conhecimento sobre seu reino. Uma princesa não gargalha! Não enche a boca. Levanta cedo. É misericordiosa, paciente, cautelosa, limpa. E, acima de tudo, uma princesa se esforça para... bem... a perfeição.”

Os enunciados em questão revelam a tomada de uma posição axiológica da personagem em relação ao que ela considera como características e atitudes que funcionariam no sentido de legitimar a identidade de uma princesa. Assim, valores como o conhecimento, a seriedade e o bom comportamento, valores esses que estariam relacionados a uma vida oficial (extracarnavalesca) na terminologia bakhtiniana, são reiterados por essa enunciação e, assim, são inscritos no signo verbal “princesa”.

A ideia de que uma princesa deve se esforçar para atingir a perfeição estabelece relações de sentido com as protagonistas de determinados contos de fada e das animações clássicas da *Disney*, que se caracterizavam por apresentar personagens femininas que constituíam padrões ideais de beleza, pela docilidade, pela boa educação e pela obediência. Assim, os enunciados de Elinor recuperam tais imagens de idealização, nas quais Merida deveria se espelhar para se tornar, além de uma princesa, uma dama.

Outro aspecto importante sobre Elinor refere-se à sua transformação em um urso. A partir dessa mudança, a personagem assume uma forma corporal animalésca, de proporções descomunais, recoberta por uma pelagem castanha e que, ainda que se esforce para ser compreendida por meio de expressões faciais e de gestos, só consegue se expressar por meio de bramidos animaléscos e de sons quase indecifráveis.

A forma humana de Elinor aproxima-se do que Bakhtin (2010, 2013) identificou como a estatuária clássica: um corpo pequeno, belo, de formas harmoniosas e de movimentos suaves e contidos. Por sua vez, a forma animalésca, se comparada à perfeição do cânone, é monstruosa e claramente imperfeita.

Quando faz observações sobre as características imagéticas das obras de Rabelais, Bakhtin (2013, p. 16) assinala: "São imagens exageradas e hipertrofiadas." O corpo do urso, em "Valente", marca-se por um tamanho hiperbólico, que o levava a mover-se de forma atrapalhada e a colidir com vários objetos. Em comparação com o corpo canônico da forma humana da rainha, portanto, o corpo de urso consiste em um corpo grotesco, no sentido bakhtiniano do termo.

Esse aspecto do filme também pode ser associado ao ritual de coroação e de destronamento típico das obras carnalizadas. Consoante Bakhtin (2010, p. 43), "O cerimonial de destronamento se opõe ao rito da

coroação; o destronado é despojado de suas vestes reais, da coroa e de outros símbolos de poder, ridicularizado e surrado.”

O despojamento das vestes reais é um elemento verificado em “Valente”; contudo, mesmo sob a forma animal, Elinor torna-se um urso **coroadado**: ainda que o corpo, devido ao seu tamanho exagerado, não comporte o vestido formal que a personagem costumava usar, sua coroa é um objeto que se mantém na forma animalesca.

Conforme vimos com a interpretação de Hall (1998, p. 22) sobre o texto de Barthes (1967), itens de vestuário consistem em objetos prechos de significação. Fazendo uma ponte entre o pensamento de Hall e a teoria bakhtiniana, podemos afirmar que as vestimentas podem receber contornos ideológicos e axiológicos.

Dessa forma, ao acompanhar a forma do urso, a coroa torna-se um objeto recoberto por tonalidades afetivas, um fragmento material que, metonimicamente, representa a personagem como um todo. Esse objeto apresenta elos de ligação com a tradição, com a oficialidade e com a posição de liderança/autoridade da rainha.

Assim, é como se, apesar de estar encerrada numa forma corporal estranha, Elinor precisasse de um símbolo que a fizesse lembrar-se de que, apesar das transformações, algo de sua identidade oficial permanecia. A coroa consiste, portanto, em um signo ideológico visual representativo das relações hierárquicas, do respeito às tradições e, em síntese, de uma vida oficial.

“Valente” se relaciona com os contos de fadas e com as animações clássicas dos estúdios *Disney*, recuperando alguns elementos, como as figuras femininas e masculinas que protagonizavam essas narrativas, para acentuar as diferenças entre essas personagens e as do filme, subvertendo-as carnavalescamente. O filme se reporta aos gêneros do discurso conto de fadas e filme de animação para ressuscitá-los e renová-los, não tendo, assim, meramente o propósito de negá-los. Nesse sentido, a película

aproxima-se de uma paródia carnavalesca dos gêneros do discurso supracitados, apresentando, portanto, um caráter positivo e uma dimensão criadora.

## **5 Considerações finais**

Levando em consideração o que discutimos, podemos apontar que “Valente” corresponde a uma produção cinematográfica plena de aspectos carnavalescos, ideológicos e valorativos que se reporta dialogicamente aos gêneros discursivos conto de fadas e filme de animação, subvertendo carnavalescamente alguns dos aspectos constitutivos desses gêneros.

Na narrativa fílmica em estudo, a representação da personagem Elinor é nitidamente carnavalizada. Sua transformação física autoriza-nos a identificar a imagem da forma animalesca da personagem como a de um corpo grotesco, sobretudo se comparada à sua forma humana; as mudanças ideológicas pelas quais a personagem passou possibilitaram que ela pudesse estabelecer um relacionamento mais humano com Merida. É importante notar, a este propósito, que o estabelecimento de “relações novas, verdadeiramente humanas, com seus semelhantes” (BAKHTIN, 2013, p. 9) é um dos efeitos que resultam das ações carnavalescas.

Elinor está situada numa relação de tensão entre a tradição e transgressão. Sob sua forma humana, ela consiste em um signo da estabilidade, da seriedade, da valoração positiva às relações hierárquicas, do respeito às tradições, às normas e aos valores que orientam uma vida oficial. Por outro lado, sob sua forma animalesca, a personagem corresponde a um signo da inversão, da imperfeição, da metamorfose, da subversão, e, sobretudo, do grotesco.

Como pensamos os filmes não como narrativas ideologicamente neutras, e, sim, como espaços em que as visões de mundo de enunciadores são materializadas em suas escolhas linguísticas, isto é, nos signos verbais

e nos signos visuais que compõem as animações, a abordagem bakhtiniana, que considera todo enunciado e todo discurso como constitutivamente ideológico, mostra-se como uma ferramenta analítica interessante no estudo do *corpus* em foco.

Assim, levando em consideração que os estudos linguísticos encontram-se ligados a questões relativas à sociedade, à história, à cultura e à ideologia, torna-se interessante, para realizar uma análise produtiva de determinados materiais multissemióticos, recorrer a uma proposta de estudo dos signos que corresponda a “uma ciência essencialmente humana, uma ciência social.” (PONZIO, 2012, p. 159), como é o caso da teoria dialógica do discurso.

## Referências

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais**. 8. ed. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2013.

\_\_\_\_\_. **Estética da criação verbal**. 6. ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

\_\_\_\_\_. Peculiaridades do gênero, do enredo e da composição da obra de Dostoiévski. **In: BAKHTIN, M. Problemas da poética de Dostoiévski**. 5. ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. p. 115-206.

BAKHTIN, M. (VOLOCHÍNOV). **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2012.

BRAIT, B. Análise e teoria do discurso. **In: BRAIT, B. (Org.) Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2010. p. 9-31.

\_\_\_\_\_. Olhar e ler: verbo-visualidade em perspectiva dialógica. **Bakhtiniana: Revista de Estudos Discursivos**. São Paulo, v. 8, n. 2, p. 43-66, jul/dez. 2013.

BUTLER, J. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. 3. ed. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

DISCINI, N. Carnavalização. **In: BRAIT, B. (Org.) Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2010.

FABRÍCIO, B. F. Linguística aplicada como espaço de “desaprendizagem”: redescritões em curso. **In: MOITA LOPES, L. P. (Org.) Por uma Linguística Aplicada Indisciplinar**. São Paulo: Parábola Editorial, 2006. p. 45-65.

FARACO, C. A. Criação ideológica e dialogismo. **In: FARACO, C. Linguagem & diálogo: as ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin**. Curitiba: Criar Edições, 2009. p. 45-97.

\_\_\_\_\_. A. A ideologia no/do Círculo de Bakhtin. **In:** PAULA, L.; STAFUZZA, G. **Círculo de Bakhtin:** pensamento interacional. São Paulo: Mercado das Letras, 2013. p. 167-182.

FIORIN, J. L. O dialogismo. **In:** FIORIN, J. L. **Introdução ao pensamento de Bakhtin.** São Paulo: Ática, 2006. p. 18-59.

HALL, S. **The Work of Representation.** Disponível em: <[http://www.sagepub.com/upm-data/55352\\_Hall\\_ch\\_1.pdf](http://www.sagepub.com/upm-data/55352_Hall_ch_1.pdf)> Acesso em: 03 nov. 2014.

MIOTELLO, V. Ideologia. **In:** BRAIT, B. (Org.) **Bakhtin:** conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2012. p. 167-176.

PONZIO. **A Revolução Bakhtiniana:** o pensamento de Bakhtin e a ideologia contemporânea. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2012.