



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ**  
**CENTRO DE HUMANIDADES – CH**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA APLICADA – POSLA**

**ELAYNE GONÇALVES SILVA**

**ANÁLISE DO DISCURSO CARNAVALIZADO NA NARRATIVA FÍLMICA DE  
ANIMAÇÃO VALENTE: “EU DECIDI FAZER O QUE É CERTO E... QUEBRAR A  
TRADIÇÃO”**



**FORTALEZA – CEARÁ**

**2016**

ELAYNE GONÇALVES SILVA

ANÁLISE DO DISCURSO CARNAVALIZADO NA NARRATIVA FÍLMICA DE  
ANIMAÇÃO *VALENTE*: “EU DECIDI FAZER O QUE É CERTO E... QUEBRAR A  
TRADIÇÃO”

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada, do Centro de Humanidades, da Universidade Estadual do Ceará, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Linguística Aplicada. Área de concentração: Linguagem e Interação. Linha de Pesquisa: Estudos Críticos da Linguagem.

Orientador: Prof. Dr. João Batista Costa Gonçalves.

FORTALEZA – CEARÁ

2016

## Dados Internacionais de Catalogação na Publicação

Universidade Estadual do Ceará

Sistema de Bibliotecas

Silva, Elayne Gonçalves. Análise do discurso carnavalizado na narrativa fílmica de animação Valente: "Eu decidi fazer o que é certo e... quebrar a tradição". [recurso eletrônico] / Elayne Gonçalves Silva. - 2016. 1 CD-ROM: il.; 4 ¾ pol.

CD-ROM contendo o arquivo no formato PDF do trabalho acadêmico com 172 folhas, acondicionado em caixa de DVD Slim (19 x 14 cm x 7 mm).

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Estadual do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada, Fortaleza, 2016.

Área de concentração: Linguagem e Interação.

Orientação: Prof. Dr. João Batista Costa Gonçalves.

1. Análise Dialógica do Discurso. 2. Carnavalização. 3. Ideologia. 4. Narrativa fílmica de animação. 5. Valente. I. Título.

ELAYNE GONÇALVES SILVA

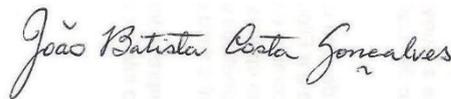
ANÁLISE DO DISCURSO CARNAVALIZADO NA NARRATIVA FÍLMICA DE  
ANIMAÇÃO VALENTE: “EU DECIDI FAZER O QUE É CERTO E... QUEBRAR A  
TRADIÇÃO”

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada do Centro de Humanidades da Universidade Estadual do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Linguística Aplicada.

Área de Concentração: Linguagem e Interação

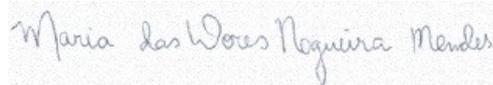
Aprovada em: 08/12/2016.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. João Batista Costa Gonçalves (Orientador)

Universidade Estadual do Ceará – UECE



Profa. Dra. Maria das Dores Nogueira Mendes

Universidade Federal do Ceará – UFC



Profa. Dra. Dina Maria Machado Andréa Martins Ferreira

Universidade Estadual do Ceará – UECE

## AGRADECIMENTOS

Essa dissertação não teria sido escrita por mim se não fosse pela ajuda das mãos que se estenderam generosamente na minha direção e que, em sentido físico ou abstrato, seguraram as minhas durante esses dois anos de Mestrado, na mesma Instituição em que me graduei e pela qual nutro uma afeição indizível. Nessa seção, minhas palavras de agradecimento não têm a pretensão utópica de refletir de modo preciso o quanto, de fato, sou grata a essas pessoas, mas ficarei satisfeita se, com elas, conseguir “tocar” aqueles que não só me ajudaram na redação desse trabalho, mas também cujas palavras sempre soam através das minhas. Por conta disso, endereço minha sincera gratidão:

À minha mãe(-ursa), Elenice Gonçalves Silva. Sou grata a você, mainha, pelas conversas sobre assuntos importantes e sobre trivialidades entre (quantidades pouco recomendadas de) xícaras de café, por (me fazer) ver o mundo com bondade e bom humor e por ter enfrentado com fé e valentia admiráveis os últimos acontecimentos. *You are my sunshine, my only sunshine. You make me happy when skies are grey. You'll never know, dear, how much I love you.*

Ao meu pai, Francisco de Assis Silva. Sou grata por me fazer rir sempre que liga perguntando “Como está a faculdade? Já dá para mandar um dinheiro pro painho?”, por me inspirar todos os dias com sua determinação e com a valorização que dá ao trabalho e por me dar a certeza de que a distância entre Fortaleza e Natal não passa de um dado geográfico: nossas almas não poderiam ser mais próximas. *I am still enchanted by the light you've brought to me. I listen through your ears, and through your eyes I can see.*

Aos meus irmãos, Elano, Emanuella e Enzo, por serem a confirmação de que, em tempos de liquidez, amores em estado sólido ainda resistem. Lano, sou grata por você ser e me oferecer casa, todas as vezes que preciso; Lela, sou grata por você ser e me oferecer luz, a mesma luz tão familiar que vejo nos seus olhos quando fala, com uma curiosidade de cientista, sobre os livros, as matérias e as séries de que tanto gosta; Enzo, sou grata por você ser e me oferecer riso, por colocar de cabeça para baixo não só o que há em nossa morada, mas quaisquer tristezas, com um espírito que não poderia descrever com outro adjetivo que não “carnavalesco”.

Ao meu orientador, João Batista Costa Gonçalves, pela confiança, pela amizade e pela paciência. Professor, sou grata pelo senhor me ajudar a ser melhor (não somente em termos acadêmicos) e por trabalhar de uma maneira tão ética e honestamente tão bonita de se ver. Sinto-me orgulhosa por ter me considerado merecedora de sua orientação ao longo desse

tempo e quero que saiba que, sem o seu acompanhamento, o seu olhar atencioso e as suas sugestões, essa dissertação, certamente, não teria sido possível.

Às minhas professoras e componentes da Banca Examinadora dessa dissertação, Maria das Dores Nogueira Mendes e Dina Maria Machado Andréa Martins Ferreira. Profa. das Dores, sou grata pela leitura tão atenta que a senhora fez (junto da profa. Dina) de meu projeto de qualificação, pela convivência prazerosa e bem humorada nas tardes do *Discuta* e por sempre ter me tratado com carinho e gentileza; Profa. Dina, sou grata pela disponibilidade que senhora tem não apenas comigo, mas com todos os seus alunos, por nos deixar inquietos (no melhor dos sentidos) após cada aula e pelo “Bonde andando” da existência ter permitido que os nossos caminhos, felizmente, se cruzassem. As observações das senhoras, professoras, contribuíram rica e decisivamente para a feitura de minha pesquisa.

Aos demais professores do PosLA, por construírem conhecimento dialogicamente conosco e por nos mostrarem uma Linguística Aplicada em profunda relação com a vida social, com a qual não somente trabalhamos, mas na qual também acreditamos.

Às amigas que a vida me deu o privilégio de conservar desde a adolescência, Cristina Torres (Cris), Keyla Verício (Key) e Tayana Lima (Taty). Agradeço, respectivamente, por ser uma companhia adorada e constante e por ter uma família tão maravilhosamente acolhedora, que considero, em parte, ser também minha; por dividir “nerdices” e planos comigo e pela certeza de que te vejo no futuro, independente de você escolher morar num contêiner ou não sair do lugar; por ser a minha “princesinha parabólica” e uma das melhores pessoas/amigas que eu poderia imaginar ter.

Às amigas que mais são como almas gêmeas para mim, Dayse Monise (Bit), Vanessa Noronha (Van) e Verônica Sena (Veh). Agradeço, respectivamente, pela amizade que independe das circunstâncias e pelas palavras de incentivo quando eu duvidava de mim; pela doçura que sua presença tão bem-vinda me traz e pela paciência em ouvir minhas reclamações e meus choros; pelo companheirismo incondicional e pela capacidade de tornar felizes todas as ocasiões em que nos encontramos.

A todos os amigos do Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada (PosLA), em especial, os “diferentões” da Linha 3: Luana (Lua), Marco Antônio (Marquerido) e Marília (Ma). Agradeço, respectivamente, pelo espírito desconstrutor, pelo riso largo e por poder ouvir esse sotaque de que gosto tanto; por ser como um amigo-irmão para mim, por todo o apoio e pelas conversas por telefone, que eu torcia para que não terminassem; pelas discussões dialógicas (claro!), por dividir Bakhtin e Volochínov comigo e por me acompanhar da graduação até aqui.

Às *Bakhtin Girls*, Benedita, Indira, Janaína (Jana) e Laryssa, cujos trabalhos consultei por tantas vezes, servindo-me como guia, em termos de normalização, e como fonte inspiradora, em termos de profundidade das reflexões. Agradeço, respectivamente, pelo carinho e pela atenção de me mandar lembretes sobre novos eventos científicos; pela simpatia e pelas palavras doces que me dirige a cada (des)encontro; pelas histórias que só poderiam ser vividas e narradas por você e por todo o cuidado demonstrado comigo, principalmente nos últimos dias; pela simplicidade, pela afetuosidade e por todas as dicas que já me deu.

À anterior e à atual secretárias do PosLA, Keiliane e Jamille, pela doçura e pela prontidão com que sempre nos atenderam e por mostrarem-se tão solícitas quando ficamos aperreados e pedimos ajuda para contornar problemas.

À Lílian e ao Airton, cuja gentileza claramente ultrapassa os limites da Xérox de Letras, estando impressa nos sorrisos acolhedores e no tom leve e agradável das conversas.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo apoio financeiro em forma de bolsa que tornou possível a realização dessa pesquisa.

“Não há palavra que seja a primeira ou a última e não há limites para o contexto dialógico (ele se estira para um passado ilimitado e para um futuro ilimitado). Mesmo os sentidos passados, isto é, aqueles que nasceram no diálogo dos séculos passados, não podem nunca ser estabilizados (finalizados, encerrados de uma vez por todas) – eles sempre se modificarão (serão renovados) no desenrolar subsequente e futuro do diálogo. Em qualquer momento do desenvolvimento do diálogo, existem quantidades imensas, ilimitadas de sentidos contextuais esquecidos, mas em determinados momentos do desenrolar posterior do diálogo eles serão lembrados e receberão vigor numa forma renovada (num contexto novo). Nada está morto de maneira absoluta: todo sentido terá seu festivo retorno. O problema da grande temporalidade”. (Mikhail Bakhtin)

“só pela linguagem o mundo ganha sentido para nós”. (José Luiz Fiorin)

## RESUMO

Esse trabalho insere-se no campo de estudos da Linguística Aplicada (LA) e adota como referencial teórico-metodológico a Análise Dialógica do Discurso (ADD), baseando-se, sobretudo, nas propostas de Bakhtin (2010b, 2013, 2014), de Bakhtin/Volochínov (2012) e dos intérpretes contemporâneos do pensamento bakhtiniano, tais como Brait (2010a, 2010b, 2012, 2013), De Paula & Stafuzza (2010), Discini (2010) e Ponzio (2012), dentre outros. A pesquisa se fundamenta, de maneira secundária, na noção de gênero, conforme pensada por Butler (2010) e nas discussões que Ferreira (2009, 2010) e Salih (2010) fazem sobre esse assunto. Com apoio na perspectiva dialógica, objetivamos analisar, a partir dos conceitos de carnavalização, de cronotopo e de ideologia, os traços do discurso carnavalizado e os aspectos ideológicos e axiológicos existentes na narrativa fílmica de animação *Valente*. O filme em questão foi dirigido por Brenda Chapman e por Mark Andrews e produzido no ano de 2012 pela parceria estabelecida entre os estúdios *Disney* e *Pixar*. A partir de nosso estudo, foi possível identificar, nessa produção cinematográfica, uma problematização dos papéis de gênero e de como os indivíduos são tratados de modo assimétrico, com base no fator do gênero. Também foi possível perceber, através da análise das dimensões verbal e não verbal da linguagem que organizam essa animação, que os signos verbais e visuais manifestam orientações ideológicas e julgamentos de valor dos produtores de *Valente* e de suas personagens. Além disso, a investigação permitiu-nos observar que essa película apresenta várias marcas da cosmovisão carnavalesca, como a paródia medieval, o ritual de coroação e destronamento, o cronotopo rabelaisiano, a concepção grotesca do corpo, dentre outras. A partir da análise dessa obra fílmica, pudemos perceber, ainda, que *Valente* estabelece relações de sentido (relações dialógicas) com outras animações, parodiando carnavalescamente diversos elementos destes textos narrativos e, em suma, alterando os sentidos construídos nestes materiais multissemióticos.

**Palavras-chave:** Análise Dialógica do Discurso. Carnavalização. Ideologia. Narrativa fílmica de animação. *Valente*.

## ABSTRACT

This work is inserted in the field of studies of Applied Linguistics (AL) and adopts as its theoretical and methodological framework the Dialogic Discourse Analysis (DDA), based on, mainly, the proposals of Bakhtin (2010b, 2013, 2014), Bakhtin/Volochínov (2012) and the contemporary interpreters of the Bakhtinian thought, such as Brait (2010a, 2010b, 2012, 2013), De Paula & Stafuzza (2010), Discini (2010) and Ponzio (2012), between other ones. The research is based on, in a secondary way, the notion of gender, as thought by Butler (2010), and on the discussions that Ferreira (2009, 2010) and Salih (2010) make on this matter. With support on the dialogic perspective, we aim to analyze, from the concepts of carnivalization, chronotope and ideology, the traits of the carnivalized speech and the axiological and the ideological aspects that are present on the filmic narrative *Brave*. The movie in question was directed by Brenda Chapman and Mark Andrews and produced in the year of 2012 by the partnership established between the studios *Disney* and *Pixar*. From our study, it was possible to identify, on this cinematographic production, a problematization on the gender roles and how the individuals are treated in an asymmetrical way, based on the factor of gender. It was also possible to notice, from the analysis of the non-verbal and the verbal dimensions of language that organize this animation, that the visual and the verbal signs express ideological orientations and value judgements from the producers of *Brave* and its characters. Furthermore, the investigation allowed us to observe that this film presents several marks of the carnivalesque cosmovision, such as the medieval parody, the ritual of crowning and decrowning, the Rabelaisian chronotope, the grotesque conception of body, between other ones. From the analysis of this filmic work, we realized, moreover, that *Brave* establishes relationships of meaning (dialogical relationships) with other animations, parodying in a carnivalesque way several elements of these narrative texts and, in sum, modifying the meanings constructed in theses multisemiotic materials.

**Keywords:** Dialogic Discourse Analysis. Carnivalization. Ideology. Filmic narrative of animation. *Brave*.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>CONSIDERAÇÕES INICIAIS</b> .....	12
<b>2</b>	<b>VISÃO GERAL DA ANÁLISE DIALÓGICA DO DISCURSO</b> .....	17
2.1	LINGUÍSTICA APLICADA E ANÁLISE DIALÓGICA DO DISCURSO: ARTICULAÇÕES POSSÍVEIS .....	17
2.2	A PROPÓSITO DE UMA ANÁLISE DIALÓGICA DO DISCURSO .....	24
2.3	O CÍRCULO DE BAKHTIN E A CONDIÇÃO DIALÓGICA DA LINGUAGEM.....	27
<b>3</b>	<b>LEITURA DO TEXTO NARRATIVO SOB A ÓTICA DO CÍRCULO DE BAKHTIN</b> .....	36
3.1	ABORDAGEM DO ENREDO A PARTIR DA ANÁLISE DIALÓGICA DO DISCURSO .....	37
3.2	ABORDAGEM DO TEMPO E DO ESPAÇO A PARTIR DA ANÁLISE DIALÓGICA DO DISCURSO .....	55
3.3	ABORDAGEM DAS PERSONAGENS A PARTIR DA ANÁLISE DIALÓGICA DO DISCURSO .....	62
<b>4</b>	<b>A NARRATIVA FÍLMICA DE ANIMAÇÃO EM PERSPECTIVA DIALÓGICA</b> .....	76
4.1	A ESTRUTURA BÁSICA DO TEXTO NARRATIVO-FÍLMICO DE ANIMAÇÃO .....	77
3.2	“VENHAM E SONHEM CONOSCO”: OS ESTÚDIOS <i>DISNEY</i> E <i>PIXAR</i> NO DESENVOLVIMENTO DO CINEMA DE ANIMAÇÃO .....	79
4.3	“TEM DE TUDO NESSA HOLLYWOOD”: IDEOLOGIA E CARNAVALIZAÇÃO NO GÊNERO DO DISCURSO FILME DE ANIMAÇÃO.....	88
<b>5</b>	<b>“EU DECIDI FAZER O QUE É CERTO E... QUEBRAR A TRADIÇÃO”: LEITURA DO FILME VALENTE EM PERSPECTIVA DIALÓGICA</b> .....	101

5.1	ALGUNS ASPECTOS METODOLÓGICOS DA PESQUISA .....	101
5.1.1	Tipo de pesquisa.....	101
5.1.2	Constituição do <i>corpus</i> .....	102
5.1.3	Procedimentos de análise .....	103
5.2	ESTUDO DA NARRATIVA FÍLMICA <i>VALENTE</i> A PARTIR DA ANÁLISE DIALÓGICA DO DISCURSO .....	104
5.2.1	Os “will o’the wisps” mostram o caminho: a sinopse do filme <i>Valente</i> .....	104
5.2.2	“Outra era a vez”: estudo do enredo de <i>Valente</i> .....	112
5.2.3	“... Nas Terras Altas da Escócia Medieval, uma festa carnavalesca”: estudo do tempo e do espaço (cronotopo) de <i>Valente</i> .....	140
5.2.4	“... Com convivas ao avesso”: estudo das personagens de <i>Valente</i> .....	150
6	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	162
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	165
	<b>FILMOGRAFIA</b> .....	170

## 1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

As obras fílmicas advindas da esfera discursiva do cinema de animação geralmente contam as histórias das *princesas*, que, por alguma razão, veem-se envoltas em uma situação problemática e, devido a isso, precisam da ajuda dos *príncipes* para resolvê-la. Esses tipos particulares de textos, dada a sua natureza narrativa<sup>1</sup>, são compostos estruturalmente por enredo, tempo, espaço e personagens, ou seja, pelos elementos próprios dos textos narrativos. Além disso, obedecem a uma estrutura canônica, dividindo-se em uma situação inicial de equilíbrio, interrompida por uma situação temporária de desequilíbrio que, quando superada, dá lugar a uma situação final de equilíbrio.

Os textos narrativo-fílmicos de animação, porém, diferentemente do que poderíamos, talvez, supor, não se restringem a histórias que têm como único propósito comunicativo entreter sua audiência. Neles, é possível identificar a manifestação de pontos de vista, de opiniões e de juízos de valor a partir do estudo de sua *materialidade linguística*, ou seja, das dimensões da linguagem que compõem as películas: as modalidades verbal e não verbal. Para usar um vocabulário mais ao sabor da translinguística bakhtiniana, postura teórico-metodológica na qual o presente estudo fundamentar-se-á, podemos afirmar que as animações são *impregnadas de aspectos ideológicos e valorativos*. Esses materiais, portanto, constroem uma dada visão de mundo, e o fazem semioticamente.

Em algumas dessas obras, é possível reconhecer uma “quebra” com um ou mais dos quatro elementos narrativos supracitados (enredo, tempo, espaço e personagens). Dito de outra forma, esses aspectos podem ser *subvertidos* quando, por exemplo, torna-se possível identificar traços constitutivos do fenômeno linguístico-discursivo da paródia em seu enredo ou quando suas personagens são representadas de forma a colocar ao avesso as marcas identitárias das figuras típicas das animações clássicas, como as princesas e os príncipes encantados. Em outras palavras, os filmes podem ser contornados carnavalescamente, para adotar os termos de Bakhtin (2010b, 2013).

As animações podem, também, lidar de diferentes maneiras com questões concernentes às identidades de gênero. Por conseguinte, a linguagem cinematográfica pode ser utilizada para reforçar determinadas características social, histórica e culturalmente

---

<sup>1</sup> No que respeita ao tema, Verner (2012, p. 106) assinala que a narrativa/o texto narrativo correspondem ao “enunciado em sua materialidade” e que tal enunciado, no caso específico do cinema, “*compreende imagens, palavras, menções escritas, ruídos e música*”. (Grifo nosso). Desse modo, o teórico não apenas concebe os filmes como textos narrativos, como também faz referência às diferentes semioses que compõem esses materiais, atentando, portanto, para sua natureza multissemiótica.

associadas às identidades feminina ou masculina ou, do contrário, para colocá-las em contestação. Desse modo, sublinhamos a propriedade de essas produções cinematográficas específicas tocarem nas questões de gênero, quer legitimando os valores já estabilizados em relação às mulheres e aos homens, quer refutando-os.

O texto narrativo-fílmico de animação *Valente*, selecionado como objeto de análise dessa dissertação, é recoberto pelas dimensões ideológica, valorativa e, em especial, carnavalesca. Tendo em vista isso, o objetivo central desse trabalho é analisar os traços característicos do discurso carnavalizado, bem como os aspectos ideológico-apreciativos e os problemas relativos ao gênero presentes nesse material textual, examinando os quatro elementos a partir dos quais ele é organizado: seu enredo, seu tempo, seu espaço e suas personagens.

Levando em conta este propósito, as seguintes questões orientarão o desenvolvimento da pesquisa:

- Como o filme de animação *Valente* pode ser analisado à luz dos conceitos bakhtinianos de carnavalização, de signo ideológico e de cronotopo e da noção butleriana de gênero?

- De que maneira o enredo da animação *Valente* pode ser analisado com base nos conceitos bakhtinianos da carnavalização e do signo ideológico e na noção butleriana de gênero?

- Em que sentido a película *Valente* traz questionamentos relativos às identidades e aos papéis de gênero?

- Como o tempo e o espaço no qual se desenvolvem os eventos narrativos de *Valente* podem ser ligados à noção bakhtiniana de cronotopo e, mais especificamente, de cronotopo carnavalesco?

- De que forma as personagens de *Valente* podem ser estudadas com apoio no conceito bakhtiniano de carnavalização, e, mais especificamente, na noção de corpo grotesco?

A partir dessas perguntas, a presente pesquisa se propõe a analisar as marcas da cosmovisão carnavalesca e os elementos ideológico-valorativos presentes na animação *Valente*. Para atingir seus intentos, o trabalho fundamentar-se-á teoricamente, conforme

mencionamos, nas propostas do Círculo de Bakhtin, ou seja, na *teoria/análise dialógica do discurso*, para usar a terminologia sugerida por Brait (2010a)<sup>2</sup>.

A relevância da realização desse estudo justifica-se por dois motivos: i) a pertinência da utilização da análise dialógica do discurso no exame de textos multissemióticos, como é o caso do filme de animação e ii) a diminuta quantidade de estudos sobre o cinema que tenham como fundamentação teórica a abordagem do Círculo bakhtiniano.

Considerando os dois fatores citados, podemos observar que o trabalho com materiais multissemióticos configura-se como uma tendência nas reflexões desenvolvidas, em especial na contemporaneidade, com base na visão do Círculo de Bakhtin. Os estudos de Brait (2010b, 2012, 2013), para citar apenas alguns deles, propõem-se a analisar *textos de natureza verbo-visual*, nos quais os sentidos e os efeitos de sentido resultam da articulação entre os domínios do verbal e do imagético. Defendemos, com apoio em Brait (2013), portanto, que as obras produzidas pelo referido grupo não contemplam somente a dimensão verbal da linguagem; do contrário: abrangem, também, as demais modalidades dela.

No entanto, apesar da pertinência da utilização da análise dialógica do discurso na investigação de objetos multissemióticos, ainda existem determinados materiais que não foram explorados de maneira mais aprofundada em trabalhos fundamentados nessa postura teórica. Defendemos ser este o caso do cinema e, de modo mais particular, do cinema de animação.

Quando reflete sobre as singularidades da *linguagem cinematográfica*, Marie (2012, p. 174) sustenta que esta é necessariamente diferente da linguagem estritamente verbal. Ponderando sobre o assunto, o referido autor observa que o cinema é uma representação do real, mas não um simples decalque dele, e acrescenta, ainda, que *é a instância da linguagem que permite o exercício de criação fílmica*. (MARIE, 2012, p. 175, grifo nosso).

Levando em conta isso, podemos dizer que Marie (2012, p. 175) afasta a leitura ingênua de que o cinema é uma forma de refletir com precisão a realidade social<sup>3</sup>, ao mesmo tempo que reitera a tese de que é a instância da linguagem que torna possível a própria

---

<sup>2</sup> Em nosso próximo capítulo, apresentaremos informações mais detalhadas sobre o chamado Círculo de Bakhtin, além de fazermos esclarecimentos de ordem terminológica acerca das formas distintas de denominar a ciência de estudo da linguagem defendida pelo grupo em questão.

<sup>3</sup> Posição esta que vai ao encontro das ideias de Bakhtin/Volochínov (2012, p. 32), que argumentam que os signos refletem a realidade social necessariamente refratando-a, como veremos melhor adiante.

organização do texto fílmico. Como se sabe, a linguagem é um objeto pelo qual os integrantes do Círculo de Bakhtin se interessam bastante, atravessando inúmeras das obras por eles produzidas. Contudo, conforme afirmamos, as ideias do grupo ainda não foram devidamente incorporadas nas pesquisas que objetivem investigar o cinema, de maneira geral, e a linguagem cinematográfica, de maneira mais particular. A esse respeito, Stam (1992, p. 58) avalia que as ideias bakhtinianas influenciaram de modo amplo os estudos culturais, tendo sido debatidas em disciplinas que vão da crítica literária até a antropologia. Todavia, segundo o autor, esta mesma influência ainda precisa revelar sua fecundidade potencial na área de estudos do cinema. (STAM, 1992, p. 58).

Assim sendo, acreditamos que analisar uma produção cinematográfica com apoio na perspectiva do Círculo de Bakhtin mostra-se relevante em razão de esse objeto de estudo e essa teoria não serem articulados com uma frequência notória. Por essa razão, a pesquisa poderá contribuir para a área da Linguística Aplicada – e, mais particularmente, para os trabalhos que se utilizam da análise dialógica do discurso –, mostrando-se pertinente em termos teóricos por estender a proposta bakhtiniana de estudo da linguagem para o âmbito da análise da linguagem cinematográfica. Ademais, a pesquisa também poderá contribuir para a área do cinema, trazendo esclarecimentos sobre a *natureza social, ideológica e multissemiótica da linguagem cinematográfica*, objeto de interesse do referido campo.

Consideramos conveniente, ainda, fazer menção a outras pesquisas elaboradas sobre o cinema com apoio na visão do Círculo, dentre as quais podemos citar os estudos de Pessoni *et al.* (2011) e de Serni (2014). Pessoni *et al.* (2011) objetivam fazer uma análise dialógica do discurso da personagem Shrek, propondo compreender o ogro que intitula a saga de filmes de animação da *Dreamworks* como um herói grotesco e carnavalizado. Serni (2014), por seu turno, pretende realizar uma análise dialógica do musical *Across The Universe*, explorando o diálogo estabelecido entre película e canção.

Nosso trabalho se aproxima do de Pessoni *et al.* (2011) na medida em que também temos o intento de analisar dialogicamente um filme de animação. No entanto, a investigação de Pessoni *et al.* (2011) se centra em Shrek, a personagem masculina que protagoniza o filme homônimo da *Dreamworks*; em nosso trabalho, interessamo-nos não somente pela protagonista do longa-metragem *Valente*, mas também pelas demais personagens da película, bem como pelos outros elementos narrativos que o constituem (o enredo, o tempo e o espaço da animação mencionada). Além disso, assim como Serni (2014), investigaremos um objeto fílmico com suporte na perspectiva dialógica; por outro lado, o

objeto de análise da autora em foco corresponde a um filme musical, enquanto o nosso é um filme de animação.

Por fim, no que diz respeito à estrutura, além deste primeiro capítulo, em que expusemos nossas Considerações Iniciais, e do sexto, destinado à feitura das Considerações Finais da pesquisa, o trabalho está dividido em outros cinco capítulos.

No segundo capítulo, faremos observações sobre a Linguística Aplicada – grande área na qual essa dissertação se situa -, sobre a ciência de estudo da linguagem desenvolvida pelo Círculo de Bakhtin – chamada de “metalinguística”, de “translinguística” ou de “teoria/análise dialógica do discurso”, a depender do autor que se refere a ela – e sobre um dos principais conceitos propostos pelos membros do grupo supracitado, o de dialogismo, bem como algumas das noções inter-relacionadas a ele, como as de discurso, de enunciado e de relações dialógicas.

No terceiro, buscaremos explicar de maneira mais detida os conceitos de base para a realização da análise do filme *Valente*. São eles: a carnavalização, a ideologia, o cronotopo e o gênero (no sentido butleriano do termo). Pretendemos também propor ligações entre as noções explanadas e o enredo, o tempo, o espaço e as personagens dessa animação, por compreendermo-la como um tipo de texto narrativo. Outro de nossos objetivos nessa parte da pesquisa é pensar nos pontos de diálogo que tais conceitos estabelecem uns com os outros.

No quarto, faremos apontamentos relativos às narrativas fílmicas de animação, aos seus traços característicos e à sua estrutura básica. Ademais, apresentaremos determinadas informações referentes aos estúdios *Disney* e *Pixar*, cuja parceria resultou no desenvolvimento de inúmeras animações, como é o caso daquela que nos propusemos a analisar. O gênero do discurso filme de animação é outro dos assuntos que abordaremos nessa parte do trabalho, considerando o caráter ideológico-apreciativo e os possíveis contornos carnavalescos dos textos fílmicos advindos da esfera discursiva do cinema animado.

Finalmente, no quinto capítulo, pretendemos tecer observações sobre os aspectos metodológicos da pesquisa e realizar o estudo propriamente dito da narrativa fílmica de animação *Valente*, com suporte nas categorias e nas noções de análise expostas nas partes anteriores do trabalho.

## 2 VISÃO GERAL DA ANÁLISE DIALÓGICA DO DISCURSO

“Tanto o diálogo quanto os potenciais para o diálogo são ilimitados. Não se pode desdizer nenhuma palavra, mas a palavra final ainda não foi dita e nunca o será”. (MORSON & EMERSON, 2008, p. 71)

Neste segundo capítulo do trabalho, temos como propósito refletir a respeito do campo da Linguística Aplicada, no qual esta pesquisa se situa, buscando estabelecer relações entre essa área de estudos e a teoria desenvolvida pelo Círculo de Bakhtin, que consiste no referencial teórico em que nosso trabalho se baseia. Além disso, pretendemos discutir um dos principais conceitos referentes à abordagem bakhtiniana, o de dialogismo, assim como outras noções a ele relacionadas. Com esses objetivos em mente, decidimos, para efeito de organização, segmentar o presente capítulo em três seções.

Na primeira delas, dedicar-nos-emos a fazer observações sobre a Linguística Aplicada e sobre a teoria bakhtiniana, intentando mostrar possíveis pontos de diálogo entre ambas.

Na segunda, trataremos, de uma maneira mais geral, da ciência de estudo da linguagem proposta pelo Círculo de Bakhtin, que recebe diferentes denominações, sendo chamada de “Metalinguística”, de “Translinguística” e de “Teoria/Análise Dialógica do Discurso”. Buscaremos compreender tais expressões e refletir sobre os motivos que levam os intérpretes do pensamento bakhtiniano a escolher empregar uma delas, em detrimento das outras.

Finalmente, na terceira seção, deter-nos-emos, de maneira mais específica, nas noções bakhtinianas de dialogismo, de discurso, de enunciado e de relações dialógicas. Isso porque, a nosso ver, torna-se pouco produtivo buscar entender tais noções de forma isolada; optamos por discuti-las no espaço de uma mesma seção, portanto, por acreditarmos que elas estabelecem relações de interdependência.

### 2.1 LINGUÍSTICA APLICADA E ANÁLISE DIALÓGICA DO DISCURSO: ARTICULAÇÕES POSSÍVEIS

A pesquisa desenvolvida nessa dissertação, conforme mencionamos, pertence à área de estudos da Linguística Aplicada<sup>4</sup>, que pode ser definida como “uma área centrada na

---

<sup>4</sup> Consoante Moita Lopes (2011), a Linguística Aplicada abordava, em seus estudos iniciais, as línguas estrangeiras, sendo compreendida como a aplicação de teorias linguísticas na descrição de línguas e no ensino e na aprendizagem de línguas estrangeiras. Ainda de acordo com Moita Lopes (2011, p. 15), com o

resolução de problemas da prática de uso da linguagem [...]” (MOITA LOPES, 2011, p. 18). Já de início, podemos, de certa forma, estabelecer uma relação entre a Linguística Aplicada (doravante LA) e a Análise Dialógica do Discurso no que concerne ao interesse de ambas por um mesmo objeto de estudo: a linguagem em seu uso concreto. As palavras de Stella (2012, p. 179) em relação à forma que o Círculo de Bakhtin<sup>5</sup> concebe a linguagem e propõe investigá-la são bastante esclarecedoras nesse sentido:

[...] nos trabalhos de M. Bakhtin e seu Círculo não somente a palavra, mas também a linguagem em geral, é concebida e tratada [...] levando em conta sua história, sua historicidade, ou seja, *especialmente a linguagem em uso*. (STELLA, 2012, p. 178, grifo nosso)

Além disso, consideramos pertinente fazer determinados apontamentos acerca do processo de revisão pelo qual a LA está passando, recorrendo, para isso, à enumeração em três pontos que Fabrício (2006, p. 48) faz sobre o assunto. São eles i) a ideia de que, sendo a linguagem uma prática social, ao estudarmos-la, inevitavelmente, também estudamos a sociedade e a cultura que a constituem e que são constituídas por ela; ii) a compreensão de que nossas práticas discursivas não são neutras, envolvendo escolhas ideológicas e políticas atravessadas por relações de poder, e iii) a tese de que, na contemporaneidade, o processo de construção de sentidos relaciona-se à interação entre uma multiplicidade de sistemas semióticos.

As três características citadas pela autora - linguagem como prática social, toda prática discursiva como algo inevitavelmente ideológico e multiplicidade de sistemas semióticos na construção de sentidos -, a nosso ver, correspondem a questões que interessam tanto à LA quanto à teoria do Círculo de Bakhtin. Nas páginas seguintes, buscaremos argumentar, utilizando-nos da enumeração de Fabrício (2006, p. 48), por que motivos identificamos possibilidades de diálogo entre a LA e a perspectiva dialógica.

Em relação à primeira característica mencionada por Fabrício (2006, p. 48), é possível identificar uma tendência em comum, por parte da LA e da análise dialógica do

---

trabalho de Widdowson (1970), foi estabelecida a distinção entre Linguística Aplicada e aplicação de Linguística e foi proposta a autonomia da Linguística Aplicada com relação à Linguística. Posteriormente, os estudos em Linguística Aplicada ganharam um caráter de interdisciplinaridade, passando a estabelecer um diálogo com outras áreas do conhecimento. Na contemporaneidade, a referida área tem o propósito de “criar inteligibilidade sobre práticas sociais em que a linguagem desempenha um papel central”. (MOITA LOPES, 2011, p. 22).

<sup>5</sup> Vale ressaltar que a denominação “Círculo de Bakhtin” revela-se, em certa medida, problemática. Sobre o assunto, Sériot (2015, p. 28) defende que “A expressão ‘Círculo de Bakhtin’ é uma invenção tardia e apócrifa. Jamais foi empregada por quem quer que seja na época do tal ‘Círculo’”. Reconhecemos a validade da argumentação de Sériot (2015); contudo, ainda que, de certa forma, concordemos com o autor, optamos por utilizar a denominação “Círculo de Bakhtin” em nosso trabalho por acreditarmos que ela já está consolidada dentre os estudiosos da linguagem.

discurso, de pensar a linguagem imbricada na sociedade de que ela faz parte e que, simultaneamente, também faz parte dela. Dessa maneira, como esclarecem Brait & Melo (2012, p. 65), no pensamento do Círculo de Bakhtin e, acrescentamos, na própria LA, “a linguagem é concebida de um ponto de vista histórico, cultural e social [...]”. Ademais, apoiando-nos nessa primeira característica mencionada por Fabrício (2006) – linguagem como prática social –, julgamos relevante enfatizar que linguagem e sociedade relacionam-se de maneira dialética: aquela tanto constitui quanto é constituída por esta e vice-versa. Desse modo, o fato de que um estudo sobre a linguagem precisa estar acompanhado por uma reflexão sobre a sociedade e sobre a cultura consiste em um ponto em comum entre a LA e a teoria bakhtiniana.

Trazendo tais reflexões para mais perto de nosso *corpus*, podemos pensar, ao levarmos em consideração a constituição verbo-visual das personagens femininas em produções cinematográficas de animação, por exemplo, como a linguagem, tanto em sua dimensão verbal quanto em sua dimensão visual, relaciona-se ao conjunto de valores socioculturais da sociedade de que faz parte. Nesse sentido, torna-se importante observar que a imagem feminina, apresentada, em nosso caso em particular, em filmes de animação, liga-se ao papel social das mulheres nas respectivas épocas e nos respectivos espaços sociais em que tais películas são produzidas.

Em outras palavras, as obras de ficção, em certa medida, guardam semelhanças com o *horizonte social* (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2012, p. 47) de uma determinada época. Nesse caso, devido a transformações de natureza social, histórica e cultural ocorridas ao longo de século XX, as mulheres conquistaram uma série de direitos que, anteriormente, eram-lhes negados e passaram a ocupar novas posições sociais, deslocando-se do espaço doméstico para o espaço do trabalho, para citar um exemplo. Em função disso, sua imagem no cinema, bem como em outros espaços semióticos, acompanhou tais mudanças e passou a ser representada de maneira distinta.

Relacionando essas ideias a um filme de animação em particular, podemos dizer, por exemplo, que, em *Branca de Neve e os sete anões*, a protagonista que dá nome ao filme, como bem notou Breder (2013, p. 44), é uma dona de casa exemplar, desempenhando, com contentamento e com charme, as tarefas domésticas na casa dos anões, enquanto canta alegremente e é ajudada pelos animais da floresta, o que reflete – *refratando*, é preciso

ressaltar – aquela que foi historicamente estabelecida como a principal função que cabe à mulher: a da maternidade<sup>6</sup>. (BORSA & FEIL, 2008, p. 4).

Assim, conectando a primeira característica mencionada por Fabrício (2006, p. 48) a um de nossos propósitos nesse trabalho – investigar a constituição verbo-visual das personagens de *Valente*, com destaque para o processo de carnavalização dessas figuras -, acreditamos que a linguagem – em sua modalidade verbo-visual - não deve ser pensada sem que levemos em consideração aspectos sociais, históricos e culturais que, inevitavelmente, influenciam de forma direta no processo de representação das identidades dos sujeitos em diferentes materiais multissemióticos, como é o caso dos filmes de animação.

Retomando a enumeração feita por Fabrício (2006, p. 48), no que concerne ao segundo ponto exposto pela autora, é possível pensar a própria prática de pesquisa em LA como ideologicamente marcada e politicamente comprometida. Moita Lopes (2006, p. 100) caracteriza a LA como uma área capaz de explodir os limites entre teoria e prática, uma vez que, enquanto pesquisadores, “estamos diretamente imbricados no conhecimento que produzimos”. Nesse sentido, em oposição aos trabalhos desenvolvidos na área da Linguística teórica, aqueles elaborados na área da LA, em certa medida, expressam um tanto mais claramente os posicionamentos de seus autores<sup>7</sup>. A esse respeito, é preciso ressaltar que, ainda que se assuma ideologicamente marcada, a atividade da pesquisa não deve desembocar em direção ao subjetivismo dos estudiosos; enquanto pesquisadores, precisamos, portanto, dar a devida atenção à questão da coerência e ao rigor científicos, de forma que nossos trabalhos não correspondam a reflexões de natureza subjetivista.

As observações de Bakhtin (2010a, p. 85), em seu *Para uma filosofia do ato responsável*, também estariam de acordo com o posicionamento expresso por Moita Lopes (2006, p. 100): “[...] a palavra viva, a palavra plena, não tem a ver com o objeto inteiramente dado: pelo simples fato de que eu comecei a falar dele, já entrei em uma relação que não é indiferente, mas interessado-afetiva, [...]”. Assim, adotando uma abordagem bakhtiniana,

<sup>6</sup> No que diz respeito à ligação entre as mulheres e a maternidade, Borsa & Feil (2008, p. 4) asseveram que “[...] a maternidade se configurou, ao longo da história, como a única função valorizada socialmente, desde os tempos remotos da humanidade e que se estendeu até meados do século XX, função esta que permitia à mulher ser reconhecida e valorizada”.

<sup>7</sup> Como esclarece Rajagopalan (2006), a Linguística isentou-se de envolver-se em questões relativas à ética e à política com o propósito de se autoafirmar enquanto ciência, no interior de um modelo científico positivista. O referido autor observa que “Ética envolve, como se sabe, valores. Já a ciência, de acordo com certa tradição fortemente arraigada entre nós, lida com fatos. E, segundo essa mesma cartilha, os fatos e os valores não se misturam”. (RAJAGOPALAN, 2006, p. 155). Logo, para serem efetivamente reconhecidos como cientistas pela comunidade acadêmica, os estudiosos da linguagem optaram por não expressar seus posicionamentos ideológicos nos trabalhos que produziam.

poderíamos indicar que a atividade de pesquisar determinado assunto encontra-se acompanhada pela assumpção de uma atitude interessada e ativa em relação a ele, o que fortalece a ideia de que a prática da pesquisa não precisa, necessariamente, marcar-se pela neutralidade para ser, de fato, reconhecida como científica.

Ainda a esse respeito, Morson & Emerson (2008, p. 156) concebem que a atividade dos linguistas “é em essência uma atividade polêmica e política”. Dessa forma, quanto à segunda característica citada por Fabrício (2006, p. 48) – toda prática discursiva como inevitavelmente ideológica -, podemos assinalar que tanto a LA como a análise dialógica do discurso voltam-se para questões que envolvem a não-neutralidade e a tomada de posicionamentos de ordem política e ideológica que caracterizam todas as práticas discursivas.

No que concerne à terceira característica citada por Fabrício (2006, p. 48) - multiplicidade de sistemas semióticos na construção dos sentidos -, vale observar que a LA compreende que o processo de construção de sentidos encontra-se profundamente entrelaçado à interação entre diversos sistemas semióticos; assim, o exame de objetos multissemióticos, sobretudo na contemporaneidade, faz parte das reflexões desenvolvidas nessa área de estudos, aparentando, inclusive, ser uma tendência nos trabalhos elaborados nesse campo.

A abordagem do Círculo de Bakhtin também contempla materiais compostos não apenas pela dimensão verbal da linguagem. No que concerne à preocupação dessa postura teórica com as demais semioses<sup>8</sup>, Brait (2013, p. 44) faz menção à *dimensão verbo-visual de um enunciado*<sup>9</sup>, definida como a

dimensão em que tanto a linguagem verbal como a visual desempenham papel constitutivo na produção de sentidos, de efeitos de sentido, não podendo ser separadas, sob pena de amputarmos uma parte do plano de expressão e, conseqüentemente, a compreensão das formas de produção de sentido desse enunciado, uma vez que ele se dá a ver/ler, simultaneamente. (BRAIT, 2013, p. 44)

Desse modo, em relação ao terceiro ponto exposto por Fabrício (2006, p. 48), podemos assinalar que a tese de que a significação é um fenômeno resultante da relação entre

---

<sup>8</sup> O estudo de Gonçalves, Gonçalves & Guedes (2015) a respeito da constituição signíca verbo-visual de uma capa da revista *Veja* fortalece a ideia de que a teoria do Círculo de Bakhtin – em especial, com a obra *Marxismo e filosofia da linguagem*, de Bakhtin/Volochínov (2012) – dá conta de analisar materiais textuais e discursivos compostos por diferentes planos semióticos. Compartilhamos do ponto de vista dos referidos autores e, no terceiro capítulo de nossa dissertação, buscaremos sustentar de maneira mais detalhada a ideia de que as obras do Círculo de Bakhtin consistem numa ferramenta teórica pertinente para a análise de materiais constituídos por diferentes meios semióticos.

<sup>9</sup> Esse conceito, bem como outros a ele inter-relacionados, como os de dialogismo – e, por conseqüência, de relações dialógicas – e de discurso, será discutido na terceira seção desse capítulo da pesquisa, conforme antecipamos.

diferentes sistemas semióticos constitui outro elemento de ligação entre a LA e a teoria dialógica do discurso. Sobre o assunto, vale ressaltar que levar em consideração como a linguagem verbal e a linguagem visual apoiam-se mutuamente é uma das questões centrais dessa pesquisa, devido à natureza multissemiótica de nosso objeto de análise – *Valente*, assim como todo filme de animação, é constituído na interação entre os planos semióticos verbal e visual – e a um dos objetivos de nossa pesquisa - analisar as personagens da narrativa fílmica mencionada, figuras também compostas pelas dimensões verbal e imagética da linguagem.

A título de ilustração da pertinência de uma postura teórica que leve em conta a interação entre diferentes planos semióticos, podemos recorrer a uma cena do filme *Valente* para pensar, de maneira sintética, essa ligação entre os elementos verbais e visuais. Nesta cena, que reproduzimos parcialmente abaixo<sup>10</sup>, a rainha Elinor, mãe da protagonista da película, Merida, dá uma série de conselhos e de orientações à garota sobre atitudes que funcionariam no sentido de fortalecer sua imagem como a de uma princesa e, também, como a de uma “dama”:



Figura 1 – Elinor dá conselhos para Merida.

Em relação aos aspectos verbais, lemos o enunciado da personagem Elinor (no canto direito da imagem, com a imagem ligeiramente desfocada): “Uma princesa não gargalha”. Quanto aos aspectos visuais, vemos a personagem Merida (no canto esquerdo da imagem) rindo a ponto de parecer sentir dores na barriga, o que pode ser inferido pelo fato de ela colocar ambas as mãos sobre sua região abdominal.

<sup>10</sup> Para reproduzir esse trecho do filme, utilizamos a ferramenta *Print Screen*, com a qual podemos “congelar” uma determinada cena para melhor estudá-la. Vale ressaltar que discutiremos de modo mais pormenorizado as questões referentes à forma de analisar a narrativa fílmica selecionada na seção destinada à metodologia.

Logo, no plano semiótico verbal, a seriedade é valorada positivamente, constituindo, assim, uma característica esperada de uma princesa. No entanto, o que podemos visualizar no plano semiótico imagético, isto é, a personagem Merida rindo despreocupada e exageradamente, vai de encontro à orientação expressa pela personagem Elinor. Desse modo, nessa cena em particular, o conteúdo verbal e o conteúdo visual se relacionam, estabelecendo, um com o outro, uma relação de oposição. Como cenas são constituídas pelas dimensões verbal e visual da linguagem, não poderíamos dar atenção exclusivamente a uma dessas dimensões; conforme indica Brait (2010b, p. 194), torna-se necessário atentar para ambas, bem como para a articulação entre o verbal e o imagético, para que possamos compreender os sentidos e os efeitos de sentido <sup>11</sup>construídos em um dado material. Portanto, nesse caso, se levássemos em conta apenas um plano semiótico, fosse ele o verbal ou o visual, não conseguiríamos dar conta de pensar os efeitos de sentido dessa cena, uma vez que estes são produzidos precisamente na inter-relação entre as duas modalidades da linguagem, a verbal e a visual.

Ademais, torna-se importante apontar que optamos por não nos aprofundarmos, nessa seção do trabalho, sobre o tratamento da verbo-visualidade a partir da perspectiva dialógica devido a destinarmos a terceira seção de nosso terceiro capítulo para essa discussão.

Em resumo, nessa primeira seção, buscamos explicitar quatro pontos nos quais reconhecemos a possibilidade de a LA se articular com a teoria bakhtiniana. São eles: o fato de ambas as propostas se concentrarem na linguagem em uso; de conceberem a linguagem intimamente conectada a fatores sociais, históricos e culturais; de reconhecerem que o discurso – mesmo o científico – liga-se a um conjunto de escolhas ideológicas e políticas, e de se preocuparem com os diferentes planos semióticos envolvidos no fenômeno da significação. Nesse sentido, levando em consideração as observações feitas por nós no espaço dessa primeira seção, poderíamos, inclusive, pensar em uma *LA Dialógica*, isto é, aquela que teria como fundamento as propostas teóricas da análise dialógica do discurso. Na segunda seção desse capítulo, continuaremos fazendo apontamentos sobre a abordagem do Círculo de Bakhtin.

---

<sup>11</sup> Considerando a importância atribuída por Bakhtin/Volochínov (2012) à questão da interação social verbal, concordamos com Brait (2008, p. 84) quando a autora defende que se faz necessário considerar, pelo menos, dois agentes responsáveis pelo processo de significação: o enunciador e o enunciatário. Assim, quando empregamos a expressão “efeito(s) de sentido”, queremos nos reportar à ideia de que os sentidos de materiais textuais e discursivos são resultado de relações estabelecidas entre enunciador/locutor e enunciatário/interlocutor, ou entre as instâncias de produção e de recepção das obras, como assevera Brait (2008, p. 83).

## 2.2 A PROPÓSITO DE UMA ANÁLISE DIALÓGICA DO DISCURSO

Antes de partirmos para a discussão sobre a teoria bakhtiniana, julgamos importante apresentar, de maneira breve, determinadas informações relativas ao Círculo de Bakhtin.

Apoiando-nos em Faraco (2009, p. 13), podemos apontar que o Círculo de Bakhtin era composto por pessoas de formações e de interesses intelectuais heterogêneos entre si, que se reuniam com certa regularidade de 1919 a 1929, de início em Nevel e em Vitebsk e, posteriormente, no território designado, naquela época, como Leningrado (que, na atualidade, corresponde a São Petersburgo). Dentre os participantes do grupo, em razão de suas contribuições para os estudos sobre a linguagem em um viés translinguístico, os nomes de Mikhail M. Bakhtin e de Valentin V. Volochínov são os que se sobressaem para os interesses desse trabalho.

Ainda no que se refere ao Círculo, não poderíamos deixar de mencionar o problema da autoria de certas obras. Assim, torna-se importante assinalar que determinados trabalhos produzidos pelos intelectuais que compunham esse grupo encontravam-se envoltos em certo mistério em relação à sua autoria: esses chamados “textos disputados” correspondem aos livros *Marxismo e filosofia da linguagem*, *Freudismo* e *O método formal nos estudos literários*<sup>12</sup>. Em razão disso, existem diferentes maneiras de indicar a autoria das obras mencionadas, como podemos ver de maneira mais detalhada no estudo de Faraco (2009).

Nesse ponto do trabalho, consideramos importante fazer comentários sobre as diferentes maneiras de dar nome à abordagem do Círculo: o próprio Bakhtin (2010b) faz uso do termo “metalinguística” para se referir à sua proposta de estudo da linguagem, de acordo com a edição brasileira traduzida por Paulo Bezerra de *Problemas da poética de Dostoiévski* (Doravante *PPD*). Já os intérpretes contemporâneos dessa postura teórica utilizam-se de expressões como “translinguística” e “teoria/análise dialógica do discurso”, como é o caso de Fiorin (2006) e de Brait (2010a), entre outros.

---

<sup>12</sup> Atualmente, existe o consenso de que *Marxismo e filosofia da linguagem*, obra de particular interesse para a elaboração de nosso estudo, embora seja assinada tanto por Bakhtin quanto por Volochínov, é de autoria do segundo. Nessa pesquisa, contudo, optamos por utilizar os nomes de ambos, separados pelo recurso textual “/”, como autores de *Marxismo e filosofia da linguagem*, devido à edição que consultamos quando do desenvolvimento do trabalho vir com os nomes dos dois pensadores. Já no que tange aos outros dois textos disputados, como explica Castro (2010, p. 178), apoiando-se no estudo de Morson & Emerson (1990), Volochínov é o autor do livro *Freudismo* e Medvedev, de *O método formal nos estudos literários*.

Importante observar que, consoante Fiorin (2006, p. 20), em algumas traduções das obras do Círculo de Bakhtin, o termo “translinguística” aparece, por vezes, como “metalinguística”<sup>13</sup>, em função de uma equivalência semântica, do ponto de vista da língua, entre os prefixos *meta-* (de origem grega) e *trans-* (de origem latina), já que ambos significam “além de”. O autor esclarece que, do ponto de vista do funcionamento discursivo, por outro lado, as referidas expressões não são equivalentes uma à outra<sup>14</sup>. Em síntese, a translinguística portanto, corresponderia a “uma ciência que fosse além da linguística, examinando o funcionamento real da linguagem [...]”. (FIORIN, 2006, p. 20).

Para compreender melhor a referida proposta de estudos, julgamos frutífero recorrer a uma passagem um tanto mais longa, do quinto capítulo de *PPD*, na qual Bakhtin (2010b, p. 207) discorre sobre o assunto:

Intitulamos esse capítulo “O discurso em Dostoiévski” porque temos em vista o *discurso*, ou seja, a língua em sua integridade concreta e viva, e não a língua como objeto específico da linguística, obtido por meio de uma abstração absolutamente legítima e necessária de alguns aspectos da vida do discurso. Mas são justamente esses aspectos, abstraídos pela linguística, os que têm importância primordial para os nossos fins. Por esse motivo as nossas análises subsequentes não são linguísticas no sentido rigoroso do termo. Podem ser situadas na metalinguística, subentendendo-a como um estudo – ainda não constituído em disciplinas particulares – daqueles aspectos da vida do discurso que ultrapassam – de modo absolutamente legítimo – os limites da linguística. As pesquisas metalinguísticas, evidentemente, não podem ignorar a linguística e devem aplicar os seus resultados. A linguística e a metalinguística estudam um mesmo fenômeno concreto, muito complexo e multifacético – o discurso, mas estudam sob diferentes ângulos de visão. Devem completar-se mutuamente, e não se fundir. Na prática, os limites entre elas são violados com muita frequência. (BAKHTIN, 2010b, p. 207, grifo do autor)

Nesse excerto textual, Bakhtin (2010b, p. 207) concebe que a metalinguística se propõe a ultrapassar “os limites da linguística” tradicional. Entretanto, o autor ressalta que, ao contrário do que poderíamos concluir se fizéssemos uma leitura mais apressada sobre o assunto, um estudo metalinguístico *não prescinde* de um estudo linguístico; como assinala Brait (2010a, p. 11), “a metodologia proposta para o estudo do objeto, considerado complexo

---

<sup>13</sup> É evidente que a maneira de dar nome à ciência de estudo da linguagem proposta pelo Círculo de Bakhtin não é um consenso entre os estudiosos da teoria bakhtiniana. Enquanto Fiorin (2006) defende o uso do termo “translinguística”, Bezerra (2010) afirma, no prefácio do estudo de Bakhtin sobre a produção literária de Dostoiévski, que prefere o termo “metalinguística” e, inclusive, critica a interpretação realizada por Kristeva do pensamento bakhtiniano e o fato de que essa autora faz uso do termo “translinguística”. Para o autor brasileiro, trata-se de “uma tradução inadequada que Kristeva faz do conceito de Bakhtin com a finalidade nada disfarçada de reduzir-lhe o pensamento a mais uma corrente de linguística”. (BEZERRA, 2010, p. XV).

<sup>14</sup> Em concordância com o posicionamento de Fiorin (2006, p. 21), acreditamos que o termo “metalinguística”, devido ao prefixo *meta-*, encontra-se semanticamente comprometido, estando, conforme apontado pelo autor, relacionado aos discursos que se propõem a descrever e a analisar a língua. Portanto, em nosso trabalho, optamos, dentre as opções “metalinguística” e “translinguística”, por utilizar esta, que se encontra isenta da significação que aquela assume no âmbito dos estudos linguísticos.

e de muitas faces, embora se ofereça como uma ótica diferenciada, *não exclui a Linguística*". (Grifo nosso).

Brait (2010a, p. 11-12) inclusive esclarece que, no decorrer do capítulo já citado de *PPD*, o autor russo refina sua definição de discurso, substituindo a expressão *discurso* pelo termo *relações dialógicas*: “As *relações dialógicas* [...] são objetos da metalinguística”. (BAKHTIN, 2010b, p. 208, grifo nosso). No entanto, nesse ponto do trabalho, não nos aprofundaremos sobre o conceito de relações dialógicas, já que ele será alvo de reflexão da terceira seção desse segundo capítulo.

Pensemos, por fim, sobre o termo “teoria/análise dialógica do discurso”, estabelecido por Brait (2010a). A autora reconhece que os estudiosos agrupados sob essa denominação não propuseram *formalmente* uma teoria do discurso tal qual a Análise do Discurso Francesa, por exemplo, o fez. Consciente disso, ela, ainda assim, defende que o conjunto de obras dos pensadores motivou o nascimento de uma análise ou de uma teoria dialógica do discurso, “ainda que [os participantes do Círculo] jamais tenham postulado *um conjunto de preceitos sistematicamente organizados para funcionar como perspectiva teórico-analítica fechada*”. (BRAIT, 2010, p. 9-10, grifo nosso).

Mesmo sem dar uma definição fechada para esta expressão – o que contradiria a própria ideia de que essa não consiste em uma perspectiva “teórico-analítica fechada” -, Brait (2010a, p. 10) caracteriza a teoria dialógica do discurso como sendo

[...] a indissolúvel relação existente entre língua, linguagens, história e sujeitos que instaura os estudos da linguagem como lugares de produção de conhecimento de forma comprometida, responsável, e não apenas como procedimento submetido a teorias e metodologias dominantes em determinadas épocas. Mais ainda, esse embasamento constitutivo diz respeito a uma concepção de linguagem, de construção e produção de sentidos necessariamente apoiadas nas relações discursivas empreendidas por sujeitos historicamente situados. (BRAIT, 2010a, p. 10)

Assim, é possível apontar que a ciência proposta pelo Círculo bakhtiniano leva em consideração que a linguagem, a história e os usuários da língua ligam-se por um laço indissolúvel no processo de comunicação discursiva. Ademais, torna-se pertinente observar, com Brait (2010a, p. 10), a importância dos sujeitos historicamente situados para essa perspectiva de estudos. Consoante Bakhtin/Volochínov (2012, p. 132), “A língua constitui um *processo de evolução ininterrupto*, que se realiza através da *interação verbal social dos interlocutores*”. (Grifos dos autores). A partir desse fragmento textual, identificamos que o locutor e o interlocutor – “sujeitos historicamente situados” (BRAIT, 2010, p. 10) e

“socialmente organizados” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2012, p. 116) – são fatores que devem ser considerados em uma análise de natureza dialógica. Afinal de contas, um enunciado resulta da relação de interação social verbal entre locutor e interlocutor, como veremos melhor na próxima seção do trabalho.

Em suma, como buscamos demonstrar, a translinguística corresponde a uma investigação para além dos limites da linguística. Contudo, Bakhtin (2010b) não menospreza os estudos linguísticos; muito pelo contrário: o pensador, inclusive, reconhece que tanto a linguística quanto a translinguística interessam-se pelo mesmo objeto de estudo, o discurso; elas apenas o abordam sob ângulos distintos.

Dessa forma, para que possamos compreender melhor o assunto apresentado nessa seção, torna-se fundamental refletir sobre conceitos como dialogismo, relações dialógicas, discurso e enunciado. Isso porque, segundo Fiorin (2012, p. 154), “Do ponto de vista translinguístico, o discurso ganha sentido na relação com outros discursos [...]”. Em outras palavras, buscaremos explicitar como a abordagem do Círculo trata a questão das relações entre os discursos e entre os enunciados, tentando esclarecer a que o teórico russo se refere ao empregar tais expressões. Essa é a finalidade da última seção desse segundo capítulo da pesquisa. Passemos, portanto, a ela.

### 2.3 O CÍRCULO DE BAKHTIN E A CONDIÇÃO DIALÓGICA DA LINGUAGEM

De acordo com Fiorin (2006, p. 20), a translinguística bakhtiniana “teria como objeto o estudo dos enunciados, o que significa dizer o exame das relações dialógicas entre eles, dado que são necessariamente dialógicos”. Para que possamos entender bem essa observação, que sintetiza de forma precisa os objetos de estudo elencados pelo Círculo de Bakhtin, faremos esclarecimentos sobre as noções de enunciado, de dialogismo – e, em consequência disso, de relações dialógicas - e de discurso.

Baseando-se no pensamento de Bakhtin, Fiorin (2006, p. 20) contrapõe as unidades da língua (os sons, as palavras e as orações) às unidades da comunicação discursiva (os enunciados) para explicar esta última noção. De acordo a leitura feita pelo autor brasileiro sobre as propostas do Círculo, um enunciado se marca por seu acabamento, ou seja, pelo fato de que ele permite a formação de uma resposta por parte de seu destinatário.

Nesse sentido, a teoria bakhtiniana promove uma ruptura com uma concepção mais tradicional de ouvinte<sup>15</sup>, deslocando esse elemento do esquema da comunicação de uma posição passiva para uma posição ativa. Como assinalam Bakhtin/Volochínov (2012, p. 136), no que respeita à compreensão de um enunciado, “Qualquer tipo genuíno de compreensão deve ser *ativo*; deve conter já o germe de uma resposta”. (Grifos dos autores). Assim, ao compreender um enunciado, o ouvinte oferece-lhe uma réplica, assumindo em relação ao dizer uma posição ativa e responsiva. Vale lembrar, ainda, que tal resposta, por sua vez, está acompanhada pela tomada de uma posição valorativa, pela expressão de um juízo de valor.

Além disso, como Fiorin (2012, p. 22) afirma, para a abordagem de Bakhtin, em razão de os enunciados possuírem um autor, eles expressam o posicionamento axiológico desse autor. Segundo o teórico russo, o falante estabelece uma relação valorativa com o objeto de seu discurso, o que o leva a defender que “um enunciado absolutamente neutro é impossível”. (BAKHTIN, 2011, p. 289). Dito de outra forma, em vez de se marcarem pela neutralidade ideológica, os enunciados são recobertos por uma “camada” apreciativa: “Toda enunciação compreende antes de mais nada uma orientação apreciativa. É por isso que, na enunciação viva, cada elemento contém ao mesmo tempo um sentido e uma apreciação”. (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2012, p. 140).

Além de possuírem autoria e apresentarem caráter avaliativo, os enunciados também se caracterizam pela dimensão do endereçamento, ou seja, por serem dirigidos a um interlocutor. Isso porque, para Bakhtin/Volochínov (2012, p. 116), a enunciação constitui o produto da interação de dois indivíduos socialmente organizados, o locutor e o interlocutor. Os referidos pensadores defendem, ainda, que a verdadeira substância da língua é constituída “pelo fenômeno social da *interação verbal*, realizada através da *enunciação* ou de *enunciações*”. (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2012, p. 127, grifos dos autores). Assim, a teoria do Círculo, ao tomar essa concepção de interação social verbal, atenta para o fato de que o enunciado se volta para alguém: uma das características da palavra, consoante Bakhtin/Volochínov (2012, p. 117), é seu caráter “bifacial”, ou seja, o fato de que ela “procede *de* alguém” (locutor/enunciador) e “se dirige *para* alguém”

---

<sup>15</sup> Ainda sobre o assunto, Bakhtin (2011, p. 271), por sua vez, menciona que, mesmo no *Curso de Linguística Geral*, é possível identificar a presença de representações esquemáticas nas quais, ao falante, cabe uma postura ativa na produção do discurso, ao passo que, ao ouvinte, cabe um papel passivo de recepção desse discurso. Além da linguística estruturalista de base saussureana, poderíamos citar, como outra abordagem que situa o ouvinte numa posição passiva, a teoria de Jakobson; em seu famoso esquema da comunicação, temos um remetente que produz uma mensagem (apresentando, logo, um caráter ativo) e um destinatário que recebe essa mensagem (apresentando, por outro lado, um caráter passivo).

(interlocutor/enunciatório). O enunciado, portanto, também se marca pelo endereçamento ou pelo direcionamento, isto é, por se voltar para seu interlocutor.

Para ilustrar o conceito bakhtiniano de enunciado, julgamos interessante recorrer à outra cena da narrativa fílmica de animação *Valente*. Contextualizando sucintamente essa passagem específica do filme: a personagem Merida é avisada de que deverá se casar com o filho primogênito de um dos três outros clãs – Macintosh, MacGuffin e Dingwall – que, junto de um quarto clã – DunBroch, do qual Merida é a filha primogênita - compõem o reino escocês no qual a história se passa. Após receber de mal grado a notícia sobre o enlace matrimonial, a princesa discute com a mãe, a personagem Elinor, expressando sua relutância em relação à prática do casamento arranjado. Abaixo, na Figura 2, reproduzimos parcialmente a cena descrita:



Figura 2 – Elinor e Merida discutem sobre o problema do casamento.

No que se refere ao plano semiótico verbal, lemos o enunciado “E você é um monstro! É isso que você é!”. No plano semiótico visual, vemos Merida, ao lado direito da imagem, indicando, com a ponta de uma espada, uma figura feminina representada em uma tapeçaria, isto é, um tecido bordado utilizado como ornamento. Essa figura simboliza Elinor e está acompanhada por outras, que simbolizam, por seu turno, a princesa Merida, o rei Fergus e os príncipes Hamish, Hubert e Harris. Essa conclusão pode ser tirada levando em consideração a clara semelhança física entre as imagens da tapeçaria e as personagens citadas de *Valente*. Ainda no que diz respeito ao plano semiótico visual, é pertinente notar, levando em consideração o conjunto formado pelas sobrancelhas franzidas de Merida, por seu olhar e por sua boca, que a expressão facial da personagem sugere um ar de irritação; aspecto esse que é reiterado no plano semiótico verbal, devido à relação valorativa que a protagonista de

*Valente* estabelece com o conteúdo de seu dizer, ou seja, por sua opinião relativa à postura de Elinor sobre os sentimentos de Merida e sobre a questão do casamento arranjado.

Em relação ao enunciado verbal, - “E você é um monstro! É isso que você é!” - podemos analisá-lo levando em conta os aspectos mencionados - isto é, quanto às questões da autoria, da expressão de um juízo de valor por parte de sua autora e do endereçamento. Dessa maneira, quanto à dimensão da autoria, podemos assinalar que esse enunciado foi produzido por Merida (sua autora). Quanto à expressão de um juízo de valor, o enunciado expressa o posicionamento valorativo dessa personagem em relação à atitude de sua mãe, Elinor, comparada a “um monstro” devido ao fato de que a rainha, na ótica da garota, estaria demonstrando insensibilidade em relação aos sentimentos e às opiniões da filha, desconsiderando-os ao forçá-la a fazer algo que esta não deseja fazer – isto é, casar-se; logo, ao classificar a rainha como “um monstro”, Merida valoriza a mãe de modo negativo, como um ser desumano, indiferente às emoções alheias. Por fim, quanto ao endereçamento, o enunciado em foco é dirigido a Elinor (seu destinatário). Interessante notar que, além de falar maneira direta com Elinor na cena em estudo e endereçar-lhe o enunciado, Merida, no plano semiótico imagético, reforça que a mãe é o objeto de seu dizer quando aponta para a figura que a representa na tapeçaria.

Retornando à nossa exposição teórica, Acosta-Pereira & Rodrigues (2010) oferecem contribuições ricas para a compreensão do conceito de enunciado. Interpretando o pensamento do Círculo de Bakhtin, os autores concebem que todo enunciado se relaciona aos enunciados que lhe precederam (aos quais denominam *enunciados já-ditos*) e aos enunciados que, futuramente, suceder-lhes-ão (aos quais denominam *enunciados pré-figurados*). Essas observações estão em acordo com as afirmações de Bakhtin (2011); para o pensador russo, todo enunciado corresponde a um elo numa cadeia de comunicação discursiva, por natureza, inconclusa, estando, logo, relacionado tanto aos elos precedentes e quanto aos elos subsequentes dessa cadeia.

Tendo exposto a noção de enunciado, encontramos-nos agora em condições de discutir o que significa dialogismo no interior dessa postura teórica. De antemão, torna-se necessário ressaltar, com Faraco (2009, p. 59), que, quando falamos em dialogismo, não estamos nos referindo ao evento do diálogo face a face (*diálogo em sentido estrito*)<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Quanto aos dois sentidos do termo dialogismo, as palavras de Bakhtin/Volochínov (2012, p. 127) mostram-se bastante elucidativas: “O diálogo, no sentido estrito do termo, não constitui, é claro, senão uma das formas, é verdade que das mais importantes, da interação verbal. Mas pode-se compreender a palavra ‘diálogo’, num

Podemos afirmar, além disso, que não se analisa o dialogismo propriamente dito; o que é passível de análise são as relações dialógicas, que correspondem à forma efetiva de manifestação do dialogismo em materiais semióticos. Nas palavras do próprio Bakhtin (2011, p. 331), “[...] as relações dialógicas não coincidem, de maneira nenhuma, com as relações entre as réplicas do diálogo real; são bem mais amplas, diversificadas e complexas”. É importante destacar que, depois de termos discutido de maneira mais detida o conceito de dialogismo, retornaremos ao de relações dialógicas.

Fiorin (2010b, p. 167) desdobra o conceito de dialogismo em dois sentidos distintos: i) como o modo real de funcionamento da linguagem (como um princípio constitutivo dela<sup>17</sup>) e ii) como uma forma particular de composição do discurso. Ponderemos sobre cada um desses pontos de maneira mais detida.

No que concerne à primeira acepção do termo, Fiorin (2010b, p. 167) remete à questão do acesso do ser humano à realidade, o qual, de acordo com o referido autor, não se dá de modo direto, sendo mediado linguisticamente:

Os homens não têm acesso direto à realidade, pois nossa relação com ela é sempre mediada pela linguagem. [...] o real se apresenta para nós semioticamente, o que implica que nosso discurso não se relaciona diretamente com as coisas, mas com outros discursos que semiotizam o mundo. Essa relação entre os discursos é o dialogismo. Como se vê, se não temos relação com as coisas, mas com os discursos que lhes dão sentido, o dialogismo é o modo de funcionamento da linguagem. (FIORIN, 2010b, p. 167)

Tomando o excerto supracitado, podemos concluir que o dialogismo corresponde às relações de sentido que se estabelecem entre discursos e entre enunciados. Como assevera Bakhtin (2011, p. 300), todo objeto da realidade a que o discurso de determinado falante se refere “já está ressalvado, contestado, elucidado e avaliado de diferentes modos; nele se cruzam, convergem e divergem diferentes pontos de vista, visões do mundo e correntes”. Dito de outro modo, todo objeto encontra-se recoberto por uma multiplicidade de discursos previamente construídos a seu respeito, que inscrevem nele diferentes valorações e pontos de vista, os quais podem, inclusive, ser contraditórios entre si. A metáfora de Morson & Emerson (2008, p. 153) parece-nos igualmente esclarecedora a esse respeito: “É como se o objeto fosse revestido por uma espécie de cola que lhe preserva as caracterizações anteriores”.

---

sentido amplo, isto é, não apenas como a comunicação em voz alta, de pessoas colocadas face a face, mas toda comunicação verbal, de qualquer tipo”.

<sup>17</sup> Gonçalves, Vieira & Souza (2015) também refletem sobre o assunto em seu estudo, ao analisarem o dialogismo generalizado – aquele que se generaliza na linguagem e não é tomado com fins analíticos práticos – e o dialogismo revelado – aquele que se revela na linguagem a partir de um conjunto de “pistas” textuais e discursivas deixadas pelos autores de determinados materiais.

É nesse sentido que o Círculo de Bakhtin defende que todo discurso é constitutivamente dialógico. Em seu *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*, Bakhtin (2014, p. 86) afirma que entre o discurso e o objeto no mundo a que esse discurso se refere “interpõe-se um meio flexível, frequentemente difícil de ser penetrado, de discursos de outrem, de discursos ‘alheios’ sobre o mesmo objeto, sobre o mesmo tema”. Ou seja, de acordo com a abordagem bakhtiniana, o discurso é orientado dialogicamente para a multiplicidade discursos de outrem, que foram previamente produzidos e que revestem todo objeto do mundo.

Trazendo essas reflexões para mais perto de nosso *corpus*, podemos pensar, a título de exemplo, no objeto do discurso “princesa”, em que – como todos os objetos da realidade –, já se encontram incrustados valorações e pontos de vista prévios. Dessa forma, quando o filme *Valente* se volta para este objeto discursivo, não o encontrará despido de tais avaliações e visões de mundo, às quais foram conferidas, inclusive, por outros filmes animados que antecederam *Valente*, bem como pelos contos de fadas nos quais grande parte das produções cinematográficas de animação se baseia.

Para tornar esse ponto da exposição mais compreensível, podemos recorrer ao enunciado “É mulher”, analisado por Fiorin (2006, p. 19). As palavras do produtor deste enunciado não tocam – nem mesmo seriam capazes de fazê-lo, como buscamos demonstrar – o objeto discursivo “mulher”, mas se relacionam ao conjunto de discursos anteriormente produzidos sobre ele. Isso porque, na terminologia proposta por Bakhtin (2010b, p. 212), a palavra tem dupla orientação: volta-se para o objeto do discurso como palavra comum e volta-se para os discursos de outrem, previamente constituídos sobre aquele mesmo objeto. Ou seja, o signo verbal “mulher” orienta-se para a mulher enquanto objeto do dizer e para enunciados e discursos já produzidos a respeito da mulher. Dessa maneira, como nos mostra Bakhtin (2011, p. 300), “O enunciado está voltado não só para o seu objeto, mas também para os discursos do outro sobre ele”. Assim, poderíamos imaginar uma situação enunciativa específica na qual o enunciado “É mulher” poderia ser proferida: caso o enunciador relacione a realização de uma manobra inábil no trânsito a uma motorista do sexo feminino (FIORIN, 2006, p. 19-20).

Pensando por essa ótica, portanto, poderíamos refletir sobre o enunciado “É mulher” levando em conta dois fatores: a expressão de um juízo de valor por parte de seu locutor e a questão do acabamento, ou seja, a propriedade do enunciado de constituir uma resposta e, simultaneamente, de exigir uma resposta de seu interlocutor. Assim, no que tange

ao primeiro fator, podemos dizer que o enunciado permite-nos identificar uma inferiorização da mulher - em comparação ao homem -, no que respeita à condução de veículos. No que se refere ao segundo fator, podemos indicar que esse enunciado corresponde a uma réplica a um discurso previamente construído, de acordo com o qual as mulheres não são boas motoristas – ou, pelo menos, não são tão boas motoristas quanto os homens. Assim, além de corresponder, ele mesmo, a uma resposta a enunciados/a discursos prévios, esse enunciado também demandaria a formação de uma resposta, uma vez que adotamos uma perspectiva teórica que atenta para a dimensão interativa da produção dos sentidos.

Ainda a esse respeito, Bakhtin (2010b, p. 210) destaca que

[...] o enfoque dialógico é possível a qualquer parte significativa do enunciado, inclusive a uma palavra isolada, caso esta não seja interpretada como uma palavra impessoal da língua, mas como signo da posição semântica de um outro [...]. (BAKHTIN, 2010b, p. 210)

Tomando o enunciado “É mulher” na situação enunciativa descrita acima – no contexto da associação necessária entre fazer uma manobra inábil e ser uma mulher -, consideramos interessante fazer apontamentos mais pontuais sobre o próprio signo verbal “mulher”. Como buscamos argumentar, é possível, de certa forma, reconhecer, nessa palavra, além da voz do produtor do enunciado, a voz daqueles que sustentam um discurso que inferioriza a mulher – com que a voz do locutor se relaciona, estabelecendo uma relação de concordância com elas -, valorando-a de modo depreciativo. É nesse sentido que a palavra “mulher”, nesse enunciado em particular, configura-se como um signo da posição semântica de outrem.

Retomando as duas formas de se compreender o dialogismo destacadas por Fiorin (2010b, p. 167), pensemos, agora, na segunda acepção do termo; ou seja, o dialogismo como “uma forma particular de composição do discurso”. Acerca desse sentido da expressão, Fiorin (2010a, p. 40) assevera que Bakhtin está pensando em uma

propriedade central dos enunciados: todo discurso é constituído a partir de outro discurso, é uma resposta, uma tomada de posição em relação a outro discurso. Isso significa que todo discurso é ocupado, atravessado, habitado pelo discurso do outro e, por isso, ele é constitutivamente heterogêneo. Todo enunciatador, para construir seu discurso, leva em conta o discurso do outro, que está, por isso, presente no seu. (FIORIN, 2010a, p. 40)

Para exemplificar a explicação apresentada acima, pensemos em outro enunciado verbal proferido pela personagem Merida no filme de animação *Valente*: “Eu sou a princesa. Eu sou o exemplo. Tenho deveres, responsabilidades, expectativas”. Interpretando-o, podemos dizer que Merida, por ser a princesa, é vista como um modelo a ser seguido – como

“um exemplo” – e que, em função dessa posição hierárquica, possui deveres e responsabilidades próprias do “ser princesa”; além disso, como a personagem afirma, o reino nutre expectativas em relação à garota – motivos esses que levam Merida a observar que é tratada diferentemente dos irmãos, como observaremos de modo mais atento no decorrer da pesquisa.

Como vimos com Fiorin (2010a, p. 40), todo enunciador leva em consideração o discurso alheio para compor seu discurso. Aproximando essas ideias do enunciado citado acima, poderíamos dizer que, para dar sentido a si mesma, Merida produz o enunciado verbal “Eu sou a princesa. Eu sou o exemplo. Tenho deveres, responsabilidades, expectativas.”, levando em conta o discurso de Elinor, de acordo com o qual existe uma série de atitudes, de comportamentos e mesmo de interdições que orbitam em torno da figura da princesa. Dessa maneira, as palavras de Merida “co-fundem-se” com as de Elinor, o que nos permite perceber a heterogeneidade nesse enunciado verbal. Dito de outra maneira, o discurso de Elinor atravessa o de Merida: ambos se unem por laços dialógicos. Ademais, importante assinalar que Merida mostra-se relutante em encaixar-se nessas normas histórica e culturalmente estabelecidas para o gênero feminino e as coloca em contestação. Pensando por esse viés, a princesa expressa uma posição de desacordo com relação ao discurso de sua mãe, no que diz respeito à postura e aos comportamentos socialmente esperados de uma princesa e de uma mulher.

De acordo com Fiorin (2006, p. 32), além do “dialogismo constitutivo” (dos enunciados e dos discursos), há, também, o dialogismo que se mostra no fio discursivo, de modo que se torna possível identificar, num mesmo enunciado, a incorporação das vozes de outrem: nele, coexistem a voz daquele que o produziu e uma voz alheia, com a qual a voz do enunciador se relaciona, quer seja para confirmá-la, seja para refutá-la, etc. Isso porque, baseando-nos na interpretação que Faraco (2009, p. 66) realiza da teoria do Círculo de Bakhtin, podemos indicar que, ainda que a palavra “diálogo” apresente uma significação social marcadamente positiva, estando relacionada à “solução de conflitos” e à “geração de um consenso”, essa significação não se encontra presente na definição do termo na translíngua bakhtiniana. Nas palavras do autor brasileiro, “[...] o Círculo de Bakhtin entende as relações dialógicas como *espaços de tensão* entre enunciados”. (FARACO, 2009, p. 67, grifo nosso). Assim, quando afirmamos que o enunciado se relaciona dialogicamente a enunciados predecessores e sucessores a ele, não queremos com isso dizer que tal relação baseia-se, necessariamente, numa concordância. Como indica Fiorin (2006, p. 21), em um

enunciado, “estão sempre presentes ecos e lembranças de outros enunciados, *com que ele conta, que ele refuta, confirma, completa, pressupõe e assim por diante*”. (Grifos nossos).

O enunciado de *Valente* discutido acima - “Eu sou a princesa. Eu sou o exemplo. Tenho deveres, responsabilidades, expectativas.” – serve-nos, mais uma vez, a título de ilustração, agora para pensarmos a questão da incorporação de uma voz alheia num determinado dizer; nesse enunciado em particular, é como se “ecoassem” tanto a voz da autora (a voz de Merida) como a voz à qual o referido enunciado responde (portanto, a voz de Elinor), uma vez que aquela, para construir seu enunciado, incorpora a voz desta, com a qual estabelece uma relação dialógica de contestação.

Sintetizando o assunto abordado nessa seção, podemos afirmar que, para a perspectiva bakhtiniana, as relações dialógicas consistem em relações de sentido entre enunciados – ou seja, de um certo enunciado com os enunciados já-ditos e com os enunciados pré-figurados – e entre discursos – isto é, com discursos prévios e com discursos que ainda estão por vir. Um enunciado/um discurso inevitavelmente recupera outro enunciado/outro discurso e estabelece, com ele, uma relação de concordância, de discordância, de confirmação, de refutação, etc. Além disso, conforme explicam Acosta-Pereira & Rodrigues (2010, p. 150), do ponto de vista da historicidade, os enunciados “são dialógicos, pois, como unidades concretas da comunicação, dialogam constantemente na concretude das interações com outros enunciados (já-ditos e pré-figurados), ‘tecendo’ sentidos”. Assim, podemos observar que o sentido é o efeito resultante da interação entre enunciados e discursos; em outras palavras, de acordo com uma abordagem bakhtiniana, o sentido se constrói dialogicamente.

No terceiro capítulo desse trabalho, apresentaremos as noções analíticas nas quais nosso estudo da narrativa fílmica animada *Valente* se baseará, buscando estabelecer relações entre elas e as partes que compõem os textos narrativos.

### 3 LEITURA DO TEXTO NARRATIVO SOB A ÓTICA DO CÍRCULO DE BAKHTIN

“não se contempla e, em termos rigorosos, nem se representa o carnaval, mas vive-se nele, e vive-se conforme as suas leis enquanto estas vigoram, ou seja, vive-se uma vida carnavalesca. Esta é uma vida desviada da sua ordem habitual, em certo sentido uma ‘vida às avessas’, um ‘mundo invertido’ (‘monde à l’envers’).” (BAKHTIN, 2010b, p. 140)

Neste terceiro capítulo do trabalho, temos como objetivo discutir os conceitos bakhtinianos de carnavalização, de ideologia e de cronotopo, bem como pensar, de maneira secundária, a respeito da concepção butleriana de gênero<sup>18</sup>. Além disso, pretendemos propor relações entre as noções aqui discutidas e os elementos que compõem uma narrativa: o *enredo*, o *tempo*, o *espaço* e as *personagens*. A opção por estabelecer ligações entre os referidos conceitos e os aspectos narrativos mencionados se deve à natureza do *corpus* com o qual decidimos trabalhar, ou seja, ao fato de que *Valente* é um texto narrativo-fílmico. Ao longo das seções desse capítulo, também buscaremos mostrar possíveis pontos de contato que os conceitos apresentam uns com os outros.

Decidimos, por fins didáticos, dividir o presente capítulo em três seções. A organização delas foi feita com base nos quatro elementos das narrativas a que nos referimos: enredo, tempo e espaço – abordados em uma mesma seção devido à maneira com que estes aspectos são concebidos por Bakhtin (2014), uma vez que o pensador russo trata-os como noções inseparáveis -, e personagens. É conveniente destacar que optamos por fazer observações sobre os elementos da narrativa separadamente por fins de organização, já que, como sabemos, enredo, tempo, espaço e personagens são aspectos articulados uns aos outros, não estando, portanto, apartados na prática. Convém destacar, ainda, que objetivamos identificar, através da análise dos quatro fatores mencionados, quais traços característicos contribuiriam para tornar uma narrativa *carnavalizada*.

Dessa forma, na primeira seção, dedicada à investigação do enredo, trataremos de questões concernentes à carnavalização – abordando uma ação carnavalesca em particular, o ritual de coração e destronamento, assim como o conceito de paródia carnavalesca -, à ideologia e ao gênero.

---

<sup>18</sup> Vale ressaltar que empregaremos o termo “gênero” em duas acepções distintas em nossa dissertação. Logo, quando utilizarmos somente o termo “gênero”, estaremos empregando-o no sentido dado a ele por Judith Butler (2010); já quando utilizarmos a expressão “gênero discursivo” ou “gênero do discurso”, estaremos empregando-a no sentido conferido a ela por Mikhail Bakhtin (2011). Portanto, como faremos uso do termo “gênero” nestes dois sentidos, teremos o devido cuidado de indicar em qual das acepções o tomamos, sempre que o utilizarmos.

Na segunda, destinada ao estudo do tempo e do espaço, abordaremos, inicialmente de uma maneira mais geral, o conceito bakhtiniano de cronotopo, e, em seguida, faremos observações mais específicas sobre um tipo de cronotopo: o carnavalesco ou rabelaisiano. A escolha por tratar de maneira mais aprofundada o cronotopo carnavalesco se deve ao fato de que, em *Valente*, é possível perceber determinados elementos típicos desse tipo de cronotopo em particular.

Na terceira, concernente ao exame das personagens, discutiremos o conceito bakhtiniano de corpo grotesco, além de tratarmos da questão da linguagem verbo-visual à luz da análise dialógica do discurso. O estudo da verbo-visualidade revela-se singularmente importante devido ao fato de que as personagens de *Valente* são constituídas na interação entre o plano semiótico verbal e o imagético, além do fato de que a própria película, quando interpretada a partir da abordagem do Círculo de Bakhtin, pode ser entendida como um enunciado de natureza verbo-visual.

### 3.1 ABORDAGEM DO ENREDO A PARTIR DA ANÁLISE DIALÓGICA DO DISCURSO

Em certa medida, acreditamos ser possível realizar uma leitura do *enredo* de um texto narrativo dado relacionando-o a certos conceitos propostos pelo Círculo de Bakhtin e pela teórica feminista Judith Butler. Na presente seção, temos como objetivo refletir sobre essa articulação possível entre as noções de carnavalização, de ideologia e de gênero e o conteúdo de uma narrativa e as ações de suas personagens, fatores esses que se ligam ao seu enredo. Para atingir esse propósito, buscaremos, primeiramente, fazer uma exposição teórica a respeito de cada uma das noções mencionadas. Ao fim da apresentação de cada conceito, intentaremos ligá-los ao enredo de um texto narrativo.

Em seus estudos sobre a produção literária de Dostoiévski e a de Rabelais, Bakhtin (2010b, 2013) concebe o carnaval para além da celebração de um festejo específico, compreendendo esse fenômeno como “todo um modo de apreender o mundo” (FARACO, 2009, p. 77). As observações de Morson & Emerson (2008) vão ao encontro dessa ideia. Para os referidos autores, “o carnaval é um modo, não de ‘pensar abstrato’, mas de ‘pensar artístico’. Não é um conjunto de proposições a respeito do mundo, *mas um modo de ver o mundo*”. (MORSON & EMERSON, 2008, p. 477, grifo nosso). Convém ressaltar, ainda, que o adjetivo “carnavalesco” é empregado por Bakhtin (2010b, 2013) numa acepção bastante ampla e designa não somente “as formas do carnaval no sentido estrito e preciso do termo, mas ainda toda a vida rica e variada da festa popular no decurso dos séculos e durante a

Renascença [...]” (BAKHTIN, 2013, p. 189). Nessa seção, falaremos da carnavalização de um modo mais geral para, em seguida, abordarmos alguns aspectos mais específicos relativos a esse conceito que nos interessam mais de perto: o ritual de coroação e destronamento e a paródia carnavalesca.

De início, torna-se necessário apresentar a definição de carnavalização que Bakhtin (2010b) nos dá em *Peculiaridades do gênero, do enredo e da composição das obras de Dostoiévski*, o quarto capítulo de seu *PPD*. Nesse texto, o autor assinala que a “linguagem de formas concreto-sensoriais simbólicas” (BAKHTIN, 2010b, p. 139) criada pelo carnaval não poderia ser adequada e plenamente traduzida para a linguagem verbal, mas poderia ser transposta para a “linguagem cognata das imagens artísticas” (BAKHTIN, 2010b, p. 139), ou seja, para a linguagem literária. Nesse sentido, Bakhtin (2010b, p. 132) esclarece que “É a essa transposição do carnaval para a linguagem da literatura que chamamos de *carnavalização da literatura*”. (Grifo do autor). A esse respeito, De Paula & Stafuzza (2013, p. 132) acrescentam que os aspectos da carnavalização “podem aparecer em diversos discursos, de vários gêneros.”, afirmação que nos permite identificar que esse “senso carnavalesco de mundo”, intimamente influenciado pela cultura cômica popular, pode ser transposto, também, para outros tipos de linguagem que não a literária, como, por exemplo, para a linguagem cinematográfica ou fílmica, objeto de investigação de nosso trabalho.

Bakhtin (2010b, p. 140) caracteriza o carnaval como “um espetáculo sem ribalta e sem divisão entre atores e espectadores”, afirmando que nele *se vive* uma *vida carnavalesca*, a qual se configura como uma vida que se desvia da habitual (uma “vida às avessas” ou um “mundo invertido”). Para o pensador russo, as normas, as leis, as interdições e as restrições que organizam e determinam a existência dos homens em sua vida comum – também chamada “ordinária” ou “oficial” (BAKHTIN, 2013, p. 6) - são deliberadamente revogadas no período em que dura o carnaval.

Além disso, Bakhtin (2010b, p. 141) assevera que “No carnaval forja-se [...] *um novo modus de relações mútuas do homem com o homem*, capaz de opor-se às onipotentes relações hierárquico-sociais da vida extracarnavalesca”. (Grifos do autor). Portanto, abolidos os fatores que os separavam na vida oficial, os homens passam a se relacionar com o mundo que os cerca e entre si de modo diferente e renovado – passando a estabelecer um *livre contato familiar* uns com os outros. Dessa forma, o apagamento provisório das diferenças hierárquicas e a eliminação de regras e de tabus da vida oficial permitem o surgimento do livre contato familiar entre os indivíduos, o qual, por sua vez, produziu novas formas

linguísticas, dentre as quais o autor cita a *linguagem familiar da praça pública*. Esse fenômeno linguístico “converteu-se [...] em um reservatório onde se acumularam as expressões verbais proibidas e eliminadas da comunicação oficial”. (BAKHTIN, 2013, p. 15). Tal forma de comunicação não oficial, prenhe de expressões injuriosas e de referências ao chamado “baixo” corporal, pode ser identificada em determinadas passagens da narrativa fílmica de animação *Valente*, como veremos no capítulo destinado à análise da película.

De Paula & Stafuzza (2013) fazem observações de suma importância acerca dessa “linguagem carnavalesca”, as quais reproduzimos abaixo:

compreendemos a linguagem de maneira ampla: *verbal* – a linguagem familiar, o vocabulário ‘baixo’, sem restrições e sem condutas polidas, entre outras manifestações; *não verbal* – a gestualidade e a corporalidade, por exemplo; e *sincrética* – o conjunto harmônico ou não, em diálogo – no sentido bakhtiniano do termo – entre as duas anteriores. (DE PAULA; STAFUZZA, 2013, p. 139, grifos nossos)

Desse modo, as autoras chamam atenção para a forma abrangente como a linguagem pode ser compreendida, enfatizando que podemos identificar características carnavalescas nas dimensões verbal e não verbal dela, bem como na associação entre ambas, à qual De Paula & Stafuzza (2013, p. 139) dão nome o de “sincrética”. Essas ideias mostram-se particularmente importantes para esse trabalho porque, na análise que faremos do filme de animação *Valente*, buscaremos sustentar a tese de que os signos verbo-visuais podem ser *ideologizados e carnavalizados*.

Feita essa apresentação bastante sucinta de algumas das questões relativas ao conceito de carnavalização, consideramos pertinente, nessa parte do trabalho, atentar para os dois aspectos que se mostram mais relevantes para os nossos objetivos: o ritual de coroação e destronamento e a paródia carnavalesca, assuntos dos quais nos ocuparemos a partir de então.

Segundo Bakhtin (2010b, p. 141), a *coroação bufa* e o *posterior destronamento do rei do carnaval* consiste na principal *ação carnavalesca*. Este rito baseia-se na coroação do antípoda do verdadeiro rei – como o escravo ou o bobo, por exemplo -, e no destronamento do antigo rei, acompanhado da destituição de seu poder e de sua autoridade e do despojamento de sua indumentária oficial. Baseando-nos nas observações feitas por Bakhtin (2010b, p. 142), podemos afirmar que essa operação de *inversão* – assim classificada devido à coroação de uma personagem não oficial (e mesmo marginal) e à destronação de uma personagem oficial – evidencia a glorificação do “mundo carnavalesco às avessas”. Isso porque, como nos explica Fiorin (2006, p. 93), “Entroniza-se como rei o bufão ou o escravo: é o *mundo ao*

*inverso*”. (Grifo nosso). Discini (2010) também reconhece essa mesma ligação do rito em foco com a *lógica das inversões* ou *das permutações* típica das obras carnavalizadas. Para ela, no ritual de coroação e destronamento, “os grandes são destronados, os inferiores são coroados”. (DISCINI, 2010, p. 55). Além disso, a ação carnavalesca de coroação e destronamento<sup>19</sup>, conforme explica Bakhtin (2010b, p. 143), também se revela biunívoca, de maneira que coroar e destronar mostram-se inseparáveis e transformam-se um no outro. Segundo o autor russo, se a coroação for apartada da destronação, ambas perdem todo o sentido carnavalesco. (BAKHTIN, 2010b, p. 143).

Já a paródia<sup>20</sup>, por sua vez, consiste em um elemento característico de todos os gêneros carnavalizados, na visão de Bakhtin (2010b, p. 145). A respeito do assunto, o autor de *PPD* compara o fenômeno em questão a um sistema de espelhos deformantes. Nos termos propostos pelo próprio pensador,

O parodiar carnavalesco era empregado de modo muito amplo e apresentava formas e graus variados: diferentes imagens (os pares carnavalescos de sexos diferentes, por exemplo) se parodiavam umas às outras de diversas maneiras e sob diferentes pontos de vista, e isso parecia constituir um autêntico sistema de espelhos deformantes: espelhos que alongam, reduzem e distorcem em diferentes sentidos e em diferentes graus. (BAKHTIN, 2010b, p. 145-146)

Tomando essa passagem, podemos assinalar que Bakhtin (2010b, p. 145-146) concebe que a paródia carnavalesca recupera determinado material previamente construído para tingi-lo com novas tonalidades apreciativas. O texto parodiante apropria-se do sentido construído no texto parodiado com a finalidade de subvertê-lo, ou, como diz Bakhtin (2010b, p. 145-146), de deformá-lo. A analogia da paródia com o sistema especular constrói-se com base na ideia de que existe uma deformação do material parodiado, assim como o sistema de espelhos deformantes faz com as imagens – sendo capaz de alongá-las, de reduzi-las e de distorcê-las em diferentes sentidos e em diferentes graus, como coloca o autor. Além disso, torna-se importante ressaltar, fundamentando-nos nessas ideias de Bakhtin (2010b, p. 145-146), a possibilidade de *imagens* se parodiarem umas às outras, bem como o fato de que a paródia não se configura como um fenômeno exclusivamente literário, podendo ocorrer também no âmbito de outros discursos artísticos, como explica Alvarce (2009, p. 60), assim

<sup>19</sup> Em nosso capítulo analítico, faremos menção a esse assunto outra vez, em razão de podermos identificar, na animação *Valente* e, de modo mais preciso, na transformação da personagem Elinor em urso, essa ação carnavalesca.

<sup>20</sup> No que se refere à origem da expressão “paródia”, Sant’Anna (1995, p. 12), remetendo ao dicionário de Literatura, assinala que “paródia significa uma ode que perverte o sentido de outra ode (grego: *para ode*), destacando que a ode constitui um poema feito para ser cantado. Em seguida, o autor explica, com suporte no dicionário de Shipley (1972), que “o termo grego paródia implicava a ideia de uma canção que era cantada ao lado da outra, como uma espécie de contracanto”. Nesse sentido, Kothe (1976 *apud* REBELLO, 2009, p. 1972) define a paródia como um canto paralelo, resgatando a etimologia do termo (para + ode).

como em outros tipos de discurso, dentre os quais poderíamos citar o humorístico e o publicitário, por exemplo.

No livro em que se dedica ao estudo da produção literária de Rabelais e suas ligações com as fontes culturais populares, Bakhtin (2013) continua refletindo sobre a paródia e divide-a em dois tipos: moderna e carnavalesca (ou medieval). Sobre o assunto, Bakhtin (2013, p. 19) afirma que a paródia moderna é “puramente negativa e formal”; nela, é possível observar a simples negação de um conteúdo produzido anteriormente, mas não a “ambivalência regeneradora” que caracteriza a paródia carnavalesca. Por outro lado, a paródia carnavalesca, de acordo com Bakhtin (2013, p. 19), ainda que negue o conteúdo parodiado, desenvolve-se por meio de duas operações: uma de *ressuscitação* e outra de *renovação* desse conteúdo parodiado. Nesse sentido, apresenta um caráter positivo e uma dimensão criadora.

Ainda acerca do tema, torna-se importante notar que a paródia pode ser compreendida como uma forma de relação dialógica, como um dos casos em que o dialogismo se manifesta. Fiorin (2006), apoiando-se nas ideias do Círculo de Bakhtin, cita a paródia como um dos casos de “discurso alheio não demarcado”, termo utilizado pelo estudioso para designar os casos nos quais “não há uma separação muito nítida do enunciado citante e do citado”. (FIORIN, 2006, p. 33). De acordo com o autor brasileiro, a paródia corresponde a uma imitação de um texto ou de um estilo com o objetivo de desqualificar, ridicularizar ou negar o que está sendo imitado: “No próprio processo imitativo dá-se uma direção diversa ao sentido do que está sendo parodiado. Nesse caso, imita-se para acentuar diferenças”. (FIORIN, 2006, p. 42). Dessa maneira, Fiorin (2006, p. 33) compreende a paródia como uma forma de relação dialógica, uma vez que o texto parodiante relaciona-se dialogicamente ao parodiado, sendo constituído a partir deste e respondendo-o. Além do mais, em um texto paródico, soam a voz do enunciador do texto parodiante e a voz do enunciador do texto parodiado, traço que confere ao referido fenômeno um caráter *bivocal*.

Em síntese, no que tange ao conceito de carnavalização, vimos que a vida carnavalesca corresponde a um desvio da vida extracarnavalesca; diferente desta, aquela se baseia na diluição de leis, de regras, de hierarquias e de interdições que caracterizam a existência habitual e está relacionada a um movimento de inversão do mundo oficial, colocado de “cabeça para baixo”. A esse respeito, De Paula & Stafuzza (2010) notam que a carnavalização se liga, de forma simultânea, ao domínio do oficial e do não oficial: “É a não oficialidade que caminha lado a lado com a oficialidade, para ir contra ela, mas sendo dela nascitura”. (DE PAULA; STAFUZZA, 2010, p. 132). Reconhecemos, também, na vida

carnavalesca, o apagamento de barreiras de qualquer ordem entre as pessoas que, ligadas por um livre contato familiar, passam a estabelecer relações distintas umas com as outras e também com o mundo em que estão inseridas. Dos assuntos por nós abordados, merecem destaque, sobretudo, a paródia – pensada como uma forma de relação dialógica e como uma maneira de imitar determinado material textual para modificar-lhe os sentidos –, e a ação carnavalesca de coroação e destronamento – ambivalente por natureza e correspondente a um rito de glorificação desse “mundo invertido” próprio das obras carnavalescas, devido à inversão de posições hierárquicas resultantes da coroação de personagens não oficiais – os antípodas do verdadeiro rei – e do destronamento dessa figura monárquica, destituída de seus poderes e também dos objetos e das vestes que confirmavam, simbolicamente, sua autoridade e sua superioridade hierárquica.

Convém perguntar, então: de que maneira poderíamos conectar o enredo de um texto narrativo ao conceito bakhtiniano de carnavalização? Para responder a essa pergunta, consideramos pertinente examinar dois fatores que contribuem para que o enredo de uma narrativa possa, em certo sentido, ser interpretado como carnavalizado: i) o conteúdo do material textual possuir traços característicos paródico-carnavalescos e ii) as ações de suas personagens identificarem-se com alguma das ações carnavalescas. Examinemos, portanto, essas questões em seus pormenores, intentando articulá-las à película selecionada como *corpus, Valente*.

Em relação a i) – o conteúdo do material textual possuir traços característicos paródico-carnavalescos –, é possível perceber que o conteúdo do filme *Valente* é similar ao de diversas outras obras animadas dos estúdios *Disney*, havendo a repetição de uma história cuja personagem principal é uma princesa e na qual um conjunto de acontecimentos produz um problema a ser resolvido. A esse respeito, é interessante perceber, com Wall (2010, p. 14), que o carnaval se liga a “*mecanismos de repetição que renovam o que eles tocam*”. (Grifo nosso). Dessa maneira, poderíamos dizer que a trama de *Valente* “repete” a trama de outros filmes de animação que lhe precedem, mas que essa repetição se relaciona a um processo de renovação de sentidos construídos por/nestas obras anteriores, como é característico da paródia carnavalesca. Além de o conteúdo da história ser formado, em certo sentido, por esse gesto paródico-carnavalesco, suas personagens correspondem a outro elemento da narrativa parodiado. Dentre eles, a princesa se sobressai como uma das figuras parodiadas com maior evidência. A constituição imagético-verbal da personagem Merida estabelece relações de sentido – *relações dialógicas* – com a constituição imagético-verbal de outras protagonistas

dos filmes de animação. Em termos bakhtinianos, poderíamos afirmar que a imagem da princesa, nessa película, é construída *dialógica*<sup>21</sup> e *parodicamente*. Defendemos, portanto, que a protagonista de *Valente* pode ser entendida como uma representação *paródico-carnavalesca* das princesas clássicas. Convém ressaltar que desenvolveremos essas ideias de forma detalhada em nosso capítulo de análise, razão pela qual não nos alongaremos a esse respeito na presente seção.

Pensemos, agora, no ponto ii), ou seja, as ações das personagens de determinado texto narrativo identificarem-se com alguma das ações carnavalescas. Como o enredo de dado material textual também diz respeito às ações ocorridas na história, o fato de haver, nela, uma ação carnavalesca dá margem para que identifiquemos, em certo sentido, a carnavalização no nível de seu enredo. Nessa seção, apoiando-nos em Bakhtin (2010b, p. 141), discutimos o ritual de coroação e destronamento, proposto pelo pensador russo como a principal ação carnavalesca. Unindo essa ideia ao nosso *corpus*, torna-se possível relacionar a transformação física sofrida por Elinor ao referido rito. A personagem em foco, quando assume a forma corporal grotesca e animalesca de urso devido ao encantamento, é despojada de sua indumentária oficial de rainha e, ao mesmo tempo, torna-se uma urso *coroadada*, fatores esses que nos dão abertura para pensar essa passagem específica da narrativa fílmica como um exemplo da ação de coroação e destronamento.

Considerando os assuntos a que nos dedicamos nessa seção até o presente no momento e, em especial, a argumentação desenvolvida acima, nos pontos i) e ii), acreditamos ter demonstrado a possibilidade de o enredo de um texto narrativo ser marcado carnavalescamente.

Assim, tendo apresentado determinados traços característicos do discurso carnavalizado e proposto a ligação entre eles e o enredo de um texto narrativo, faz-se conveniente, nessa parte do trabalho, voltar nosso olhar para o conceito bakhtiniano de ideologia, que pode nos ajudar a compreender a sua dimensão ideológico-apreciativa de uma narrativa.

Uma reflexão sobre a *ideologia*, se realizada a partir de uma perspectiva bakhtiniana, consiste, necessariamente, em uma reflexão sobre a *linguagem*. Isso porque,

---

<sup>21</sup> Bakhtin (2010b) admite que as relações dialógicas não estão restritas à dimensão verbal da linguagem; nas palavras do autor, “numa abordagem ampla das relações dialógicas, estas são possíveis também entre outros fenômenos conscientizados, desde que estejam expressos numa matéria *sígnica*. [...]”. (BAKHTIN, 2010b, p. 211, grifo do autor). Considerando esse excerto, é pertinente indicar, portanto, que as relações dialógicas são, também, possíveis entre imagens.

como explicam Bakhtin/Volochínov (2012, p. 31), “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 dos autores). Para Bakhtin/Volochínov (2012, p. 31), portanto, é impossível conceber a ideologia sem que ela esteja materializada semioticamente, ou seja, sem que ela esteja ganhe existência material efetiva no terreno da linguagem.

Além disso, Bakhtin/Volochínov (2012, p. 31) concebem a significação como um fenômeno que envolve duas operações sógnicas distintas, porém inseparáveis e de ocorrência simultânea: a *reflexão* e a *refração*. A propósito desse assunto, os pensadores afirmam, na obra *Marxismo e filosofia da linguagem* (doravante *MFL*), que “Um signo não existe apenas como parte de uma realidade; ele também reflete e refrata uma outra. Ele pode distorcer essa realidade, ser-lhe fiel ou apreendê-la de um ponto de vista específico, etc”. (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2012, p. 31).

A reflexão sógnica pode ser compreendida como a descrição do mundo que fazemos com signos. Levando em consideração o caráter avaliativo do signo ideológico, poderíamos dizer, apoiando-nos em Miotello (2012, p. 170), que os seres humanos utilizam-se de materiais sógnicos com os quais descrevem e interpretam a realidade partir de um *lugar valorativo*; ou seja, os signos manifestam *pontos de vista e posicionamentos axiológicos* dos enunciadores. Nos termos de Faraco (2009, p. 49), “como a significação dos signos envolve sempre uma *dimensão axiológica*, nossa relação com o mundo é sempre atravessada de *valores*”. (Grifos nossos). De acordo com a abordagem do Círculo, portanto, *significar* implica necessariamente em *valorar*.

Para que compreendamos melhor a refração sógnica, consideramos pertinente recorrer à explanação feita por Faraco (2009). Segundo esse autor, diferentes grupos humanos passam por experiências concretas caracterizadas pela multiplicidade e pela heterogeneidade; dessas experiências, decorrem as variadas interpretações que tais grupos fazem a respeito do mundo. Devido ao caráter múltiplo e heterogêneo de suas vivências, diferentes classes sociais que compartilham de uma língua saturam um mesmo signo com índices de valor distintos, os quais podem, inclusive, estabelecer relações de contraditoriedade entre si. Nas palavras de Faraco (2009, p. 50), “A práxis dos grupos humanos vai gerando diferentes modos de dar sentido ao mundo (de *refratá-lo*), que vão se materializando e se entrecruzando no mesmo material semiótico”. (Grifo do autor). Nesse sentido, a refração pode ser compreendida como as diferentes formas por meio das quais as classes sociais interpretam e dão sentido ao mundo.

Ainda sobre o assunto em foco, Faraco (2009, p. 55) nota que Bakhtin, por sua vez, caracteriza a refração “como a atmosfera multidiscursiva que recobre qualquer objeto (tomado este termo aqui em sentido amplo) da realidade, dando-lhe múltiplos nomes, definições e julgamentos de valores”. Dito de outra forma, não encontramos nenhum objeto do mundo despido de um conjunto de nomes e de valorações sociais previamente construídos a respeito dele no âmbito do discurso de outrem. Assim, também podemos compreender a refração como essa densa camada social de discursos que recobre todo e qualquer objeto da realidade, para a qual nossas palavras se voltam, já que, consoante Faraco (2009, p. 49), “nossas palavras não tocam as coisas, mas penetram na camada de discursos sociais que recobrem as coisas”.

Outro ponto significativo em relação ao conceito bakhtiniano de ideologia diz respeito à distinção entre ideologia oficial e ideologia não oficial ou do cotidiano. Em relação a esse assunto, Miotello (2012, p. 173-174), com base nas ideias do Círculo, assevera que existem dois níveis distintos de produção, de homogeneização e de circulação da ideologia: o da ideologia oficial e o da ideologia do cotidiano. Segundo o autor, a ideologia oficial caracteriza-se por ser relativamente dominante e por intentar implantar uma concepção única de produção do mundo; já a ideologia do cotidiano ou não oficial “é considerada como a que brota e é constituída nos encontros casuais e fortuitos, [...] na proximidade social com as condições de produção e reprodução da vida”. (MIOTELLO, 2012, p. 169).

De que forma, então, esses dois níveis da ideologia se relacionam um com o outro? Consoante o autor em questão, os conteúdos ideológicos que circulam na ideologia oficial

[...] já se encontram mais estabilizados, mais aceitos pelo conjunto social, mais testados pelos acontecimentos e mais amparados pelos jogos de poder. Esse nível [o da ideologia oficial], ao exercer forte influência no jogo social, por ser o sistema constituído e apossado pela classe dominante, se impõe na relação com a ideologia do cotidiano, e dá o tom hegemônico nas relações sociais, porém não único e nem neutro, visto que as contradições sociais ainda persistem nas bases econômicas daquele grupo social. (MIOTELLO, 2012, p. 174)

Dessa maneira, ainda que o nível da ideologia oficial se pretenda hegemônico e que a classe dominante, ao se apossar dela, busque, por meio de gestos centrípetos, impor sua verdade social como a única possível e autorizada, além de tentar estabilizar e monopolizar os sentidos, a ideologia do cotidiano ou não oficial “luta” para não ser silenciada e para desestabilizar e subverter sentidos e valores histórica e culturalmente fixados nos signos.

Como nos reportamos a esses dois níveis da ideologia, consideramos prudente, nesse ponto do trabalho, refletir sobre o diálogo possível entre os conceitos de carnavalização e de ideologia, cujo núcleo reside nas relações que se estabelecem entre cultura e ideologia. A esse respeito, De Paula & Stafuzza (2010, p. 135) assinalam que “Bakhtin (1987) relaciona a questão da ideologia oficial e do cotidiano com as manifestações culturais racional, da seriedade (oficial) e passional, cômica e grotesca (resistência cultural, como carnaval)”. Logo, as manifestações culturais oficiais apresentam ligações com uma ideologia igualmente oficial, ao passo que as manifestações que poderíamos chamar “não oficiais” (como é o caso do carnaval, no sentido que Bakhtin (2013) concebe-o) ligam-se a uma ideologia não oficial.

Ainda a esse respeito, Ponzio (2012, p. 175) argumenta que “Bakhtin examina a cultura cômica medieval como: a *‘ideologia deliberadamente não oficial’*, alheia às ideologias oficiais da Igreja e do Estado [...]”. (Grifo nosso). As observações do autor referentes à ligação entre ideologia e cultura de acordo com as ideias bakhtinianas tomam rumos similares aos do estudo de De Paula & Stafuzza (2010, p. 135), chegando à mesma conclusão de que essas duas esferas – ideologia e cultura – dialogam entre si. Ponzio (2012, p. 175) indica, ainda, que a análise da relação entre ideologia oficial e ideologia não oficial é transferida, no estudo de Bakhtin sobre a produção literária rabelaisiana, para o mundo medieval para evidenciar o contraste entre a cultura oficial e a cultura popular. Assim, levando em consideração que as obras carnavalizadas bebem abundantemente nas fontes da cultura cômica e popular, torna-se possível perceber um diálogo entre ideologia e carnavalização.

Ademais, é preciso atentar para o fato de que os signos constituem um espaço de tensão entre pontos de vista e de disputas pelos sentidos. No que respeita ao assunto, Bakhtin/Volochínov (2012, p. 47) defendem que “*em todo signo ideológico confrontam-se índices de valor contraditórios*. O signo se torna a arena onde se desenvolve a luta de classes”. (Grifos dos autores). Conforme explicamos, classes sociais distintas inscrevem diferentes acentos de valor num mesmo signo, fazendo-o pluriacentuado. Logo, no interior de um mesmo material semiótico, chocam-se diferentes vozes sociais, as quais, por sua vez, sustentam posicionamentos ideológicos e julgamentos valorativos particulares. A tese de Bakhtin/Volochínov (2012, p. 47) de que o signo converte-se na arena de lutas discursivas “ecoa” no estudo desenvolvido por Ponzio (2012); para o autor italiano, a luta de classes “desenvolve-se por completo em terreno sógnico, sobretudo no verbal”. (PONZIO, 2012, p. 152).

Ainda a esse respeito, Faraco (2009, p. 67) explica que o diálogo – em sentido amplo – deve ser entendido como um espaço de luta entre vozes sociais, nas quais, em um polo, estão as *forças centrípetas* e, no outro polo, estão as *forças centrífugas*. Segundo o autor, nessa “guerra” interdiscursiva, aquelas buscariam impor uma centralização verboaxiológica sobre o plurilinguismo<sup>22</sup> real; estas, por sua vez, tentariam corroer as tendências de centralização discursiva.

No que tange à questão das forças centrípetas e centrífugas, podemos dizer, ainda, baseando-nos nos apontamentos de Fiorin (2006, p. 30), que a circulação de diferentes vozes numa formação social marca-se por jogos de poder. A esse respeito, Faraco (2009, p. 53) assevera que

As vontades sociais de poder [...] tentarão impor uma das verdades sociais (a sua) como a verdade; tentarão submeter a heterogeneidade discursiva (controlar a multidão de discursos); monologizar (dar a última palavra); tornar o signo monovalente (deter a dispersão semântica); finalizar o diálogo. (FARACO, 2009, p. 53)

O autor mencionado argumenta que a classe dominante busca tornar o signo monovalente, “imprimindo-lhe, com este gesto, um caráter de deformação do ser a que remete o signo”. (FARACO, 2009, p. 71). Dito de outra forma, forças centrípetas atuam com a finalidade de hegemonizar, centralizar e monopolizar sentidos. Por sua vez, as forças centrífugas funcionariam para “dessacralizar” verdades sociais, para romper com essa centralização discursiva e para desestabilizar sentidos cristalizados na dinâmica da história. Faraco (2009, p. 70) cita, ainda, o riso e a carnavalização como as possíveis forças centrífugas mais poderosas existentes.

Até o presente momento, tecemos comentários referentes ao conceito bakhtiniano de *signo ideológico*. Para esclarecermos como a ideologia é concebida pelo Círculo de Bakhtin, resta pensá-la ao nível do enunciado e ao nível do discurso, tarefa em que nos deteremos a partir de então.

Como vimos na terceira seção do segundo capítulo dessa pesquisa, produzir um enunciado implica em responder – no sentido bakhtiniano do termo - um enunciado anterior e, de forma simultânea, em suscitar uma resposta na forma de um enunciado posterior, assumindo uma posição axiológica em relação aos dizeres alheios. Quando construímos um enunciado, portanto, manifestamos, inevitavelmente, orientações ideológicas e

---

<sup>22</sup> Com apoio no pensamento bakhtiniano, Faraco (2009, p. 56) define o plurilinguismo ou a heteroglossia como a multidão de vozes sociais que circulam em dada sociedade.

posicionamentos valorativos. Isso porque, como assevera Bakhtin (2011, p. 290), “A entoação expressiva é um traço constitutivo do enunciado”. Dito de outro modo, os nossos enunciados e os nossos discursos estão sempre acompanhados pela atribuição de uma valoração social ao objeto do mundo a que nos referimos.

Ademais, de acordo com a teoria bakhtiniana, é possível apontar que os discursos são saturados ideológica e axiologicamente. Com isso, queremos dizer que o autor de um discurso revela seus pontos de vista, suas opiniões, suas emoções e seus juízos de valor em suas construções discursivas. Inspirando-nos na metáfora de Bakhtin/Volochínov (2012, p. 42) sobre a palavra, poderíamos apontar que existe um conjunto de fios ideológicos e axiológicos que, quando unidos, resultam na totalidade de uma “malha” discursiva. Para a perspectiva dialógica, portanto, o discurso não é ideologicamente neutro. A respeito disso, Miotello (2012, p. 172) argumenta que “A neutralidade dos discursos e das ideias inexistem a partir dessa perspectiva”.

Como assevera Ponzio (2012, p. 116), Bakhtin reconhece o fato de que todo discurso é ideológico. Tendo dito isso, convém pensar como o discurso da mídia e o discurso cinematográfico podem ser abordados à luz das ideias do Círculo de Bakhtin. Os estudos de Stam oferecem-nos contribuições valiosas sobre a investigação da mídia de massa a partir da análise dialógica do discurso. Para o autor norte-americano, “Dentro de uma perspectiva bakhtiniana, a mídia de massa pode ser conceituada como uma *“rede complexa de signos ideológicos [...]”* (STAM, 2010, p. 333, grifo nosso). Com suporte nas afirmações de Stam (2010, p. 333), podemos dizer que o discurso da mídia de massa é marcado ideologicamente, configurando-se, portanto, como um espaço de veiculação e de materialização de ideologias, ainda que a própria esfera midiática recorrentemente se refira à neutralidade, à imparcialidade e ao compromisso com “a verdade dos fatos” que, supostamente, caracterizariam seu fazer discursivo.

A nosso ver, as observações de Stam (2010) podem ser estendidas para o discurso cinematográfico. Desse modo, uma narrativa fílmica poderia ser classificada como um texto *semiótico-ideológico*, para adotar a terminologia de Brait (2012). Classificamo-la como “semiótica” em razão de ela ser estruturada linguisticamente, através da associação entre signos verbais e não verbais; classificamo-la como “ideológica” devido ao fato de que tais signos correspondem, como indicamos, ao terreno em que a ideologia ganha materialidade. Acreditamos, portanto, que, nos filmes, circulam discursos sociais que são ideológica e axiologicamente marcados.

Diante do que foi discutido, podemos concluir que, de acordo com a teoria do Círculo de Bakhtin, a linguagem pode ser entendida como um espaço de tensão ideológica, de confrontação de diferentes pontos de vista, sendo o signo a própria arena semiótica em que se dão as lutas de classes e as disputas para estabilizar ou para desestabilizar os sentidos.

Como poderíamos, então, relacionar o assunto em foco ao enredo de um texto narrativo? Adotando uma postura bakhtiniana, é possível afirmar que narrar uma sucessão de eventos é narrar *a partir de um ponto de vista ideológico-valorativo*. Queremos dizer, com isso, que as tramas de determinado material textual são, inevitavelmente, “contaminadas” pelas orientações ideológicas e pelos posicionamentos axiológicos do(s) produtor(es) desse texto. Ademais, as próprias personagens desses materiais textuais, ao produzirem seus enunciados, expressam uma dada visão de mundo, um certo posicionamento avaliativo. Considerando estes dois fatores, torna-se possível identificar a inscrição de aspectos ideológico-apreciativos em um texto narrativo. É nesse sentido que acreditamos que o enredo de um dado material textual pode ser tingido ideológica e valorativamente.

Como já atentamos para as noções bakhtinianas de carnavalização e de ideologia, bem como para as possíveis associações entre elas e o enredo do texto narrativo, ocupar-nos-emos, a partir de então, do conceito de *gênero*, apoiando-nos, sobretudo, nas reflexões desenvolvidas sobre o assunto por Butler (2010) em seu *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*. Posteriormente, assim como fizemos em relação às questões já debatidas, também buscaremos relacionar esse assunto com o enredo de determinado texto narrativo.

Consoante Butler (2010), a noção de sexo costuma ser, geralmente, associada a uma esfera biológica e natural, sendo entendida como um desígnio biológico; já a de gênero, por outro lado, tradicionalmente, costuma ser pensada como um construto cultural. De encontro a essa visão, Butler (2010), por sua vez, concebe tanto o sexo quanto o gênero como “construções discursivas entre as quais não haveria diferença”. (TIBURI, 2015, p. 10). Vejamos de maneira mais detida como a autora norte-americana sustenta este posicionamento.

Butler (2010, p. 24) afirma que o gênero consiste no conjunto de significados culturais assumidos pelo corpo sexuado, destacando, com isso, que não é possível dizer que ele corresponda a uma decorrência do sexo. Assim, ainda que o sexo seja pensado em termos

de divisão binária, sendo separado entre masculino e feminino, o gênero não precisa, de acordo com a teoria da autora, ser concebido dessa mesma forma.

Para Plaza Pinto (2014, p. 212), a desarticulação entre sexo e gênero impede que se estabeleça uma “associação simétrica e constante entre determinadas características chamadas femininas e as mulheres, e as chamadas masculinas e os homens [...]”. Essa associação entre as mulheres e as características cultural e historicamente atribuídas ao ser feminino é, de certa forma, posta em contestação em determinadas passagens de *Valente*. Isso se justifica em razão de Merida questionar algumas das orientações dadas por Elinor – as quais legitimariam aquela como uma dama e como a princesa – e por Merida realizar algumas ações que não teriam lugar dentro de uma certa concepção de feminilidade<sup>23</sup>, estando, possivelmente, mais relacionadas a personagens masculinas, dentro dessa perspectiva que sustenta uma visão estereotipada em relação ao gênero. Em *Valente*, a figura tradicional da princesa é, em certa medida, representada de forma *carnavalesca* e *invertida*, como discutiremos melhor adiante.

Ademais, cabe ressaltar que Butler (2010), no que se refere ao sexo e ao gênero, supera o binarismo característico do modo de pensar ocidental. A esse respeito, Tiburi (2015, p. 9) indica que a autora de *Problemas de Gênero* critica o feminismo na medida em que o referido movimento, mesmo que faça objeções acerca dessa estrutura binária, ainda assim, trabalha com o binarismo de gênero.

Nessa parte da pesquisa, convém fazer algumas ressalvas. Adotamos a teoria butleriana e acreditamos que, no livro mencionado, a teórica feminista faz observações bastante válidas e pertinentes em relação às questões das quais se ocupa. No entanto, em nosso trabalho, a postura teórica da autora não vai ser adotada em todas as suas nuances. Isso se dá não apenas pela dificuldade em teorizar para além do binarismo – que parece, aliás, ser uma marca do próprio pensamento ocidental -, mas também em função da própria natureza de nosso *corpus*: em *Valente*, reconhecemos certo avanço relativo à subversão de uma visão estereotipada de mulher<sup>24</sup>. Isso pode ser observado quando é-nos apresentada a imagem de

---

<sup>23</sup> O conceito de feminilidade será definido nessa mesma seção.

<sup>24</sup> De acordo com Breder (2013, p. 14), “Os estereótipos reduzem todas as características de um grupo a poucos atributos essenciais (traços de personalidade, indumentária, linguagem verbal e corporal, ambições, etc.) com a falsa justificativa de esses seriam fixados pela Natureza”. Nesses termos, acreditamos que aspectos como a beleza, o bom comportamento, a submissão e a passividade são traços característicos associados às personagens femininas pelos filmes de animação tradicionais, figurando quase como uma pretendida “essência” em comum entre as mulheres. Nesses termos, em concordância com as observações da autora mencionada, acreditamos que as princesas tradicionais da *Disney* consistem numa *visão estereotipada de mulher*.

uma princesa *carnavalizada*, que subverte carnavalescamente a figura tradicional das protagonistas das narrativas fílmica de animação e que contesta as características histórica e culturalmente atribuídas às mulheres, bem como os papéis de gênero. Entretanto, seria um equívoco dizer que esse texto narrativo-fílmico consegue superar a lógica binária que marca as noções de sexo e de gênero, já que, em *Valente*, não é proposta uma forma de pensar o gênero para além da divisão binária entre feminino e masculino.

Além disso, consideramos pertinente recorrer às observações de Ferreira (2009, 2010) sobre os conceitos de *feminilidade* e de *feminilidade*, apresentados pela estudiosa como uma opção dicotômica possível no interior da categoria do feminino. (FERREIRA, 2009, p. 177). Nas palavras da autora,

Feminilidade, a mulher feminina, é uma construção de padrões culturais de comportamento, baseada em arquétipos patriarcais, nos quais a mulher enquadra-se ou não em categorias valorativas do tipo: beleza, sensibilidade, meiguice, submissão, maternidade. (FERREIRA, 2009, p. 117)

Desse modo, a feminilidade diz respeito a padrões culturais estabelecidos, influenciados pelo sistema patriarcal<sup>25</sup>, bem como ao perfil de uma mulher tradicional “que encarnaria os protótipos das valorações instauradas no/pelo sistema patriarcal – submissão, beleza, emoção”. (FERREIRA, 2010, p. 5). Caso a mulher se enquadre nessas normas culturais, poderá ser classificada como uma “mulher feminina”. Interessante notar que a feminilidade assim compreendida é um padrão comportamental reforçado pelos filmes de animação clássicos, uma vez que beleza, sensibilidade, meiguice, submissão e maternidade são categorias valorativas que se materializam nas figuras das princesas tradicionais dos filmes animados.

Por sua vez, a feminilidade - neologismo criado por Ferreira (2009) com apoio na obra de Moi (1989 *apud* FERREIRA, 2009, p. 117) - refere-se a uma visão de mulher moderna, forte e independente, dentre outros aspectos. Ainda segundo Ferreira (2010, p. 5), a categoria citada, em muitos casos, diz respeito a mulheres que estão no exercício do poder. De maneira sintética, podemos dizer que a feminilidade se liga a uma perfil feminino tradicional e a feminilidade, a um perfil feminino moderno, de forma que este se configura, em certa

---

<sup>25</sup> O conceito de patriarcalismo não é um ponto pacífico nem mesmo entre os estudos feministas, de maneira que não há uma definição do termo fruto de um consenso. No artigo em que propõem uma revisão conceitual sobre a referida noção, Morgante & Nader (2014) assinalam que o patriarcado pode ser interpretado como a dominação exercida pelo homem sobre a mulher, dominação esta que não se restringe às esferas familiar, trabalhista, midiática e/ou política. Para as autoras, o patriarcalismo, na verdade, envolve a dinâmica social como um todo, sendo, inclusive, assimilado ao inconsciente – social e coletivo – dos homens e das mulheres enquanto categorias sociais.

medida, como uma subversão daquele. Aproximando a dicotomia proposta por Ferreira (2009, 2010) do filme que nos propusemos a analisar, é possível afirmar que as personagens femininas de *Valente* aproximam-se mais de um perfil feminino ligado à noção da feminilidade. Vale ressaltar ainda que, em nosso capítulo de análise da narrativa fílmica em questão, teceremos mais comentários a esse respeito.

Retornemos às elucidações feitas por Butler (2010). Após pôr em contestação a concepção de sexo como algo “dado”, situado na esfera do natural e do biológico, não recoberto pelos fios do discurso e isento de influência de fatores culturais, a pensadora chega à conclusão de que tanto o conceito de gênero quanto o de sexo são construtos culturais e discursivos. Para a teórica, “a distinção entre sexo e gênero revela-se absolutamente nenhuma”. (BUTLER, 2010, p. 25).

Interpretando o pensamento butleriano, Salih (2013, p. 68) afirma que o livro *Problemas de gênero* “vai situar o gênero e o sexo no contexto dos discursos, pelos quais eles são enquadrados e formados, de modo a tornar evidente o caráter construído (em oposição a ‘natural’) de ambas as categorias”. A partir desse fragmento textual e da exposição teórica como um todo, consideramos pertinente destacar que as noções de sexo e de gênero não são tomadas como construtos pré-discursivos: fatores de ordem discursiva e cultural, portanto, estão imbricados na produção dessas categorias.

Tiburi (2015, p. 10) aborda a questão nos seguintes termos: “A ideia fundamental da autora [de Butler] é a de que o discurso habita o corpo e que, de certo modo, faz esse corpo, confunde-se com ele”. Dito de outra forma, no pensamento de Butler, os corpos não estão separados dos discursos que são construídos a respeito deles, de maneira que o sexo e o gênero podem ser compreendidos como efeitos de discursos. Além do mais, torna-se necessário atentar para o fato de que as identidades de gênero também são produzidas linguística e discursivamente. Pautada nas ideias de Butler (2010), Salih (2013, p. 91) concebe que “As identidades de gênero são construídas e constituídas pela linguagem, o que significa que não há identidade de gênero que preceda a linguagem. [...] a linguagem e o discurso é que ‘fazem’ o gênero”. (SALIH, 2013, p. 91).

Tomando essa citação, podemos assinalar que é em território linguístico-discursivo que determinadas características relacionadas aos gêneros feminino e masculino são reforçadas; por consequência, tais traços também podem ser colocados em contestação e até mesmo ser subvertidos *semioticamente*. Conectando essa ideia ao discurso

cinematográfico, podemos afirmar que, no âmbito de narrativas fílmicas, é possível haver uma renegociação no que se refere à feminilidade e à masculinidade<sup>26</sup>, como acreditamos ser o caso específico da película que investigaremos nessa dissertação.

Fundamentando-nos no pensamento de Butler (2010), é possível apontar que, cultural e historicamente, foi estabelecido um conjunto de características, de atitudes e de comportamentos que, quando repetidos, funcionam no reconhecimento e na legitimação de um sujeito como pertencente ao gênero feminino ou ao gênero masculino. Nesses termos, o gênero pode ser compreendido como uma sequência de atos (SALIH, 2013, p. 89). Torna-se importante notar que esses padrões podem ser consolidados ou, eventualmente, subvertidos *na linguagem*, nos materiais sígnicos. Assim, os recursos semióticos disponíveis podem ser apropriados por determinados enunciadores em uma dada situação enunciativa com a finalidade de conservar ou de alterar os sentidos histórica e culturalmente estabilizados nos conceitos de feminilidade e de masculinidade.

Além disso, julgamos pertinente tecer comentários sobre como a noção de paródia de gênero figura em *Problemas de gênero*, uma vez que é válido, em certa medida, sugerir uma possível articulação entre o pensamento butleriano e o bakhtiniano com base na forma como ambos os autores concebem a paródia. Refletindo sobre a inscrição da marca cultural do gênero em superfícies corporais, a autora norte-americana assinala que “parece que os gêneros não podem ser verdadeiros nem falsos, mas somente produzidos como efeitos da verdade de um discurso sobre a identidade primária e estável”. (BUTLER, 2010, p. 195). Considerando esse excerto textual, sustentamos que existe um discurso que objetiva reforçar a tese de que a identidade é estável e quase imutável ao longo tempo; tal discurso teria o propósito de fabricar “verdades” acerca dos gêneros, ainda que tais “verdades” não pareçam ser produzidas na malha discursiva, aparentando já estarem no mundo e serem “dadas” aprioristicamente.

Butler (2010) passa, então, a fazer considerações sobre o conceito de paródia de gênero. Para a teórica feminista, “A noção de paródia de gênero aqui defendida não presume a existência de um original que essas identidades parodísticas imitem. Aliás, a paródia que se faz é *da* própria ideia de um original”. (BUTLER, 2010, p. 197, grifo da autora). Dessa

---

<sup>26</sup> De acordo com Vale de Almeida (1995, p. 46 apud HONÓRIO, 2011, p. 46), no espaço dos estudos de gênero, a masculinidade pode ser entendida como uma série de valores ou de ideias que os homens conhecem e buscam aplicar, mas que, em contrapartida, exerce um controle social sobre eles, “No modo de falar, o que se diz, o modo de usar o corpo, a roupa, as atitudes a tomar perante situações de tensão, conflito, emotividade [...] um conjunto de significados, herdados do passado, exteriores à vontade individual de cada homem”. (VALE DE ALMEIDA, 1995, p. 242 apud HONÓRIO, 2011, p. 46).

maneira, segundo Butler (2010, p. 197), ao gênero original corresponde uma função vazia: o que se parodia é a ideia em si de que existiria um gênero original.

É nesse ponto que julgamos possível fazer uma ponte entre a teoria de Butler e a de Bakhtin<sup>27</sup>. Em sua leitura do conceito bakhtiniano de dialogismo, Faraco (2009, p. 55), conforme vimos, afirma que todo objeto da realidade encontra-se recoberto por uma atmosfera multidiscursiva, para a qual se voltam nossos discursos. Nesse sentido, podemos dizer que os seres feminino e masculino encontram-se revestido por um conjunto de discursos, advindos de diferentes esferas da comunicação. Considerando a noção butleriana de paródia de gênero, podemos apontar que não se parodia o gênero em si mesmo, livre da trama discursiva que o reveste; pode-se, contudo, parodiar esses discursos produzidos sobre o gênero (ou a “ideia de um original”, nos termos propostos por Butler (2010, p. 197). Assim, conectando essas ideias ao filme de animação selecionado como objeto desse estudo, é possível afirmar que *Valente*, de certa forma, replica o discurso que sustenta a ideia de que existem atributos essenciais fora dos quais não se poderia reconhecer determinado sujeito como feminino ou como masculino, parodiando-o carnavalescamente.

Em síntese, fundamentando-nos em Butler (2010), podemos dizer que a linguagem configura-se como um espaço de produção de identidades e de identidades de gênero, podendo ser utilizada para a manutenção da associação entre determinadas características reiteradas histórica e socialmente e os corpos femininos e masculinos, ou para a contestação dessa ligação que, superficialmente, aparenta se dar de maneira natural, mas que sabemos ser fruto de um processo de construção. Além disso, torna-se pertinente observar que as narrativas fílmicas animadas podem funcionar no sentido de reproduzir uma imagem tradicional de mulher (perfil feminino ligado à feminilidade) ou de desconstruir tal visão (perfil feminino ligado à feminilidade). Ademais, não poderíamos deixar de afirmar que os filmes também podem reforçar características e atitudes repetidamente relacionadas a uma ideia de masculinidade ou problematizá-las, colocando-as em contestação. Em *Valente*, como veremos de maneira aprofundada no capítulo destinado à análise fílmica, existe tanto um questionamento sobre um padrão de feminilidade quanto um questionamento sobre um padrão de masculinidade, ainda que este não seja tratado com o mesmo grau de importância daquele.

Além disso, torna-se relevante notar que o conteúdo de um texto narrativo dado pode conter indagações sobre o estabelecimento de papéis de gênero e sobre o tratamento

---

<sup>27</sup> Torna-se pertinente lembrar que, em sua dissertação, Guedes (2010) propõe uma articulação teórica entre as ideias de Bakhtin e as de Butler para analisar o gênero discursivo campanha fotográfica.

distinto que é conferido aos sujeitos com base no gênero deles. Este é o caso de *Valente*. Em algumas passagens do filme em foco, a personagem Merida levanta questões sobre a necessidade de reproduzir determinados comportamentos, atitudes e posturas, os quais, por sua vez, funcionariam no sentido de tornar clara sua identidade de gênero feminino e sua posição hierárquica de princesa. Além do mais, certas ações realizadas pela personagem, assim como seu comportamento rebelde e sua constituição verbo-visual distinta (em relação às figuras femininas tradicionais), não teriam lugar numa visão tradicional sobre o feminino, principalmente se pensarmos que se trata de uma personagem situada, temporalmente, no período medieval. Ainda a esse propósito, convém assinalar que o conceito de gênero se liga ao *enredo* e, também, às *personagens* de um dado texto narrativo; no caso específico de *Valente*, como explicamos acima, a contestação das características atribuídas às identidades feminina e masculina se materializa na figura da protagonista do longa-metragem, Merida. Por fim, acreditamos que, em textos narrativo-fílmicos de animação, circulam discursos sociais a respeito dos papéis de gênero que sofrem determinadas alterações no curso do tempo – acompanhando as mudanças que ocorrem fora das telas, em meio social –, discursos estes que podem fortalecer ou contestar uma visão estereotipada referente às mulheres e aos homens.

Na próxima seção, lançamos nossos olhares para a questão do tempo e do espaço de um texto narrativo, ao qual associamos o conceito bakhtiniano de *cronotopo*, com o intuito de pensar quais são as características que nos permitem relacionar os horizontes espacial e temporal de um dado texto ao chamado *cronotopo carnavalesco*. Passemos, então, a ela.

### 3.2 ABORDAGEM DO TEMPO E DO ESPAÇO A PARTIR DA ANÁLISE DIALÓGICA DO DISCURSO

Nessa seção, temos como objetivo central fazer reflexões sobre o conceito bakhtiniano de cronotopo<sup>28</sup> e estabelecer ligações entre ele, o tempo e o espaço de um texto narrativo. Para atingir esse intento, organizaremos essa parte do trabalho da seguinte maneira: primeiramente, faremos a apresentação do conceito de cronotopo, valendo-nos da discussão que Bakhtin (2014) faz sobre o assunto em seu *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance* (doravante *QLE*), bem como dos estudos desenvolvidos sobre o tema pelos intérpretes contemporâneos do pensamento do Círculo de Bakhtin; em seguida, buscaremos

---

<sup>28</sup> Existem duas grafias diferentes para o conceito em questão: *cronotopo* e *cronótopo*. Como a primeira é a mais usual e é aquela utilizada na versão de *QLE* traduzida por Aurora Fornoni Bernardini *et al.* (2014) que consultamos para a elaboração desse trabalho, optamos por utilizá-la em detrimento da segunda.

relacionar as características de um tipo de cronotopo – a saber, o cronotopo de Rabelais ou carnavalesco - ao tempo e ao espaço de uma narrativa.

No ensaio *Formas de tempo e de cronotopo do romance*, texto que faz parte de *QLE*, Bakhtin (2014) esclarece o sentido com que emprega o neologismo *cronotopo*, conceito este que toma emprestado das ciências matemáticas e da teoria einsteniana da relatividade. No que respeita ao assunto, o pensador explica: “À interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura, chamaremos *cronotopo* (que significa ‘tempo-espaço’)”. (BAKHTIN, 2014, p. 211, grifo do autor). Dessa forma, o cronotopo diz respeito à relação de indissolubilidade entre o horizonte espacial e o horizonte temporal de um texto, além de corresponder a uma categoria conteudístico-formal da literatura. (BAKHTIN, 2014, p. 211).

Fiorin (2006), fundamentando-se nas ideias do Círculo de Bakhtin, aponta que o cronotopo “mostra a interligação fundamental das relações espaciais e temporais representadas nos textos, principalmente literários”. (FIORIN, 2006, p. 134). Torna-se importante ressaltar que, apesar de ter sido originalmente concebido por Bakhtin (2014) em referência à literatura, o cronotopo “não é um fenômeno estritamente literário” (THOMPSON, 2006, p. 283), sendo, portanto, passível de ser percebido em outras manifestações de natureza artística.

A esse respeito, Bemong & Borghart (2015, p. 17) concebem que o cronotopo “equivale à construção de mundo que está na base de *todo texto narrativo*, compreendendo uma combinação coerente de indicadores espaciais e temporais”. (BEMONG; BORGHART, 2015, p. 17, grifo nosso). Com suporte nessa citação, podemos afirmar que, em todo texto narrativo, é construído e representado um mundo fictício que, por sua vez, possui seus próprios indicadores espaço-temporais. No entanto, não poderíamos deixar de perceber que esse mundo criado não se encontra desvinculado do mundo real: os dois estão indissoluvelmente ligados um ao outro e em constante interação, como assevera Bakhtin (2014, p. 358). Sobre essa questão, apoiando-se nas ideias bakhtinianas, Fiorin (2006, p. 133) esclarece que os cronotopos constituem “uma ligação entre o mundo real e o mundo representado [...]”.

Ainda em relação ao tema, Amorim (2010, p. 103), com suporte no pensamento de Bakhtin, atenta para o fato de que “A concepção de tempo traz consigo uma concepção de homem e, assim, a cada nova temporalidade, corresponde um novo homem”. (AMORIM,

2010, p. 103). Fazendo um *link* entre essas reflexões e os objetos cinematográficos, poderíamos apontar que cada texto narrativo-fílmico produz um mundo fictício que possui indicadores de tempo, de espaço, além de uma concepção de *ser humano*. O conceito de cronotopo, então, também se liga à uma visão de sujeito materializada semioticamente nas obras fílmicas.

Dentre os assuntos discutidos por Bakhtin (2014) no ensaio a que fizemos menção, por conta dos propósitos analíticos do nosso trabalho, destaca-se o *cronotopo de Rabelais*, também chamado *cronotopo carnavalesco*. As observações feitas por nós aqui concentrar-se-ão nesse cronotopo específico devido à existência de certas características dele no filme de animação *Valente*, como veremos de maneira mais pontual na subseção referente à análise do tempo e do espaço dessa narrativa fílmica.

No que concerne ao assunto, Bakhtin (2014, p. 283) assevera que a produção literária de Rabelais se relaciona à “recriação de um mundo espaço-temporal adequado, um cronotopo novo para um homem novo, harmonioso, inteiro, e de novas formas para as relações humanas”. Como as obras do escritor francês rompem com os padrões e com as regras que orientavam a produção literária desde o século XVI até o século XX, marcando-se por uma forma renovada de conceber o indivíduo, os relacionamentos entre os sujeitos e a relação desses sujeitos com o mundo exterior, Bakhtin (2014) percebe, nos livros rabelaisianos, a criação desse novo cronotopo. Bezerril & Acosta-Pereira (2011, p. 37), por seu turno, acrescentam que o cronotopo criado por Rabelais traz, junto de si, novas formas de comunicação e de linguagem: “novos gêneros, novos sentidos, novos usos, novos conteúdos e novas relações sociais [...]”. (BEZERRIL; ACOSTA-PEREIRA, 2011, p. 37).

Bakhtin (2014) passa, então, a fazer considerações sobre como Rabelais promove afastamentos de aspectos que costumam estar unidos e aproximações de elementos usualmente apartados. O autor russo afirma que “A separação do que está tradicionalmente ligado e a aproximação do que está tradicionalmente distante e separado é atingida, em Rabelais, por meio da construção de *séries* muito diversificadas [...]” (BAKHTIN, 2014, p. 284, grifo nosso). Em seguida, o pensador enumera e caracteriza sete dessas séries que contribuem para a destruição do velho mundo e para a construção de um novo mundo (BAKHTIN, 2014, p. 315) no âmbito das obras rabelaisianas. São elas: 1. Séries do corpo humano do ponto de vista anatômico e fisiológico; 2. Séries da indumentária; 3. Séries da nutrição; 4. Séries da bebida e da embriaguez; 5. Séries sexuais (copulação); 6. Séries da morte; 7. Séries dos excrementos.

Dentre as séries descritas por Bakhtin (2014), interessam-nos mais de perto as de número 1, 3 e 6. Isso porque as séries do corpo humano (1), da nutrição (3) e da morte (6), em certa medida, podem ser identificadas em determinadas passagens do filme de animação elencado como objeto de análise de nossa pesquisa. Por essa razão, as observações que faremos nessa seção restringir-se-ão a essas três séries. Vale ressaltar, ainda, que, como explica Bakhtin (2014, p. 285), todas estas séries se cruzam num dado material textual.

Assim, em relação à primeira série listada – a do corpo humano do ponto de vista anatômico e fisiológico -, consideramos pertinente destacar a maneira notadamente original com que Rabelais aborda a *corporalidade* em suas obras literárias. De acordo com Bakhtin (2014, p. 285), a ideologia do período medieval “não explicava nem comentava a vida corporal, ela a *negava*”. (Grifo nosso). Ou seja, o corpo e os signos encontravam-se apartados por uma espécie de abismo intransponível durante a Idade Média. No entanto, conforme mencionamos, as obras rabelaisianas trazem à tona uma nova concepção de homem, com a valorização positiva de seus aspectos carnis e corporais. Nos dizeres de Bakhtin (2014, p. 285), Rabelais “quer devolver ao corpo a palavra e ao sentido sua realidade e materialidade”. Na produção literária rabelaisiana, portanto, o corpo e os signos, diferentemente do que ocorre na maior parte das obras literárias medievais, encontram-se imbricados. Além disso, ainda no que respeita à série (1), Bakhtin (2014, p. 286) aponta que Rabelais representa o corpo humano, dentre outras formas, “numa analogia fantástica e grotesca”, fato que nos conduz a relacionar essa série à questão do corpo grotesco, conceito a ser discutido na última seção do presente capítulo.

Quanto à terceira série citada – a da nutrição -, Bakhtin (2014, p. 294) observa que “Em Rabelais, a série da comida e da bebida (como também a série corporal) é minuciosa e *hiperbolizada*”. (Grifo nosso). No entanto, vale ressaltar que esse exagero grotesco, no que se refere à comida e, também, à bebida, é um “*hiperbolismo positivo*” (BAKHTIN, 2013, p. 343); nas palavras de Bakhtin (2014, p. 298), Rabelais “[...] salienta o significado elevado da comida e da bebida para a vida humana, procura dar-lhes uma consagração ideológica, uma ordenação, uma cultura”. Nesse sentido, Bakhtin (2014, p. 298) esclarece que “Rabelais não é absolutamente um pregador da glotonaria e da bebedeira vulgares”. Por isso, o autor de *QLE* adverte para que não interpretemos a abundância da comida e da bebida, como é típico, por exemplo, dos banquetes, como um louvor que Rabelais faz à glotonaria.

Por fim, no que concerne à sexta série – a da morte -, o pensador russo indica que “A morte figura aqui como numa série anatômico-fisiológica impessoal do corpo humano e

sempre na dinâmica da *batalha*. [...] A imagem anatômico-fisiológico da morte está inserida no quadro *dinâmico* da luta dos corpos humanos [...].” (BAKHTIN, 2014, p. 306, grifos do autor). Dessa maneira, a série da morte pressupõe a existência de uma batalha corporal e, considerando tal pressuposição, cruza-se com a primeira série, a do corpo humano. Cabe ressaltar, ainda, que recuperaremos essas questões em nosso capítulo analítico, relacionando-as a determinadas passagens da narrativa fílmica que nos propusemos a estudar.

Tendo atentado para as séries discutidas por Bakhtin (2014), consideramos necessário, nesse ponto do trabalho, para dar seguimento à apresentação do conceito de cronotopo, pensar a respeito do *tempo* e do *espaço* das obras rabelaisianas e, por consequência, das obras carnavalescas. Fazemos essa separação por fins didáticos, já que, como vimos, tempo e espaço encontram-se indissolúvelmente associados na noção de cronotopo.

Assim, no que se refere ao tratamento que Rabelais confere em suas obras ao primeiro elemento, Bakhtin (2013, p. 180) destaca a existência de um tempo “[...] que destrona, ridiculariza e dá a morte a todo o velho mundo (o velho poder, a velha verdade), para ao mesmo tempo dar à luz o novo”. Interpretando esse fragmento textual, poderíamos dizer que o tempo de um texto carnavalesco consiste em um tempo de *mudanças*, de *transgressões* e de *inversão* da ordem social vigente. Lembrando que a instauração da vida carnavalesca permite o estabelecimento de um livre contato familiar entre os homens, poderíamos dizer que se trata de um tempo *coletivo*, *compartilhado* pelos sujeitos que participam dos festejos e dos ritos carnavalescos, os quais, como vimos, nessa vida carnavalesca, encontram-se provisoriamente em uma posição de igualdade em função do apagamento dos fatores que os separavam/distanciavam em sua vida oficial. Este tempo, ademais, dá à luz o novo mundo (BAKHTIN, 2013, p. 180) e é responsável por, de certa forma, retirar a “poeira” depositada sobre os signos, os sentidos que foram fixados neles na dinâmica da história e, com isso, engendrar novos sentidos.

As palavras de Amorim (2010) sintetizam de maneira precisa a questão do tempo de uma obra carnavalesca, além de contribuírem para que pensemos a respeito do espaço dela. Segundo Amorim (2010, p. 103), “[...] na cultura popular, o tempo é coletivo. Ou seja, o sujeito da cultura popular é o sujeito coletivo. Seu espaço é a praça pública, espaço de todos”. Dessa forma, a praça pública pode ser compreendida como o *locus* do carnaval, como o espaço em que se desenvolvem as ações carnavalescas. A esse respeito, Bakhtin (2010b, p. 146) argumenta que “[...] só a praça pública podia ser o palco central, pois o carnaval é por

sua própria ideia público e universal, pois todos devem participar do contato familiar”. Poderíamos apontar, então, que, assim como o tempo de uma obra carnavalesca é coletivo e compartilhado, também o é o seu espaço, uma vez que a praça pública se firma como o espaço público e universal ocupado pelo sujeito coletivo do carnaval.

Para tornar essas ideias mais claras, consideramos interessante recorrer, mais uma vez, ao nosso *corpus*, a título de ilustração. Assim, podemos identificar, no filme de animação *Valente*, aspectos característicos do cronotopo carnavalesco se levarmos em consideração, por exemplo, a cena do banquete oferecido pelo clã DunBroch aos seus hóspedes, após a apresentação dos pretendentes à mão de Merida – os primogênitos dos clãs Macintosh, MacGuffin e Dingwall - e a realização de uma competição para determinar qual dos rapazes era o mais adequado para casar com a garota. Na cena em análise, estão presentes diversas personagens, como os lordes dos clãs citados, seus filhos e suas respectivas comitivas. Outro fator importante a ser notado nesse trecho da película é a presença de alimentos e de bebidas em abundância, elemento este que sinaliza para a série da nutrição (BAKHTIN, 2014), mencionada acima. A união das inúmeras personagens nessa cena permite-nos afirmar que, nela, o espaço narrativo do castelo, em certo sentido, ganha ares da praça pública carnavalesca, conforme pensada por Bakhtin (2013). Em outras palavras, a fortaleza de DunBroch, na passagem fílmica em foco, torna-se “o espaço de todos”, convertendo-se, assim, em um espaço *compartilhado* por um conjunto de personagens temporariamente unidas por laços de igualdade, como é próprio das obras carnavalescas. Nesse sentido, temos, também, um horizonte temporal ligado à essa ideia de coletividade, em que sujeitos provisoriamente em condições de igualdade dividem uma refeição numa ocasião festiva e alegre. Torna-se conveniente ressaltar que as questões relativas à ligação entre o conceito bakhtiniano de cronotopo e o tempo e o espaço da narrativa fílmica *Valente* serão um dos assuntos abordados em nosso capítulo de análise, motivo pelo qual não nos alongaremos a esse respeito nessa seção.

Feita essa breve exemplificação, voltemos, agora, para nossa exposição teórica. Nesse ponto do trabalho, julgamos pertinente tecer comentários sobre o que Morson & Emerson (2008), com apoio nas ideias de Bakhtin, denominam *motivos cronotópicos* e sobre como os cronotopos se relacionam uns aos outros. Conforme afirmam Morson & Emerson (2008, p. 391-392), um motivo cronotópico constitui “uma espécie de ‘evento congelado’, e um lugar cronotópico é uma espécie de lembrete condensado do tipo de tempo e espaço que tipicamente funciona ali”. Bemong & Borghart (2015, p. 22), por sua vez, preferem o termo

*cronotopos motivicos* no lugar de motivo cronotópico e elencam os cronotopos do encontro, da estrada, do castelo, do salão, da cidadezinha, do limiar e da praça pública como exemplos destes cronotopos motivicos. Ademais, os referidos autores relacionam os cronotopos motivicos a “‘blocos de construção’ de textos narrativos”. (BEMONG; BORGHART, 2015, p. 22).

Já no que concerne às interações entre os cronotopos, Bakhtin (2014, p. 357) observa que “Os cronotopos podem se incorporar um ao outro, coexistir, se entrelaçar, permutar, confrontar-se, se opor ou se encontrar nas inter-relações mais complexas”. (BAKHTIN, 2014, p. 357). Dito de outra maneira, o autor elenca variadas formas de interação entre os cronotopos de uma determinada obra: incorporação, coexistência, entrelaçamento, permutação, confrontação e encontro. No que respeita ao tema, as observações de Morson & Emerson (2008) também se revelam bastante esclarecedoras. De acordo com os autores, as relações entre cronotopos “são, por exemplo, relações de concordância ou discordância, de paródia ou polêmica, em todos os seus matizes; noutras palavras, as interações entre os cronótopos numa obra são de natureza *dialógica*”. (MORSON; EMERSON, 2008, p. 443, grifo dos autores).

Em suma, levando em consideração o que discutimos nessa seção, podemos dizer, apoiando-nos em Thompson (2006, p. 283), que o cronotopo consiste em uma categoria teórica que nos permite investigar as “relações entre o indivíduo/a coletividade e o contexto espaço-temporal”. Logo, reiteramos que as noções de tempo e de espaço, de acordo com a visão bakhtiniana, são inseparáveis. Em razão dos objetivos desse trabalho, concentramo-nos no cronotopo carnavalesco, que se caracteriza por apresentar uma projeção temporal ligada às mudanças incessantes e à coletividade e uma projeção espacial relacionada à chamada praça pública carnavalesca, espaço este inerentemente universal, público e coletivo.

Além disso, torna-se importante notar que as imagens dos textos – no caso específico dessa pesquisa, do texto narrativo-fílmico animado - são, inevitavelmente, cronotópicas. Com isso, queremos dizer que essas imagens encontram-se *localizadas* num tempo e num espaço criados, os quais, por sua vez, se relacionam ao tempo e ao espaço reais de produção da obra fílmica, conforme vimos anteriormente.

Finalmente, resta-nos perguntar: como o tempo e o espaço de determinado texto narrativo se ligam ao cronotopo carnavalesco? Podemos dizer que, caso o tempo e o espaço nos quais se desenvolvem os eventos da narrativa se identificarem com as características do

cronotopo do carnaval, encontraremos, nesses dois elementos da narrativa, traços característicos do cronotopo rabelaisiano. Em outras palavras, caso o tempo do texto em estudo corresponda a um tempo de mudanças, a um tempo compartilhado por uma coletividade, esse elemento da narrativa guardará semelhanças com o cronotopo do carnaval; e, se o espaço do texto em questão se marcar pela dimensão da universalidade e da coletividade, esse elemento da narrativa apresentará ligações com o cronotopo carnavalesco.

Na próxima seção, teceremos comentários concernentes à linguagem verbo-visual e às imagens carnavalescas, propondo articulações entre ambas e as personagens de um texto narrativo, com o propósito em especial de pensar como estas podem ser contornadas carnavalescamente.

### 3.3 ABORDAGEM DAS PERSONAGENS A PARTIR DA ANÁLISE DIALÓGICA DO DISCURSO

Dedicamos a primeira e a segunda seções desse terceiro capítulo para pensarmos sobre como o enredo, o tempo e o espaço de um texto narrativo poderiam ser relacionados às noções teóricas basilares dessa pesquisa, em especial, à de carnavalização. Nesta terceira e última seção, objetivamos tecer comentários sobre o tratamento conferido pela abordagem bakhtiniana à linguagem verbo-visual e sobre as imagens carnavalescas - dedicando especial atenção para a questão do *corpo grotesco* -, para, em seguida, estabelecer ligações entre esses dois assuntos e as personagens de um texto narrativo.

Ao longo desse trabalho, sublinhamos o potencial de aplicabilidade da teoria do Círculo de Bakhtin no estudo de materiais multissemióticos, ou seja, de materiais compostos por diferentes planos semióticos, como é o caso da narrativa fílmica. No que respeita ao assunto, Brait (2013, p. 44) afirma 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). Nessa dissertação, voltamos nossos olhares para um texto narrativo-fílmico, um objeto composto pela associação entre o domínio do verbal e o do imagético. É por acreditarmos que os sentidos dos enunciados e dos discursos verbo-visuais resultam dessa inter-relação palavra, som e imagem que julgamos fundamental pensar os filmes atentando para os elementos verbais e não verbais que os constituem. Dessa maneira, consideramos prudente interpretar as narrativas fílmicas como textos

em que a verbo-visualidade se apresenta como constitutiva, impossibilitando o tratamento excludente do verbal ou do visual e, especialmente, das formas de articulação assumidas por essas dimensões para produzir sentidos, efeitos de sentido [...] (BRAIT, 2010b, p. 194)

Tomando a citação de Brait (2010b, p. 194) e conectando-a à obra cinematográfica em estudo, reiteramos a tese de que os sentidos e os efeitos de sentido de um filme resultam, portanto, da articulação entre verbalidade e visualidade. Para que compreendamos com mais clareza essa interação entre o domínio do verbal e o do imagético, consideramos pertinente analisar, de modo sucinto, uma sequência de cenas em particular de *Valente*, que reproduzimos abaixo, na Figura 3:



Figura 3 – Merida faz menção ao dia em que não precisa agir como uma princesa.

Na análise dessa passagem fílmica, faremos observações, especificamente, sobre a relação entre o plano semiótico verbal e o visual. Dessa maneira, verbalmente, lemos o enunciado “Mas de vez em quando... há um dia em que eu não preciso ser uma princesa.”, cuja autora é Merida. Visualmente, vemo-la posicionada ligeiramente ao lado direito da imagem. Na primeira cena, a protagonista da animação encontra-se no interior do castelo, usa um vestido de tom azul escuro – traje este que a acompanha ao longo de quase toda a narrativa – e apresenta uma expressão facial que, de certa forma, sugere certa preocupação; na segunda cena, a personagem está em seu quarto, usa vestes de cor branca e acaba de acordar. Na segunda cena, o cabelo de Merida está mais volumoso – em comparação com a primeira –

e ela sorri, apresentando uma expressão facial de contentamento. Importante lembrar, ainda, que, nessa segunda cena, Merida não usa as vestes habituais e parece liberta provisoriamente – uma vez que esse período em que não precisa ser princesa consiste em “um dia”, conforme afirma a própria personagem – da indumentária oficial. O fato de o cabelo da personagem apresentar-se solto, “não contido” e em desalinho é outro fator visual que contribui para que interpretemos esse dia em que Merida não precisa ser princesa como uma espécie de período intervalar de liberdade com relação à vida oficial.

Considerando a interação entre a linguagem verbal e a visual, podemos apontar que a personagem em questão valora positivamente a *não* obrigação de ser princesa, uma vez que, ao se referir verbalmente a esse período, ela, visualmente, mostra-se feliz com a chegada dessa data e com a não necessidade de obedecer a uma série de regras, de obrigações e de interdições que caracterizam sua vida habitual (oficial). Essas conclusões a respeito da postura de Merida diante do “ser princesa” e das atitudes que funcionam no sentido de legitimar essa identidade oficial dependem, portanto, de que compreendamos os efeitos de sentido dessa sequência cênica como decorrentes da interação entre os aspectos verbais e imagéticos que a constituem.

Retornando à nossa exposição teórica, torna-se fundamental tecer comentários sobre o estudo do signo verbal realizado por Bakhtin/Volochínov (2012) em *MFL*. Em nosso trabalho, destacamos a pertinência da aplicação da teoria do Círculo de Bakhtin na análise de materiais multissemióticos, mas não poderíamos deixar de reconhecer – como o fazem os próprios participantes do referido grupo - a importância do estudo da *palavra*. Isso porque, como asseveram Bakhtin/Volochínov (2012, p. 36), “*a palavra é o fenômeno ideológico por excelência*”. (Grifo dos autores). Para justificar esse posicionamento, Bakhtin/Volochínov (2012) enumeram e explicam quatro características da palavra: sua pureza semiótica, sua neutralidade, sua possibilidade de interiorização e sua participação em todo ato consciente.

Dentre essas características, a última – participação da palavra em todo ato consciente - revela-se de maior importância para nossos propósitos, uma vez que, considerando-a, podemos estabelecer uma relação entre os signos verbais e os não verbais; por essa razão, optamos por fazer observações apenas sobre ela, em detrimento das outras características mencionadas pelos pensadores<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> Para um maior detalhamento sobre os traços característicos do signo verbal, conferir Bakhtin/Volochínov (2012).

Assim, como afirmam Bakhtin/Volochínov (2012, p. 38), “a palavra funciona como elemento essencial que acompanha e comenta todo ato ideológico”. É nesse sentido que os autores defendem a participação da palavra em todo ato consciente. Ainda a esse respeito, convém examinar uma passagem um tanto mais longa, porém bastante elucidativa da obra citada, a qual reproduzimos abaixo:

Todas as manifestações de criação ideológica – todos os signos não verbais – banham-se no discurso e não podem ser totalmente isoladas nem totalmente separadas dele. Isso não significa, obviamente, que a palavra possa suplantiar qualquer outro signo ideológico. Nenhum dos signos ideológicos específicos, fundamentais, é inteiramente substituível por palavras. (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2012, p. 38)

Desse modo, Bakhtin/Volochínov (2012, p. 38) observam que uma composição musical, uma representação pictórica, um ritual religioso ou uma fotografia não são passíveis de serem totalmente substituídas por signos verbais. No entanto, eles ressaltam que “embora nenhum desses signos ideológicos seja substituível por palavras, cada um deles, ao mesmo tempo, se apoia nas palavras e é acompanhado por elas, [...]” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2012, p. 38). Os pensadores reconhecem, dessa maneira, que, mesmo que os demais signos não possam ser substituídos pelo verbal, as palavras acompanham-nos, “exatamente como no caso do canto e de seu acompanhamento musical”. (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2012, p. 38).

Em suma, podemos apontar que, para a proposta bakhtiniana, a linguagem é concebida “como composta não por signos linguísticos, mas por signos ideológicos [...]”. (DE PAULA, 2013, p. 242). Nas obras do Círculo de Bakhtin, existem diversos sinais de que, apesar da incontestável importância do estudo da palavra como “signo ideológico por excelência” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2012, p. 36), os signos não verbais também podem ser convertidos em produtos ideológicos. Dito de outro modo, acreditamos que signos imagéticos também são capazes de expressar orientações ideológicas e posicionamentos axiológicos, podendo, portanto, ser *ideologizados*, ser marcados por diversos pontos de vista e acentos valorativos. Em nosso trabalho, classificamos as produções cinematográficas como materiais textuais multissemióticos, sendo compostos, de acordo com uma terminologia mais ao sabor da translíngua do Círculo, por um conjunto de signos ideológicos verbais e visuais. Sendo o filme de animação<sup>30</sup>, portanto, um enunciado verbo-visual, torna-se

---

<sup>30</sup> Isso porque, de acordo com Bakhtin (2011, p. 279), podemos compreender uma *obra* como um *enunciado*: “A obra é um elo na cadeia da comunicação discursiva; como a réplica do diálogo, está vinculada a outras obras – enunciados: com aquelas às quais responde, e com aquelas que lhe respondem [...]”. É possível

incoerente e mesmo contraditório não dar a devida atenção a essas duas dimensões da linguagem – a verbal e a visual ou imagética - que se articulam para produzir sentidos nesse tipo de texto narrativo.

Como já abordamos o estudo da verbo-visualidade à luz da teoria do Círculo de Bakhtin, torna-se pertinente, nesse ponto do trabalho, fazermos observações acerca das imagens costumeiramente presentes nas obras carnavalescas. No capítulo já mencionado de *PPD*, Bakhtin (2010b, p. 144) faz comentários sobre a natureza ambivalente das imagens carnavalescas, que concentram em seu interior os dois polos da mudança e da crise: nascimento e morte, mocidade e velhice, alto e baixo, etc. O autor aponta, ainda, que “São muito típicos do pensamento carnavalesco as imagens pares, escolhidas de acordo com o contraste (alto-baixo, gordo-magro, etc.) e pela semelhança (sósias-gêmeos)”. (BAKHTIN, 2010b, p. 144).

Interessante notar que o jogo com pares de elementos opostos entre si, além de ser uma característica do pensamento carnavalesco, também corresponde a uma marca dos filmes de animação. Funck & Pereira (2001, p. 345), em seu estudo sobre os contos de fadas, explicam que as narrativas infantis “empregam muitos dualismos característicos do pensamento ocidental; há os bons e os maus, bonitos e feios, homens e mulheres, adultos e crianças; [...]”. Acreditamos que as afirmações dos autores podem ser estendidas para o domínio dos filmes de animação, devido à igual presença recorrente de elementos duais nesse gênero discursivo.

Faz-se pertinente, então, conectar tais “imagens carnavalescas” ao filme elencado como *corpus* dessa dissertação. Assim, em *Valente*, é possível identificar o emprego dessas imagens pares, por exemplo, nas figuras dos irmãos trigêmeos de Merida – imagens pares escolhidas de acordo com a semelhança – e na relação entre os trigêmeos e Merida – imagens pares escolhidas de acordo com o contraste masculino-feminino, dentre outros casos.

Além disso, convém atentar para as figuras do *trapaceiro*, do *bufão* e do *bobo*, sobre as quais Bakhtin (2014) faz apontamentos em *QLE*. Quanto ao assunto, Bakhtin (2014, p. 275) observa que “a própria aparência dessas personagens tem um significado que não é literal, mas *figurado*: a própria existência delas, tudo o que fazem e dizem não tem sentido direto e imediato, mas sim figurado e, às vezes, invertido”. (Grifo do autor). O caráter de

---

apontar, portanto, que as obras, entendidas enquanto enunciados, estabelecem relações dialógicas umas com as outras.

*inversão* citado por Bakhtin (2014, p. 275), somado ao fato de que uma dessas personagens – no caso, o bobo – pode ser entendida como “um extremo que nos faculta ver a norma” (MORSON; EMERSON, 2008, p. 419), permitem-nos interpretar as personagens do trapaceiro, do bufão e do bobo como imagens relacionadas ao conceito de carnavalização. Essas figuras revelam-se particularmente importantes para o nosso trabalho porque, em certa medida, podemos reconhecer traços característicos delas em personagens da película *Valente*, mais especificamente, nos irmãos trigêmeos de Merida, os príncipes Hamish, Harris e Hubert. Torna-se importante ressaltar que, nessa seção, não nos aprofundaremos no tratamento dessas questões porque o faremos em nosso capítulo de análise, dando-lhes a devida atenção.

Outro aspecto bastante significativo no que tange às imagens carnavalescas corresponde ao conceito de *corpo grotesco*<sup>31</sup>, discutido de forma pormenorizada por Bakhtin (2013) em seu *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (doravante *CPIMR*). Segundo o pensador, as imagens presentes nas obras rabelaisianas são herança da cultura cômica popular e, mais amplamente, da concepção estética da vida prática que marca essa cultura, o *realismo grotesco*, definido como “o sistema de imagens da cultura cômica popular”. (BAKHTIN, 2013, p. 17). Ainda a propósito do assunto, o autor russo indica que o traço característico do realismo grotesco é o *rebaixamento*, ou seja, “a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato”. (BAKHTIN, 2013, p. 17).

No que se refere à imagem grotesca, torna-se importante perceber, já de início, que o conceito de corpo grotesco é construído *em oposição* ao de corpo clássico. Desse modo, poderíamos dizer que se dá o nome de “grotesco” a um corpo que foge ao padrão corporal “clássico”. Vejamos de maneira mais detida como isso acontece.

Para definir e para caracterizar os corpos grotescos, Bakhtin (2013, p. 22) os contrapõe aos corpos clássicos, já que, para o pensador, “as imagens grotescas [...] diferenciam-se claramente das imagens da vida cotidiana, preestabelecidas e perfeitas”. (BAKHTIN, 2013, p. 22). Nesse ponto, torna-se importante fazer uma ressalva sobre a dupla acepção que o termo “clássico” assume no pensamento bakhtiniano: como bem nota Discini

---

<sup>31</sup> Bakhtin (2013, p. 28) explica que o termo “grotesco” passou a ser empregado no período do Renascimento e é tributário da expressão *grottesca* – por sua vez, derivada do substantivo italiano *grotta* (gruta) -, utilizada em referência a um tipo de pintura ornamental descoberta nos subterrâneos das Termas de Tito, em Roma. Como aponta Bakhtin (2013, p. 28), nesse jogo ornamental, formas vegetais, animais e humanas confundiam-se e transformavam-se entre si, não apresentando delimitações fronteiriças claras umas em relação às outras. Tais formas, portanto, transmutavam-se umas nas outras, “no eterno *inacabamento da existência*”. (BAKHTIN, 2013, p. 28, grifo do autor).

(2010, p. 63), o pensador russo vincula o clássico à “estética da vida cotidiana preestabelecida e completa” e também aos “parâmetros estéticos da Antiguidade Clássica incorporados pelo Renascimento como ideal de perfeição”.

As imagens clássicas se marcam pelo acabamento – ou seja, pela ausência de comunicação corporal, através de fissuras e de aberturas corpóreas, com o mundo externo –, pela perfeição e pela maturidade – isto é, pela ausência de escórias do nascimento e do desenvolvimento. (BAKHTIN, 2013, p. 22). Ainda sobre esse modelo ideal de corpo, Fiorin (2006, p. 95), baseando-se nas ideias de Bakhtin, nota que “o que a estatuária clássica retrata são corpos jovens, em toda a sua beleza, com proporções perfeitas, sem orifícios abertos (olhos, nariz, ânus) [...]”. De maneira sintética, são características das imagens clássicas: estabilidade, acabamento, conclusibilidade ou fechamento em relação ao mundo exterior, perfeição estética, juventude, beleza e proporções em harmonia. A obra *O Nascimento da Vênus*<sup>32</sup>, do pintor italiano Sandro Botticelli, cuja imagem expomos abaixo, ilustra bem os traços característico do corpo clássico.



Figura 4 – *O Nascimento da Vênus*, de Sandro Botticelli.

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, isto é, da estética da *vida cotidiana preestabelecida e completa*”. (BAKHTIN, 2013, p. 22, grifo do autor). Assim, faz-se essencial reconhecer que é em função de seu julgamento a partir dos padrões da estética clássica que os corpos grotescos são lidos

<sup>32</sup> Disponível em: <<http://www.infoescola.com/wp-content/uploads/2012/03/nascimento-de-venus.jpg>>. Acesso em: 25 mar 2016.

como “disformes”, “monstruosos” e “horrendos”. Sobre essa questão, torna-se conveniente esclarecer como Bakhtin (2013) pensa a noção de *cânon*. Em *CPIMR*, o pensador russo emprega este termo “no sentido de uma tendência determinada, porém dinâmica e em processo de desenvolvimento, na representação do corpo e da vida corporal”. (BAKHTIN, 2013, p. 27). Desse modo, Bakhtin (2013, p. 27) defende a existência não apenas do *cânone clássico*, mas também do *cânone grotesco*.

Ainda a esse respeito, Bakhtin (2013) enfatiza que o *cânone clássico* serve como um guia no domínio das artes e crítica, nos seguintes termos, o julgamento do *cânone grotesco* a partir dos parâmetros clássicos: “É inadmissível interpretá-lo segundo as regras modernas e nele ver apenas os aspectos que delas se afastam. O *cânon grotesco* deve ser julgado dentro de seu próprio sistema”. (BAKHTIN, 2013, p. 26). Dessa maneira, o pensador conclui que, como o corpo grotesco não tem lugar na “estética do belo” e, já que costuma ser avaliado a partir do prisma clássico, “É perfeitamente natural que, *desse ponto de vista*, o corpo do realismo grotesco lhes pareça monstruoso, horrível e disforme”. (BAKHTIN, 2013, p. 26, grifo nosso).

Ainda no que tange à distinção corpo clássico x corpo grotesco, Bakhtin (2013, p. 23) refere-se ao fato de que, diferentemente da imagem clássica, a grotesca não se encontra separada do mundo, tampouco fechada em relação a ele. Isso significa que os corpos grotescos são incompletos, abertos e estão em profunda comunhão com o mundo em que estão inseridos por meio de fissuras e de orifícios corporais, por exemplo. Nos dizeres de Bakhtin (2013, p. 23),

Coloca-se ênfase nas partes do corpo em que ele se abre ao mundo exterior, isto é, onde o mundo penetra nele ou dele sai ou ele mesmo sai para o mundo, através de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências, tais como a boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz. (BAKHTIN, 2013, p. 23)

Outros três traços característicos das imagens rabelaisianas também requerem maior explicação. São eles: instabilidade, ambivalência e reunião de dois corpos em um. Sobre a primeira característica, Bakhtin (2013, p. 21) observa que “A imagem grotesca caracteriza um fenômeno em estado de transformação, de metamorfose ainda incompleta, [...]”. Dessa maneira, quando empregamos a expressão “instabilidade”, fazemos referência a essas mudanças que as imagens grotescas sofrem.

Em relação ao segundo traço – ambivalência –, Bakhtin (2013, p. 22) concebe que “os dois polos da mudança – o antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o princípio e o fim da metamorfose – são expressados (ou esboçados) em uma ou outra forma”. (Grifos do autor).

Com base nesses apontamentos, podemos concluir que, no interior dos corpos grotescos, “convivem” pares mutuamente exclusivos, razão que leva Bakhtin (2013) a chamá-los “ambivalentes”.

Quanto à terceira característica – reunião de dois corpos em um –, o pensador afirma que “Uma das tendências fundamentais da imagem grotesca consiste em exibir *dois corpos em um*: um que dá a vida e desaparece e outro que é lançado ao mundo”. (BAKHTIN, 2013, p. 23). A fusão de dois corpos em um só corresponde, portanto, a outra marca do conceito bakhtiniano em estudo. Convém reforçar que, em nosso capítulo de análise da referida narrativa fílmica, reportar-nos-emos mais uma vez a essas questões, uma vez que elas dialogam de perto com as transformações física e ideológicas pelas quais a personagem Elinor passa em *Valente*, além de poderem ser identificadas em outras personagens do filme. Antecipando um pouco a discussão sobre a personagem feminina mencionada, podemos apontar que a imagem de Elinor apresenta diversos traços característicos dos corpos grotescos, motivo que nos autoriza-la a pensá-la como exemplo de corpo grotesco carnavalizado.

Ainda sobre a estatuária grotesca, Bakhtin (2013, p. 22-23) se reporta às esculturas de Kertch<sup>33</sup> que representam as *velhas grávidas* do Museu l’Ermitage de Leningrado. Abaixo, na Figura 5, reproduzimos a imagem de uma destas esculturas:



Figura 5 – Uma das figuras de terracota de Kertch.

O teórico indica que, em tais figuras, os elementos da velhice e da gravidez ganham contornos especialmente grotescos e enfatiza outro traço marcante em relação a essas

<sup>33</sup> Disponível em: <<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/b5/5a/1f/b55a1f7cce49f1d665346ad58e575b1a.jpg>>. Acesso em: 25 mar 2016.

imagens: o fato de que elas *riem*. Aliás, a esse respeito, convém assinalar, com Bakhtin (2010b, p. 145), que o riso carnavalesco “É um riso profundamente universal e assentado numa concepção de mundo”. Esse riso carnavalesco ambivalente que revela uma opinião sobre o mundo e no interior do qual se combinam elementos duais é endereçado da cultura não oficial à cultura oficial, no sentido de questioná-la.

Fechando esse breve parêntese, voltemos às observações sobre as estátuas de Kertch. Bakhtin (2013, p. 23) argumenta que essas esculturas são marcadas por “um tipo de grotesco muito característicos e expressivo, um grotesco ambivalente: é a morte prenhe, a morte que dá a luz”. Assim, as esculturas mencionadas caracterizam-se por apresentar, ao mesmo tempo, um estágio de vida embrionária e um estágio de morte iminente, o que lhes garante ambivalência.

De maneira resumida, podemos enumerar as seguintes características relativas às imagens grotescas: instabilidade – corpos em metamorfose -, inacabamento – corpos em contato com o mundo que lhes é exterior por meio de orifícios, aberturas ou fendas corporais -, imperfeição, tamanho e proporções corporais exagerados (hiperbólicos), ambivalência. Além dessas marcas, quando considerados em comparação com os clássicos, os corpos grotescos podem ser classificados como disformes, monstruosos e horrendos.

Ainda a esse respeito, poderíamos assinalar, como um exemplo dos corpos grotescos em *Valente*, a personagem Elinor sob a forma de urso (Figura 6). Torna-se fundamental ressaltar, contudo, que esta *não* é a única personagem do filme em estudo que apresenta atributos do corpo grotesco. Nessa seção, restringiremos nossas observações à personagem Elinor porque nosso objetivo é esclarecer, fazendo uso de um exemplo, o conceito bakhtiniano em questão, mas, em nosso capítulo analítico, voltaremos a discutir sobre o assunto, atentando para as outras personagens de *Valente* que podem ser lidas como exemplos de corpos grotescos.



Figura 6 – A rainha Elinor sob a forma de urso.

Nessa seção, analisaremos somente dois aspectos que nos permitem perceber Elinor sob a forma de urso como um exemplo de corpo grotesco: a hiperbolização do tamanho e das proporções corporais e a instabilidade. A esse propósito, Bakhtin (2013, p. 268) ensina-nos que “O exagero (hiperbolização) é efetivamente um dos sinais característicos do corpo grotesco (sobretudo no sistema rabelaisiano de imagens) [...]”. Aproximando essa ideia da personagem citada, é possível perceber que, em comparação com o corpo sua versão humana, o corpo da versão animalesca de Elinor apresenta um tamanho gigantesco, formas arredondas e proporções extraordinárias, razões pelas quais podemos observar nela o primeiro fator mencionado: a hiperbolização do tamanho e das proporções corporais.

Além disso, esse é um corpo que passa por um processo de mudança ao longo da história, ocasionado pelo funcionamento imprevisto de um feitiço, como veremos mais pausadamente adiante. Portanto, a transformação física sofrida pela rainha permite-nos perceber que a instabilidade, o segundo fator a que fizemos menção, pode ser identificada no corpo de urso de Elinor. Torna-se pertinente indicar, ainda, que há outras marcas do grotesco nessa personagem, as quais serão devidamente exploradas no capítulo destinado à análise do filme selecionado como *corpus* dessa pesquisa.

Tendo concluído nossa exemplificação relativa à noção bakhtiniana de corpo grotesco, voltemos à nossa exposição. Como atentamos, nessa seção, para a questão da linguagem verbo-visual e das imagens carnavalescas, consideramos interessante ponderar sobre os diálogos possíveis entre carnavalização e verbo-visualidade. Para pensar nessa articulação conceitual, recorreremos às palavras de De Paula & Stafuzza (2010). Para as autoras, “O mundo ‘não oficial’ só pode ser visto de baixo, uma vez que parte do mundo

oficial para invertê-lo, *sempre por meio da linguagem*”. (DE PAULA; STAFUZZA, 2010, p. 133, grifo nosso). Desse modo, a linguagem assume um papel de suma relevância na operação de inversão do mundo que é típica das obras carnavalescas. Para refletir sobre as relações entre carnavalização e linguagem verbo-visual, elencamos três aspectos discutidos por Bakhtin (2010b, 2013): a polarização entre as festas oficiais e as festas populares – festejos estes que se ligam, respectivamente, a uma cultura oficial e uma cultura popular -, o ritual de coroação e destronamento e o corpo grotesco.

No capítulo de seu livro em que investiga as semelhanças entre as ideias de Bakhtin e as de Propp, Ponzio (2012, p. 177) afirma: “Bakhtin ‘lê’ a oposição entre festa oficial e festa não oficial *através dos signos verbais e não verbais* que as caracterizam respectivamente: vestidos, insígnias, colocação especial, vocabulário, gesto etc.”. (Grifo nosso). Tomando essa citação, é possível apontar que a oposição entre o domínio do oficial e o domínio do não oficial (do popular) encontra-se associada ao uso de uma linguagem específica para “traduzir” cada um deles.

A utilização “carnavalizada” de materiais semióticos também se relaciona à ação carnavalesca de coroação e destronamento. Assim, quando Bakhtin (2010b) pensa o rito de coroação e destronamento, ele também se reporta ao âmbito da linguagem – no caso, mais especificamente à dimensão imagética da linguagem – ao se referir ao despojamento dos *símbolos* de poder e de autoridade do verdadeiro rei nessa ação carnavalesca. No ritual em questão, portanto, o destronamento liga-se à perda de elementos simbólicos que designavam, no âmbito da vida oficial, uma relação de poder e uma distância hierárquica que marcavam as diferenças entre o indivíduo destronado e o coroado. Bakhtin (2010b), portanto, reconhece a existência de uma associação entre a cultura oficial, a cultura não oficial e determinados materiais sígnicos (no caso, sobressaem-se os visuais) que são próprios de uma ou de outra. Tratando especificamente do rito de coroação e destronamento: a operação de inversão do mundo oficial baseia-se no fato de que signos que marcam posições hierárquicas e distâncias sociais na vida extracarnavalesca são retirados de uma figura oficial (o verdadeiro rei) e passados para uma não oficial (os antípodas do verdadeiro rei). Entendendo, portanto, os símbolos de autoridade e de poder e a indumentária como materiais semióticos imagéticos, podemos dizer que os signos visuais operam na glorificação do mundo às avessas que resulta da ação carnavalesca de coroação e destronamento.

O terceiro aspecto que nos autoriza a propor uma ligação entre a carnavalização e a linguagem verbo-visual diz respeito à relação de oposição entre imagem clássica e imagem

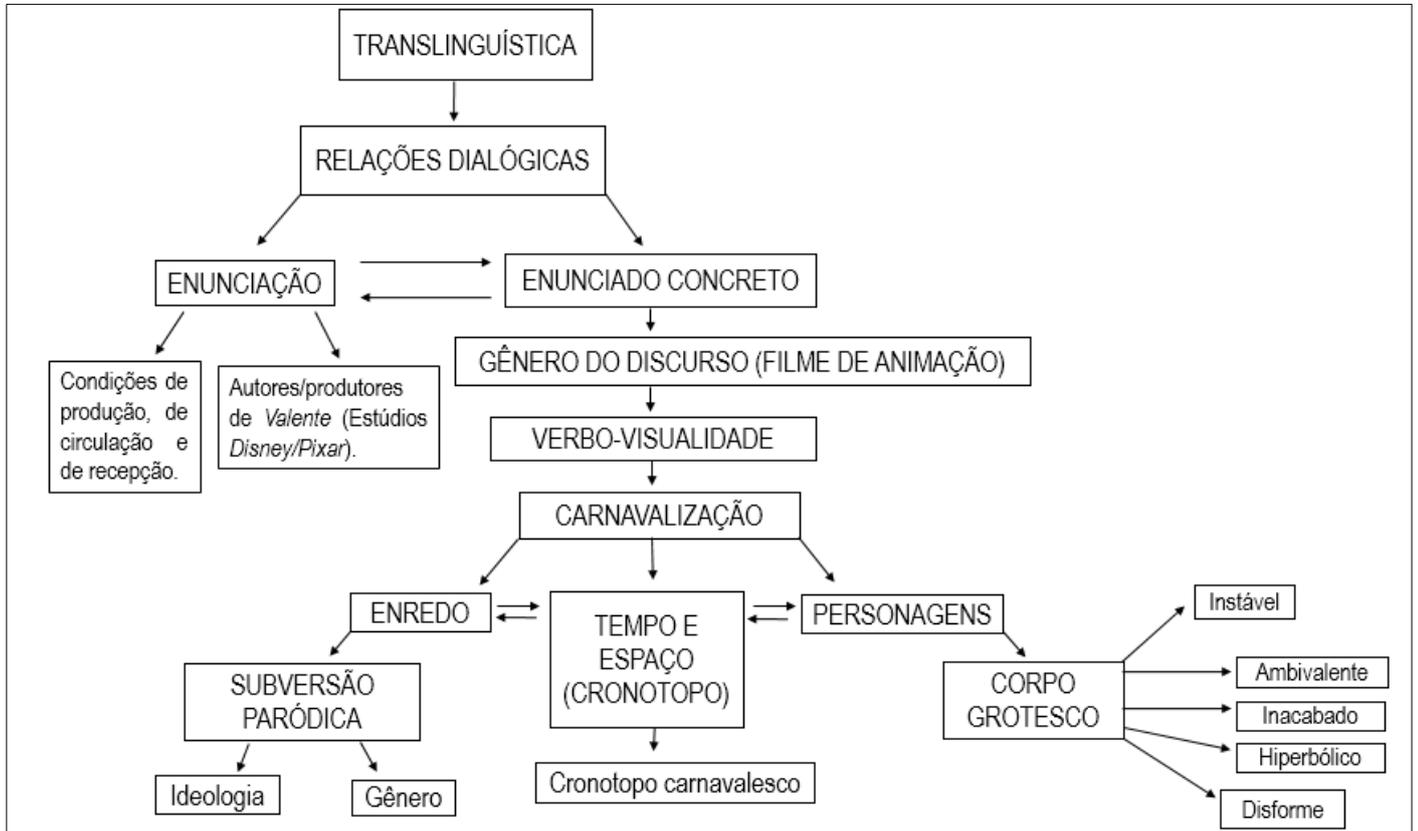
grotesca. Vimos que, para caracterizar os corpos grotescos, Bakhtin (2013) parte dos corpos clássicos, apontando os traços característicos deste para, então, contapô-los àqueles. Em outras palavras, os corpos grotescos correspondem a uma versão invertida dos corpos clássicos, e esta inversão pode ser reconhecida por meio da identificação que fazemos da figura – como pertencente ao cânone clássico ou ao cânone grotesco - com base, principalmente, na dimensão *visual* da linguagem. Dessa maneira, compreender uma imagem como clássica ou como grotesca depende, sobretudo, de sua composição imagética. Assim, poderíamos, de certa forma, dizer que a carnavalização manifesta-se visualmente nas figuras grotescas. Ademais, interessante notar que o fato de Bakhtin (2013) atentar para a questão do corpo e fazer uso das esculturas de Kertch para exemplificar as imagens grotescas consiste em um claro indício de que o referido autor não pensa o fenômeno da carnavalização apenas ao nível verbal.

Finalmente, faz-se necessário propor ligações entre os assuntos discutidos no âmbito dessa seção e as personagens de um texto narrativo. Aproximando as observações que fizemos do *corpus* dessa pesquisa, torna-se conveniente assinalar que, como elencamos uma narrativa fílmica como objeto de análise, a questão da verbo-visualidade se relaciona à constituição da obra cinematográfica e à própria constituição das personagens da película. Dito de outro modo, o filme e as personagens são construídos na interação entre signos ideológicos verbais e visuais.

Cabe, então, perguntar: como as personagens de determinado texto narrativo podem ser marcadas carnavalescamente? Um fator em particular contribui para que as personagens de um material textual dado sejam *carnavalizados*: o fato de elas apresentarem determinados traços característicos do corpo grotesco, conforme concebido por Bakhtin (2013). Ademais, caso essas figuras, de alguma forma, rompam com a ordem social vigente e coloquem-na ao avesso, poderíamos considerá-las personagens carnavalescas em função de operarem na inversão do mundo oficial própria das obras carnavalizadas.

Em suma, no presente capítulo, investigamos, dentre outros assuntos, como o enredo, o tempo, o espaço e as personagens de um dado texto narrativo podem ser interpretados a partir da análise dialógica do discurso, buscando evidenciar que tais elementos de um texto narrativo podem adquirir certos traços característicos do discurso carnavalesco, podem ser coloridos carnavalescamente. Ao final desse terceiro capítulo, reservamos, ainda, um espaço para a exposição do quadro metodológico elaborado por nós para o desenvolvimento dessa pesquisa, com base nos conceitos que expusemos ao longo desses

capítulos teóricos. No quarto capítulo, teceremos observações sobre as características dos textos narrativo-fílmicos de animação e sobre o gênero discursivo filme de animação.



Quadro 1 - Quadro metodológico da pesquisa.

#### 4 A NARRATIVA FÍLMICA DE ANIMAÇÃO EM PERSPECTIVA DIALÓGICA

“Quase todas as histórias antigas que você leu terminavam dizendo que a princesa casava-se com o príncipe encantado e pronto. Iam viver felizes para sempre e estava acabado. Mas o que significa “viver feliz para sempre”? Significa casar, ter filhos, engordar e reunir a família no domingo para comer macarronada? Quer dizer que felicidade é não viver mais nenhuma aventura?” (BANDEIRA, 1999, p. 9-10)

Neste quarto capítulo do trabalho, objetivamos refletir sobre o texto fílmico animado, buscando compreender sua estrutura básica. Também temos o propósito de apresentar informações sobre os estúdios de animação da *Disney* e da *Pixar* - responsáveis pela produção de *Valente*, a animação que nos propusemos a analisar - e de fazer comentários relativos às características dos filmes criados pelas referidas companhias. Além desses assuntos, pretendemos refletir sobre o gênero do discurso filme de animação, levando em consideração a dimensão ideológico-valorativa da narrativa animada, bem como a possibilidade desses tipos de texto receberem contornos carnavalescos.

Com esses objetivos em mente, decidimos, para efeito de organização, dividir esse quarto capítulo em três seções.

Na primeira, discutiremos a respeito da estrutura básica de textos narrativos, buscando associar a exposição teórica, fundamentada nas propostas de Gordeeff (2014), à película *Valente*.

Na segunda seção, faremos observações sobre o papel de Walt Disney, bem como dos estúdios *Disney* e *Pixar*, no desenvolvimento de filmes de animação, além de tecer comentários sobre determinadas marcas características das obras cinematográficas animadas produzidas por essas companhias.

Finalmente, na terceira seção, abordaremos o gênero do discurso filme de animação, levando em conta as dimensões ideológico-valorativas que recobrem esses materiais e justificando em que medida podemos afirmar que esse tipo de discurso midiático expressa orientações ideológicas, pontos de vista e valorações sociais. Além disso, também buscaremos pensar em quais fatores contribuem para que uma narrativa fílmica seja contornada carnavalescamente, examinando outra película além de *Valente* que possui traços do discurso carnavalizado: a animação *Shrek* (*DreamWorks*, 2001).

#### 4.1 A ESTRUTURA BÁSICA DO TEXTO NARRATIVO-FÍLMICO DE ANIMAÇÃO

Nesta primeira seção, buscaremos compreender melhor a estrutura básica da narrativa fílmica de animação, atentando para a maneira que Gordeeff (2014), em sua reflexão sobre o texto animado, propõe que pensemos os três momentos que compõem tal estrutura: o estado inicial de equilíbrio da história, seu estado temporário de desequilíbrio e seu estado final de equilíbrio.<sup>34</sup>

Todavia, antes de entrarmos neste mérito, consideramos interessante recorrer a uma passagem do trabalho de Wright (2005) a respeito do cinema de animação. Nele, a autora faz esclarecimentos de ordem etimológica, assinalando que “A palavra *animado* vem do verbo em latim *animare*, que significa ‘dar a vida ou preencher com a vida’.”<sup>35</sup> (WRIGHT, 2005, p. 12, grifo da autora, tradução nossa). Dessa maneira, a origem etimológica do termo “animado” sinaliza para uma característica marcante desse tipo de narrativa fílmica: a propriedade de dar “vida” às imagens, através de *movimentos*. Voltaremos a falar sobre esse assunto na próxima seção, quando tratarmos das características das produções fílmicas da *Disney* e da *Pixar*.

Pensemos, a partir de então, nas partes constitutivas do texto narrativo-fílmico. Gordeeff (2014) propõe a divisão da narrativa em três momentos, inspirando-se nas ideias de Aristóteles. A esse respeito, a autora brasileira afirma que “Independente do que se narra e do meio em que se apresenta, toda história possui uma estrutura básica: início, meio e fim”. (GORDEEFF, 2014, p. 11). Como entendemos o filme de animação como um texto narrativo, por consequência, qualquer animação, dada a sua natureza narrativa, seguirá essa estrutura cristalizada. Logo, para recuperar a divisão de Gordeeff (2014), toda narrativa animada apresentará um “estado inicial” de equilíbrio que, posteriormente, sofre uma perturbação (situação de desequilíbrio); tal perturbação, por sua vez, é superada (clímax) e, a ela, segue-se um “estado final” de equilíbrio, que pode ou não coincidir com o inicial. A esse propósito, Surrell (2009, p. 73 *apud* GORDEEFF, 2014, p. 11) explica que

Uma máxima utilizada pelos roteiristas dos estúdios Disney é “no primeiro ato, coloca-se o personagem em cima de uma árvore; no segundo ato, joga-se pedras nele

<sup>34</sup> Essa divisão canônica do texto narrativo proposta por Gordeeff (2014), em certa medida, liga-se a um horizonte temporal, dizendo respeito a diferentes períodos de tempo que caracterizam um dado material textual. Assim sendo, é possível dizer que essa segmentação guarda relações com o conceito bakhtiniano de cronotopo e, mais especificamente, com o cronotopo rabelaisiano ou carnavalesco. Isso se justifica se observarmos que existe um período intervalar (o estado temporário de desequilíbrio) entre as situações de equilíbrio mencionadas pela autora.

<sup>35</sup> Citação na língua original: “The word *animate* comes from the Latin verb *animare*, meaning ‘to make alive or to fill with breath.’” (WRIGHT, 2005, p. 12).

por mais ou menos uma hora; no terceiro ato, tira-se o personagem da árvore”. (SURRELL, 2009, p. 73 *apud* GORDEEFF, 2014, p. 11)

Considerando o excerto textual citado, é possível identificar a estadia da personagem sobre a árvore com o Gordeeff (2014) chamou de “posição de equilíbrio”; a ação de jogar pedras na personagem corresponde ao “problema” ou à “situação de desequilíbrio” – “decorrente da *trama*, *conflito* ou *intriga* apresentada pela história” (GORDEEFF, 2014, p. 11, grifos da autora) - a ser resolvido no desenvolvimento do texto; finalmente, a retirada da personagem de cima da árvore equivale ao que a autora brasileira denominou de “posição de equilíbrio”. Aqui, adotamos os termos “estado inicial de equilíbrio” e “estado final de equilíbrio” para marcar com maior precisão a diferença entre eles, já que aquele diz respeito ao início e este, ao final da história. Em *Valente*, o problema é constituído pelo *casamento arranjado*, o qual, por sua vez, desencadeia a transformação da rainha Elinor em uma urso. A situação de desequilíbrio é resolvida nos momentos finais da história, quando a personagem retorna à forma humana e, com isso, o estado final de equilíbrio é atingido.

Sobre a situação de desequilíbrio na narrativa animada, Gordeeff (2014) elenca quatro esquemas básicos de formação da intriga: i) Personagem vs personagem; ii) Humanidade vs natureza; iii) Humanidade vs sociedade e iv) Personagem vs. ele mesmo. Dentre estes esquemas, o de número iii) se mostra mais pertinente se considerarmos o filme selecionado como objeto de análise dessa pesquisa. Pensemos, a partir de então, em como esse esquema se desenvolve em *Valente*.

No filme, podemos dizer que o conflito principal é originado pela relação de oposição entre Merida (pensada em termos de indivíduo) e as normas e os padrões (pensados em termos de sociedade) estabelecidos para o gênero feminino. As ações de Merida são motivadas pelo fato de que a personagem discorda com veemência de um conjunto de normas sociais, as quais, por sua vez, ditam como ela deve se comportar em razão de sua posição hierárquica como princesa e do gênero ao qual pertence. Dessa maneira, a intriga em *Valente* se deve à desobediência de Merida de padrões social e culturalmente construídos, que buscam determinar uma maneira única de ser e de agir para as mulheres. É nesse sentido que acreditamos que o conflito do filme se enquadra no terceiro esquema de Gordeeff, que se refere à oposição entre humanidade e sociedade. Poderíamos, inclusive, interpretar a personagem Elinor como uma espécie de representação metonímica da sociedade do reino escocês em que o filme é ambientado, uma vez que aquela é a principal responsável por fazer cobranças a Merida no que concerne aos modos, à postura e ao comportamento desta.

Ainda a esse respeito, não poderíamos deixar de mencionar a existência de conflitos secundários em *Valente*. Estes, por sua vez, enquadram-se no primeiro esquema de Gordeeff (2014) – Personagem vs. personagem. No filme, temos o conflito entre as personagens Merida e Elinor, cujo “estopim” é, como vimos, a questão do casamento arranjado. Além deste, temos o conflito entre os ursos Mor’du e Elinor, no qual podemos identificar o caráter de dualidade típico dos filmes de animação: Elinor assume, na dicotomia clássica que marca esses materiais textuais, a função de “mocinha” e Mor’du, a de “bandido”.

Sintetizando o assunto tratado nessa primeira seção de nosso quarto capítulo, podemos assinalar que essa estrutura cristalizada de textos narrativos se repete em narrativas animadas, constituídas, portanto, pelo estado inicial de equilíbrio, pela situação temporária de desequilíbrio e pelo estado final de equilíbrio, como nos ensina Gordeeff (2014). Na próxima seção, objetivamos discutir sobre os estúdios *Disney* e *Pixar* e sobre as características das animações produzidas por essas duas companhias. Passemos a ela.

### 3.2 “VENHAM E SONHEM CONOSCO”<sup>36</sup>: OS ESTÚDIOS *DISNEY* E *PIXAR* NO DESENVOLVIMENTO DO CINEMA DE ANIMAÇÃO

Quando pensamos em filmes de animação, também pensamos, quase automaticamente, na figura de Walt Disney, na *The Walt Disney Company*<sup>37</sup> e na *Pixar Animation Studios*<sup>38</sup>. De início, consideramos pertinente apresentar alguns dados referentes à história da *Disney* e da *Pixar*, estúdios responsáveis pela produção de uma quantidade considerável de filmes de animação. A esse respeito, torna-se importante ressaltar que o filme que iremos analisar nessa dissertação, *Valente*, é fruto da parceria entre a *Disney* e a *Pixar*, razão pela qual acreditamos ser necessário mostrar, ainda que brevemente, tais informações sobre as duas empresas.

Quanto à história da *Disney*, como podemos ver numa espécie de linha do tempo exposta em seu próprio site<sup>39</sup>, a *The Walt Disney Company* foi fundada no ano de 1923 pelos irmãos Walt e Roy Disney, sob o nome de *Disney Brothers Cartoon Studio*. Três anos após a fundação, por sugestão de Roy, a companhia mudou seu nome para *Walt Disney Studio*. Posteriormente, no ano de 1929, a parceria entre Walt e entre Roy foi substituída por quatro companhias, dentre as quais está a *Walt Disney Productions*, cujo nome mudou, em 1989,

<sup>36</sup> Título adaptado de uma citação do filme *A invenção de Hugo Cabret*.

<sup>37</sup> Companhia multinacional de origem norte-americana, situada em Burbank, no estado da Califórnia.

<sup>38</sup> Empresa de animação digital de origem norte-americana, localizada em Emerville, também no estado da Califórnia.

<sup>39</sup> Disponível em: < <https://d23.com/disney-history/>>. Acesso em: 01 jul 2016.

para *The Walt Disney Company*, como a conhecemos hoje. Atualmente, à companhia, pertence o *The Walt Disney Animation Studios*, o estúdio responsável pelo desenvolvimento de filmes de animação<sup>40</sup>.

Os estúdios *Disney* assumiram uma posição de pioneirismo no que tange ao desenvolvimento do cinema de animação, sendo responsáveis pela produção de uma vasta quantidade narrativas animadas. Vale ressaltar, também, que a referida companhia produziu, em 1937, o primeiro longa-metragem de animação do cinema: *Branca de Neve e os Sete Anões*. O filme em questão rendeu a Walt Disney um Oscar honorário; essa estatueta, por sua vez, foi acompanhada de outras sete estatuetas menores, em referência às sete personagens masculinas que acompanham a princesa Branca de Neve ao longo da história da película. Quanto à importância de Walt Disney e dos estúdios *Disney* para o desenvolvimento do cinema de animação, Fossati (2009, p. 6) indica que, “Independente da técnica de animação, digital ou tradicional, os paradigmas de Disney preservam-se como importantes referenciais das produções atuais”. Dito de outra forma, as produções da *Disney* funcionam como um parâmetro para as narrativas fílmicas produzidas na atualidade, mesmo que, agora, os produtores dos filmes se utilizem de técnicas mais modernas, como a computação gráfica, para criar suas obras fílmicas.

Tendo feito menção à história da *Disney*, torna-se conveniente apresentar certas informações relativas à *Pixar Animation Studios*. A origem da *Pixar* remonta a Ed Catmull (cientista de computação gráfica), John Lasseter (diretor e produtor de animações) e Steve Jobs (co-fundador e presidente da *Apple*). De acordo com o site da *Pixar*<sup>41</sup>, a origem do estúdio se relaciona à *Lucasfilm*, empresa pertencente a George Lucas, que estava interessado em produzir tecnologia de computação de ponta para a indústria fílmica. Com esse objetivo em mente, George Lucas contratou Ed Catmull e John Lasseter para fazerem parte da divisão de computação da *Lucasfilm*. Em 1986, em virtude de dificuldades financeiras, George Lucas vendeu a divisão de computação gráfica da *Lucasfilm* a Steve Jobs e foi estabelecida uma companhia independente, a ser batizada de *Pixar*. Em 1995, os estúdios *Pixar* revolucionaram o cinema de animação com o lançamento de *Toy Story*, a primeira animação com imagens digitais, criada a partir da computação gráfica. Posteriormente, no ano de 2006, a empresa foi comprada pela *Disney*. A produção de animações a partir do uso da computação gráfica e de imagens digitais, portanto, constitui uma marca da *Pixar*.

---

<sup>40</sup> Disponível em: <<http://www.disneyanimation.com/studio/ourstudio>>. Acesso em: 01 jul 2016.

<sup>41</sup> Disponível em: <<http://www.pixar.com/about/Our-Story>>. Acesso em: 01 jul 2016.

Tendo feito esses comentários sobre as origens dos estúdios *Disney* e *Pixar*, consideramos conveniente, nesse ponto do trabalho, pensar a respeito dos traços característicos das obras cinematográficas produzidas por eles.

A esse respeito, é pertinente observar, com suporte em Gabler (2013, p. 134 *apud* BREDER, 2013, p. 26), que Walt Disney apresentava um notável interesse pelos contos de fadas. Diferentemente de *Valente*, que é um roteiro original, uma parcela considerável dos filmes de animação produzidos pelos estúdios *Disney*, portanto, baseou-se em contos de fadas já existentes. Nesse sentido, consideramos pertinente recorrer às palavras de Stam (1992); pautado no pensamento do Círculo de Bakhtin, o autor norte-americano defende todo texto artístico encontra-se em diálogo com outros textos artísticos (STAM, 1992, p. 34). Trazendo essa discussão para o domínio do cinema, podemos dizer, com suporte no conceito bakhtiniano de relações dialógicas, que um texto narrativo-fílmico dialoga com outros textos narrativo-fílmicos – questão já mencionada nos capítulos anteriores de nosso trabalho, quando argumentamos que uma obra cinematográfica pode ser entendida como um enunciado verbo-visual - e, em determinados casos, com textos narrativos de outros tipos, como, por exemplo, os contos de fadas.

Os filmes de animação *Branca de Neve e os Sete Anões* (1937), *Cinderela* (1950) e *A Bela Adormecida* (1959), por exemplo, guardam semelhanças muito evidentes com os contos de fadas *Branca de Neve* (GRIMM; GRIMM, 2013), *Borracheira ou A chinelinha de cristal* (PERRAULT, 2012) e *A Bela Adormecida/A Bela Adormecida no bosque* (GRIMM; GRIMM, 2013/PERRAULT, 2012), respectivamente. Dessa maneira, podemos afirmar que determinada parcela das películas de animação é, em certa medida, tributária das narrativas infantis criadas por Charles Perrault (2012) e pelos irmãos Wilhelm e Jacob Grimm (2013), dentre outras fontes. No entanto, na adaptação desses textos para as telas, Walt Disney optou remover “o perigo dos contos de fadas” (GABLER, 2013, p. 15 *apud* BREDER, 2013, p. 25); isto é, promoveu certa suavização de determinados aspectos mais trágicos e mais violentos dos contos de fadas<sup>42</sup>, com fins mercadológicos de popularizar suas obras.

Por outro lado, vale lembrar que um dos traços característicos dos estúdios *Pixar* é trabalhar com histórias originais, isto é, não diretamente baseadas em materiais previamente existentes, como os contos de fadas, por exemplo. Dito de outra forma, as películas desenvolvidas por essa companhia são fruto de roteiros originais. Assim, enquanto

---

<sup>42</sup> Para mais detalhes a respeito dessa dimensão menos romantizada e mais violenta dos textos infantis, consultar o estudo de Breder (2013).

determinadas animações da *Disney* bebiam na fonte dos textos infantis, os filmes de animação produzidos pela *Pixar* não costumam remontar a esse material.

Continuemos refletindo sobre as características das obras fílmicas animadas. Breder (2013) aponta como traços característicos dessas produções: i) a existência de cenários relacionados à natureza; ii) a presença de animais ou, mesmo, de objetos que passam por um processo de antropomorfização, tornando-se dotados de características humanas e iii) o acompanhamento musical das cenas. À enumeração da autora, podemos acrescentar um quarto ponto: o fato de determinadas narrativas fílmicas de animação terem como protagonistas as princesas e apresentarem como aspecto central da história a relação romântica entre a princesa e o príncipe encantado. Pensemos, a partir de então, a respeito de cada uma dessas marcas, intentando relacioná-las a determinados filmes de animação e, também, ao texto narrativo-fílmico selecionado como objeto de nossa pesquisa, *Valente*.

No que se refere ao primeiro ponto citado – a existência de cenários relacionados à natureza -, podemos afirmar que, em diversas obras fílmicas de animação, os espaços em que se desenvolvem os eventos da história são locais ligados, de alguma forma, à natureza. Como exemplo de um filme da *Disney* em que a natureza, particularmente, desempenha um papel significativo, Breder (2013, p. 26) cita *Bambi* (1942). Mais recentemente, poderíamos mencionar *Procurando Nemo* (2003), produzido já pela parceria firmada entre *Disney* e *Pixar*. A história em foco é ambientada na Grande Barreira de Coral australiana e, portanto, quase a totalidade de eventos da narrativa desenvolve-se em ambiente aquático, no qual diferentes espécies de animais marinhos interagem.

Ainda no que respeita à natureza, vale observar que a *floresta* – assim como o *castelo*, como veremos de maneira mais detida em nosso capítulo destinado à análise de *Valente*, mais especificamente na subseção destinada ao estudo do tempo e do espaço dessa narrativa - pode ser entendida como uma espécie de “lugar cronotópico”, na terminologia proposta por Morson & Emerson (2008, p. 392) com apoio no pensamento bakhtiniano, aparecendo, repetidamente, nos filmes de animação. Aproximando essa ideia de nosso objeto analítico, podemos perceber que uma parte considerável das ações de *Valente* se dá no espaço da floresta, o que nos permite identificar a natureza como um aspecto presente na película em estudo. No entanto, não nos deteremos numa análise mais detalhada a esse propósito no âmbito da presente seção, já que esse assunto será devidamente explorado no próximo capítulo.

Em relação ao segundo traço apontado – a presença de animais ou de objetos antropomorfizados -, é possível notar que existem narrativas fílmicas de animação cujos protagonistas são “personagens-animais” – como é o caso de *Bambi* (Disney, 1942), *O Rei Leão* (Disney, 1994) e, mais recentemente, *Bolt: Supercão* (Disney, 2008), para citar alguns exemplos. Temos, também, histórias nas quais os animais ou os objetos são companheiros para as personagens humanas. Este é o caso dos animais da floresta que ajudam Branca de Neve nas tarefas domésticas no filme homônimo de 1937; de *A Bela e a Fera* (Disney, 1991), em que as “personagens-objetos” antropomorfizadas são os empregados do castelo em que a personagem Bela fica presa; de *Toy Story* (Pixar, 1995), que tem como personagens principais diversos brinquedos e, mais recentemente, de *Frozen* (Disney, 2013), em que uma rena, Sven, e um boneco de neve, Olaf, assumem características notadamente humanas, sendo, portanto, antropomorfizados.

Como vimos, etimologicamente, a expressão “animado” guarda em si a ideia de preencher as imagens com vida; tais imagens podem corresponder tanto a “personagens-humanos”, quanto a “personagens-animais” e a “personagens-objetos” tornadas *animadas* por esse “sopro de vida”. Lucena Jr. (2001 *apud* FOSSATI, 2009, p. 21), inclusive, aponta essa “possibilidade de recobrir de vida objetos inanimados” como o grande milagre da animação e como a fonte de encanto desse material. Ainda a esse respeito, vale ressaltar que mencionamos apenas alguns exemplos de filmes nos quais podemos identificar a antropomorfização de animais e de objetos; logo, existem diversas outras películas dos estúdios *Disney* e dos estúdios *Pixar* nas quais essa característica pode ser verificada.

Trazendo essas ideias para mais perto de nosso objeto de pesquisa, podemos pensar, em certa medida, na relação de companheirismo que se estabelece entre Merida e o cavalo Angus e, sobretudo, nos dois ursos de *Valente*: Mor’du e a rainha Elinor (transformados em ursos sob efeito de encantamentos). Em diversas cenas da película, Merida, de fato, *conversa* com Angus, principalmente quando busca soluções para o problema do casamento arranjado: o cavalo funciona como um interlocutor para o qual as palavras de Merida são dirigidas, reagindo a elas por meio de relinchos e por mudanças em sua expressão facial. Já no que se refere aos ursos, podemos notar com maior clareza um processo de antropomorfização, uma vez que ambos manifestam características de suas formas humanas. Mor’du, que, como veremos, assume o papel de vilão em *Valente*, mostra-se como um animal isolado e ameaçador, “espelhando” traços da versão humana da personagem; Elinor, na forma animalesca, também guarda uma nítida semelhança, em termos de personalidade, com sua

forma humana, apresentando um comportamento formal e agindo de maneira polida e bem-educada, na medida do possível, dada sua nova dimensão corporal. É importante ressaltar, mais ou vez, que voltaremos a essas questões posteriormente, detalhando-as.

Pensemos, agora, no terceiro traço citado – o acompanhamento musical das cenas. Nas narrativas fílmicas de animação desenvolvidas pelos estúdios *Disney* e *Pixar*, as canções encontram-se constantemente presentes, tornando-se, inclusive, bastante populares entre os espectadores das películas. Propondo uma leitura dialógica das obras cinematográficas, Di Camargo Jr. & De Paulo (2008, p. 169) defendem que poderíamos compreender o texto fílmico “como uma composição harmônica que incorpora tanto a palavra, como a imagem e a música.” (DI CAMARGO JR.; DE PAULO, 2008, p. 169), reconhecendo, portanto, a relevância do componente musical para análise do material em questão. Ademais, podemos afirmar que existe uma motivação para a escolha da música a ser tocada durante determinada sequência de cenas de um filme. Por consequência, defendemos a ideia de que há uma relação entre as cenas (dimensão verbo-visual da linguagem) e seu respectivo acompanhamento musical (dimensão “verbal-sonora” da linguagem), por acreditarmos que as canções guardam laços com os acontecimentos da história.<sup>43</sup>

Sobre o assunto, consideramos pertinente recorrer às observações de Stam (1992). O autor estadunidense, também propondo um estudo do objeto cinematográfico com base na análise dialógica do discurso, menciona a existência de um “diálogo entre as várias trilhas (entre a música e a imagem, por exemplo)” (STAM, 1992, p. 34) do filme. Levando essa sugestão em conta, em nosso trabalho, buscaremos dar atenção à conexão entre as sequências cênicas de *Valente* e as músicas que as acompanham, uma vez que as canções, como apontamos acima, também fazem parte da dimensão verbal da linguagem, correspondendo, portanto, a um elemento a ser levado em consideração, dada a preocupação com o caráter multissemiótico do texto narrativo-fílmico. Assim sendo, concordamos com De Paulo (2008) quando o autor argumenta que “cada elemento do texto fílmico, seja ele verbal ou não-verbal, contribui para a formação do sentido dos signos”. (DE PAULO, 2008, p. 390).

Ainda a esse respeito, torna-se pertinente assinalar que *Valente* apresenta uma trilha sonora original, assinada quase em sua totalidade pelo compositor escocês Patrick

---

<sup>43</sup> A esse respeito, as palavras de Verner (2012) são bastante esclarecedoras. O autor assevera que a música, que originalmente não possui um valor narrativo, “torna-se um elemento narrativo do texto apenas pela sua copresença com elementos, como a imagem colocada em sequência ou os diálogos: portanto, será necessário levar em conta sua participação na estrutura da narrativa fílmica”. (VERNER, 2012, p. 106).

Doyle, com exceção de três canções originais: *Learn me right*<sup>44</sup>, *Into the open air* e *Touch the sky*, a primeira interpretada cantora britânica Birdy, em associação com o grupo britânico Mumford & Sons, e as duas últimas interpretadas pela cantora escocesa Julie Fowlis. A informação relativa à nacionalidade de Doyle mostra-se importante na medida em que a animação *Valente* é ambientada em um reino da Escócia e que o referido compositor mostra-se interessado em dar um “tom” escocês às suas composições, como que para “refletir”, musicalmente, o espaço narrativo da película; prova disso é o uso abundante de instrumentos musicais tradicionais da Escócia, como, por exemplo, a gaita de foles, o violino e as flautas típicas, dentre outros. Nessa seção, não abordaremos a relação entre as cenas e a trilha sonora a fundo porque voltaremos ao tema no capítulo destinado à análise do filme.

Por fim, quanto ao quarto ponto exposto – as princesas protagonizarem certos filmes de animação e a relação romântica entre elas e seus respectivos príncipes encantados ser um dos aspectos centrais das narrativas fílmicas - podemos assinalar que principalmente as primeiras animações dos estúdios *Disney* centravam-se nas personagens das princesas e no amor romântico simbolizado pelo par heterossexual, aliás, *heteronormativo*, formado por elas e pelos príncipes, figuras representativas de um modelo ideal de feminilidade e de masculinidade, nos dizeres de Xavier Filha (2001, p. 591).

Nesse ponto do trabalho, consideramos necessário interromper nossa explanação sobre as marcas do texto animado para fazer um esclarecimento de ordem conceitual sobre o conceito de heteronormatividade. A respeito do assunto, Santos & Piassi (2014, p. 126) explicam que

a heteronormatividade se refere ao processo amplo de normatização de formas de ser, parecer, agir e interagir que a sociedade busca impor, através de diversas estratégias, táticas e dispositivos, sobre os indivíduos, tendo como objetivo final fixar identidades aparentemente coesas unicamente “masculinas” ou “femininas”. (SANTOS; PIASSI, 2014, p. 126)

Com suporte na passagem de Santos & Piassi (2014, p. 126), podemos compreender a heteronormatividade como um conjunto de práticas regulatórias que atuam no sentido de fortalecer a associação simétrica e necessária entre as mulheres e uma identidade “unicamente” feminina e os homens e uma identidade “unicamente” masculina, por assim dizer – posição essa que é notoriamente colocada em contestação por Butler (2010). Tomando a definição de heteronormatividade exposta acima, é possível dizer que as narrativas fílmicas

---

<sup>44</sup> Em nosso próximo capítulo, abster-nos-emos de fazer comentários sobre a canção *Learn me right* porque ela, praticamente, só é ouvida na apresentação dos créditos finais de *Valente*, acompanhando, portanto, poucas sequências de imagens.

de animação, de maneira geral, reforçam esse sistema de regulação dos corpos e das identidades de gênero, uma vez que é bastante comum que os produtores desses textos associem a relação romântica, necessariamente, ao par formado por indivíduos heterossexuais, representado, nas narrativas fílmicas de animação, pelas personagens da princesa e do príncipe encantado.

Ademais, ainda no que tange ao conceito de heteronormatividade, vale lembrar que aqueles que se enquadram nesse padrão normatizador são considerados “normais” e legitimados pela sociedade para expressar/viver sua sexualidade, como bem notam Santos & Piassi (2014, p. 126). Por outro lado, aqueles que não se encaixam nos limites rígidos dessas práticas reguladoras costumam ser tidos como “anormais” e se tornam, em diversos casos, alvos de estigma social, de discriminação e mesmo de violência, não possuindo, por conseguinte, a mesma liberdade para expressar/viver sua sexualidade. Este é o caso das pessoas trans – cujas identidades de gêneros são diferentes daquelas que lhes foram atribuídas, em função de seu sexo biológico – e das pessoas homossexuais. Butler (2010) também faz considerações sobre essa questão quando pensa sobre o conceito de *inteligibilidade de gênero*; nos termos propostos pela pensadora,

Gêneros ‘inteligíveis’ são aqueles que, em certo sentido, instituem e mantêm relações de coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo. Em outras palavras, os espectros de descontinuidade e incoerência, eles próprios só concebíveis em relação a normas existentes de continuidade e coerência, são constantemente proibidos [...]. (BUTLER, 2010, p. 38)

Dizendo de outra maneira, é como se “os espectros de descontinuidade e de incoerência”, estabelecidos em relação a uma “matriz de inteligibilidade” (BUTLER, 2010, p. 38), fossem proibidos devido à sua não-conformação à ligação que se forma entre sexo, gênero, prática sexual e desejo, ou seja, a associação entre sexo biológico, gênero culturalmente constituído e o efeito de ambos na manifestação do desejo através da prática sexual (BUTLER, 2010, p. 38). Unindo essas ideias aos filmes de animação, reconhecemos que, em suas produções fílmicas, os estúdios *Disney* e *Pixar* fazem um silêncio bastante significativo no que diz respeito à representação de personagens que “desviem” do modelo heteronormativo, ao escolherem trabalhar somente com o par romântico formado pela princesa e pelo príncipe em suas histórias.

Fechando esse parêntese, voltemos a pensar sobre o quarto ponto apresentado e, mais especificamente, sobre os traços marcantes das princesas e dos príncipes nos filmes animados. Podemos associar personagens femininas como Branca de Neve e Cinderela (do

filme homônimo de 1950), por exemplo, a valores como as boas maneiras, a docilidade e o conformismo diante da condição de opressão exercida sobre elas pela Madrasta Má, no caso daquela, e, no caso desta, pela madrasta, Lady Tremaine, e por suas filhas, Anastasia e Drizella. Por sua vez, os príncipes, responsáveis por salvar as princesas da dominação de antagonistas<sup>45</sup>, materializavam a bravura, a cortesia e o romantismo. As ações de diversos filmes são motivadas pela necessidade de as princesas serem salvas pelos príncipes, de forma que a relação amorosa desencadearia a própria história.

Antes de articularmos essas ideias ao nosso objeto de estudo, julgamos necessário fazer duas observações relativas ao filme. A primeira delas é a de que *Valente* é o primeiro longa-metragem da *Pixar* a apresentar como protagonista *uma personagem feminina*, além de corresponder ao primeiro filme da *Pixar* centrado na história de uma princesa; ainda que Merida, como veremos mais atentamente no próximo capítulo do trabalho, seja uma personagem que não pode ser encaixada num modelo tradicional de princesa da *Disney*.

A segunda observação diz respeito à direção da película. Como revela Pols (2012), Brenda Chapman *era* a diretora de *Valente*, até que, nos 18 últimos meses de produção da história, ela foi substituída por Mark Andrews, tendo sido creditada apenas como *co-diretora* dessa obra cinematográfica, como explica Breder (2013, p. 60). A referida autora avalia, ainda, que este pode ser encarado como um caso de sexismo em âmbito cinematográfico, uma vez que, apesar da importância de Chapman na criação da película, a diretora não foi devidamente creditada por seu trabalho.

Feitos esses apontamentos sucintos, retornemos à nossa exposição. Assim, em *Valente*, ainda que o relacionamento romântico – materializado na película na forma do casamento arranjado – seja o evento a partir do qual se desenvolve uma série de ações na história, é conferida maior importância ao relacionamento materno-filial. Dessa forma, é possível perceber que, nessa animação, o foco é deslocado da relação romântica para a relação familiar; característica essa que parece estar se tornando uma tendência em filmes relacionados às figuras das princesas, estando presente em *Frozen* (*Disney*, 2013) e em

---

<sup>45</sup> Convém ressaltar que o papel de vilã é, repetidamente, assumido por *personagens femininas* em diversas animações. Além de *Branca de Neve e os Sete Anões* e de *Cinderela*, é possível identificar a presença de personagens femininas como antagonistas em *A Bela Adormecida* (*Disney*, 1959) – em que o papel de vilã é exercido pela bruxa que enfeitiça a princesa Aurora, submetendo-a a um longo período de sono – e em *A Pequena Sereia* (*Disney*, 1989) – em que a função de antagonista é assumida pela personagem Úrsula, uma espécie de bruxa do mar que se opõe à personagem Ariel, protagonista do filme. Por consequência, é possível afirmar que as personagens femininas, em determinados textos animados, estabelecem uma relação de rivalidade e, sobretudo, de oposição umas com as outras. No entanto, essa questão parece estar passando por um processo de revisão nas produções cinematográficas de animação mais recentes.

*Malévola* (Disney, 2014) que “tangenciam” a questão da relação romântica, mas se centram em relacionamentos entre personagens femininas.<sup>46</sup>

Em suma, ao longo dessa segunda seção, buscamos apresentar determinadas informações acerca das histórias dos estúdios de animação *Disney* e *Pixar*, além de refletir sobre aspectos característicos dos filmes de animação, tais como a inspiração nos contos de fadas ou a criação de um roteiro original, a utilização da natureza como espaço narrativo, a atribuição de traços típicos de seres humanos a animais e a objetos, o acompanhamento musical de sequências cênicas, o protagonismo das princesas e o foco no relacionamento romântico ou no relacionamento familiar. Na próxima seção, buscaremos argumentar por que motivos podemos compreender o filme de animação com um gênero discursivo, além de defender por que consideramos tais textos narrativos carregados ideológica e valorativamente e de pensar a respeito da carnavalização em uma narrativa fílmica específica.

#### 4.3 “TEM DE TUDO NESSA HOLLYWOOD”<sup>47</sup>: IDEOLOGIA E CARNAVALIZAÇÃO NO GÊNERO DO DISCURSO FILME DE ANIMAÇÃO

Nessa terceira seção, de início, objetivamos justificar em que sentido afirmamos que o filme de animação é em um gênero discursivo. Nosso segundo propósito é discutir o caráter ideológico-valorativo do discurso fílmico, o qual, como qualquer discurso, expressa os posicionamentos ideológicos e axiológicos de seu(s) produtor(es). Além disso, pretendemos debater sobre o possível revestimento carnavalesco desse gênero discursivo, observando outra animação na qual podemos identificar aspectos relativos ao conceito bakhtiniano de carnavalização: o filme *Shrek*.

De início, torna-se preciso recuperar a definição de gênero discursivo, apresentada por Bakhtin (2011) no célebre ensaio *Os gêneros do discurso*, que faz parte de seu *Estética da criação verbal* (doravante *ECV*). Neste texto, o autor russo afirma que “[...] cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, os quais denominamos *gêneros do discurso*”. (BAKHTIN, 2011, p. 262, grifos do autor).

---

<sup>46</sup> Em *Frozen*, a história se centra na relação familiar entre duas irmãs, Elsa e Anna; em *Malévola*, no relacionamento que se estabelece entre a princesa Aurora e a bruxa que dá nome ao filme, o qual se aproxima nitidamente de um laço maternal, embora não o seja. Cabe ressaltar ainda que *Malévola*, diferentemente dos outros filmes citados por nós, não é um filme de animação, mas conta, do ponto de vista da antagonista, a história da Bela Adormecida, dando-lhe outros contornos semânticos.

<sup>47</sup> Título inspirado num verso da canção *Hollywood*, de Chico Buarque.

Levando em consideração a definição de Bakhtin (2011), Fiorin (2006, p. 64) atenta para o advérbio “relativamente”, “pois ele implica que é preciso considerar a historicidade dos gêneros, isto é, sua mudança [...]”. Tomando o excerto de Fiorin (2006, p. 64) e unindo-o às ideias de Bakhtin (2011), podemos assinalar que o pensador russo percebe que os gêneros do discurso sofrem mudanças constantes. A respeito de como noção de gênero do discurso figura no pensamento bakhtiniano, Fiorin (2006, p. 69) conclui que “O gênero une estabilidade e instabilidade, permanência e mudança. De um lado, reconhecem-se propriedades comuns em conjuntos de textos; de outro, essas propriedades alteram-se continuamente”.

Ainda a propósito desse conceito bakhtiniano, Acosta-Pereira & Rodrigues (2010, p. 151) assinalam que os gêneros “se apresentam flexíveis, dinâmicos e fluídos, como também são histórico-culturalmente situados”. Interpretando esse excerto textual, podemos dizer que os autores também atentam para as mudanças que os gêneros discursivos sofrem – ao mencionar sua flexibilidade, seu dinamismo e sua fluidez -, além de perceberem que, por serem situados histórica e culturalmente, os gêneros não devem ser abstraídos “de suas coordenadas de tempo-espaço”, nos dizeres de Faraco (2009, p. 130). No que respeita ao assunto, Bakhtin (2011) chega, inclusive, a se referir à *reacentuação* dos gêneros do discurso; estes podem, eventualmente, ser tingidos por novos tons apreciativos. Nos termos do próprio pensador, “[...] também aqui é possível uma reacentuação dos gêneros, característica da comunicação discursiva em geral”. (BAKHTIN, 2011, p. 284). Falaremos sobre esse processo de reacentuação de forma mais detida no próximo capítulo, quando discutirmos em que medida o filme *Valente*, de certo modo, reacentua o gênero discursivo filme de animação, dando-lhe *contornos paródico-carnavalescos*.

Além disso, em seu *ECV*, Bakhtin (2011) também propõe uma divisão para os gêneros do discurso, separando-os em primários (simples) e em secundários (complexos).

Os do primeiro tipo – primários ou simples - “se formaram nas condições da comunicação discursiva imediata” (BAKHTIN, 2011, p. 263) e, por conseguinte, se relacionam à comunicação cotidiana que se realiza espontaneamente e à oralidade (embora não sejam exclusivamente orais, como ressalva Fiorin (2006, p. 70)). Como exemplos de gêneros discursivos primários, Fiorin (2006), com suporte nas ideias bakhtinianas, faz menção à piada, ao bate papo, à conversa telefônica e, mais recentemente, ao e-mail e ao *chat* da internet, o equivalente virtual do bate papo.

Já os do segundo tipo – secundários ou complexos - dizem respeito a situações de comunicação mais elaboradas e “surtem nas condições de um convívio cultural mais complexo e relativamente muito desenvolvido e organizado (predominantemente o escrito) – artístico, científico, sociopolítico, etc”. (BAKHTIN, 2011, p. 263). Como exemplos de gêneros discursivos secundários, podemos citar, com apoio em Fiorin (2006), o editorial, o romance, a comunicação científica, o ensaio filosófico, etc.

Nesse ponto do trabalho, consideramos conveniente recorrer a uma passagem bastante elucidativa do trabalho do autor mencionado acima. Consoante Fiorin (2006, p. 69-70), “os gêneros não são tipos de enunciados apenas da língua escrita. *Eles abarcam a totalidade de uso da linguagem em todas as suas modalidades*”. (Grifo nosso). Como o filme de animação pertence à esfera da comunicação artística, mais especificamente, ao domínio cinematográfico, acreditamos que podemos pensá-lo como um tipo de gênero discursivo.

Considerando a natureza verbo-visual do texto animado, torna-se importante atentar para a ideia de que a abordagem do Círculo de Bakhtin pode ser utilizada “para se compreender os gêneros discursivos em esferas da produção da linguagem não restritas ao mundo verbal”. (MACHADO, 2012, p. 161). Ainda de acordo com a autora, as esferas de uso da linguagem “não são uma noção abstrata, mas uma referência direta aos enunciados concretos que se manifestam nos discursos” (MACHADO, 2012, p. 156). Assim, dada sua natureza multissemiótica, o cinema pode ser entendido como uma dessas esferas de uso da linguagem não restritas ao domínio do verbal que podem ser interpretadas à luz da perspectiva bakhtiniana.

Em seu estudo sobre o conceito bakhtiniano de gênero do discurso, Machado (2012, p. 162) argumenta que “Com relação às diversas esferas da produção discursiva, ‘filmes’, ‘programas’, ‘formatos’ são os enunciados concretos da comunicação mediada por mídias e, portanto, gêneros discursivos da cultura prosaica”. Unindo essa citação à discussão que Brait (2012) realiza sobre a noção bakhtiniana de enunciado, é possível afirmar que o filme pode ser compreendido como o produto de uma enunciação midiática (processo), de forma que, entre o produtor do filme e seus receptores, encontram-se os meios de comunicação de massa, elementos de mediação dessa interação discursiva.

Sendo entendida como um *enunciado* (de natureza verbo-visual), uma narrativa fílmica, por conseguinte, é constitutivamente dialógica: tanto responderá narrativas precedentes a ela numa cadeia discursiva fílmica quanto provocará o surgimento de respostas

na forma de novas narrativas fílmicas, como indicamos anteriormente. Sobre essa questão, as observações de Di Camargo Jr. & De Paulo (2008) mostram-se bastante esclarecedoras. De acordo com esses autores,

as imagens-movimento e o filme no seu conjunto dialogam em duas esferas diferentes: de um lado com os discursos que circulam na cultura da sociedade da qual se originou a produção ou na qual é realizada a exibição; de outro, com a narrativa cinematográfica, com elementos que compõem a própria película. (DI CAMARGO JR.; DE PAULO, 2008, p. 172)

Assim, as imagens em movimento e a narrativa fílmica estabelecem relações de sentido com discursos para além das telas: aqueles que circulam na cultura da sociedade em que a película foi produzida, originalmente, e na qual ela será transmitida. Ao mesmo tempo, os sentidos da narrativa animada serão um efeito resultante do conjunto de elementos semióticos a partir dos quais ela é organizada. Os signos das diferentes modalidades da linguagem – verbal ou não verbal – articulam-se para produzir sentidos nesse material, não funcionando de forma isolada uns dos outros – o que seria, aliás, uma contradição, uma vez que os focalizamos a partir de um ângulo dialógico. Machado (1989), refletindo sobre o conceito bakhtiniano de dialogismo e reconhecendo que essa propriedade da comunicação discursiva não se restringe a materiais exclusivamente verbais, sintetiza esse assunto com precisão. De acordo com essa autora, para Bakhtin, “todo ato comunicativo é em si uma manifestação dialógica. Tanto o discurso verbal quanto o discurso não-verbal só podem ser definidos enquanto tais *através de sua relação com o outro*”. (MACHADO, 1989, p. 174, grifo nosso).

Tendo feito observações referentes ao entendimento do filme de animação como um gênero discursivo, passemos, a partir de então, a refletir sobre o caráter ideológico e, por conseguinte, axiológico do objeto fílmico.

Nas palavras de Di Camargo Jr. & De Paulo (2008, p. 171), “[...] o cinema é uma arte por si só ideológica e semiótica”. Tomando essa citação, é possível afirmar que o texto cinematográfico – e, por consequência, a narrativa fílmica de animação - corresponde a um tipo de texto artístico, estruturado sob forma sónica (por esse motivo, chamado “semiótico”) e capaz de manifestar os pontos de vista e os juízos sociais de valor (por essa razão, chamado “ideológico”/“axiológico”) de seu produtor materializados em tais signos, como indicamos em nosso terceiro capítulo, ao adotarmos a concepção de texto como um objeto semiótico-ideológico proposta por Brait (2012).

No que concerne ao âmbito da linguagem das produções fílmicas, Di Camargo Jr. & De Paulo (2008, p. 167) observam que um aspecto característico da linguagem cinematográfica é o caráter ideológico do signo. Conforme expusemos, a linguagem consiste no espaço de materialização e de expressão da ideologia. Dessa maneira, onde existe linguagem, conseqüentemente, existe, em maior ou em menor grau, ideologia. A linguagem fílmica, portanto, não poderia ser uma exceção a essa ideia, o que significa que também ela é ideológica e axiologicamente saturada. Por isso, como o filme “se encontra metamorfoseado em signo” (DI CAMARGO JR.; DE PAULO, 2008, p. 168), por meio de uma análise de sua linguagem, poderemos identificar, em certa medida, como aqueles que assinam as películas inscrevem suas orientações ideológicas e suas posições valorativas nos materiais que produzem.

Ainda sobre o assunto, as considerações de Stam (2010) ajudam-nos a pensar como o discurso da mídia de massa norte-americana pode ser tratado a partir da análise dialógica do discurso. De acordo com o referido autor,

Uma abordagem bakhtiniana veria a programação televisiva como uma “enunciação situada”. Por definição, como “enunciação”, ela está impregnada com as possibilidades comunicativas do dialogismo, mas, como “situada”, ela é contingente, histórica, permeada tanto pela hegemonia quanto pela resistência. (STAM, 2010, p. 334)

A nosso ver, as observações de Stam (2010) sobre a programação televisiva podem ser estendidas para as obras cinematográficas e, por conseguinte, para as narrativas fílmicas de animação. Com apoio na citação do autor norte-americano, pensemos como os filmes podem ser compreendidos como *enunciações situadas*.

Como “enunciações”, podemos dizer que as obras cinematográficas estabelecem relações dialógicas umas com as outras, ainda que determinadas películas reportem-se a outras com o propósito de parodiá-las ou de subverter carnavalescamente determinados elementos delas constitutivos, como acreditamos ser o caso de *Valente*. Machado (2012), tecendo observações sobre o tratamento dado às obras literárias pela teoria bakhtiniana, ressalta que “Bakhtin entende que as obras vivem num grande tempo porque são capazes de romper os limites do presente onde surgem. Reportam-se tanto ao passado quanto ao futuro, ao devir”. As considerações da autora focalizam especificamente obras literárias; contudo, parece-nos evidente que as produções cinematográficas, que podem ser classificadas como obras-enunciados – para usar a terminologia do próprio Bakhtin (2011, p. 279) –, equivalem a elos numa cadeia discursiva fílmica. Logo, toda obra-enunciado – quer seja literária,

cinematográfica ou mesmo de outro tipo -, se pensada a partir da perspectiva dialógica, estabelecerá relações de sentido com as obras-enunciados que lhes antecederam e com as obras-enunciados que lhes sucederão.

Como “situadas”, podemos indicar que as obras cinematográficas irão refletir – e, simultaneamente, refratar – as características do tempo e do espaço no qual foram produzidas. Para esclarecer essa questão, podemos lançar mão, outra vez, do exemplo da película *Branca de Neve e os Sete Anões*, no que respeita à representação da princesa que dá nome à narrativa fílmica. Como vimos no segundo capítulo, retratar a personagem em foco como uma dona de casa plenamente feliz tem, em certa medida, relação com a função desempenhada pelas mulheres na sociedade de então, bem como com a questão da maternidade. Por outro lado, já em *Valente*, temos, com Merida, a representação de uma personagem feminina cujas atividades não se limitam à realização de afazeres domésticos e que luta para tomar suas próprias decisões. Poderíamos dizer que essa maneira de retratar a personagem também tem “raízes” no mundo além das telas, uma vez que as mulheres, na atualidade, não se encontram necessariamente tão associadas ao espaço e aos afazeres domésticos quanto estavam em épocas anteriores e, de forma geral, também querem assumir um lugar de protagonismo no que respeita à feitura de suas próprias escolhas. O caráter “situado” de uma enunciação, como buscamos demonstrar com a ajuda desses exemplos bastante simples, refere-se à forma com que tal enunciação reflete e refrata o tempo e o espaço em que foi criada.

Ainda a esse respeito, torna-se conveniente atentar para a ideia de que as enunciações são marcadas tanto pela hegemonia quanto pela resistência (STAM, 2010, p. 334). Podemos compreender as obras como um produto da relação dialógica de tensão entre discursos dominantes, ligados à ideologia oficial, e discursos de resistência, associados à ideologia do cotidiano. Para compreender melhor esse aspecto, consideremos, mais uma vez, o problema da representação feminina no âmbito das narrativas fílmicas de animação.

No filme *Valente*, é possível afirmar que circula um discurso “hegemônico” ligado à idealização das personagens femininas, que convive dialogicamente, de maneira tensa, com um discurso “de resistência”, segundo o qual as personagens não necessariamente precisam se encaixar nesse mesmo “molde”. O discurso hegemônico busca legitimar um perfil feminino ligado à feminilidade (FERREIRA, 2010) e defende que as mulheres devem ser

belas, obedientes e dóceis.<sup>48</sup> Por outro lado, o discurso de resistência não vê a necessidade de enquadrar as mulheres nessas categorias valorativas e, por conseguinte, relaciona-se a um perfil feminino ligado à feminilidade (FERREIRA, 2010), noção essa que, como vimos, diz respeito a mulheres fortes e independentes. Em *Valente*, como observaremos melhor no próximo capítulo, a figura feminina da princesa – assim como outras figuras femininas e, inclusive, figuras masculinas – é *carnavalizada*: Merida pode ser entendida como uma reflexão invertida – e, por isso, paródico-carnavalesca – das princesas tradicionais. Dessa maneira, esses dois discursos distintos dão sentidos bastante diferentes à imagem feminina, recobrando-a com valorações sociais particulares a cada um. Assim, o caráter “situado” de uma enunciação também se refere à convivência, nela, de um discurso ligado à hegemonia e outro ligado à resistência, como buscamos demonstrar ao fazer uso dos exemplos acima, ligando os apontamentos de Stam (2010) ao material multissemiótico que nos propusemos a analisar.

Até o presente momento, tecemos comentários sobre o caráter ideológico-apreciativo da narrativa fílmica de animação. Contudo, ainda não demos a devida atenção aos contornos carnavalescos que podem recobrir esses tipos de textos narrativos. Em nosso próximo capítulo, quando analisarmos o filme *Valente* levando em consideração os conceitos e as noções de análise expostos no trabalho como um todo, atentaremos para os inúmeros traços da cosmovisão carnavalesca presentes nessa película. Contudo, não poderíamos deixar de fazer menção a outra narrativa animada em que também é possível identificar esse colorido carnavalesco: o primeiro filme da saga *Shrek*, da *DreamWorks*, lançado no ano de 2001.

Restringiremos nossos comentários ao enredo do filme supracitado e a uma de suas personagens, tratando dois dos fatores que contribuem para a construção de uma narrativa carnavalizada, como explicamos no terceiro capítulo desse trabalho. Os fatores escolhidos são: i) o conteúdo do material textual em questão possuir traços característicos paródico-carnavalescos e ii) o fato de as personagens desse material textual apresentarem determinados traços característicos do corpo grotesco, conforme pensado por Bakhtin (2013).

Todavia, antes de conectarmos esses dois aspectos a *Shrek*, consideramos importante mostrar o resumo do filme em questão, para melhor situar o leitor a respeito desse material.

---

<sup>48</sup> Esse discurso também pode ser identificado nos primeiros filmes de animação da *Disney*, que veiculam uma imagem idealizada das personagens femininas (como é o caso de *Branca de Neve e os Sete Anões*, para citar um exemplo).

Assim, a animação narra a história da personagem Shrek, um ogro verde que vive em um pântano, em completo isolamento de outros seres, até seu espaço ser “invadido” por diversas criaturas mágicas, as quais parecem ter saído diretamente dos contos de fadas. Dentre eles, está um Burro falante, que passa a seguir Shrek, tentando tornar-se seu amigo. O protagonista do longa-metragem decide, então, tirar satisfações com aquele que havia expulsado as criaturas de seus respectivos lares, a personagem lorde Farquaad, que é o verdadeiro antagonista do filme e tem como propósito se tornar oficialmente o rei de Duloc, local em que a narrativa é ambientada. Para isso, entretanto, ele precisaria casar-se com uma princesa. Com esse plano em mente, a personagem faz um acordo com o ogro, prometendo retirar os “invasores” do pântano, com a condição de que Shrek resgate Fiona, a princesa escolhida de lorde Farquaad para se tornar sua rainha. Então, o ogro, na companhia do Burro, parte com a missão de resgatar Fiona, que está presa na torre mais alta de um castelo protegido por um dragão fêmea. O resgate acaba por ser bem sucedido e, no decorrer da história, Shrek e Fiona apaixonam-se um pelo outro. Curiosamente, o mesmo acontece com o Burro e o dragão fêmea.

Contudo, posteriormente, Fiona revela ao Burro que, devido a um feitiço, sempre que o sol se põe, ela se transforma em uma ogra. No entanto, no momento em que encontrar seu verdadeiro amor, o encanto será quebrado e ela assumirá sua “forma verdadeira”. Enquanto confessa seu segredo ao Burro, Fiona pergunta quem poderia se apaixonar por uma fera tão nojenta e feia; Shrek, sem saber que ela, na verdade, estava se referindo a si mesma, escuta essa parte da conversa e, concluindo que a princesa estava dizendo que ninguém se apaixonaria por ele, passa a tratar Fiona de maneira desagradável e entrega-a a lorde Farquaad, cumprindo sua missão.

A princesa, depois, acaba por aceitar o pedido de casamento de lorde Farquaad, mas Shrek é convencido pelo Burro a tentar impedir que o casamento aconteça e a se declarar para ela. Assim, Shrek, o Burro e o dragão fêmea se unem e impedem a realização da cerimônia. Com a chegada do pôr do sol, Fiona assume a forma de ogra diante de todo o reino e, nessa passagem do filme, Shrek, por fim, compreende o sentido do que Fiona dissera em sua confissão ao Burro. Por sua vez, lorde Farquaad ordena que ela e Shrek sejam presos por seus guardas, mas o antagonista acaba sendo devorado pelo dragão fêmea. No final da história, Fiona, cuja verdadeira forma é a de ogra, e Shrek expressam seus sentimentos afetivos um pelo outro e se casam no pântano.

Tendo resumido o filme, pensemos, agora, nos dois aspectos citados acima.

Quanto ao ponto i) - o conteúdo do material textual em questão possuir traços característicos paródico-carnavalescos -, podemos observar que o conteúdo de *Shrek* é semelhante ao de outros textos animados; afinal, no filme, vemos a história recorrente de uma princesa que é salva por um “príncipe”. No entanto, a recuperação dialógica dessa “trama cristalizada” pelo filme se dá por meio de um gesto *paródico-carnavalesco*, já que, como vimos, o suposto cavaleiro de armadura resplandecente, que deveria vir num charmoso cavalo branco, na verdade, é substituído por um ogro mal humorado e grosseiro, acompanhado por um burro falante. Essas alterações na figura masculina que, tipicamente, está presente nas animações permitem-nos identificar o caráter paródico do filme: as personagens da princesa e do príncipe encantado são recuperados em *Shrek*, mas são *atualizados* – em termos bakhtinianos – e, mais do que isso, são postos ao avesso, para recuperar a metáfora de Bakhtin (2013) sobre a vida carnavalesca.

Como vimos em nosso terceiro capítulo, quando um texto parodia carnavalescamente outro, é possível perceber não apenas a negação dos sentidos do material parodiado, mas, também, uma renovação deles. Considerando essas ideias, podemos dizer que, na animação *Shrek*, as personagens do príncipe e da princesa, tal qual são representados nos filmes animados tradicionais, passam por esses procedimentos de negação, de ressuscitação e de renovação. Dessa maneira, os modelos idealizados de feminilidade e de masculinidade – representados pela princesa e pelo príncipe, tradicionalmente - são negados; no lugar de tais figuras, temos Shrek e Fiona, “herói e heroína invertidos” que, como veremos, podem ser entendidos como personagens carnavalizadas e como exemplos de corpos grotescos.

O protagonista do filme é uma personagem de proporções corporais exageradas, de modos bastante questionáveis, de temperamento mal humorado e, em certas passagens, até mesmo hostil. Ademais, importante notar que Shrek é um *ogro*. Em sua análise discursiva sobre o filme, Pessoni *et al.* (2011) explicam que o ogro, figura bastante presente na literatura fantástica, é um ser monstruoso, frequentemente caracterizado como devorador de crianças, dotado de força bruta e de inteligência reduzida. Ademais, ainda consoante os autores, o ogro é uma criatura extremamente territorial que, “quando encontra uma ‘casa’, guarda-a com veemência” (PESSONI *et al.*, 2011, p. 24), possuindo, também, um intenso desejo de isolamento. Algumas dessas características da figura do ogro - ser considerado um monstro, ser uma criatura extremamente territorial e possuir um desejo de isolamento -, portanto, “ecoam” no filme *Shrek*.

A personagem Shrek (Figura 7)<sup>49</sup>, embora seja o herói do filme homônimo, estabelece uma nítida relação de contraste com as figuras clássicas dos príncipes encantados dos filmes de animação, podendo ser entendido como a antítese desse modelo idealizado de beleza e de elegância.



Figura 7 – A personagem Shrek.

A esse respeito, vale lembrar, a título de curiosidade, que Fiona, principalmente quando assume sua forma de ogra, em certo sentido, também carnavaliza a figura clássica da princesa, bem como seus traços valorativos característicos: a beleza, a docilidade e a submissão, etc. Isso porque a personagem revela-se bastante decidida e voluntariosa, contribuindo grandemente em seu próprio resgate, já que possui domínio de artes marciais. Além disso, em sua forma de ogra, a aparência de Fiona – com sua cor verde, formas arredondadas, hábitos pouco higiênicos e atitudes transgressoras – é bastante diversa daquela apresentada pelas princesas. No entanto, não vamos nos alongar a esse respeito por este não ser um assunto de singular importância para os nossos propósitos nessa dissertação.

---

<sup>49</sup> Disponível

<<http://vignette3.wikia.nocookie.net/shrek/images/8/81/Shrekprofile.jpg/revision/latest?cb=20100604224804>>. Acesso em: 11 jul 2016.

Em resumo, podemos apontar, no que respeita ao ponto i), que a inversão simbólica do mundo ou a criação de um “mundo às avessas”, típicos das obras marcadas pela carnavalização, assim como a questão da paródia carnavalesca, mostram-se bastante presentes no filme em foco.

Passemos, agora, ao segundo ponto citado - o fato de as personagens desse material textual apresentarem determinados traços marcantes do cânone grotesco. Sobre essa questão, é conveniente destacar que buscamos ligar o conceito bakhtiniano de corpo grotesco apenas ao protagonista da animação, Shrek. No entanto, ressaltamos que a personagem Fiona, na forma de ogra, também apresenta traços da concepção grotesca de corpo. Dentre eles, poderíamos citar, sinteticamente, a instabilidade – trata-se de uma personagem que passa por transformações ao longo da narrativa fílmica, alternando entre uma versão humana e uma versão de ogra -, e a bicorporalidade – reunião de um corpo humano e de um corpo de ogra em uma só superfície corporal. Além do mais, quando comparado à sua versão humana, ou seja, quando avaliado a partir do parâmetro clássico, seu corpo de ogra pode ser classificado como monstruoso.

Em relação a Shrek, podemos observar, no que se refere à sua aparência física, a presença do nariz e das mãos de tamanho exagerado, bem como de um abdômen visivelmente protuberante (*Traços corporais hiperbólicos*). A esse respeito, é interessante notar que Bakhtin (2013), quando discute o conceito de corpo grotesco, evoca a figura de Sancho Pança, da obra *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes. Nas palavras do pensador russo, “O grande ventre de Sancho Pança, seu apetite e sua sede são ainda fundamental e profundamente carnavalescos”. (BAKHTIN, 2013, p. 19). O grande ventre, portanto, corresponde a uma característica ligada à carnavalização compartilhada por Sancho Pança e por Shrek. Ademais, como ressaltam Pessoni *et al.* (2014), ao longo da história do filme, são mostradas diversas cenas em que o protagonista come e bebe abundantemente. Nesse sentido, consideramos necessário recorrer às observações feitas por Bakhtin (2013) acerca da *degradação*.<sup>50</sup> Consoante o pensador, “Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e a dos órgãos genitais, e portanto com atos como [...] a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais”. (BAKHTIN, 2013, p. 19). Assim, poderíamos associar essa “comunhão com a vida da parte inferior do corpo” de que Bakhtin

---

<sup>50</sup> As degradações estão relacionadas ao rebaixamento, traço característico do realismo grotesco (BAKHTIN, 2013), como vimos anteriormente. As imagens rabelaisianas – imagens grotescas -, conforme explicamos, foram bastante influenciadas pelo realismo grotesco, concebido como o sistema de imagens da cultura cômica popular.

(2013, p. 19) fala às diversas cenas de Shrek que mostram o protagonista da animação se alimentando de maneira farta.

A esse respeito, vale lembrar ainda que, em nosso terceiro capítulo, fizemos considerações sobre a *série da comida e da bebida* (BAKHTIN, 2014), típica das obras rabelaisianas e, por conseguinte, de obras carnavalescas. De acordo com o autor russo, “Nas imagens da bebida e da comida estão ainda vivas as ideias do banquete e da festa”. (BAKHTIN, 2013, p. 20); nelas, portanto, permaneceria o “espírito” dos ritos e dos festejos cômicos e populares associados ao carnaval, conforme entendido por Bakhtin (2010b, 2013). Nesse sentido, a presença de comida e de bebida em abundância pode ser interpretada como outro aspecto carnavalesco presente no filme *Shrek*.

Além disso, vale observar que o inacabamento – isto é, a ênfase nas partes em que o corpo se comunica com o mundo exterior - também é um traço significativo em relação à personagem Shrek; Pessoni *et al.* (2014) ressaltam que existe um realce das aberturas das orelhas e das narinas do ogro em diversas cenas do filme. A isso, poderíamos acrescentar que a boca da personagem, outra abertura do corpo para o mundo externo, também é colocada em destaque. Em diversas passagens do filme, a boca de Shrek é mostrada aberta, revelando os dentes tortos da personagem e, assim, funcionando como um orifício de comunicação com o mundo externo e como um indício textual desse inacabamento.

Portanto, no que se refere à personagem Shrek, podemos apontar como marcas típicas do corpo grotesco: o tamanho e as proporções corporais extraordinários; a degradação; o inacabamento. Além disso, se tomarmos como parâmetro os corpos clássicos, podemos dizer que o corpo da referida personagem pode ser caracterizado como monstruoso e disforme. A partir do que foi discutido, podemos entender Shrek como um exemplo de corpo grotesco.

Em síntese, no presente capítulo, tecemos observações relativas à estrutura “padrão” dos textos filmicos. Observamos que a existência de um estado inicial de equilíbrio, interrompido temporariamente por uma situação de desequilíbrio que, por sua vez, dá lugar a um estado final de equilíbrio é um aspecto constitutivo desses textos narrativos em particular. Ademais, trazendo diferentes películas a título de exemplificação, também buscamos pensar sobre determinadas características do gênero discursivo filme de animação, como a recorrência de cenários relacionados à natureza e o processo de antropomorfização de animais e de objetos, dentre outros. Identificamos como estas e outras características são trabalhadas

em diferentes textos narrativo-fílmicos animados. Outro ponto para o qual atentamos foi como as narrativas fílmicas, sendo organizadas linguisticamente (semioticamente), manifestam orientações ideológicas e posições valorativas de seu(s) produtor(es), apresentando, portanto, uma dimensão ideológico-apreciativa. Por fim, fizemos comentários sobre a possibilidade de um texto narrativo fílmico possuir traços marcantes do discurso carnavalesco, analisando dois fatores que contribuem para a carnavalização do texto narrativo, no âmbito de um filme animado em particular, *Shrek* (2001). Pudemos perceber que a película foi construída por meio de um gesto paródico-carnavalesco e que o protagonista dela, em particular, pode ser entendido como um exemplo de corpo grotesco.

Levando em conta os assuntos abordados no âmbito desses quatro primeiros capítulos do trabalho, encontramos-nos, agora, em condição para realizar a análise dialógica do filme de animação *Valente*, selecionado como objeto de estudo do presente trabalho, identificando os traços do discurso carnavalesco nessa narrativa fílmica. Este é o nosso propósito para o quinto e penúltimo capítulo do trabalho.

## 5 “EU DECIDI FAZER O QUE É CERTO E... QUEBRAR A TRADIÇÃO”: LEITURA DO FILME *VALENTE* EM PERSPECTIVA DIALÓGICA

“Toda essa história de casamento é o que você quer! Já se preocupou em perguntar o que eu quero? Não! Você anda por aí me dizendo o que fazer e o que não fazer! Tentando fazer com que eu seja igual a você! Bem, eu não serei como você!” (Merida)

Neste quinto capítulo da dissertação, temos como objetivos fazer esclarecimentos de ordem metodológica e realizar o estudo propriamente dito da narrativa fílmica de animação *Valente*<sup>51</sup>. Com a finalidade de melhor organizar o trabalho, dividiremos o presente capítulo em duas seções macro, cada qual com suas respectivas subseções. Desse modo, reservamos a primeira seção para tratarmos de questões relativas à metodologia dessa pesquisa e a segunda, para a realização da análise dialógica do filme citado. Passemos, então, a elas.

### 5.1 ALGUNS ASPECTOS METODOLÓGICOS DA PESQUISA

#### 5.1.1 Tipo de pesquisa

Conforme mencionamos nos capítulos precedentes, esse trabalho situa-se, de maneira geral, no campo da Linguística Aplicada (LA), cujas pesquisas passaram a ser construídas de forma interdisciplinar, como nos ensina Moita Lopes (2006, p. 19). Dito de outro modo, a LA contemporânea estabelece diálogos com diversas outras áreas do conhecimento, o que lhe rendeu a denominação não de conhecimento disciplinar, mas de conhecimento *indisciplinar* (MOITA LOPES, 2006, p. 19). Em relação ao assunto, Fabrício (2006, p. 48) observa que uma tendência nos estudos desenvolvidos na Linguística Aplicada, sobretudo na contemporaneidade, é “focalizar a linguagem como prática social e observá-la em uso, imbricada em ampla amalgamação de fatores contextuais”. Dada a inserção do presente trabalho na LA, defendemos que a linguagem é indissociável de fatores de ordem histórica, social e cultural, como foi explanado em nosso segundo capítulo. Ademais, de forma mais específica, essa dissertação baseia-se teoricamente na abordagem do Círculo de Bakhtin. Em razão da postura teórica adotada para realizar a análise da animação selecionada como *corpus*, acreditamos que a linguagem – quer em sua dimensão verbal, quer em sua dimensão não verbal – é constitutivamente dialógica, sendo, também, saturada ideológica e axiologicamente, como buscamos demonstrar.

---

<sup>51</sup> Disponibilizaremos cópias do filme em estudo para os membros da banca examinadora dessa dissertação.

Feitos esses comentários sucintos, consideramos conveniente, nessa parte da dissertação, fazer observações sobre o tipo de pesquisa que buscamos realizar, classificando-a em relação à natureza, à abordagem do problema e aos objetivos a serem alcançados. Vale lembrar que abordaremos, nas subseções seguintes, outros dois aspectos metodológicos: a constituição do *corpus* e os procedimentos de análise seguidos para o estudo do material selecionado.

Dessa forma, quanto à sua natureza, esta pesquisa classifica-se como *aplicada*. De acordo com Cavalcanti (1990, p. 42-43), a pesquisa aplicada se marca por partir de um problema constituído na prática, além de contribuir, de forma direta ou indireta, para a teoria, já que o estudioso faz uma teorização a respeito da prática. Acreditamos que, ao nos basearmos na análise dialógica do discurso e nas concepções butlerianas para estudarmos o filme *Valente*, poderemos dar contribuições de natureza teórica para ambas as propostas. Por conta disso, a pesquisa pode ser classificada como aplicada.

Quanto à abordagem do problema, essa pesquisa classifica-se como qualitativa, uma vez que o objeto de estudo não será investigado a partir de métodos estatísticos. Com base em Allum *et al.* (2002, p. 23), podemos afirmar que a pesquisa qualitativa lida com interpretações da realidade social. Em nosso trabalho, conforme explicamos, iremos descrever as características do filme de animação *Valente*, bem como fazer interpretações sobre essa produção cinematográfica, à luz das noções e das categorias de análise apresentadas nos capítulos anteriores. Assim, por abordarmos esse objeto fílmico do ponto de vista interpretativista, torna-se pertinente classificar a pesquisa como qualitativa.

Quanto aos objetivos, a pesquisa classifica-se como exploratória. Gil (2002, p. 41) assinala que as pesquisas exploratórias “têm como objetivo proporcionar maior familiaridade com o problema, com vistas a torná-lo mais explícito ou construir hipóteses”. Com o presente estudo, temos o propósito de evidenciar os aspectos do discurso carnavalesco que podem ser identificados na animação *Valente*. Em função disso, é possível classificar essa pesquisa como exploratória.

Discutidos esses pontos, pensemos, a partir de então, a respeito da obra cinematográfica que elencamos como nosso objeto de análise.

### **5.1.2 Constituição do *corpus***

O *corpus* dessa pesquisa, como antecipamos, é constituído pelo filme de animação *Valente*, dirigido por Brenda Chapman e por Mark Andrews e produzido pelos estúdios *Disney* e *Pixar* no ano de 2012. Assim sendo, no que respeita ao contexto de produção fílmica, as companhias mencionadas podem ser apontadas como produtoras/autoras desse material. A esse propósito, importante ressaltar que o problema da autoria das obras cinematográficas ainda será debatido no decorrer desse capítulo.

Além do mais, conforme explicamos anteriormente, adotando uma perspectiva dialógica, podemos compreender um objetivo fílmico como uma *obra-enunciado* (BAKHTIN, 2011, p. 279). Em decorrência disso, torna-se necessário atentar para a questão do *endereçamento* (dimensão de recepção fílmica<sup>52</sup>), ou seja, para quem são os possíveis leitores-espectadores (audiência) do referido texto. Dessa maneira, o fato de *Valente* corresponder a uma animação autoriza-nos a inferir que essa película é direcionada, preferencial, mas não exclusivamente, para o público infantil. Portanto, é natural que o filme pode ser assistido por outros leitores-espectadores, embora seja endereçado, em particular, para as crianças.

Como já tecemos comentários sobre o tipo de pesquisa que pretendemos realizar (examinando sua natureza, sua forma de abordar o problema e seus objetivos) e sobre a obra cinematográfica elencada como objeto de estudo, resta-nos fazer esclarecimentos sobre como procederemos na análise do material supracitado.

### 5.1.3 Procedimentos de análise

Por fim, quanto aos procedimentos de análise, essa pesquisa classifica-se como bibliográfica. De acordo com Gil (2002, p. 44), “a pesquisa bibliográfica é desenvolvida com base em material já elaborado, constituído principalmente de livros e artigos científicos”. Como a análise dialógica do objeto fílmico será respaldada pela visão bakhtiniana e pelos estudos dos intérpretes da análise dialógica do discurso, é pertinente classificar a pesquisa como bibliográfica.

---

<sup>52</sup> Quanto à dimensão de recepção, é fundamental destacar que “o filme não possui um sentido em si. São antes o emissor e o receptor que lhe dão um sentido por meio de uma série de procedimentos à sua disposição no espaço social onde operam” (AUMONT & MARIE, 2003, p. 239). Em outras palavras, o sentido não está encerrado na própria produção cinematográfica. Pelo contrário: são os produtores e os leitores-receptores que atribuem sentidos aos filmes. Em nosso trabalho, reconhecemos, portanto, a relevância da audiência no processo de interpretação e de compreensão (ativa e responsiva) dos textos fílmicos, mas optamos por não tratar a instância da recepção de *Valente* porque gostaríamos de explorar esse assunto em uma pesquisa a ser desenvolvida posteriormente.

Convém explicar ainda que, para estudar a animação *Valente*, faremos uso da ferramenta *Print Screen*. Este recurso permite-nos “congelar” partes da narrativa fílmica, para que possamos reproduzir, de maneira parcial, determinadas cenas ou sequências de cenas da película. Vale observar também que, dado nosso interesse pelas modalidades verbal e visual da linguagem, as imagens que apresentaremos no decorrer do trabalho encontrar-se-ão acompanhadas por legenda em língua portuguesa. A opção por analisar o filme em sua língua original, o inglês, acompanhado pela legenda em língua portuguesa justifica-se por nossa preocupação em considerar as semioses verbal e visual que compõem a animação. Portanto, ao reproduzir as cenas ou sequências cênicas junto da legenda, tornar-se-á possível dar a devida atenção às materialidades verbal e imagética da linguagem, para, com isso, dar conta dos planos semióticos verbal e visual que compõem nosso objeto de estudo.

Além disso, defendemos que filmes podem ser concebidos como tipos particulares de textos narrativos, apresentando, por consequência, as mesmas partes a partir das quais são constituídas as narrativas. Tendo em vista isso, a análise de *Valente* será feita com base nos elementos narrativos que compõem a película, na seguinte ordem: *enredo*, *tempo*, *espaço* e *personagens*. O estudo será, também, fundamentado nos conceitos apresentados ao longo da dissertação e sintetizados no *quadro metodológico da pesquisa*, exposto no terceiro capítulo.

Feitos esses esclarecimentos sobre o tipo de pesquisa, passemos para a próxima seção desse capítulo, dedicada à investigação do texto narrativo-fílmico de animação *Valente*.

## 5.2 ESTUDO DA NARRATIVA FÍLMICA VALENTE A PARTIR DA ANÁLISE DIALÓGICA DO DISCURSO

Como já foi dito, por motivos de organização, a segunda seção desse quinto capítulo apresentará algumas subdivisões. Na primeira dessas subseções, apresentaremos a *sinopse* de *Valente*, para situar melhor o leitor diante da película em estudo; na segunda, dedicar-nos-emos ao estudo do *enredo* do filme; na terceira, abordaremos questões concernentes ao *tempo* e ao *espaço* da narrativa e, por fim, na quarta subseção, teceremos comentários relativos às *personagens* desse texto fílmico.

### 5.2.1 Os “will o’the wisps” mostram o caminho: a sinopse do filme *Valente*

A história de *Valente* se inicia com o uso do recurso narrativo do *flashback*<sup>53</sup>, com

---

<sup>53</sup> Verner (2012, p. 116) explica que o *flashback* se realiza quando, num dado texto, tem-se uma menção, num momento posterior na narrativa, a um acontecimento anterior na diegese, fato que conduz a uma quebra na ordem de apresentação dos acontecimentos dentro da narrativa.

a exibição de uma sequência de cenas em que a protagonista do filme, a princesa Merida, ainda na fase infante, é presentada por seu pai, o rei Fergus, com um pequeno arco, por ocasião de seu aniversário. A mãe da garota, a rainha Elinor, repreende o esposo pela escolha, argumentando que aquele não era um presente adequado para uma dama. Após algumas tentativas sem sucesso de atirar em um alvo, Merida afasta-se dos pais em direção à floresta, para buscar as flechas que havia lançado. A princesa, então, encontra pequenas luzes azuis (Figura 8) – as quais chama *will o' the wisps*<sup>54</sup>, na versão original em inglês do filme, ou de “luzes mágicas”, na versão em português. A menina tenta seguir o caminho traçado por elas, mas é interrompida pelo aviso de Elinor de que já é hora de ir embora.



Figura 8 – Merida encontra os *will o' the wisps* ou luzes mágicas.

Quando a criança conta aos pais sobre sua descoberta, Elinor explica que existe uma crença popular segundo a qual aquelas luzes guiam as pessoas a seus destinos, ao passo que Fergus mostra-se bastante cético com relação à superstição da esposa, dizendo, por outro lado, que as flechas poderiam mostrar a direção para Merida. A rainha, então, explica à

<sup>54</sup> Os *will o' the wisps* correspondem ao chamado *fogo-fátuo*, um fenômeno físico relacionado à liberação de gases por corpos em decomposição. Tais gases, por seu turno, sofrem combustão espontânea ao entrarem em contato com o ar, o que ocasiona uma explosão, acompanhada pelo surgimento de luzes de cor azulada e de um estrondo. (Disponível em: <<http://mundoestranho.abril.com.br/ambiente/o-que-e-fogo-fatuo/>>. Acesso em: 25 set 2016). Em *Valente*, os *will o' the wisps* não se marcam por esse caráter um tanto “fantasmagórico”; na verdade, apresentam uma significação positiva, pois podem ser lidos como elementos fantásticos que conduzem Merida na direção que a princesa deveria tomar. Além disso, cabe lembrar que essas luzes azuladas possuem forma humanoide, sendo dotadas de estruturas corporais semelhantes a braços e a pequenos olhos, por exemplo.

menina que ele não acredita em magia. Interessante notar que a posição de Fergus diante da questão não deixa de conter certo estranhamento, dado que a magia é uma característica constitutiva do gênero discursivo filme de animação.

Quando estão partindo, contudo, Elinor, Fergus e Merida são surpreendidos pelo ataque de um urso gigantesco de pelagem negra: Mor'du<sup>55</sup>. O rei entra em confronto físico com o animal, enquanto sua esposa e sua filha fogem de cavalo. O recuo na história é finalizado com Fergus desafiando diretamente Mor'du, que faz uma investida sobre o rei, com a boca aberta de maneira ameaçadora.

Terminado o *flashback*, Merida, agora já adolescente, pondera sobre a possibilidade de mudarmos o destino, enquanto são mostradas diversas imagens do espaço em que se passa a narrativa, as *Highlands (Terras Altas)* da Escócia, inspiradas na locação real. Nesse trecho do filme, é revelado que, devido à luta com o lendário urso, uma das pernas de Fergus foi amputada. A protagonista do longa-metragem conta que tem irmãos trigêmeos e que, por ser a princesa, precisa agir de acordo com várias regras e convenções sociais. Ela nota, porém, que essas mesmas exigências não são feitas aos pequenos príncipes Hamish, Hubert e Harris.

Merida afirma, porém, que há um dia em que não precisa agir como uma princesa. Nesta ocasião, ela pratica a arquearia, cavalga pela floresta, escala uma grande montanha, bebe a água direto de uma cachoeira, etc. Depois de desempenhar essas atividades, a personagem se junta à família para o jantar. Então, Elinor e Fergus contam para Merida que os lordes Macintosh, MacGuffin e Dingwall comunicaram, através de cartas, seus aceites ao pedido dos dois, de maneira que o filho primogênito de um dos líderes destes três clãs irá se casar com Merida, a princesa do clã DunBroch. A notícia sobre o matrimônio é recebida com intensa desaprovação pela garota, que argumenta que os pais não podem forçá-la a casar-se contra sua vontade.

Diante disso, a rainha tenta se fazer compreender pela filha, trazendo para sua argumentação a lenda de um Reino Antigo, governado por um rei que, ao envelhecer, optou por dividir suas terras entre os quatro filhos. No entanto, o príncipe mais velho queria

---

<sup>55</sup> Diferentemente de algumas das animações clássicas, em *Valente*, o papel de antagonista é assumido por uma *personagem masculina*: o urso Mor'du. Nesse sentido, é importante ressaltar que, apesar de contribuir para as desventuras da princesa Merida, como bem nota Breder (2013, p. 48), a bruxa *não* é a vilã dessa narrativa fílmica. Vale lembrar, a esse propósito, que a feiticeira da película em estudo *não é intencionalmente má*, como costuma ser o caso das vilãs das animações mais tradicionais. Como vimos, ela só não adverte Merida sobre as consequências indesejadas do encantamento por uma falha de memória.

centralizar o poder em torno de si, o que promoveu a discórdia entre os irmãos. Logo, em decorrência da desunião fraterna, o reino acabou por esfacelar-se. Elinor evoca esta história para evidenciar a necessidade de união, agora entre os clãs, para garantir a paz no reino. Dessa maneira, o casamento é visto pela rainha como uma forma de reforçar a aliança entre os clãs e, com isso, evitar eventuais guerras entre eles, assim como a consequente desunificação do reino.

Ao chegarem ao castelo, os lordes Macintosh, MacGuffin e Dingwall, junto de seus primogênitos e de seus respectivos séquitos, são recebidos de maneira festiva pelos membros do clã DunBroch, com exceção de Merida, que se mantém inconformada com o problema do casamento arranjado, compreendendo-o, em suma, como a perda de sua liberdade. Elinor e Fergus explicam aos seus hóspedes que, para decidir qual dos pretendentes será o mais adequado desposar Merida, será realizado um evento esportivo: os Jogos das Terras Altas. O primogênito<sup>56</sup> que se sair melhor em um desafio que tradicionalmente costuma ser determinado pela própria princesa receberá como prêmio a mão dela. Merida, não por acaso, escolhe uma prova de arquearia como este desafio.

Na referida competição, o desempenho dos pretendentes – diferentemente do que fora anunciado por seus pais, quando acentuavam as façanhas dos rapazes perante a corte – é bastante abaixo do esperado, com exceção do pequeno Dingwall, que acerta o alvo de forma precisa, ainda que acidentalmente. No entanto, Merida aparece como uma inesperada quarta competidora, declarando que irá competir pela própria mão, pela opção de não se casar com nenhum dos primogênitos e, por consequência, pelo direito de fazer as próprias escolhas relativas à sua vida amorosa. Para o embaraço de Elinor, a princesa se sai nitidamente melhor do que os três rapazes, acertando todos os alvos com exatidão. Nesse sentido, concordamos com as observações de Breder (2013, p. 41) quando a autora assevera que “Elinor fica ultrajada pela vergonha que a filha faz os clãs passarem – *especialmente porque ela vence*”. (Grifo nosso). Assim, a rainha censura Merida não somente por esta participar do desafio, mas, principalmente, por envergonhar os clãs ao se mostrar mais habilidosa do que os seus pretendentes.

---

<sup>56</sup> A esse respeito, interessante notar que, quando acusada de ser desobediente, Merida alega o contrário: ter agido de forma condizente com as regras dos Jogos. Isso pode ser justificado, em termos linguísticos, se atentarmos para o fato de que o substantivo “primogênito” abrange tanto o filho mais velho quanto *a filha mais velha*. Portanto, o fato de o masculino ser o *geral*, como destaca Wittig (1983, p. 64 *apud* BUTLER, 2010, p. 42), valida a alegação de Merida de que ela também poderia participar da competição, já que é a primogênita do clã DunBroch.

As duas personagens femininas, em resumo, não conseguem chegar a um consenso quanto ao problema do casamento e se desentendem. Nessa passagem da película, é exibida a tapeçaria em que estão representados graficamente Elinor, Fergus, Merida e os trigêmeos Hamish, Hubert e Harris. Frustrada por Elinor não respeitar suas opiniões, a princesa declara que nunca será como a mãe, a quem acusa de ser um monstro e, utilizando uma espada, faz uma fenda no tecido, especificamente entre as figuras que retratam ela e a rainha de mãos dadas. Elinor, magoada com essa atitude, joga o arco da menina na lareira. Depois disso, Merida sai impetuosamente do castelo junto de Angus, seu cavalo, enquanto a rainha, de imediato, arrepende-se e retira o arco das chamas. Após Angus parar de correr de forma abrupta, Merida é arremessada por acidente no interior do *Ring of Stones* ou *Círculo de Pedras*, local que consiste em um conjunto de menires<sup>57</sup> dispostos em padrão circular, como seu nome denota. (Figura 9).



Figura 9 – Merida e Angus no *Ring of Stones* ou *Círculo de Pedras*.

Angus oferece resistência à ideia de adentrar o *Círculo*, mas acaba por atender aos chamados de Merida. Guiadas pelas “luzes mágicas”, as personagens são conduzidas à casa de uma senhora que alega ser “só uma humilde carpinteira”. Merida descobre que, na verdade, a anciã é uma bruxa e propõe um acordo a ela: dar-lhe-á seu medalhão em troca de todas as peças de madeira produzidas pela feiticeira e de um feitiço que possa mudar Elinor e, por consequência, o próprio destino. Em seu encontro com Merida, a bruxa menciona uma informação aparentemente trivial: a de que a última pessoa que lhe pediu um encantamento

<sup>57</sup> Menires são megálitos, isto é, blocos de pedra de grandes proporções cravados no solo em posição vertical. No caso específico de *Valente*, o *Círculo de Pedras* fictício teve inspiração numa locação real: as pedras de Callanish, localizadas na ilha de Lewis, em território escocês. Disponível em: <[http://disney.wikia.com/wiki/Ring\\_of\\_Stones](http://disney.wikia.com/wiki/Ring_of_Stones)>. Acesso em: 25 set 2016

capaz de mudar a sina fora um príncipe, que desejava ter a força de dez homens. Ela, então, produz um doce enfeitado em seu caldeirão e o entrega à Merida; o feitiço realizar-se-á sob a condição de que Elinor consuma o alimento. Quando a garota vai embora, a bruxa recorda que deveria fazer algum alerta sobre o encantamento, mas não consegue lembrar que ressalva seria esta.

Funcionando de forma imprevista, a magia acaba por produzir mudanças na aparência física de Elinor quando esta consome o alimento: a personagem transforma-se em uma enorme urso de pelagem também negra, semelhante à de Mor'du. Os trigêmeos também comem o doce, sem saberem que ele fora enfeitado, e, por isso, assumem a forma de ursinhos. Com a transformação da rainha e a possibilidade de ela ser equivocadamente identificada como o urso Mor'du, mãe e filha decidem ausentar-se do castelo e vão à floresta. As personagens encontram a casa da feiticeira vazia, mas uma imagem fantasmagórica dela surge sobre o caldeirão. Em seguida, a bruxa adverte que, no segundo amanhecer, os efeitos da magia não poderão mais ser revertidos e pede a Merida para lembrar-se das seguintes palavras: “Sina alterada, olhe sua alma; remende a união por orgulho separada”. Contudo, nem a princesa, tampouco a rainha, compreendem o sentido dos dizeres da bruxa. As duas, então, buscam um local seguro para se abrigarem de uma chuva torrencial que havia começado a cair.

Nesse ponto da história, o recurso do *flashback* é utilizado outra vez: são exibidas cenas em que Merida, bebê, assusta-se com uma forte tempestade, sendo acalentada por Elinor, que lhe canta uma canção de ninar, *Noble Maiden Fair*. Terminada essa breve interrupção, voltamos à passagem do filme em que mãe e filha, “exiladas” na floresta, iniciam uma reaproximação. A esse propósito, torna-se possível fazer uma comparação entre o novo modo de relacionamento de Elinor e de Merida e uma das consequências da vida carnavalesca: o estabelecimento de relações novas, verdadeiramente humanas, dos sujeitos com seus semelhantes, como observa Bakhtin (2013, p. 9). Dessa forma, é possível reconhecer, na renovação do contato materno-filial, este efeito da vida carnavalesca.

Elinor passa a valorar positivamente as habilidades de Merida em sobreviver na natureza, reconhecendo que, sem os conhecimentos da garota em relação àquela área, ambas passariam por sérias dificuldades; por sua vez, Merida também passa a lançar um novo olhar diante das tradições que são tão significativas para a rainha. A inversão (carnavalesca) dos papéis de mãe e de filha, com Merida assumindo a posição daquela que cuida e Elinor, daquela que está sob o cuidado, é um ponto significativo desse trecho fílmico. Vale lembrar,

também, que Elinor, na forma de urso, age de maneira ambivalente ao longo da narrativa fílmica. Em certas passagens, a personagem, mesmo em forma animalesca, guarda semelhanças com sua versão humana, agindo com graciosidade e com elegância; noutras cenas, contudo, Elinor não apenas é fisicamente uma urso, como também age de modo bestial, rosnando para Merida e tentando, inclusive, atacá-la com as garras.

As “luzes mágicas”, então, levam a princesa e a rainha até uma construção similar a um castelo em ruínas, onde Merida cai. Quando observa o local, ela percebe que se trata de uma sala do trono e recorda-se da lenda do Reino Antigo. A personagem, inclusive, encontra uma imagem cravada em pedra retratando os quatro herdeiros responsáveis por governar o reino da história, na qual nota a existência de uma grande fenda separando uma única figura fisicamente diferente – a do príncipe primogênito – de outras três similares entre si.

A ordem cronológica de eventos da narrativa é interrompida por um *flashback* bastante curto, que mostra outra vez a cena em que a princesa havia feito a fenda na tapeçaria, seguida de uma cena não exibida anteriormente na película, em que o príncipe mais velho, transformado no urso Mor’du, usa um machado para quebrar a imagem cravada em pedra que retrata os quatro herdeiros das terras do Reino Antigo. O rompimento do tecido da tapeçaria – simbolizando a desunião materno-filial - e a fragmentação da imagem feita de pedra – representando a discórdia fraterna - consistem em elementos imagéticos a partir dos quais se torna possível pensar uma ligação um tanto insuspeita entre a protagonista e o antagonista de *Valente*. Ademais, convém notar que Merida tem três irmãos gêmeos, e Mor’du tem três irmãos de aparência física bastante semelhante uns com os outros. Outro ponto de aproximação entre as referidas personagens consiste no fato de que ambas solicitam à bruxa um feitiço capaz de mudar seus respectivos destinos. Assim sendo, torna-se relevante perceber que Merida e Mor’du, em certo grau, assemelham-se.

Após este *flashback*, Merida liga as pistas que tem sobre o assunto e conclui que o rapaz que pediu à bruxa o feitiço para mudar seu destino foi o príncipe mais velho da história do Reino Antigo, tendo se transformado, depois, no urso Mor’du. Em seguida, o animal monstruoso aparece em meio às ruínas da sala do trono e tenta atacar a princesa, que consegue fugir graças à ajuda da mãe. Merida e Elinor, por fim, compreendem que “remendar a união por orgulho separada”, na verdade, possui o significado literal de costurar a tapeçaria. Para fazer isso, as duas precisam retornar ao castelo, já que o objeto em questão está localizado em uma das salas da fortaleza do clã DunBroch.

Lá, Merida tenta apaziguar os ânimos dos líderes dos três clãs, envolvidos em uma confusão generalizada graças à recusa da menina em casar-se com um dos primogênitos. A protagonista do longa, então, prepara-se para comunicar a decisão de que irá se casar para manter a aliança entre os clãs e, com isso, assegurar a unidade do reino. No entanto, Elinor a impede de fazer isso e, através da linguagem corporal, aconselha a filha a fazer o que, nesse caso, é o certo: quebrar a tradição. Esta proposta é anunciada aos pretendentes, que a acolhem de bom grado, já que os rapazes, assim como Merida, prefeririam escolher com quem gostariam de se casar. Os líderes dos clãs, por seu turno, apoiam o posicionamento dos filhos, de forma que fica acordado que o casamento não se realizará mais.

Em meio às celebrações, Fergus encontra Elinor e a confunde com Mor'du. O rei não dá ouvidos à alegação de Merida de que aquela urso, na verdade, é a rainha sob encantamento. Por seu turno, Elinor, outra vez, age bestialmente e, mesmo sem querer, fere a filha e deixa o esposo desacordado. Atordoada, a personagem foge do castelo para a floresta. Fergus, então, deixa Merida presa em uma sala e inicia uma perseguição àquela que acredita ser Mor'du, acompanhado pelos clãs e por seus séquitos. Devido a isso, a urso acaba sendo encurralada pelas personagens masculinas no interior do Círculo de Pedras.

Depois de ser liberta com a ajuda dos irmãos-ursinhos, Merida segue de cavalo em direção ao local supracitado, enquanto faz remendos no tecido da tapeçaria. No Círculo de Pedras, Mor'du aparece e se inicia um embate entre os dois ursos, que termina com o antagonista de *Valente* sendo esmagado por um dos menires. Após a morte da criatura monstruosa, surge uma imagem da versão humana de Mor'du, recoberta por uma aura azulada. Apresentando uma expressão facial de alívio, a “alma” do antigo príncipe, agora livre do encantamento, transforma-se num *will o' the wisp* e desaparece.

Com a chegada do segundo amanhecer posterior à realização do feitiço e após uma reconciliação emocionada com a filha – cena esta que é acompanhada pela mesma canção de ninar do segundo *flashback* -, Elinor, com o corpo coberto pela tapeçaria recém reparada, finalmente retorna à sua forma humana. A princesa e a rainha reconhecem que passaram por mudanças, as quais permitiram que se entendessem e, sobretudo, que se ouvissem. Nesse ponto da história, é exibida uma nova tapeçaria, na qual estão representadas graficamente Merida e Elinor, na forma de urso, dando as mãos uma à outra, espelhando a primeira tapeçaria. A película termina com uma despedida bastante amigável entre as personagens, por conta da partida dos clãs Macintosh, MacGuffin e Dingwall.

Como já apresentamos a sinopse da obra cinematográfica selecionada como *corpus* dessa dissertação, encontramos-nos em condições de estudá-la de maneira mais pormenorizada, levando em conta seu enredo, seu tempo/seu espaço e suas personagens, aspectos de que nos ocuparemos nas três próximas subseções desse penúltimo capítulo.

### 5.2.2 “Outra era a vez”: estudo do enredo de *Valente*

Nessa subseção, faremos considerações sobre o enredo do filme de animação elencado como *corpus*, propondo articulações entre esse elemento da narrativa e alguns dos conceitos já discutidos. De início, relacionaremos o enredo de *Valente* à noção de carnavalização e, mais especificamente, à noção de paródia carnavalesca e ao ritual de coroação e destronamento.

Quando argumentamos que um filme de animação corresponde a uma *obra-enunciado* (BAKHTIN, 2011, p. 279) por constituir um elo de uma cadeia de comunicação fílmica, sustentamos a tese de que objetos fílmicos estabelecem relações de sentido (ou seja, relações dialógicas) uns com os outros. O fenômeno da paródia pode ser concebido como uma forma de relação dialógica, ou seja, como um caso em que o dialogismo se manifesta em materiais textuais ou discursivos. Tendo em vista isso, para que possamos justificar o caráter paródico-carnavalesco de *Valente*, não poderíamos deixar de fazer menção aos textos narrativo-fílmicos animados que precedem a referida película, já que, como nos ensina Bakhtin (2002, p. 343), “Não se pode compreender uma paródia sem a sua correlação com o material parodiado, ou seja, sem sair dos limites do contexto dado”.

O enredo das animações clássicas dos estúdios *Disney* se liga ao conteúdo desses tipos particulares de textos narrativos e às ações praticadas por suas personagens. Quanto ao conteúdo, podemos observar que as histórias cujas protagonistas são as princesas focalizam na resolução de problemas nos quais essas figuras femininas se envolveram. Quanto às ações, torna-se conveniente lembrar que, em determinados casos, as princesas precisam que os príncipes tirem-nas das complicações em que se inseriram, de forma que a resolução dos problemas depende das ações dessas personagens masculinas heroicas.

Levando em conta isso, podemos identificar traços característicos da paródia carnavalesca em *Valente* na medida em que a protagonista do longa-metragem pode ser compreendida como uma *versão invertida* das princesas da *Disney*<sup>58</sup>, além do fato de que a

---

<sup>58</sup> A diretora de *Valente*, Brenda Chapman, explicou, em entrevista ao site *AMightyGirl*, que Merida foi criada especificamente para colocar as princesas da *Disney* “de cabeça para baixo”, afirmação que reforça a ideia de

película “joga” com esse “conteúdo cristalizado” das animações, repetindo-o mas, ao mesmo tempo, renovando-o, ao dar-lhe novos matizes semânticos. Atentemos, então, para esses dois aspectos.

Do ponto de vista do conteúdo, *Valente* se constrói como uma paródia das outras animações, pois se reporta dialogicamente a elas, mas o faz com a finalidade de alterar os sentidos construídos nesses materiais. Assim, mesmo que, nesse filme, seja narrada a história de uma princesa, como é característico de outros textos fílmicos animados, temos uma versão atualizada dessa personagem<sup>59</sup>, bem como a renovação de sua história. Isso se justifica na medida em que Merida se distancia da imagem das princesas tradicionais apresentadas nas primeiras animações de *Disney*, como veremos melhor no decorrer do presente capítulo. Além disso, convém destacar que as personagens masculinas de *Valente* não interferem na resolução do problema em que a garota se envolveu, ou seja, na transformação de Elinor em urso devido ao encantamento. Assim sendo, o *estereótipo da donzela em apuros*<sup>60</sup> que precisa ser salva pelo herói (príncipe) não está presente no filme. Pelo contrário: Merida assume o papel de heroína, responsabiliza-se por consertar os próprios erros e, junto da mãe, busca reverter as consequências do feitiço.

Além do mais, podemos assinalar que a *imagem* da personagem Merida é constituída parodicamente, através de um movimento de inversão da imagem das princesas clássicas. Ou seja, a aparência física da protagonista de *Valente* é constituída com base em outras princesas, mas a recuperação imagética dessas personagens se dá com o propósito de acentuar as diferenças entre essas figuras femininas. Acerca do assunto, vale lembrar que, para Bakhtin (2010b, p. 145), o parodiar carnavalesco também se refere à criação do mundo às avessas. Aproximando essa ideia do filme selecionado como *corpus*, é possível perceber a lógica das inversões, típica das obras carnavalizadas, na constituição verbo-visual da princesa de *Valente*, assim como em outros aspectos do filme, que serão explorados no decorrer desse capítulo.

---

que essa personagem é uma versão “ao avesso” das protagonistas de animações tradicionais. A diretora acrescenta, ainda, que a heroína foi criada para quebrar o molde a partir do qual foram feitas as princesas da *Disney*. (Disponível em: <<http://www.amightygirl.com/blog?p=3392>> Acesso em: 26 set 2016).

<sup>59</sup> Cabe ressaltar que a figura do príncipe encantado também é atualizada em *Valente*. Na narrativa fílmica em foco, este papel é assumido pelos primogênitos dos clãs Macintosh, MacGuffin e Dingwall, que podem ser compreendidos como uma representação paródico-carnavalesca dos heróis das animações clássicas, como discutiremos melhor adiante.

<sup>60</sup> Faz-se preciso apontar uma das críticas dirigidas a essa personagem: a de que Merida, apesar de não se identificar com a imagem estereotipada da dama em apuros, cai no estereótipo de *tomboy* ou de *menina-moleque*, dada a sua preferência por atividades costumeiramente ligadas ao domínio do masculino, como avalia Vassoler (2013, p. 12), com suporte na apreciação de Lowther (2012) sobre o filme.

Sobre as distinções entre as figuras femininas de narrativas fílmicas animadas, concordamos com Silva & Martini (2015, p. 147) quando as autoras elencam o *corpo* como a grande marca visual da diferença entre Merida e as princesas de outras animações da *Disney*. Diferentemente destas, a protagonista de *Valente* apresenta uma condição corporal atlética, em decorrência da prática de atividades esportivas. Entretanto, o traço corporal que evidencia de forma mais nítida a diferença entre Merida e as personagens supracitadas é o *cabelo*. Enquanto os cabelos das princesas são, geralmente, lisos e contidos, alternando entre as cores preta (Pocahontas, Mulan), castanha (Bela), loira (Cinderela, Rapunzel) e mesmo vermelha (Ariel), o de Merida<sup>61</sup>, além de ruivo, é encaracolado, bastante volumoso e encontra-se quase sempre em desalinho, com exceção da cena em que ela é preparada para conhecer seus pretendentes e, por conta da ocasião, a mãe prende todo o cabelo da menina sob uma espécie de véu. Podemos dizer ainda que, enquanto temos corpos dóceis e submissos nos filmes de animação tradicionais, o de Merida é um corpo transgressor, por não se contentar com a realização de atividades tidas como “femininas” e por desobedecer às normas sociais. A violação desses padrões pode ser verificada, por exemplo, na sequência de cenas em que Merida vivencia o dia em que não precisa agir como um princesa e, sobretudo, na sequência de cenas da competição de arquearia, quando a personagem opta por competir pela própria mão e desrespeita as ordens maternas.

Ainda no que respeita à constituição paródica da imagem das personagens, torna-se necessário fazer comentários relativos aos primogênitos dos clãs Macintosh, MacGuffin e Dingwall (Figura 10).

---

<sup>61</sup> Interessante notar que Brenda Chapman, fazendo observações sobre a composição visual da personagem, afirmou que gostaria que a personalidade de Merida fosse refletida por seu visual e que o cabelo rebelde consiste em uma extensão da atitude da personagem. (Disponível em: <<http://www.amightygirl.com/blog?p=3392>>. Acesso em: 26 set 2016).



Figura 10 - Os primogênitos dos clãs Macintosh, MacGuffin e Dingwall, respectivamente.

Considerando essas figuras, torna-se importante fazer menção à outra crítica válida endereçada ao filme: a maneira com que *Valente* trata as personagens masculinas. Sobre o assunto, Lowther (2012) percebe que, nessa produção cinematográfica, é como se fosse necessário mostrar o gênero masculino como fraco para ser possível acentuar a força e a capacidade do gênero feminino, mesmo que a possível mensagem geral da história refira-se à relevância de tratar os sujeitos *como indivíduos*.

Feito esse sucinto esclarecimento, voltemos para as personagens mencionadas acima. Na película em estudo, não apenas a figura da princesa clássica é parodiada carnavalescamente, mas também a do príncipe encantado: os pretendentes de Merida também podem ser interpretados como versões ao avesso dos heróis dos filmes de princesa dos estúdios *Disney*. Vejamos de modo mais atento como isso se dá.

Como explicamos nos capítulos precedentes, os príncipes encantados das animações mais tradicionais podem ser entendidos como modelos masculinos idealizados de beleza e de bravura, valores estes que não estão presentes da mesma forma nos primogênitos dos três clãs em *Valente*. É possível afirmar que os pretendentes à mão de Merida estabelecem relações de sentido com as figuras heroicas das animações clássicas, mas, ao invés de assemelharem a elas, afastam-se de tais personagens.

Em termos visuais, podemos observar que existem certos atributos físicos exagerados nas três personagens, cujas imagens reproduzimos acima, na Figura 10. São eles:

o nariz de tamanho grande e o corpo longilíneo de Macintosh; o queixo de tamanho hiperbolizado e o corpo acima do peso de MacGuffin; os olhos, os dentes e as orelhas proeminentes de Dingwall. Tendo em vista isso, somado ao fato de que o corpo clássico, marcado pelas proporções em harmonia, é tomado como parâmetro estético, podemos indicar que as personagens em questão não constituem exemplos de corpos belos, diferentemente das figuras clássicas dos príncipes encantados da *Disney*.

Outro ponto significativo diz respeito à relação de incongruência entre a narração das façanhas dos rapazes, feita por seus pais, e as ações propriamente ditas dos três primogênitos. Ou seja, enquanto os lordes acentuam, de modo inverossímil, a bravura e o espírito de liderança de seus herdeiros, a performance das referidas personagens na prova de arquearia vai de encontro aos relatos paternos. Assim sendo, a imagem constituída discursivamente sobre os rapazes é refutada, se levarmos em conta seu comportamento efetivo ao longo da narrativa. Ademais, convém notar que nenhum deles se envolve, em qualquer medida, na resolução do problema de Merida, conforme explicamos. Levando em conta isso, podemos concluir que outros dois traços característicos das figuras dos príncipes encantados não podem ser reconhecidos nas personagens masculinas de *Valente* que competem pela mão da protagonista do longa-metragem: a bravura e o papel definitivo na salvação da princesa.

Dito de outro modo, a constituição visual de Merida e dos primogênitos dos clãs Macintosh, MacGuffin e Dingwall é tributária das princesas e dos príncipes encantados dos filmes de animação clássicos. Contudo, as personagens mencionadas do texto fílmico em estudo podem ser compreendidas como reflexos invertidos ou como representações ao avesso das protagonistas e dos heróis das animações já produzidas, razões pelas quais podemos afirmar que são personagens *carnealizadas*. Dessa maneira, há uma recuperação das princesas e dos príncipes, mas com o propósito de marcar as distinções entre eles e as personagens de *Valente*. Nesse sentido, é pertinente afirmar que a protagonista da animação e seus pretendentes são construídos através de um gesto paródico-carnavalesco.

Feitas essas ligações entre o conceito de paródia carnavalesca e nosso objeto de análise, atentemos, a partir de então, para as ações das personagens. Nossos apontamentos a esse propósito contemplarão, sobretudo, as ações de Merida e a conversão de Elinor em urso.

Para legitimar a imagem de Merida como princesa, Elinor busca fazer com que a filha se interesse por certas atividades que julga serem apropriadas para uma dama, como aprender a declamar poesias (projetando a voz, para ser ouvida com clareza por todos que

estiverem no mesmo espaço que ela), aprender a tocar um instrumento musical (a lira) e aprender mais sobre o próprio reino. Merida, por seu turno, não atribui a mesma importância a essas lições, chegando, inclusive, a declarar que as julga inúteis. Como mostramos, ela conta que existe um dia em que não precisa agir como princesa, no qual, por consequência, está livre das conveniências sociais e das expectativas criadas em torno de si, podendo, enfim, fazer aquilo de que gosta. As cenas nas quais Merida pratica as atividades que lhe apeteçam - a equitação, a arquearia e a escalada - são acompanhadas pela canção *Touch the sky*, interpretada pela cantora Julie Fowlis. Abaixo, nas Figuras 11 e 12, reproduzimos parcialmente essas passagens da narrativa fílmica:



Figura 11 – Merida praticando a equitação.



Figura 12 – Merida praticando a escalada.

Podemos identificar indícios de uma *vida carnavalesca* na constituição dessa sequência cênica. Consoante Bakhtin (2013, p. 6), durante a realização dos festejos carnavalescos, “só se pode viver de acordo com suas leis [da festa], isto é, as leis da *liberdade*”. (Grifo do autor). A vida oficial ou extracarnavalesca de Merida marca-se pela existência de diversas interdições e regras. Ou seja, ela precisa obedecer a um conjunto de orientações e assumir a postura de uma “dama”, já que, devido à posição hierárquica que ocupa, é tomada como um exemplo pelos cidadãos do reino.

No entanto, no dia em que a personagem pode fazer o que deseja, essa existência oficial, assim como as normas que a determinam, encontram-se provisoriamente suspensas. Poderíamos dizer que as atividades desempenhadas por Merida nesse período vão de encontro àquelas sugeridas por Elinor para encaixar a filha nesse “modelo de princesa”. Afinal, a rainha aconselha que a garota deve prezar pela seriedade, pela higiene, pela cautela, pelos bons modos à mesa, etc. Contudo, ao praticar as atividades esportivas a que fizemos menção, a protagonista de *Valente* mostra-se contente a ponto de soltar gargalhadas sonoras, fica com o corpo e com as vestes sujas em diferentes trechos do filme, escala uma montanha de grandes proporções e, ao retornar para a refeição em família, coloca uma quantidade abundante de alimentos no próprio prato. Dito de outro modo, as ações realizadas por Merida são precisamente o oposto daquelas aconselhadas por Elinor, dando a ver em *Valente*, portanto, a construção de um mundo às avessas, característica típica de obras carnavalescas, ainda que essa inversão da ordem possua, conforme apontamos, uma delimitação temporal.

Torna-se necessário, ainda, tecer comentários sobre as relações entre as imagens exibidas nessas passagens da narrativa (modalidade visual da linguagem) e a canção que as acompanha<sup>62</sup> (modalidade verbal da linguagem). Assim, quando vemos Merida atirando flechas em uma série de alvos enquanto cavalga sobre Angus, ouvimos os versos que compõem o refrão da música de Fowlis: “I will ride, I will fly/Chase the wind and touch the sky”<sup>63</sup>. A letra da canção liga-se aos acontecimentos da história: o sentido dessa sequência de cenas é um efeito da interação entre os planos semióticos verbal (sonoro) e imagético.

Dessa maneira, existe uma associação simétrica entre as atividades de Merida e os referidos versos da canção *Touch the sky*: neles, há uma descrição musical do que ocorre visualmente. Poderíamos dizer, inclusive, que é como se um *senso de liberdade* fosse o elo de

<sup>62</sup> A letra da canção *Touch the sky* pode ser visualizada integralmente no link: <<https://www.vagalume.com.br/brave-trilha-sonora/touch-the-sky.html>>;

<sup>63</sup> “Eu irei andar a cavalo, eu irei voar/Perseguir o vento e tocar o céu”. (Tradução nossa).

ligação entre sequência de imagens e letra da música. Isso porque, com relação ao domínio imagético, ao vivenciar o dia em que não precisa ser uma princesa, Merida encontra-se livre das “amarras” de sua vida oficial, temporariamente virada ao avesso. Já no domínio verbal-sonoro, esse senso de liberdade está presente nas ideias de andar a cavalo e de voar, atividades que permitem o contato da princesa com a natureza, espaço no qual Merida se sente bastante alegre, diferentemente do que ocorre no castelo. Em termos linguísticos, poderíamos dizer que as expressões “andar a cavalo”, “voar”, “perseguir o vento” e “tocar o céu” constroem uma cadeia semiótica que carrega o valor do alcance da liberdade.

Os elementos ligados à natureza consistem em outro aspecto que permeia a letra da canção, já que a intérprete escocesa se reporta ao “céu claro e brilhante”, a “montanhas enevoadas”, a “florestas sombrias”, a “águas profundas”, etc. Convém ressaltar que, em termos visuais, os cenários também são trabalhados com esmero<sup>64</sup> no filme. A letra da canção e a dimensão visual da película, portanto, apresentam uma preocupação em comum pela natureza. Ainda a esse respeito, é possível notar, examinando a Figura 12, que, quando Merida escala a montanha Dente de Crone, uma ave, no caso, uma águia, está localizada no plano de fundo da cena. Este animal também é mencionado por Fowlis em *Touch the sky*, estando, em âmbito sonoro, relacionado à ideia de voo que faz parte do refrão da música. Ao observar a figura apresentada acima, podemos perceber que a princesa e o animal ocupam aproximadamente o mesmo lugar na imagem. Considerando isso, defendemos a leitura de que, nesse período temporal carnavalesco, Merida alcança um nível de liberdade similar ao da águia, conseguindo, ao chegar ao topo do Dente de Crone, em sentido metafórico, “tocar o céu”, como diz a letra da canção.

Consideremos, ainda no que respeita às ações das personagens, a transformação da rainha Elinor em urso. A mudança na aparência física da personagem guarda semelhanças, como dissemos, com uma ação carnavalesca em particular: o ritual de coroação e destronamento.

Podemos assinalar que as vestes da personagem Elinor, em sua versão humana, correspondem a signos não verbais que marcam sua identidade oficial, sendo símbolos de sua

---

<sup>64</sup> De acordo com uma reportagem publicada no site do jornal *Zero Hora*, os estúdios *Disney/Pixar*, inclusive, firmaram uma parceria com o *VisitScotland*, órgão nacional de turismo da Escócia, durante a produção de *Valente*. Esta foi a primeira vez que as companhias em questão associaram-se em tamanhas proporções a um órgão ligado à atividade turística, tendo como finalidade a reprodução, de forma bastante precisa, das Terras Altas escocesas no filme de animação. (Disponível em: <<http://zh.clicrbs.com.br/rs/vida-e-estilo/noticia/2012/07/nova-aventura-da-disney-pixar-e-inspirada-naregiao-das-highlands-na-escocia-3827633.html#>> Acesso em: 29 set 2016).

superioridade hierárquica e de sua autoridade enquanto rainha. No entanto, quando come o doce enfeitado, ela assume a forma de uma grande urso de pelagem negra, cujo corpo, em razão de suas proporções hiperbolizadas, não comporta mais as vestes que a personagem costumava trajar. Ainda a esse propósito, torna-se importante lembrar que o urso, no filme, é um animal que vive em isolamento em relação ao resto da sociedade e que se configura, em suma, como alvo de perseguições, uma vez que um urso (Mor'du) foi a criatura responsável pela amputação da perna de Fergus.

Tendo em vista isso, pensemos na associação entre esse evento da narrativa fílmica e o ritual de coroação e destronamento. Nas palavras de Bakhtin (2010b, p. 142), “Na base da ação ritual de coroação e destronamento do rei reside o próprio núcleo da cosmovisão carnavalesca: *a ênfase das mudanças e transformações, da morte e da renovação*”. (Grifos do autor). Interpretando a transformação física de Elinor como um exemplo desse ritual, podemos notar que a ênfase das mudanças e transformações a que Bakhtin (2010b, p. 142) se refere pode ser reconhecida nesse episódio da narrativa fílmica devido ao fato de que temos uma conversão tanto de natureza física quanto de ordem ideológica, assunto que será melhor explorado adiante.

No rito em estudo, observa-se a permutação entre indivíduos que ocupavam posições hierárquicas opostas na vida oficial ou extracarnavalesca. Por conseguinte, realizam-se o destronamento - e o despojamento das vestimentas - daquele que ocupava um posto de superioridade e a coroação daquele que assumia um posto de inferioridade e, mesmo, de marginalização social. Isso porque, como assevera Stam (1992, p. 43), “Durante o carnaval, tudo o que é marginalizado e excluído [...] se apropria do centro, numa explosão libertadora”.

Em *Valente*, o despojamento das vestes oficiais pode ser observado na medida em que o corpo de urso de Elinor não comporta o vestido formal que a personagem, em forma humana, costumava usar. Desse modo, a rainha, encerrada na forma animalesca, é simbolicamente destronada da função hierárquica que possuía e da posição social que ocupava, ao mesmo tempo em que a urso é coroada. Interessante notar que, apesar da mudança física, a personagem faz questão de usar sua coroa (Figura 13), a qual pode ser lida como um signo ideológico visual representativo de uma cultura oficial, ligada, portanto, ao respeito aos antigos costumes e às tradições, à existência de barreiras físicas e/ou simbólicas que promovem a separação entre os sujeitos em sua primeira vida (extracarnavalesca) e às normas que regulam o desenvolvimento da existência habitual. Além do mais, o notável crescimento corporal faz com que a urso aja de forma atrapalhada, tropeçando e, com

frequência, colidindo com os objetos ao seu redor. Apesar disso, Elinor ainda busca, na medida do possível, agir com formalidade e com delicadeza, esforçando-se para se movimentar com suavidade e com contenção. Os aspectos mencionados, portanto, evidenciam o quanto a personagem valoriza a função de rainha e atribui importância a uma postura pautada nos valores da vida oficial já mencionados.

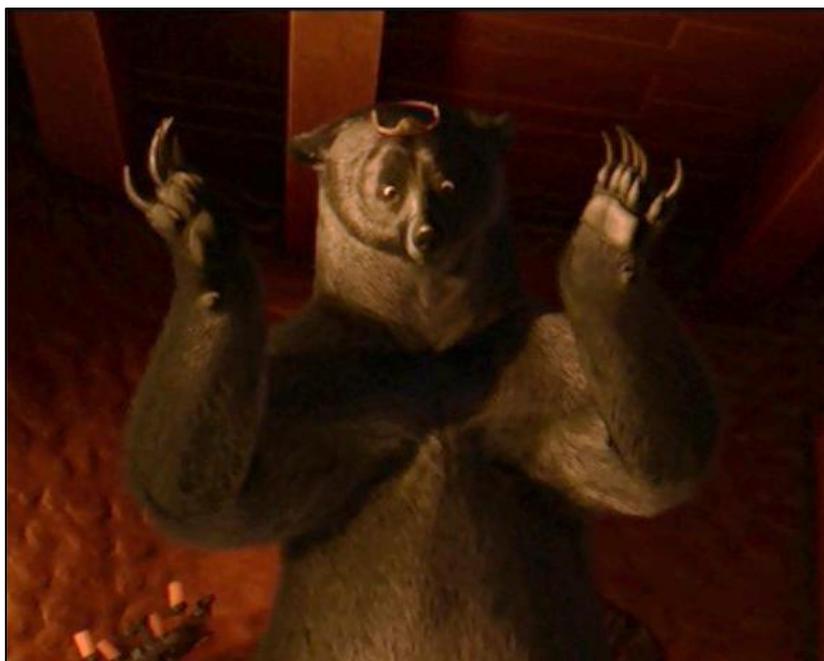


Figura 13 – A rainha Elinor come o doce enfeitiçado e se transforma em uma urso.

Sintetizando o que foi discutido, podemos perceber que o urso, que, na vida oficial, correspondia a uma personagem marginalizada e excluída do convívio com o resto da sociedade, é retirado, num gesto marcadamente carnavalesco, dessa condição de inferioridade, ao ser coroado em um processo de inversão da existência oficial que muito se assemelha ao ritual de coroação e destronamento descrito por Bakhtin (2013).

Convém atentar, por fim, para o fato de que, nessa transformação, os materiais sógnicos visuais passam a operar no processo de inversão da ordem habitual. Isso porque, como foi explicado nos capítulos precedentes, no carnaval, o mundo é invertido *através da linguagem*: as diferenças entre o corpo humano e o corpo de urso são marcadas semioticamente (por signos ideológicos visuais), já que é através da modalidade visual da linguagem que podemos ver como essas duas imagens de corpo são distintas entre si.<sup>65</sup> O

<sup>65</sup> Cabe ressaltar que a questão do corpo de Elinor (a conversão de corpo clássico para corpo grotesco) será devidamente explorada na última subseção do presente capítulo.

mesmo pode ser dito a respeito da subversão simbólica do poder, já que os trajes oficiais (materiais sígnicos visuais) são passados de uma figura oficial (rainha) para uma figura não oficial (ursa), conforme explicamos. As palavras de De Paula & Stafuzza (2010) acerca do papel dos signos nessa lógica de permutações típica de obras carnavalescas mostram-se bastante esclarecedoras; consoante as autoras, “O mundo ao revés tenta, por meio [...] do destronamento do mundo oficial, recharacterizá-lo, dar-lhe outro sentido, e faz isso por meio da língua e da linguagem”. (DE PAULA; STAFUZZA, 2010, p. 133).

Feitas essas conexões entre o enredo de *Valente* e o conceito de carnavalização, passemos, agora, a relacionar este elemento da narrativa à noção de ideologia. Poderíamos elencar duas passagens da película, em particular, que dão a ver a materialização de determinados pontos de vista e de certos posicionamentos valorativos a partir das ações das personagens: a sequência de cenas em que Merida participa do desafio de arquearia e a sequência de cenas em que Merida conversa com os líderes dos três clãs, seguindo as sugestões de Elinor. Vejamos essas duas passagens do texto em seus pormenores.

Antes de tratarmos de maneira específica do trecho fílmico referente à prova de arquearia, torna-se necessário fazer observações sobre a cena em que a rainha veste a filha para a apresentação dos pretendentes. Nesse ponto da narrativa, Elinor ajusta um espartilho ao corpo de Merida, penteia-lhe os cabelos e prende todos os cachos dela sob um véu. Além disso, a rainha coloca um medalhão com o símbolo do clã DunBroch na garota, que, por conta da ocasião, traja um vestido formal de tom azul claro apertado, que revela suas formas de modo bastante evidente. A menina, inclusive, declara que não consegue respirar ou se mover bem, por conta das vestes. Considerando isso, torna-se relevante apontar que o uso do espartilho, do véu, do medalhão e do vestido formal contribuem para fazer com que Merida possua a aparência de uma princesa, ou melhor, a aparência que Elinor considera ser a de uma princesa.

Na cena dos Jogos das Terras Altas, após os pretendentes à sua mão mostrarem uma performance insuspeita no desafio de arquearia, Merida aparece para competir usando um capuz preto, deixando as outras personagens boquiabertas. Ela finca no solo um estandarte com o símbolo do clã DunBroch – uma espada contornada por formas circulares – e retira a vestimenta mencionada, revelando a própria identidade ao fazer a seguinte declaração: “Eu sou Merida. Primogênita descendente do clã DunBroch. E eu vou atirar por minha própria mão!” (Figura 14). Como é demasiadamente justo, o vestido limita seus movimentos corporais, impedindo-a de conseguir lançar as flechas. Por essa razão, ela amaldiçoa o traje e

se move de modo brusco, o que, por seu turno, ocasiona o rompimento dos tecidos do vestido e a exposição do espartilho e de parte de seu corpo. Com isso, a personagem ganha maior mobilidade e consegue acertar quatro flechas nos alvos com exatidão.



Figura 14 – Merida decide participar da competição de arquearia.

Consideremos, primeiramente, o plano semiótico verbal, ou seja, os dizeres “Eu sou Merida. Primogênita descendente do clã DunBroch. E eu vou atirar por minha própria mão!”. Tomando esses enunciados, é pertinente assinalar que a protagonista do longa-metragem opta por participar da prova de arquearia para conquistar o próprio direito de escolha e, com isso, não contrair laços matrimoniais com nenhum dos pretendentes. A partir desses enunciados, a personagem Merida toma uma posição valorativa diante da questão do casamento, dando-lhe contornos de sentido negativos e, aliás, fazendo uma oposição entre matrimônio e liberdade individual. Assim, o enunciado “E eu vou atirar por minha própria mão!” expressa um juízo de valor de Merida, podendo ser lido como uma reação diante da imposição do casamento por parte dos pais e como uma defesa da própria liberdade, expressando a valoração positiva conferida por ela ao direito individual de escolha.

Passemos, agora, ao plano semiótico visual. É interessante notar que Merida não apenas *afirma* ser a primogênita do clã DunBroch, como, também, *traz consigo* o estandarte, como que para atestar a veracidade das declarações sobre sua filiação. Acerca da associação

entre o domínio do verbal e do imagético, Bakhtin/Volochínov (2012, p. 43) observam que as manifestações de natureza verbal, certamente, estão imbricadas aos demais tipos de manifestação e de interação de natureza semiótica. Levando em conta isso, podemos indicar que os planos semióticos verbal e visual apoiam-se mutuamente para gerar um efeito de sentido de verdade, no que diz respeito à identidade de Merida, nessa passagem do texto narrativo-fílmico.

Ademais, outro ponto significativo é que, na cena da prova de arquearia, o cabelo de Merida não está mais preso sob o véu, como Elinor a aprontara. Dessa maneira, o cabelo pode ser lido como um signo visual que prolonga a personalidade pouco afeita à obediência e à submissão da personagem. O fato de ele estar solto, nessa sequência cênica, de certa forma, denota que mesmo que Merida pareça uma princesa, ela não necessariamente agirá aos “moldes de uma princesa”.

Ainda a esse respeito, vimos, com suporte em Ponzio (2012, p. 177), que o domínio da oficialidade serve-se de sistemas sígnicos particulares, que funcionam no sentido de reafirmar as distâncias sócio-hierárquicas típicas da vida oficial dos indivíduos. O vestido formal utilizado por Merida quando da realização dos Jogos das Terras Altas pode ser interpretado como um desses materiais sígnicos que demarca a posição sócio-hierárquica dela, sendo o componente mais significativo na composição de sua aparente imagem de princesa tradicional. Porém, como apontamos, devido aos movimentos da garota, os tecidos do traje acabam por romper-se. Esse rompimento, por seu turno, pode ser lido como a ruptura da personagem com os costumes e com as tradições do universo fictício em que o filme se desenvolve e com uma imagem clássica de princesa. Se compararmos a cena da preparação com a da prova de arquearia, podemos reconhecer, atentando para o plano semiótico visual, que Merida passa de uma imagem de corpo domado/civilizado para uma imagem de corpo transgressor.

Por fim, torna-se importante notar que, mesmo que possua uma “aparência de princesa”, a escolha vocabular de Merida para fazer referência ao vestido mostra-se em evidente contradição com o caráter oficial de sua imagem, já que, ao significá-lo como “maldito”, ela faz um juízo de valor (posiciona-se valorativamente, em outras palavras) quanto ao traje formal. Podemos, em certo grau, ligar o blasfemar da garota à chamada *linguagem familiar da praça pública* (BAKHTIN, 2013, p. 15), uma forma de comunicação tipicamente carnavalesca e, por conseguinte, não oficial, marcada por expressões licenciosas, por grosserias e por toda sorte de obscenidades. Quanto às duas modalidades da linguagem

que compõem a película, é válido ressaltar que, nessa passagem em particular, há uma relação de incongruência entre a aparente imagem de princesa tradicional de Merida (meio semiótico visual) e o vocabulário utilizado por ela (meio semiótico verbal).

Considerando o que foi discutido, podemos dizer que o fato de Merida participar do desafio de arquearia tem raízes em sua orientação ideológico-apreciativa diante da prática do matrimônio. As ações da personagem podem ser ditas “ideológicas” na medida em que manifestam seu ponto de vista e a forma como ela atribui uma valoração social tanto ao casamento quanto à liberdade individual de escolha.

Pensemos, a partir de então, na sequência cênica em que Merida conversa com os líderes dos clãs e Elinor a aconselha a quebrar a tradição. Nesse ponto do filme, as personagens femininas retornam ao castelo em busca da tapeçaria para remendá-la e encontram os hóspedes brigando uns com os outros. Para apaziguar os ânimos, Merida começa a narrar a história do Reino Antigo.

No curso de sua argumentação, ela enfatiza que a defesa do território, quando das invasões de outros povos, só foi possível devido à união entre os clãs. A princesa cita exemplos de feitos heroicos de cada um dos líderes, sustentando a tese de que os domínios só foram preservados devido à amizade entre os lordes e ao seu interesse mútuo em resguardar o espaço. Posteriormente, caracteriza a própria atitude como “egoísta”, reconhece que suas ações causaram “uma ruptura no reino” e, finalmente, entra no mérito do casamento. Nessa parte da fala de Merida, Elinor começa a movimentar as patas dianteiras, com o objetivo de chamar a atenção da princesa. Torna-se importante destacar que Elinor faz uso de recursos semióticos não verbais em razão de ter perdido a faculdade da linguagem verbal humana, dada a sua conversão em urso. A primogênita de DunBroch, apoiando-se nos gestos maternos – ou seja, nos conselhos de Elinor - faz as seguintes afirmações: “Eu decidi fazer o que é certo e... quebrar a tradição. Minha mãe, a rainha, sente em seu coração que eu... que nós devemos ser livres para escrever nossa própria história. Seguir nossos corações. E encontrar o amor no nosso próprio tempo”. (Figura 15).



Figura 15 – Merida segue os conselhos da mãe, Elinor, ainda na forma de ursa.

O sentido dessa sequência de cenas nasce da inter-relação entre os gestos, sobretudo manuais, realizados por Elinor (linguagem corporal e, por conseguinte, visual) e a verbalização dada a eles a partir da interpretação de Merida (linguagem verbal), sendo, portanto, um efeito resultante da articulação entre essas duas semioses. A esse respeito, Bubnova (2011, p. 273) esclarece que o domínio discursivo não inclui apenas aquilo que é estritamente vocalizado, dizendo respeito, também, aos gestos e às expressões de natureza corporal. Como a ursa só consegue se comunicar emitindo bramidos e sons de difícil compreensão, precisa utilizar-se de recursos não verbais para se comunicar com a princesa, que os expressa, posteriormente, por meio de palavras.

Além do mais, esse trecho fílmico revela-se particularmente importante porque, nele, podemos identificar de modo mais acentuado que tanto Elinor quanto Merida fazem uma revisão de seus próprios pontos de vista, motivo que nos autoriza a identificar alterações de ordem ideológico-apreciativa nas posturas de ambas as personagens. Vejamos esse assunto de maneira mais atenta.

O fato de Merida se reportar à lenda do Reino Antigo para convencer os lordes da importância de sua aliança e da necessidade de prevenir que o ocorrido se repita permite-nos afirmar que a princesa lança um olhar renovado para as tradições. No início da película, a

personagem se posiciona de maneira desinteressada e zombeteira diante das lendas e dos costumes. Contudo, no final, ela atribui um valor de verdade à lenda e trata a com seriedade e com respeito, espelhando-se no destino do príncipe mais velho para descobrir como *não* se comportar. Em suma, esses fatores autorizam-nos a reconhecer que Merida passa se posicionar avaliativamente de maneira distinta no que se refere à questão das lendas, dos costumes e das tradições, o que reitera a existência de uma transformação de base ideológica na personagem em análise.

Já a mudança de perspectiva de Elinor pode ser vista de maneira mais clara se observarmos como ela atribui sentidos e, por consequência, valores ao casamento. A esse propósito, convém destacar que, no trecho fílmico em estudo, a mudança de ponto de vista da personagem é marcada linguisticamente *através de recursos sígnicos não verbais*. É nesses termos que defendemos que Elinor passou por mudanças físicas (devido à sua transformação em urso) e por mudanças ideológicas (devido à revisão de seu posicionamento sobre o casamento e os costumes). Considerando o que foi discutido, podemos afirmar que a nova postura ideológica assumida por ela se presentifica na modalidade não verbal da linguagem.

Dessa maneira, ao longo do filme, Elinor adotou uma postura ideologicamente favorável à realização do casamento, tendo concebido o matrimônio como o destino para o qual havia educado e disciplinado a filha durante toda a vida<sup>66</sup>. Merida, por seu turno, assumiu uma postura ideologicamente contrária a esta prática, tendo feito, como explanamos, uma associação entre o enlace matrimonial e a perda de sua liberdade individual e, com isso, tendo estabelecido uma relação necessária de antonímia entre os signos “casamento” e “liberdade”<sup>67</sup>.

Tendo constatado que o conto do Reino Antigo não era somente uma lenda, mas algo que, de fato, havia acontecido, Merida conclui que deve casar-se com um dos primogênitos como forma de consolidar os elos firmados entre os clãs, aspecto primordial para a garantia da paz no reino. A rainha, por seu turno, em consideração aos sentimentos da filha, decide que este costume precisa ser repensado e propõe que Merida e os rapazes decidam, respeitando seu próprio tempo, com quem gostariam de se casar.

---

<sup>66</sup> Quando dá a notícia sobre o aceite dos lordes para Merida e percebe a recusa desta no que se refere à união matrimonial, Elinor declara: “É para isso [para o casamento] que foi preparada a vida toda”.

<sup>67</sup> Conversando a respeito do casamento com o cavalo Angus, Merida lamenta: “Não quero que minha vida termine. Quero minha liberdade!”.

Dessa forma, o signo “casamento” encontrou-se, no decorrer de *Valente*, no centro de uma disputa de ordem semântica, convertendo-se – para adotar a terminologia de Bakhtin/Volochínov (2012, p. 47) – numa arena de lutas discursivas, para sustentar os sentidos relativamente estáveis já inscritos nele (por meio de um gesto centrípeto, executado, no filme, por Elinor) ou para subverter tais sentidos (por meio de um gesto centrífugo, executado, no filme, por Merida). Portanto, ainda que as referidas personagens tenham se envolvido em “uma luta declarada de sentidos” (MIOTELLO, 2012, p. 184) em torno do signo “casamento”, elas conseguem, no final da história, chegar a um consenso, conforme explicamos.

Sumarizando, podemos indicar que Elinor e Merida imprimem novas posturas ideológicas nas ações que desempenham nessa segunda sequência cênica estudada. No que diz respeito à princesa, a questão do respeito às histórias lendárias e às tradições, assim como o bem estar do reino em termos de coletividade, é reavaliada; no que diz respeito à rainha, o acordo matrimonial e o direito à liberdade de escolha são vistos a partir de um novo prisma.

Ainda no que diz respeito à ligação possível entre o enredo do texto narrativo e os aspectos ideológico-apreciativos, convém reiterar que os produtores<sup>68</sup> dessa obra fílmica inscrevem nela suas orientações ideológicas e suas posições avaliativas, como mencionamos. Em nosso trabalho, dado o fato de que produzir um filme requer um esforço coletivo, no qual toda uma equipe se envolve, creditamos a autoria de *Valente* aos estúdios *Disney/Pixar*, que assinam a película. Diante do que foi exposto, defendemos que, com este filme, as companhias abrem caminho para repensar a “fórmula básica” a partir da qual um filme de animação é construído. Dessa maneira, sustentamos a ideia de que os referidos estúdios, com *Valente*, promovem uma atualização das histórias de princesas, lançando uma nova luz sobre a representação do relacionamento familiar (mais especificamente, materno-filial), sobre o casamento não ser o único destino das personagens femininas, sobre uma concepção essencialista de masculinidade e de feminilidade, sobre a representação de personagens masculinas e femininas, etc. Tendo em vista isso, acreditamos que tal história não poderia ser contada da maneira que foi sem que houvesse um comprometimento ideológico-apreciativo por parte dos estúdios que a produziram.

---

<sup>68</sup> É necessário ressaltar que a atribuição da autoria a uma obra cinematográfica é uma questão um tanto complicada. Bakhtin (2010b, p. 210) reconhece que as formas de autoria são bastante diversas e que uma obra pode ser produto do trabalho de um grupo, como é o caso de uma produção cinematográfica. Nas palavras do autor, ainda assim, é possível sentirmos, numa determinada obra, “uma vontade criativa única, uma posição determinada diante da qual se pode reagir dialogicamente”. (BAKHTIN, 2010b, p. 210).

Por fim, a presença de certa problematização relacionada às questões de *gênero* também pode ser identificada no enredo de *Valente*. Para abordar esse tema com apoio nas noções discutidas em nosso terceiro capítulo, analisaremos duas sequências de cenas: a primeira delas corresponde ao trecho do filme em que a princesa Merida reconhece que recebe um tratamento diferente ao que é dado a seus irmãos; a segunda diz respeito às orientações e às instruções que a rainha Elinor oferece à filha, com a finalidade de fortalecer a imagem da garota como a de uma princesa/de uma dama. Cabe lembrar que esta segunda sequência de cenas é consecutiva da primeira, havendo, portanto, uma relação de complementaridade de sentido entre elas.

Dessa maneira, quando Merida refere-se a si mesma pela primeira vez no filme, ela se identifica como a irmã mais velha de três meninos, Hamish, Hubert e Harris.

Enquanto a garota avalia que eles “Mais parecem diabinhos”, são mostradas cenas em que as crianças aprontam travessuras, enganando Maudie, uma das serviçais do castelo, para roubar doces e, inclusive, lançando a si mesmos de uma catapulta. Merida, então, afirma que *os trigêmeos podem fazer tudo, mas ela não pode fazer nada*. Em seguida, a protagonista do longa-metragem pondera sobre por quais motivos, em certa medida, não lhe é permitido ter a mesma liberdade de ações que os irmãos têm. Então, ela declara: “Eu sou a princesa. Eu sou o exemplo. Tenho deveres, responsabilidades, expectativas. Toda a minha vida é planejada para o dia em que eu me torne minha mãe. Ela é responsável por cada dia da minha vida”. Abaixo, na Figura 16, reproduzimos de modo parcial esse trecho da película:



Figura 16 – A rainha Elinor dá instruções para Merida sobre como uma princesa deve se comportar.

Nessa sequência cênica, acompanhada melodicamente por instrumentos musicais tradicionais da Escócia (a flauta e a gaita de fole, sobretudo), a porta da sala do trono do castelo é aberta e revela a figura de Merida, que come uma maçã. Ao vê-la, Elinor se comunica com a menina por meio de gestos, orientando-a a apresentar-se de forma apropriada e a sorrir enquanto adentra o espaço. Merida, por sua vez, tenta sem sucesso jogar o alimento fora sem que os outros vejam e caminha pela sala com um sorriso visivelmente forçado e, por isso, pouco crível, enquanto os servos, cabisbaixos, fazem-lhe uma reverência silenciosa, em demonstração de respeito. Atentando para os aspectos visuais desse trecho da película, podemos notar que Elinor lança mão de recursos semióticos visuais, expressando-se corporalmente para fazer com que a filha a imite e, com isso, comporte-se da maneira correta perante a todos.

É interessante perceber que Merida significa a si mesma de forma relacional - como “a irmã de três irmãozinhos” - e mostra-se consciente de que a sociedade não trata os trigêmeos com a mesma rigidez com que a trata, oferecendo, pelo contrário, bastante tolerância perante às traquinagens dos pequenos. A questão do poder e do controle exercidos

pela mãe, que detém responsabilidade sobre todos os dias da vida da menina, é outro ponto significativo, assim como o fato de que existe um longo planejamento para que Merida, futuramente, “torne-se a mãe” – ou seja, assuma a função de rainha -, agindo, por conseguinte, de acordo com essa posição. Além do mais, Merida percebe que, dado o posto que ocupa (o de princesa), é tomada como um exemplo para os outros.

Por consequência, não basta que ela apenas *seja* a princesa: Merida precisa *agir* como uma princesa, ou seja, portar-se como uma garota nobre, de boa educação, com bons modos e, em suma, “de maneira feminina”. Essas ideias casam bem com as observações que Salih (2013), pautada nas concepções de Butler, faz. Segundo a autora, o gênero é “algo que ‘fazemos’, e não algo que ‘somos’”. (SALIH, 2013, p. 67). A identificação de um sujeito como feminino ou como masculino, portanto, relaciona-se à realização de um “conjunto de atos repetidos” (BUTLER, 2010, p. 59), como expusemos. Poderíamos dizer que o conflito em *Valente* tem raízes na desarmonia entre o comportamento efetivo de Merida e o comportamento que é social e hierarquicamente esperado dela, não somente por ser uma princesa, mas também por ser mulher.

Dessa maneira, existe uma postura em particular, associada a um conjunto de ações e de características, que foram cultural e historicamente imbricadas no ser feminino, tendo sido reforçada, inclusive, no âmbito do gênero discursivo filme de animação. Em *Valente*, o posicionamento de Elinor reforça essa “concepção” de sujeito feminino como aquele que se encaixa nesse “molde cristalizado de identidade de gênero feminino”, por assim dizer. Aproximando as observações teóricas do filme em análise, é possível indicar, com suporte nas afirmações da personagem Elinor, que existe uma sequência de atos ligados à seriedade, à higiene, à contenção, à etiqueta, etc. – que, quando repetidos, produzem não apenas uma identidade de gênero feminino, mas também uma espécie de “identidade de princesa”.

No entanto, essa postura, essas ações e essas características ditas “femininas” não são “copiadas” por Merida. Explicamos nessa subseção que determinadas ações da personagem guardam um caráter carnavalesco, na medida em que são o avesso da maneira como uma princesa deveria agir. No que respeita a esse assunto, as palavras de Salih (2013) poderiam resumir com precisão as ações de Merida ao longo da narrativa fílmica em estudo. Segundo a autora, “Se o gênero é um ‘processo regulado de repetição’ que se dá na linguagem, *então será possível repetir o nosso gênero diferentemente [...]*”. (SALIH, 2013, p. 94, grifo nosso). Em outras palavras, quando Merida repete determinados atos relacionados ao

gênero feminino – declamar poesia, tocar a lira e, em suma, portar-se de forma nobre -, ela os repete dando-lhes um tom de zombaria e de descrédito ou, para usar os termos de Salih (2013, p. 94), repete o próprio gênero feminino diferentemente.

Ainda no que diz respeito ao conceito de gênero, Salih (2013, p. 67) aponta que Butler, ao negar a existência de uma relação necessariamente mútua entre sexo, gênero e sexualidade, considera possível “existir um corpo designado como ‘fêmea’ e que não exiba traços geralmente considerados como femininos”. Diante do que foi explanado, consideramos pertinente afirmar que Merida exemplifica este caso.

A partir desse ponto do trabalho, faremos observações sobre a segunda sequência de cenas a que nos referimos, na qual a personagem Elinor reproduz diversas orientações e proibições que, em sua opinião, funcionariam no sentido de fazer Merida ser efetivamente reconhecida como princesa. Quanto à dimensão verbal da referida passagem da narrativa filmica, temos os seguintes enunciados: “Uma princesa deve mostrar conhecimento sobre seu reino. Ela não rabisca. 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 [...] Uma princesa não deveria ter armas, na minha opinião. [...] Uma princesa não levanta a voz”. Abaixo, na Figura 17, reproduzimos parcialmente tal sequência de cenas:



Figura 17 – Elinor cita algumas características das princesas.

Pensemos na articulação entre as dimensões verbal e visual da linguagem que compõem essa passagem. Quando Elinor diz para Merida que “Uma princesa deve mostrar conhecimento sobre seu reino”, a rainha lhe dá explicações utilizando um mapa, no qual podemos visualizar os símbolos dos quatro clãs que compõem o reino (DunBroch, Macintosh,

MacGuffin e Dingwall). Em termos espaciais, as duas personagens encontram-se em uma sala escura repleta de livros, aspectos que, visualmente, indicam tratar-se de um ambiente de aprendizado, no qual Elinor pretende transferir seus conhecimentos sobre os domínios para a filha. Contudo, a menina não dá muita atenção a tais lições e é flagrada fazendo uma caricatura da mãe. Nesse sentido, enquanto a rainha defende a importância de acumular conhecimentos a respeito do reino (planos semióticos verbal e visual), a princesa não trata essa questão com igual seriedade (plano semiótico visual), uma vez que, ao invés de prestar atenção nos ensinamentos maternos, opta por desenhar uma caricatura de sua “professora”.

Convém ressaltar que Elinor não apenas diz para Merida o que deve fazer (“[Uma princesa] Levanta cedo”), mas também o que *não* deve fazer (“Uma princesa não gargalha! Não enche a boca. Uma princesa não deveria ter armas, na minha opinião. Uma princesa não levanta a voz”). Enquanto temos essas orientações no plano semiótico verbal, podemos observar, no plano semiótico visual, Merida fazendo precisamente o oposto do que lhe é dito; isto é, dormindo até a mãe precisar abrir as cortinas para obrigá-la a levantar-se, rindo de forma ruidosa e incontida, estando prestes a colocar uma quantidade demasiada de frango na boca, praticando a arquearia e elevando o seu tom de voz, ao discutir com os pais. Desse modo, considerando a interação entre o domínio do verbal e o do imagético, podemos concluir que o sentido dessas cenas é um efeito da relação de incongruência entre o que é dito por Elinor (meio semiótico verbal) e o que é feito por Merida (meio semiótico visual).

Por fim, a rainha avalia que “[Uma princesa] É misericordiosa, paciente, cautelosa, limpa. E, acima de tudo, uma princesa se esforça para, bem... a perfeição”. Considerando isso, podemos indicar como traços característicos do “ser princesa”, segundo a visão de Elinor, as demonstrações de clemência, de paciência e de prudência, bem como os cuidados com a higiene e, em última instância, a busca pela perfeição. De uma maneira geral, os dizeres da rainha expressam instruções e proibições que objetivam regular o comportamento de Merida, em sua vida oficial. Ainda a esse propósito, convém atentar que esse conjunto de orientações é restrito à *figura da princesa*, o que reforça a ideia de que é conferido um tratamento distinto a ela, se comparado àquele dado aos irmãos. Considerando a argumentação que fizemos até esse ponto do trabalho, podemos apontar que é com base no fator do *gênero* que as personagens são tratadas assimetricamente.

Ainda acerca dessas cenas, torna-se interessante reiterar a tese de que o gênero é um construto discursivo, não podendo ser separado da linguagem e do discurso, que o moldam, como já discutimos com apoio em Salih (2013, p. 91). Sobre esse assunto, Plaza

Pinto (2014, p. 213) assinala que o gênero é um efeito “produzido, mantido, recusado e eventualmente modificado *na linguagem*”. (Grifo nosso). Unindo essas ideias ao cinema de animação, defendemos que os discursos ideológicos que circulam em filmes podem reforçar a associação que se pretende simétrica (PLAZA PINTO, 2014, p. 212) entre determinadas características e atitudes e os corpos femininos e masculinos, ou podem, do contrário, refutá-las. No caso de *Valente*, é possível perceber, com Merida e com os primogênitos, uma subversão de atributos histórica e culturalmente incrustados às identidades feminina e masculina, ideia essa que buscaremos justificar no decorrer desse capítulo.

Ademais, vimos que, dada a construção discursiva do conceito em discussão, é possível *parodiar os discursos* que são produzidos sobre o gênero (BUTLER, 2010, p. 197). Os enunciados da personagem Elinor se relacionam dialogicamente a um discurso, em certa medida, característico dos filmes de animação, segundo o qual se torna difícil reconhecer como feminino um sujeito cujas características e práticas desviem daquelas que seriam supostamente inerentes a uma “identidade essencialmente feminina”. Contudo, este mesmo discurso sobre o gênero feminino é parodiado e, em certo grau, posto ao avesso com a figura de Merida, cujas ações “invertidas” vão de encontro ao que é esperado dela, por sua identidade de gênero feminino e por sua identidade oficial de princesa. Acreditamos ter demonstrado isso com as observações feitas nos parágrafos precedentes sobre em que medida Merida desobedece às leis e às normas socialmente impostas.

Ainda no que concerne ao gênero, consideramos válido relacionar o perfil feminino construído em *Valente* à dicotomia proposta por Ferreira (2009, 2010) entre feminilidade e feminilidade. Como explanamos em nosso terceiro capítulo, a feminilidade refere-se ao enquadramento da mulher em categorias valorativas como a beleza, a meiguice, a submissão, etc. (FERREIRA, 2009, p. 117). Defendemos ao longo dessa pesquisa que as princesas das animações tradicionais dos estúdios *Disney* exemplificam esse perfil de mulher e, por conseguinte, podem ser tomadas como exemplos de “mulheres femininas”. Por outro lado, Elinor e Merida, as principais personagens femininas de *Valente*, aproximam-se mais do conceito de feminilidade, que “abarcaria os valores de uma mulher moderna, gerenciadora do tempo e do espaço” (FERREIRA, 2010, p. 5) e no exercício do poder.

Em nosso trabalho, argumentamos que Merida pode ser lida como uma heroína moderna e independente, que parodia carnavalescamente a imagem da figura da princesa clássica. Considerando a exposição como um todo, acreditamos que a protagonista de *Valente* consiste em um exemplo do perfil feminino da feminilidade.

Sobre o tema, Ferreira (2010, p. 7) assevera que “A ‘feminilidade’ apodera-se de atributos do sistema patriarcal, negando a feminilidade”. Como vimos, em *Valente*, as categorias valorativas associadas ao conceito de feminilidade tornam-se objeto de riso para Merida, outro aspecto que aproxima a referida personagem do conceito de feminilidade.

Pensemos, a partir de então, na personagem Elinor. Na animação, em termos de organização política, temos um sistema monárquico no qual, diferentemente do que poderíamos imaginar, a figura que mais detém o poder não é o rei, mas, sim, a *rainha*. Em diversas passagens da obra fílmica, Elinor se sobrepõe a Fergus, como é o caso da cena de apresentação dos primogênitos, na qual rainha, notando que o esposo se atrapalha ao se dirigir aos clãs, toma o turno de fala dele, fazendo com que o rei apenas repita o que ela diz. Em outro trecho do filme, Fergus inicialmente tenta interromper uma briga travada entre os hóspedes, mas, em seguida, o próprio rei muda de ideia e passa a participar com entusiasmo desse confronto. Cabe a Elinor a tarefa de colocar um ponto final nas agressões entre as personagens masculinas, que facilmente se subordinam à presença intimidadora da rainha.

Desse modo, o sistema patriarcal, na prática, não apenas não é reproduzido no filme, como é substituído por um *sistema matriarcal*, uma vez que a personagem Elinor concentra poderes tanto na esfera familiar quanto na esfera política, consolidando-se como a personagem mais representativa da autoridade no texto narrativo-fílmico em foco. Feitos esses comentários sobre o papel desempenhado por Elinor, consideramos conveniente propor associações entre a personagem e o conceito de feminilidade. Consoante Ferreira (2009, p. 118), o perfil feminino relacionado à feminilidade “já desempenha funções na sociedade não mais como um membro subordinado, e sim atuante”. Nesses termos, a posição de poder assumida pela personagem Elinor, ou seja, o fato de que a autoridade familiar e política convergem para ela, contribui para que a interpretemos como um exemplo de personagem ligada ao perfil feminino da feminilidade.

Mesmo assim, torna-se relevante notar que as instruções e as proibições dadas por Elinor visam enquadrar a filha num perfil feminino de feminilidade. Dito de outra maneira, as categorias valorativas como a docilidade, a obediência e a maternidade – características de um perfil feminino associado à feminilidade - são vistas de maneira notadamente positiva pela personagem da rainha. Isso, porém, a nosso ver, não anula a classificação de Elinor como personagem que exemplifica a feminilidade, já que, como esclarece Ferreira (2009, p. 117), é possível que uma mulher associada ao modelo feminino de feminilidade apresente certas

características ligadas à feminilidade, “desde que [tais características] não subvertam sua ‘feminilidade’”.

Ainda no que respeita ao assunto, consideramos necessário remeter a outra crítica feita sobre o filme *Valente*, esta relativa à protagonista do longa-metragem. Na apreciação que escreve sobre esse material, Pols (2012) avalia que, apesar de ser uma personagem forte, capaz e corajosa, Merida

deprimentemente, é uma princesa, o papel feminino mais tradicional na ficção infantil. Ela é uma menina-moleque rebelde, mas suas preocupações ainda estão limitadas àquelas de uma princesa, sendo a maior delas, como sempre, o casamento. (POLS, 2012) <sup>69</sup>

Levando em conta a crítica de Pols (2012), convém ressaltar que a animação em estudo, quando comparada com as demais, mostra-se “progressista”, em certa medida, no que diz respeito à maneira como trata o problema do gênero. Por outro lado, reconhecemos que o papel reservado à Merida é, de fato, bastante clássico, e que as preocupações dessa personagem não vão além da questão do matrimônio. Nesse sentido, *Valente* aproxima-se bastante dos filmes de animação clássicos, ainda que subverta determinados aspectos dessas produções cinematográficas.

Como já discutimos questões relativas ao gênero feminino, julgamos pertinente pensar como o problema da identidade de gênero masculino é abordado no filme em análise, nessa parte da pesquisa. Para contemplar esse aspecto, analisaremos a sequência de cenas de apresentação dos pretendentes à mão de Merida. Nessa passagem do objeto fílmico, Elinor esclarece que “Para ganhar a bela donzela, eles [os primogênitos] precisam provar seu valor através da força ou habilidade nos jogos”. A rainha faz, portanto, uma associação necessária entre o valor dos rapazes e suas respectivas demonstrações de força ou de habilidade em modalidades esportivas. Dessa maneira, podemos indicar que tal enunciado, em certa medida, carrega em si uma concepção de masculinidade ligada à performance satisfatória nos esportes, bem como à força e à capacidade físicas. Cientes de que força/capacidade são os critérios para definir qual dos primogênitos desposará a princesa de DunBroch, os líderes dos clãs Macintosh, MacGuffin e Dingwall enfatizam a bravura e o senso de liderança de seus herdeiros ao apresentá-los à corte.

---

<sup>69</sup> Citação na língua original: “depressingly, she’s a princess, the most traditional role for female characters in children’s fictions. She’s a rebellious tomboy, but her concerns are still limited to those of a princess, the biggest of which remains, as ever, marriage”. (POLS, 2012).

Assim, o lorde Macintosh declara que seu primogênito defendeu o território quando da ocasião do ataque de povos nórdicos, tendo sido responsável por derrotar mil inimigos. Já o lorde MacGuffin relata que seu herdeiro responsabilizou-se por afundar a frota de povos vikings para proteger os domínios do reino, tendo vencido dois mil adversários. Por sua vez, o lorde Dingwall conta que seu filho, mesmo cercado por dez mil soldados romanos, triunfou, sozinho, sobre o exército e sobre a frota hostis, conseguindo, por conseguinte, resguardar as terras do reino. A esse respeito, podemos notar que o território que os clãs compartilham configura-se como *elemento de união* entre eles, uma vez que os relatos dos lordes têm em comum a valorização de ações ligadas à defesa dos domínios diante de ataques de povos invasores.

Ademais, convém assinalar são *os pais* que narram os feitos heroicos dos rapazes e que os lordes se reportam dialogicamente aos dizeres uns dos outros para relatar as façanhas de seus filhos. Isso pode ser percebido em termos numéricos, se atentarmos para a quantidade de inimigos subjugados por cada um dos primogênitos, de acordo com as declarações de seus pais: mil nórdicos (Macintosh), dois mil vikings (MacGuffin) e dez mil romanos (Dingwall). Dito de outra forma, cada um dos líderes leva em consideração o relato feito pelo(s) anterior(es), em cima do(s) qual(uais) faz acréscimos que, por seu turno, tornam as narrações cada vez menos críveis.

As declarações dos lordes, portanto, produzem elevadas expectativas sobre os pretendentes de Merida. Porém, o desempenho dos rapazes no desafio de arquearia não condiz com a imagem construída discursivamente sobre eles por seus pais. Diante do que foi apresentado, é possível dizer que, na narrativa fílmica, circula, sobretudo através da voz de Elinor, um discurso sobre a identidade de gênero masculino que a relaciona à assumpção de um comportamento tido como “masculino” e a corpos em pleno desenvolvimento físico, portadores de atributos como a força e a habilidade. Contudo, os primogênitos dos clãs Macintosh, MacGuffin e Dingwall não atendem a esse modelo identitário, o que pode ser inferido a partir da performance decepcionante dos rapazes nos Jogos das Terras Altas e, também, a partir de sua constituição visual, assunto no qual nos detivemos no início dessa subseção.

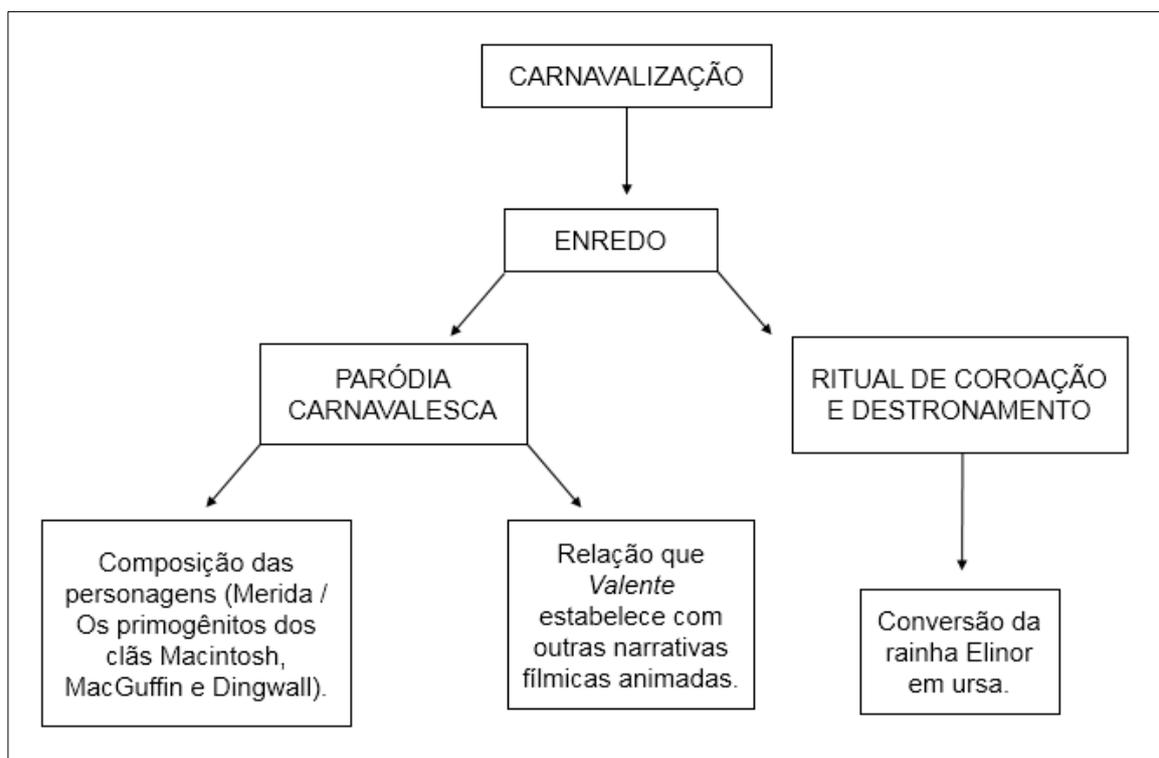
Unindo essas ideias às discussões teóricas já realizadas, podemos dizer que, mesmo que haja um discurso segundo o qual, para ser considerado “masculino”, determinado sujeito precisa apresentar certas características e precisa agir de uma forma histórica e culturalmente “típica” de homens, tal discurso sobre o gênero masculino – que, aliás, está

presente nas animações mais tradicionais – também é parodiado em *Valente*. Logo, não somente Merida, mas também seus pretendentes praticam ações que podem ser consideradas “o avesso” do esperado, estabelecendo uma relação de contradição com uma concepção “engessada” de identidade de gênero masculino e com suas “identidades de príncipes”.

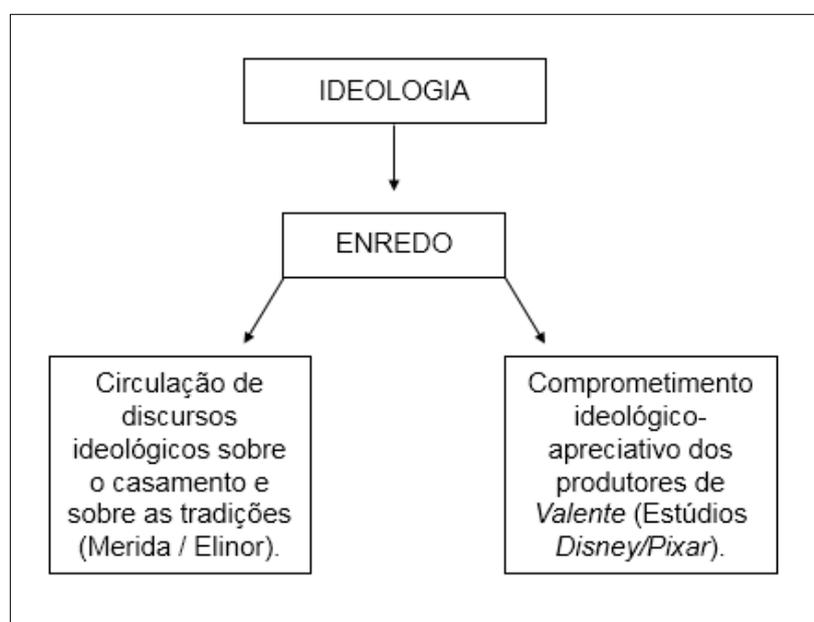
De maneira sintética, é válido afirmar que, em *Valente*, há uma paródia dos discursos produzidos tanto sobre o gênero feminino quanto sobre o gênero masculino. Nesse processo, são parodiadas as ideias de que, contrariado um conjunto de características, de comportamentos e de ações que costumam ser associadas simetricamente aos corpos feminino e masculino, torna-se complicado reconhecer um sujeito como feminino ou como masculino. Diante do que foi exposto, acreditamos que o filme em análise dá novos contornos semânticos às ideias de feminilidade e de masculinidade.

Sumarizando a subseção como um todo, podemos indicar, a partir do estudo do enredo, que *Valente* consiste em um texto narrativo-fílmico paródico, reportando-se a outras animações com a finalidade de subverter carnavalescamente determinados aspectos constitutivos delas, como suas histórias e as ações suas personagens, conforme buscamos mostrar. A partir das ações das personagens e da própria forma como a história é narrada, identificamos, também, a existência de aspectos ideológicos e axiológicos nesse elemento narrativo da obra cinematográfica em estudo. A película contribui, ainda, para uma revisão dos valores da masculinidade e da feminilidade, ao trazer personagens cujos comportamentos e cujas ações *desviam* do que é social e culturalmente esperado deles, em razão de seus respectivos gêneros.

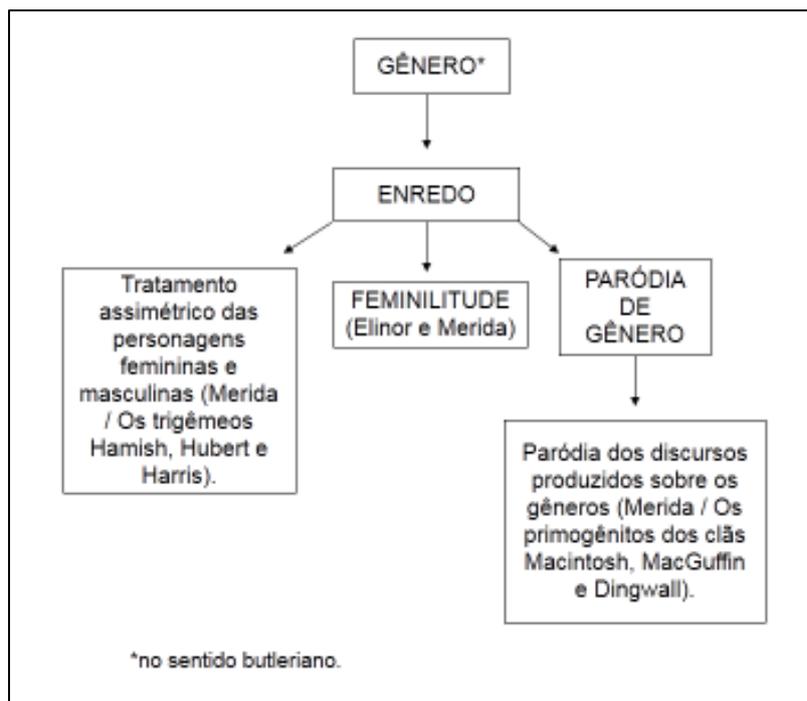
Reservamos, ainda, um espaço no final subseção para a apresentação de três quadros nos quais buscamos esquematizar, de maneira sintética, os assuntos explorados nessa parte do trabalho, fazendo articulações entre o enredo de *Valente* e os conceitos de carnavalização, de ideologia e de gênero. Vejamo-los:



Quadro 2 – Síntese da relação entre o enredo de *Valente* e o conceito bakhtiniano de carnavalização.



Quadro 3 – Síntese da relação entre o enredo de *Valente* e o conceito bakhtiniano de ideologia.



Quadro 4 – Síntese da relação entre o enredo de *Valente*, a noção ferreiriana de feminilidade e o conceito butleriano de gênero.

Discutida a questão do enredo, faremos, a partir de então, reflexões relativas ao tempo e ao espaço dessa produção cinematográfica.

### 5.2.3 “... Nas Terras Altas da Escócia Medieval, uma festa carnavalesca”: estudo do tempo e do espaço (cronotopo) de *Valente*

Como já foi esclarecido, decidimos abordar o tempo e o espaço do referido texto narrativo-fílmico em uma mesma subseção devido ao fato de que Bakhtin (2014) concebe-os de forma inseparável na categoria do cronotopo, “que realiza a fusão dos índices espaciais e temporais em um todo inteligível e concreto”. (AMORIM, 2010, p. 102). Na presente subseção, atentaremos para os espaços do castelo e da floresta e para a presença de traços em comum entre o filme selecionado como *corpus* e as séries carnavalescas do corpo humano, da nutrição e da morte.

Os eventos narrativos de *Valente*, como antecipamos, dão-se, sobretudo, em dois ambientes: no castelo do clã DunBroch e na floresta. Naquele, desenrolam-se os episódios relacionados à educação e à disciplina de Merida, bem como parte das interações entre os membros do núcleo familiar e os banquetes oferecidos pelos anfitriões para os clãs e para seus séquitos; nesta, desenvolvem-se os eventos relativos ao dia em que Merida não precisa agir como uma princesa, ao período em que a garota e a mãe precisam se ausentar do castelo

devido aos efeitos do feitiço e à batalha entre os dois ursos, Elinor e Mor'du. São estas as questões que exploraremos nessa parte da pesquisa.

Assim, o castelo do clã DunBroch (Figura 18) consiste em uma fortaleza constituída de várias torres de tamanhos distintos, localizada na região das Terras Altas da Escócia. Avizinhando-se do castelo, encontra-se uma floresta composta por montanhas de grandes proporções, pela vegetação típica da área, por planícies e por rios.



Figura 18 – O castelo de DunBroch.

O castelo de DunBroch, em alguns trechos de *Valente*, torna-se palco para acontecimentos da vida oficial, mas, em outras passagens da película, configura-se como cenário de episódios da vida não oficial. Por se situar num intervalo entre a oficialidade e a não oficialidade, essa locação possui um caráter ambivalente. Pensemos sobre isso mais pausadamente.

De maneira predominante, o castelo pode ser lido como um signo ideológico visual ligado à vida oficial. Isso se justifica se atentarmos para três fatores: as demonstrações de respeito e de obediência que os criados dão aos membros do clã DunBroch, a interpretação das lendas como histórias do passado que constituem lições para o presente/para o futuro e a relação de poder desigual que marca a dinâmica familiar. Esses três aspectos, por sua vez, guardam semelhanças com as seguintes marcas da vida oficial (ou extracarnavalesca), respectivamente: a manutenção de relações sócio-hierárquicas, o respeito aos antigos costumes e às tradições e a existência de uma distância simbólica entre os indivíduos.

Além do mais, torna-se possível relacionar a fortaleza de DunBroch ao *cronotopo do castelo*. Quando reflete sobre o tema em seu *QLE*, Bakhtin (2014, p. 351) nos ensina que a referida locação está plena do tempo do passado histórico, constituindo um ambiente em que “orbitam” sinais dos séculos e das gerações passadas. Nas palavras do próprio autor,

as marcas dos séculos e das gerações estão depositadas sobre várias partes do edifício, no mobiliário, nas armas, na galeria de retratos dos ancestrais, nos arquivos de família, nas relações humanas específicas da sucessão dinástica, da transmissão dos direitos hereditários. Enfim, as lendas e as tradições revivem, pelas recordações dos acontecimentos passados, todos os recantos do castelo e das cercanias. (BAKHTIN, 2014, p. 352)

Com base nesse fragmento textual, consideramos pertinente elencar dois aspectos do filme que dão a ver essa dimensão geracional e secular típica do cronotopo do castelo na fortaleza do clã DunBroch: a tapeçaria (exemplo de “arquivo de família”) e o preparo da personagem Merida para a futura assumpção do posto de rainha (“sucessão dinástica”).

A imagem da tapeçaria pode ser considerada um indício textual de ordem geracional visto que, nela, estão representadas duas gerações do clã DunBroch: a de Elinor/de Fergus e a de Merida/dos trigêmeos. Já o preparo de Merida para assumir o posto de rainha relaciona-se à sucessão dinástica, já que a educação e a disciplina a que a garota fora submetida tinham como propósito torná-la uma boa sucessora (de Elinor), ou seja, aprontá-la para assumir o posto que, futuramente, pertencer-lhe-á por direito de hereditariedade: o de rainha.

Como os dois fatores mencionados, em certa medida, podem ser interpretados como marcas de gerações familiares, promovendo a ligação do espaço em análise com o tempo do passado histórico, acreditamos ter justificado a aproximação entre a fortaleza de *Valente* e o conceito de conceito de cronotopo do castelo. Assim sendo, podemos assinalar que o castelo de DunBroch, para recuperar os apontamentos feitos por Bakhtin (2014, p. 352) sobre o cronotopo do castelo, “veio dos séculos passados e está voltado para o passado”.

Conforme antecipamos, porém, o castelo de DunBroch pode ser interpretado, em certas passagens da película, como um signo visual ligado à *vida não oficial* ou *carnavalesca*. Pensemos mais detalhadamente como isso se dá, discutindo alguns aspectos da carnavalização passíveis de serem identificados nesse espaço da narrativa.

Nesse sentido, faz-se pertinente mencionar dois fatores que autorizam essa ligação entre o castelo e a não oficialidade: as traquinagens dos trigêmeos Hamish, Hubert e Harris e a conduta de Merida, em linhas gerais. Afinal, em função de aqueles ocuparem a posição de

príncipes e esta, a de princesa, espera-se que os comportamentos de tais personagens estejam de acordo com as normas e com as interdições típicas da vida oficial ou extracarnavalesca. Isso, porém, não é o que acontece: os meninos envolvem-se em uma série de travessuras e seu comportamento ultrapassa os limites impostos pelo conjunto de regras que organiza a existência habitual; a garota, por sua vez, questiona os traços característicos e a postura das princesas, chegando, inclusive, a rir deles e a se recusar a reproduzi-los. Portanto, torna-se importante lembrar que o fato de que as atitudes dos trigêmeos e de Merida irem de encontro ao que é socialmente esperado deles contribui para que interpretemos o castelo de DunBroch como um espaço não oficial.

Além disso, um trecho fílmico em particular deixa clara essa dimensão não oficial do castelo: o da realização de um *banquete* após a competição de arquearia. É possível identificar nessa cena uma das séries que, no âmbito da produção literária rabelaisiana, permitem a eliminação do velho mundo e a criação do novo mundo (BAKHTIN, 2014, p. 315): a da nutrição.

Nessa parte da história, os clãs Macintosh, MacGuffin e Dingwall e seus séquitos reúnem-se ao clã DunBroch e à sua comitiva, desfrutando de uma quantidade abundante de comidas e de bebidas num clima notadamente festivo. No que concerne ao assunto, Bakhtin (2013, p. 247), tratando da série da nutrição, avalia que “Uma refeição não poderia ser triste. Tristeza e comida são incompatíveis [...]”. Por conseguinte, o tom alegre e amistoso que marca as relações entre as personagens participantes do festim permite-nos aproximar esse episódio da narrativa da série da nutrição.

Ainda a esse propósito, vale ressaltar o caráter de *coletividade* do banquete, considerando que “toda a sociedade participava em igualdade de condições” (BAKHTIN, 2013, p. 246) da referida ocasião, fazendo-a, por consequência, um “acontecimento social”. (BAKHTIN, 2013, p. 246). No banquete de *Valente*, convém destacar o fato de que estão presentes não apenas os principais hóspedes do clã DunBroch, ou seja, os lordes e seus filhos primogênitos, mas também *suas comitivas*. Assim sendo, defendemos que o banquete pode ser tomado como uma ocasião festiva *de ordem carnavalesca*. Isso porque, de acordo com Bakhtin (2013, p. 9), o carnaval consiste numa celebração da vida popular festiva,

[...] em que todos os indivíduos eram iguais e onde reinava uma forma especial de contato livre e familiar entre indivíduos normalmente separados na vida cotidiana pelas barreiras intransponíveis da sua condição, sua fortuna, seu emprego, idade e situação familiar. (BAKHTIN, 2013, p. 9)

Dessa forma, em sua vida oficial, os clãs e suas respectivas comitivas encontravam-se apartados por obstáculos incontornáveis, erguidos em razão da relação de servidão prestada àqueles por estas. Contudo, em um ritual de consagração da igualdade, o banquete permite o estabelecimento do livre contato familiar entre tais indivíduos, que se misturam uns aos outros e relacionam-se de forma renovada, durante a alegre refeição. Nesse sentido, o festim de *Valente* assemelha-se à imagem rabelaisiana do banquete, “da festa enquanto transferência temporal para um mundo utópico de prazer e abundância”. (STAM, 1992, p. 44).

O castelo pode, então, ser interpretado como um *locus* não oficial na medida em que, em algumas passagens da animação, possibilita a revogação de distâncias sócio-hierárquicas, bem como o estabelecimento de um contato renovado e mais humanizado entre os indivíduos, traços típicos da vida carnavalesca do povo.

Sintetizando, em termos espaciais e temporais, podemos indicar que o castelo de DunBroch, quando da realização do banquete, configura-se como uma área ocupada por indivíduos que se distanciavam social e hierarquicamente em sua vida oficial, mas que, por conta dessa ocasião festiva de natureza carnavalesca, tornam-se sujeitos coletivos unidos provisoriamente por laços de igualdade, ao desfrutar da boa mesa dos anfitriões.

Discutido o ambiente do castelo, detenhamo-nos, de agora em diante, no espaço da floresta. Para analisarmos essa área, teceremos observações sobre três passagens da narrativa fílmica que ocorrem nela: o dia em que a protagonista do longa-metragem não precisa agir como uma princesa, o período em que Merida e Elinor veem necessidade de se ausentar do castelo e o embate entre Elinor e Mor’du ao final do filme.

A maneira como a narrativa fílmica *Valente* constrói discursivamente a floresta possibilita que a interpretemos como uma área atravessada pelo sentido da *liberdade*. Afinal, quando não precisa obedecer às regras, às interdições e às normas sociais que determinam sua existência oficial, é precisamente para *o espaço não oficial* da floresta que a princesa Merida se dirige, em “um distanciamento que pode ser lido como uma aproximação com a natureza como a fonte daquilo que não é controlado pela cultura”. (SILVA; MARTINI, 2015, p. 152).

A sequência cênica em que Merida pratica equitação, arquearia e escalada, em certo sentido, pode ser associada a outra das séries propostas por Bakhtin (2014) quando o pensador russo se volta para as obras de Rabelais: a do corpo humano. De acordo com Bakhtin (2014, p. 287), as representações de ações e movimentos do corpo humano, bem

como de exercícios físicos, consistem em aspectos da série do corpo humano presentes na produção literária rabelaisiana. Unindo essa observação a nosso objeto de estudo, torna-se pertinente apontar que a existência de um corpo representado em movimento, em comunhão com a natureza onde desenvolve práticas esportivas, pode ser interpretado como um traço da série do corpo humano<sup>70</sup> nesse texto narrativo-fílmico.

Abordemos, agora, o trecho fílmico em que Elinor e Merida optam por “refugiar-se” na floresta. Mesmo na forma animalesca e em um ambiente desconhecido, Elinor se esforça para não se desprender dos bons modos: ela improvisa uma superfície de madeira que funciona como mesa para o café da manhã, tenta manusear galhos como se fossem talheres e utiliza um pedaço de madeira como se fosse um prato. A urso, inclusive, mostra-se orgulhosa por conseguir encontrar algumas frutas pequenas arroxeadas de formato arredondado e certa quantidade de água nas proximidades da área em que ela e a filha haviam se abrigado durante a noite, para se protegerem da chuva. Merida, porém, adverte-a de que as frutas, na verdade, são “amoras das sombras” venenosas e de que o líquido encontrado está repleto de vermes, informações que fazem com que a mãe desista automaticamente de consumi-los. Em seguida, as personagens dirigem-se a um rio, onde Merida faz uso do arco e flecha para conseguir comida e, depois, ensina a mãe a pegar peixes. Em contato com o alimento, Elinor, então, abandona temporariamente as regras de etiqueta e devora-o de forma bastante voraz. Contudo, ao terminar de fazê-lo, ela aparenta estar envergonhada e, delicadamente, usa uma folha para limpar possíveis resquícios de comida da boca, mas não consegue suprimir um arroto quase inaudível. Assim sendo, podemos dizer que as ações da urso alternam entre a formalidade e a impolidez, uma vez que Elinor não tem controle pleno sobre seu novo corpo.

Consideramos interessante, ainda, associar a sequência de cenas em foco a uma das consequências da vida carnavalesca a que já fizemos menção nessa mesma subseção: o estabelecimento de relações novas, mais humanas, entre os sujeitos, como explica Bakhtin (2013, p. 9). No intervalo temporal em que estão na floresta, é possível reconhecer a abolição da “distância” formada na vida oficial entre Merida e Elinor, que se deve ao fato de que esta se sobrepõe àquela por ser a mãe (figura de autoridade na esfera familiar) e, também, por ser a rainha (figura de autoridade na esfera política). A diluição dessas desigualdades se dá quando

---

<sup>70</sup> Bakhtin (2014, p. 285-286) assevera que, nas obras de Rabelais, o corpo humano é representado sob um aspecto científico e anatômico-fisiológico, de forma cínica e bufa e numa analogia fantástica e grotesca. Na animação *Valente*, a representação corporal das personagens aproxima-se desse aspecto grotesco e fantástico. Não exploramos essas questões nesse ponto do trabalho porque optamos por tratá-las em seus pormenores na última subseção desse capítulo.

as personagens passam a apreciar, de fato, estar na companhia uma da outra e, sobretudo, quando começam a rever seus próprios pontos de vista. Nesses termos, o novo relacionamento entre as personagens ganha um contorno carnavalesco, visto que, como esclarece Bakhtin (2010b, p. 140), no carnaval, o comportamento dos sujeitos liberta-se do poder de qualquer posição hierárquica que o determinava por completo na vida extracarnavalesca.

O espaço da floresta articula-se a um “Tempo de transformações incessantes e inevitáveis, em que as gerações desempenham um papel fundamental de transmissão e de superação”. (AMORIM, 2010, p. 104). Em *Valente*, Elinor e Merida, representantes de duas gerações diferentes de um mesmo clã, influenciam uma à outra a mudar de perspectiva, ou melhor, *a ver o mundo uma a partir da perspectiva da outra*. Dessa forma, a estadia das personagens na floresta, a nosso ver, está indissolúvelmente ligada a um tempo de transformações mútuas, dadas as alterações em seus pontos de vista.

Ainda acerca dessa sequência de cenas, resta atentar para a canção que acompanha a série de imagens exibidas: *Into the open air*<sup>71</sup>, também interpretada por Julie Fowlis. Na letra desse material textual, o signo “amor” é comparado a dois elementos naturais: a “uma estrela distante” e a “um sol candente”. Enquanto esses fragmentos da música são ouvidos, podemos visualizar Merida instruindo Elinor a caçar alimentos no rio, numa inversão carnavalesca dos papéis. Unindo os planos semióticos verbal-sonoro e imagético, podemos assinalar que o amor materno-filial se renova no espaço da natureza – como podemos inferir a partir da dimensão imagética da sequência como um todo -, ao mesmo tempo que é comparado, musicalmente, a elementos naturais. O papel da natureza na “atualização” desse sentimento afetivo é reproduzido imagética e sonoramente. Por essa razão, a sequência de imagens (plano semiótico visual) e o som (plano semiótico verbal-sonoro) associam-se para, assim, dar sentido ao amor entre mãe e filha.

Além disso, julgamos importante fazer considerações sobre os seguintes versos da música de Fowlis: “And now these walls come crumbling down/ And I can feel my feet on the ground/ Can we carry this love that we share into the open air?”<sup>72</sup>. Essa parte da canção, por sua vez, é ouvida no trecho da narrativa fílmica em que Elinor e Merida brincam juntas, movimentando-se para fazer a água do rio respingar uma na outra. (Figura 19). Nessa passagem, é interessante notar que Merida ensina a mãe a pescar, transmitindo-lhe saberes, o

<sup>71</sup> A letra da canção *Into the open air* pode ser visualizada integralmente no link: <<https://www.vagalume.com.br/brave-trilha-sonora/into-the-open-air.html>>.

<sup>72</sup> “E agora essas barreiras vêm desmoronando/ E agora eu posso sentir meus pés no chão/ Podemos levar esse amor que compartilhamos para o ar livre?” (Tradução nossa).

que pode ser interpretado como uma inversão carnavalesca de papéis, sobretudo se considerarmos que, anteriormente, Elinor era aquela que dava ensinamentos relativos ao reino à filha, como vimos.



Figura 19 – Elinor e Merida brincam juntas no riacho.

Quanto ao meio semiótico não verbal, podemos visualizar, pela primeira vez na narrativa fílmica, as duas personagens genuinamente felizes por estarem na companhia uma da outra, ideia essa que pode ser confirmada por suas expressões faciais de contentamento e pela constante emissão de risadas. Quanto ao meio semiótico verbal, Fowlis, ao se referir ao desmoronamento de barreiras e à condução do sentimento amoroso para o “ar livre”, situa-os na dimensão do “agora”, permitindo, com isso, a inferência de que, num período anterior ao presente, havia barreiras que impediam tal sentimento de alcançar o “ar livre”.

Sumarizando, podemos afirmar que, tendo em vista as duas semioses, o espaço da floresta, exibido nas imagens, pode ser lido como o ambiente “ao ar livre”, mencionado nos versos da canção, para o qual o amor materno-filial é conduzido e no qual os laços familiares são, também, atualizados. Nessa locação, o sentimento afetivo pode ser manifestado de maneira mais livre e plena, uma vez que não mais encontra barreiras, em sentido metafórico.

Por fim, tratemos da sequência cênica em que os ursos travam a batalha derradeira dentro do Círculo de Pedras, a qual resulta na já esperada vitória de Elinor sobre Mor'du. (Figura 20).



Figura 20 – Mor'du e Elinor lutam no interior do Círculo de Pedras.

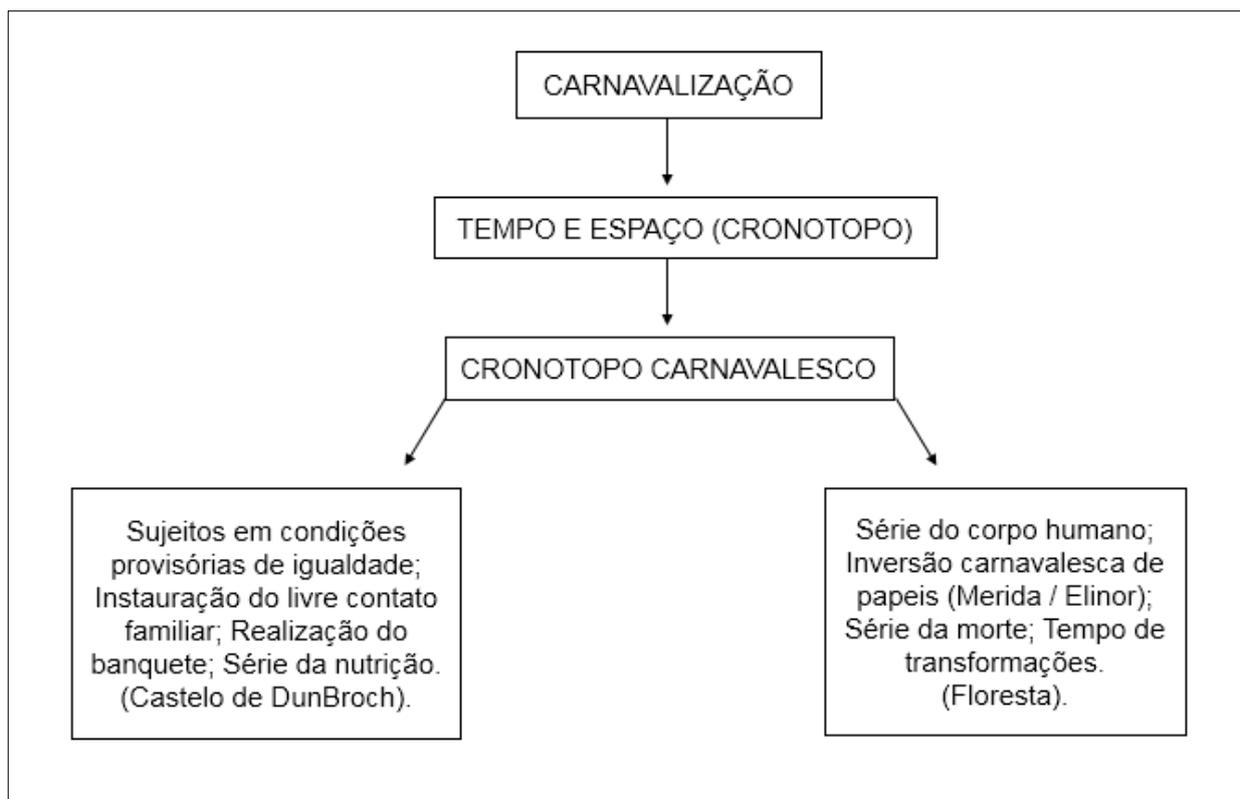
Esse trecho do filme guarda determinadas similaridades com a série da morte. Para Bakhtin (2014, p. 306), esta série se relaciona à ocorrência de batalhas. O autor russo refere-se especificamente a lutas entre corpos humanos, mas acreditamos ser possível estender suas observações para o combate que se dá em *Valente*, apesar de se tratar de corpos animais e grotescos. Na película, o confronto físico entre os ursos resulta na derrota do antagonista do filme: depois de ser golpeado repetidas vezes por Elinor, Mor'du consegue reagir às investidas da oponente e se prepara para contra-atacá-la, mas um dos megálitos que perfazem o Círculo de Pedras acaba desabando sobre ele e, com isso, matando-o.

No que tange à série em estudo, Bakhtin (2014, p. 309) sustenta que, na produção literária de Rabelais, “a morte é apresentada como vizinha do nascimento de uma nova vida”. Trazendo essa ideia para mais perto de nosso objeto de análise, torna-se possível dizer que a morte de Mor'du põe fim ao feitiço – libertando-o do corpo gigantesco e monstruoso de urso - e, também, à assumpção de uma nova forma, similar à de um *will o' the wisp* ou “luz mágica”. Assim, é possível indicar que, em certa medida, a morte dessa personagem, de modo ambivalente, abre caminho para seu renascimento em outra forma de existência. Nesses termos, pode ser classificada como ambivalente, já que se trata de uma morte que está “prenhe de um novo nascimento”, para recuperar as palavras de Bakhtin (2013, p. 247).

Em resumo, em termos espaciais e temporais, a floresta pode ser compreendida como um ambiente não oficial, uma vez que não está submetida às leis, às normas, às

restrições e às relações sócio-hierárquicas típicas do domínio da oficialidade. Ademais, essa área se conecta com um tempo de mudanças, com a inversão carnavalesca dos papéis de mãe e de filha e com a renovação do amor materno-filial.

Torna-se conveniente, por fim, fazer uma síntese sobre os horizontes espacial e temporal de *Valente*, assunto a que nos dedicamos nessa subseção. O castelo de DunBroch, durante o episódio do banquete, caracteriza-se como um espaço, em certa medida, universal, compartilhado por sujeitos que se encontram provisoriamente em pé de igualdade, ao longo do período em que dura a refeição festiva. Por sua vez, a floresta configura-se como um cenário não oficial onde se desenvolvem eventos carnavalescos, além de se ligar a um tempo de transformações e de inversões da ordem vigente. Diante do exposto, torna-se possível identificar a carnavalização no nível do tempo e do espaço (do cronotopo) desse objeto fílmico, uma vez que esses dois elementos da narrativa possuem traços marcantes do *cronotopo carnavalesco ou rabelaisiano* proposto por Bakhtin (2013).



Quadro 5 – Síntese da relação entre o tempo e o espaço (o cronotopo) de *Valente* e o conceito bakhtiniano de cronotopo carnavalesco.

Ao final dessa subseção, apresentamos, ainda, um quadro em que tentamos esquematizar, resumidamente, os assuntos explanados nesse ponto da pesquisa, propondo ligações entre o tempo e o espaço (o cronotopo) de *Valente* e o conceito de cronotopo carnavalesco.

Tendo tecido observações sobre o enredo, sobre o tempo e sobre o espaço da animação, resta-nos abordar um último elemento narrativo: as personagens desse material, assunto sobre o qual refletiremos na última subseção desse capítulo. Passemos, por fim, a ela.

#### 5.2.4 “... Com convivas ao avesso”: estudo das personagens de *Valente*

Se observarmos com atenção as personagens do filme *Valente*, poderemos estabelecer associações entre elas e determinados conceitos discutidos ao longo de nosso trabalho. Nessa subseção, buscaremos relacioná-las, sobretudo, à noção bakhtiniana de corpo grotesco, já que diversas personagens da película apresentam características dessa maneira particular de conceber e de representar o corpo, típica de obras carnavalizadas e em contradição formal com a visão clássica de corpo tomada como base estética do período renascentista, consoante Bakhtin (2013, p. 25-26).

No que respeita às personagens, pensaremos, de início, nos irmãos caçulas de Merida: Hamish, Hubert e Harris. Como antecipamos em nosso terceiro capítulo, os trigêmeos possuem determinadas características das figuras do trapaceiro, do bufão e do bobo. Sobre o assunto, Bakhtin (2014, p. 276) assevera que a existência de tais figuras “é o reflexo indireto de alguma outra existência, *reflexo indireto* por sinal”. (Grifo nosso). Olhando o *corpus* por essa perspectiva, podemos notar que o comportamento de Merida é regulado por um conjunto de proibições e de normas, enquanto as atitudes dos trigêmeos são tratadas com maior permissividade, mesmo que as crianças comportem-se de maneira inapropriada e envolvam-se em traquinagens. Considerando essa relação de oposição firmada entre os príncipes e a princesa, podemos assinalar que a existência de Hamish, de Hubert e de Harris pode ser concebida como um reflexo invertido da existência de Merida.

Torna-se importante lembrar, ainda, que as “diabruras” dos trigêmeos dão um tom de comicidade ao texto fílmico em análise. Em diversas cenas, os irmãos caçulas da protagonista são mostrados ingerindo uma quantidade exagerada de comida – o que, inclusive, remete-nos à já mencionada série da nutrição -, enganando os servos para conseguirem ainda mais guloseimas, assustando-os ao fazerem caretas (quando transformados em ursos) e, em resumo, portando-se de forma travessa. Assim, levando em conta a animação em sua totalidade, podemos dizer que as atitudes dessas personagens contribuem para a geração de efeitos de sentido de humor na história. Este é outro aspecto que nos autoriza a pensar uma aproximação entre os irmãos de Merida e as figuras carnavalescas do trapaceiro, do bufão e do bobo; afinal, estas, assim como aqueles, são figuras que riem e que, simultaneamente, consistem em objetos de riso. (BAKHTIN, 2014, p. 276).

A partir do que foi observado, consideramos válido indicar que a aproximação entre os príncipes Hamish, Hubert e Harris e as figuras do trapaceiro, do bufão e do bobo permitem-nos identificar um caráter carnavalizado nas referidas personagens da animação *Valente*, graças à sua “existência invertida” e à propriedade de converterem-se em objetos risíveis.

Feitos esses breves apontamentos a respeito dos trigêmeos, tratemos, agora, do rei Fergus (Figura 21), personagem em cuja aparência podemos identificar algumas marcas do conceito bakhtiniano do corpo grotesco: o tamanho e as proporções hiperbolizadas, o despedaçamento corporal e a deformidade. Vejamo-las mais pormenorizadamente.



Figura 21 - O rei Fergus.

A aparência física de Fergus é notadamente robusta e corpulenta. A parte superior de seu corpo, em especial, os membros superiores e as regiões do peitoral e do abdômen mostram-se bastante volumosas, sobretudo quando comparadas à parte inferior e à cabeça. Em outras palavras, a metade superior e a inferior do corpo dessa personagem estabelecem uma relação de desarmonia uma com a outra, o que nos permite dizer que suas proporções corporais são exageradas. Como a hiperbolização é um dos sinais marcantes do cânone grotesco, o fato de essa figura masculina apresentar proporções extraordinárias contribui para pensá-la como grotesca.

Além do mais, quando apresentamos a sinopse do filme em estudo, vimos que, no princípio da história, o ataque do urso Mor'du resultou na perda de uma das pernas de Fergus. A amputação de um dos membros inferiores do rei pode ser relacionada a outro traço da concepção grotesca de corpo: o despedaçamento corporal, discutido por Bakhtin (2013, p. 22). Dessa maneira, o despedaçamento corporal também se presentifica em *Valente*, consistindo em mais uma característica do corpo grotesco passível de ser verificada em Fergus.

Ainda a esse respeito, vale lembrar que a amputação da perna de Fergus resulta na criação de um corpo fisicamente deformado. Sobre o tema, julgamos necessário recuperar as observações do próprio Bakhtin (2013); de acordo com o autor de *CPIMR*, “O aspecto

essencial do grotesco é a deformidade. A estética do grotesco é em grande parte a estética do disforme”. (BAKHTIN, 2013, p. 38). Tomando esse excerto textual e conectando-o à personagem analisada, podemos entender a amputação da perna de Fergus como um tipo de deformidade e, por consequência, como outro elemento que contribui para que pensemos o rei como um exemplo de corpo grotesco.

Além disso, o rei se comporta de maneira infantil – como podemos ver na cena em que, no lugar de apartar a briga entre os lordes, ele mesmo passa a participar alegremente da luta – e atrapalhada – como podemos identificar nas diferentes sequências cênicas em que não consegue encontrar as palavras certas para se dirigir à filha e aos líderes dos outros clãs, por exemplo. A postura abobalhada, a dificuldade de se expressar verbalmente, a falta de firmeza e de autoridade<sup>73</sup> associadas ao exagero inverossímil do tamanho e das proporções de seu corpo convertem o rei Fergus em uma personagem que gera *comicidade* à narrativa fílmica, estando ligada ao *riso*. Vale lembrar, a esse respeito, que os elementos do cômico e do riso são parte do diferencial da concepção bakhtiniana de *grotesco*. Dessa maneira, o riso e o caráter cômico correspondem a outros traços do corpo grotesco apresentados pelo líder do clã DunBroch.

Sumarizando e fazendo uma ponte entre esse conceito bakhtiniano e a referida figura masculina, defendemos que o corpo do rei Fergus é dotado de traços característicos do cânone grotesco, já que os fatores a que fizemos menção – ou seja, o exagero do tamanho e das proporções, o despedaçamento e a deformidade física – correspondem a elementos do corpo grotesco que podem ser visualizados no rei. Ademais, a dimensão do riso e do cômico, presentes na concepção bakhtiniana do grotesco, também pode ser percebida no comportamento do monarca, como foi indicado acima.

Consideremos, a partir de então, outras três personagens desse longa-metragem: os lordes dos clãs Macintosh, MacGuffin e Dingwall (Figura 22).

---

<sup>73</sup> Características que não deixam de gerar certo estranhamento, se levarmos em conta que a posição hierárquica de rei demanda que o monarca, em certo grau, aja com firmeza na tomada de decisões e configure-se como uma figura de autoridade para desempenhar sua função satisfatoriamente.



Figura 22 - Os lordes Macintosh, MacGuffin e Dingwall, respectivamente.

Com base na imagem acima, é possível notar que duas das personagens – MacGuffin, localizada na parte central da figura, e Dingwall, situada no canto direito dela – possuem o ventre bastante avantajado. A esse propósito, vale lembrar que, consoante Bakhtin (2013, p. 277), essa região desempenha um papel importante no corpo grotesco, constituindo um dos objetos prediletos do exagero positivo ou da hiperbolização típica dessa concepção corporal. Assim sendo, o ventre de tamanho grandioso constitui uma característica dos corpos grotescos presente na aparência dos lordes MacGuffin e Dingwall.

Ademais, a chamada linguagem da praça pública, marcada “pelo uso frequente de grosserias, ou seja, de expressões e palavras injuriosas” (BAKHTIN, 2013, p. 15), assim como por referências ao “baixo” material e corporal, também se liga à estética desmesurada do grotesco. Em uma cena em particular da animação, é possível reconhecer certos indícios dessa forma de comunicação familiar carnavalesca a partir de um enunciado proferido por lorde Dingwall. Mais especificamente, trata-se da passagem da narrativa em que, durante a prova de arquearia, o primogênito do referido clã, ainda que de modo não intencional, acerta o alvo, motivo pelo qual seu pai zomba dos outros competidores. Na Figura 23, reproduzimos parcialmente essa sequência de cenas:



Figura 23 – O lorde Dingwall exhibe o traseiro para os lordes Macintosh e MacGuffin.

Quanto à modalidade visual da linguagem, podemos observar que, ao constatar que seu herdeiro se saía melhor no desafio do que os outros rapazes, lorde Dingwall dança em comemoração ao desempenho do rapaz, ergue as bordas do próprio *kilt*<sup>74</sup> e expõe as nádegas para os líderes dos outros dois clãs, que, por seu turno, afastam-se para não as ver. Ao executar tal ação, a personagem profere o seguinte enunciado verbal: “Apreciem a paisagem”, como mostrado na imagem acima.

A exposição do traseiro - uma parte do corpo que, habitualmente, não costuma apresentar-se despida devido aos tabus e aos pudores próprios da vida oficial – relaciona-se à questão do “baixo” material e corporal. Sobre o tema, Bakhtin (2013, p. 18) indica que “o alto é representado pelo rosto (a cabeça), e o baixo pelos órgãos genitais, o ventre e o traseiro”. A nosso ver, a exibição das nádegas de lorde Dingwall, portanto, pode ser relacionada ao “baixo” corporal pensado por Bakhtin (2013). Além disso, torna-se conveniente lembrar, como explica Ponzio (2012, p. 182), pautado nas ideias bakhtinianas, que “[...] todas as protuberâncias e orifícios do corpo (os órgãos genitais, as nádegas, o ventre, a boca, o nariz etc.) desempenham na linguagem do corpo grotesco um papel de suma importância”. Tomando esse fragmento textual, consideramos válido classificar como *grotesco* o gesto da personagem Dingwall de expor o traseiro para os líderes dos outros dois clãs. Essa ação se marca, ainda, pela abolição de um tabu referente ao corpo e pela dimensão da não oficialidade, podendo, em função disso, ser classificada como *carnavalesca*.

<sup>74</sup> O historiador Trevor-Roper (1983, p. 15) esclarece que o *kilt* é uma vestimenta feita com um tecido de lã (o chamado tartã), cuja cor e cujo padrão indicam o clã ao qual o indivíduo que o usa pertence. Este saíote trajado pelos homens é um item da indumentária típico da Escócia.

Ao mostrar o traseiro despido para Macintosh e para MacGuffin, Dingwall recomenda-lhes, ainda: “Apreciem a paisagem”. Esse enunciado apresenta um acento apreciativo de grosseria e de zombaria, uma vez que dificilmente seria um deleite para os lordes observar essa região do corpo de Dingwall, sobretudo se levarmos em conta a rivalidade entre eles. A esse propósito, consideramos conveniente ressaltar, com Bakhtin (2013, p. 15), que a linguagem da praça pública, uma forma de comunicação notadamente carnavalesca, marca-se pela utilização de grosserias, isto é, de expressões e palavras injuriosas, conforme mostramos. Unindo essas ideias à cena em análise, podemos perceber que o lorde Dingwall (locutor) endereça grosserias aos lordes Macintosh e MacGuffin (interlocutores), os quais, para usar as palavras do pensador russo, são humilhados segundo o método grotesco e enviados para a região do baixo corporal absoluto. (BAKHTIN, 2013, p. 308).

É importante dizer ainda que a atitude inusitada de Dingwall de expor essa região do corpo, bem como o tom de grosseria e de zombaria do enunciado verbal proferido por ele quando faz isso, produzem um efeito de sentido de humor. A esse respeito, consideramos interessante recorrer às observações feitas por Bakhtin (2013) em seu *CPIMR*. Nessa obra, o autor assevera que o riso popular, organizador das formas do realismo grotesco, “foi sempre ligado ao baixo material e corporal”. (BAKHTIN, 2013, p. 18). Considerando a articulação entre o “baixo” material e corporal e o riso evidenciada por Bakhtin (2013, p. 18) e olhando nosso *corpus* por esse ângulo, podemos observar que a exposição das nádegas de Dingwall, além de ser um gesto grotesco e carnavalesco, também se liga ao riso, tingindo a narrativa fílmica com tons de comicidade.

Além do mais, o pensador russo avalia que o riso é uma manifestação do domínio do não oficial (BAKHTIN, 2013, p. 71). Em decorrência disso, configura-se como um elemento marcante da segunda vida do povo: a festiva/carnavalesca. Desse modo, consideramos pertinente assinalar que Dingwall mostrar o traseiro despido pode ser vista como uma ação *não oficial*, na medida em que, quando exhibe suas nádegas, essa personagem desrespeita um tabu (próprio da vida oficial/extracarnavalesca) relativo ao corpo, segundo o qual é de “bom tom” que determinadas regiões corporais – sobretudo aquelas ligadas ao “baixo” corporal, para usar a terminologia de Bakhtin (2013) – não sejam expostas.

Em síntese, baseando-nos no que foi discutido, consideramos possível ligar as personagens Macintosh, MacGuffin e Dingwall tanto ao “baixo” corporal quanto à linguagem

familiar, razões que nos autorizam a identificar indícios do corpo grotesco, bem como certa dimensão carnavalesca, na composição verbo-visual dessas figuras masculinas.

Abordemos, agora, outras duas personagens de *Valente*, Mor'du e Elinor, as quais, quando convertidas em ursas, também podem ser entendidas como exemplos de corpos grotescos.

Se comparadas com suas respectivas versões humanas, as formas corporais das versões animais de Mor'du e de Elinor marcam-se por um crescimento sublinhado grotescamente. Logo, levando em conta o tamanho e as proporções dos corpos dos ursos, é possível concluir que tais criaturas podem ser concebidas como grotescas, na medida que, para recuperar os termos de Bakhtin (2013, p. 16), são imagens exageradas e hipertrofiadas. Portanto, um dos traços típicos da estética do grotesco que pode ser identificado tanto no urso Mor'du quanto na urso Elinor é o crescimento corporal ou a hiperbolização de atributos físicos.

Além disso, ambas as personagens encontram-se em um estado de transformação, em decorrência dos efeitos da bruxaria. Em outras palavras, Mor'du e Elinor metamorfoseiam-se ao longo da narrativa fílmica, passando de uma condição humana para uma condição bestial. Desse modo, a instabilidade – isto é, a propriedade de os sujeitos apresentarem mudanças corporais – corresponde a outra marca da concepção grotesca de corpo passível de ser reconhecida nessas figuras.

No que respeita a Elinor, julgamos conveniente recuperar uma passagem em particular de *CPIMR*, na qual Bakhtin (2013, p. 276) assevera que “a mistura de traços humanos e animais é uma das formas mais antigas do grotesco”. Trazendo essa ideia mais para perto de nosso objeto de análise, sustentamos que tal forma do grotesco apresenta “eco” em *Valente*, sobretudo se nos recordarmos que Elinor, em determinados trechos da história, não apenas possui a forma externa de urso, como também age bestialmente (Figura 24), “parecendo uma urso por dentro”, como foi expressado pela personagem Merida. Nesse sentido, quando está sob a forma de urso, é como se o corpo de Elinor fosse habitado simultaneamente por uma parte humana – que se manifesta quando ela age de maneira polida, elegante e formal - e por uma parte bestial – que se manifesta quando ela se comporta de forma hostil e, ainda que não intencionalmente, tenta atacar seus familiares. Uma mesma imagem, portanto, congrega os pólos positivo e negativo da mudança, para recuperar as palavras de Bakhtin (2013, p. 269).

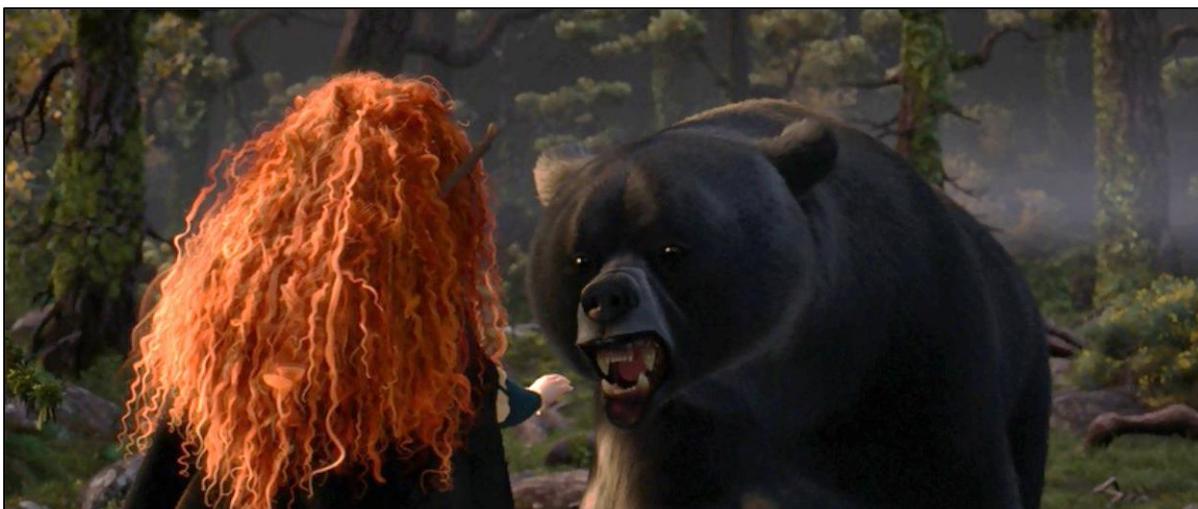


Figura 24 – Elinor, sob a forma de urso, age de forma ameaçadora com a filha, Merida.

Já quanto ao urso Mor'du, outra marca da concepção corporal grotesca se sobressai: o inacabamento, ou seja, a ênfase em partes do corpo que permitem sua comunicação com o mundo que lhe é exterior. Acerca do tema, Bakhtin (2013, p. 269) cita a *bocarra aberta* como um dos sinais típicos da vida grotesca do corpo. No caso específico da personagem Mor'du, é exatamente este o orifício corporal posto em evidência: são inúmeras as cenas da película em que a bocarra do animal é visualizada aberta. Dentre elas, podemos citar a passagem fílmica em que Merida está presa na sala do trono do Reino Antigo e é atacada repentinamente pelo antagonista da animação. (Figura 25).



Figura 25 – Mor'du ataca Merida nas ruínas da sala do trono do Reino Antigo.

No que respeita à ligação entre o grotesco e esse orifício corporal, Bakhtin (2013, p. 277) avalia que “O rosto grotesco se resume afinal em uma *boca escancarada*, e todo o

resto só serve para *emoldurar* essa boca, *esse abismo corporal escancarado e devorador*". (Grifos do autor). Conforme discutimos, no cânone grotesco, são enfatizadas as partes em que o corpo se abre para o mundo, dentre as quais podemos citar a boca aberta. Unindo essas reflexões à personagem em análise, podemos observar que a boca de tamanho extraordinário, que está aberta em diversas sequências cênicas, consiste em outro fator que contribui para que consideremos o corpo de Mor'du como grotesco.

Em suma, sob a forma de ursos, os corpos de Mor'du e de Elinor caracterizam-se pelo crescimento – ganhando tamanho e proporções descomunais - e pela instabilidade, duas marcas do corpo grotesco, da maneira como ele é pensado por Bakhtin (2013). Em relação a Elinor, também destacamos como marca do grotesco a mistura entre traços humanos e traços animais; já em relação a Mor'du, ressaltamos a questão da boca aberta, orifício que permite o contato do corpo com a exterioridade e que também se configura como um dos elementos do cânone grotesco. Os aspectos supracitados, portanto, autorizam-nos a afirmar que Mor'du e Elinor podem ser interpretados como imagens grotescas.

Pensemos, por fim, a respeito da bruxa de *Valente* (Figura 26). Em termos visuais, essa personagem é uma anciã de cabelos brancos e de baixa estatura que possui uma corcunda, apresentando, além disso, dentição incompleta e olhos, boca, nariz e orelhas de tamanho exagerado. Tendo em vista isso, podemos enumerar como atributos da feiticeira que nos interessam mais de perto a velhice, a desarmonia de tamanho e de proporções corporais e deformidade física, em razão de serem estes, também, elementos marcantes da imagem grotesca.



Figura 26 – A bruxa de *Valente*.

No terceiro capítulo da presente pesquisa, salientamos que Bakhtin (2013) faz referência às esculturas de terracota de Kertch, com destaque para as velhas grávidas, um tipo de grotesco ambivalente. A velhice<sup>75</sup> (grotescamente sublinhada) corresponde, portanto, a uma característica da estética do grotesco. Unindo as ideias de Bakhtin (2013) à personagem em questão, é possível perceber que a cor esbranquiçada do cabelo da feiticeira e a incompletude de sua dentição permitem-nos classificá-la como uma mulher idosa. Assim sendo, a velhice pode ser apontada como um dos fatores que validam a designação do corpo dessa figura como grotesco.

Além disso, a imagem dessa personagem marca-se por traços corporais hiperbolizados, afirmação essa que pode ser comprovada se observamos o tamanho de seus olhos, de sua boca, de seu nariz e de suas orelhas. Dessa maneira, a existência de atributos físicos hipertrofiados na bruxa de *Valente* constitui outro elemento que nos autoriza a pensá-la como um corpo grotesco.

Por fim, convém atentar para a curvatura acentuada da coluna vertebral dessa figura, ou seja, para o fato de que a feiticeira é corcunda. Logo, trata-se de uma personagem fisicamente deformada; lembrando que a deformação é, como discutimos com apoio em Bakhtin (2013, p. 38), mais um sinal da concepção grotesca do corpo.

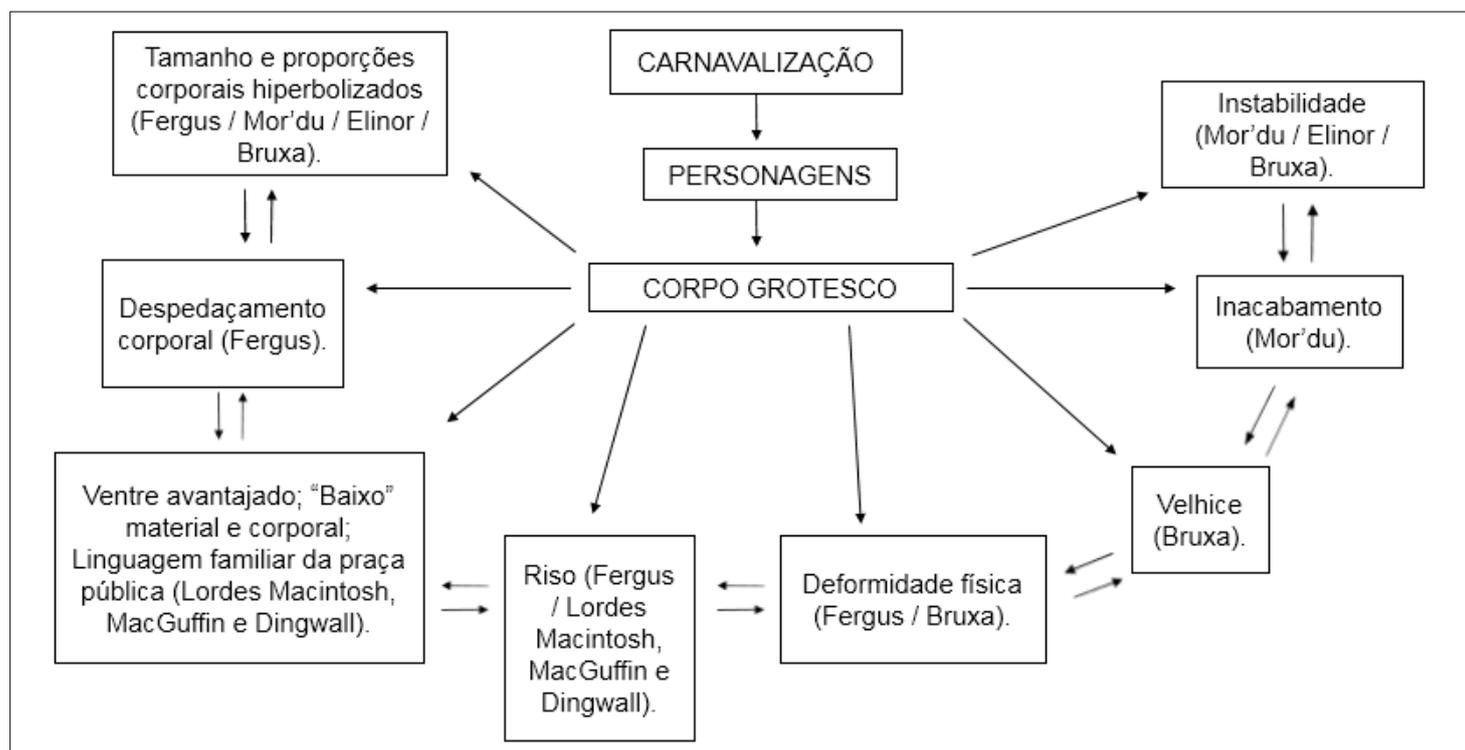
Em síntese, a bruxa de *Valente* também apresenta características do corpo grotesco, visto que a hiperbolização de natureza física, a velhice e a deformidade, que são traços constitutivos do corpo grotesco, encontram-se presentes na referida figura.

Vimos, nessa parte do trabalho, que inúmeros traços concorrem para que identifiquemos o contorno grotesco em diversas personagens de *Valente*, dentre os quais podemos elencar a hiperbolização de tamanho e de proporções corporais, a deformidade, as referências ao “baixo” material e corporal, a utilização da linguagem familiar da praça pública, a instabilidade e a velhice. Resumindo essa última subseção como um todo, consideramos pertinente afirmar que a carnavalização no nível das personagens de *Valente* verifica-se na materialidade sígnica não verbal, uma vez que é a partir da observação da constituição imagética das figuras que podemos classificá-las como exemplares de corpos grotescos.

---

<sup>75</sup> Considerando que a concepção grotesca do corpo resulta de sucessivos jogos de oposições e de inversões, vale ressaltar que a velhice, na visão bakhtiniana, *não* está apartada da juventude. Isso porque o corpo grotesco é, por natureza, ambivalente, sendo “habitado” por uma série de valores duais, que se opõem entre si, como é o caso da velhice e da juventude, dentre outros.

Ao final dessa subseção, da mesma forma como fizemos nas precedentes, apresentamos um quadro em que pretendemos esquematizar, de modo sintético, os assuntos abordados nessa parte da dissertação, estabelecendo relações entre as personagens de *Valente* e o conceito bakhtiniano de carnavalização.



Quadro 6 – Síntese da relação entre as personagens de *Valente* e o conceito bakhtiniano de carnavalização.

Finalmente, como analisamos o filme de animação *Valente* levando em consideração seu enredo, seu tempo, seu espaço e suas personagens, convém apresentar as nossas conclusões acerca dessa obra cinematográfica. Esta é a tarefa em que nos deteremos nas Considerações Finais da presente pesquisa.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do que foi discutido no trabalho como um todo, podemos observar que as marcas do discurso carnalizado estão presentes nos quatro elementos narrativos estudados, ou seja, nos níveis do enredo, do tempo, do espaço e das personagens do filme de animação *Valente*. Além disso, notamos que essa animação é plena de orientações ideológicas e de posicionamentos avaliativos expressos, em certa medida, por seus produtores - os estúdios *Disney/Pixar*, que assinam essa obra cinematográfica – e, sobretudo, por suas personagens. Outro aspecto passível de ser identificado nesse texto fílmico é o questionamento sobre as características, os comportamentos e as ações consideradas “típicas” dos gêneros feminino e masculino e sobre um modelo de feminilidade e de masculinidade que se pretende único.

No enredo, a carnavalização se manifesta na constituição paródico-carnavalesca do filme, já que este material textual se reporta dialogicamente, em termos de conteúdo, a outras obras fílmicas, mas faz isso com o propósito de “deformar” os sentidos construídos nos textos que parodia, para adotar a metáfora de Bakhtin (2010b, p. 145-146). A nosso ver, *Valente* se aproxima do conceito bakhtiniano de paródia carnavalesca porque não parece somente negar o conteúdo dos materiais que recupera, fazendo-o também com a finalidade de renová-lo. Em razão disso, consideramos pertinente afirmar que este objeto fílmico, em certo grau, reacentua o próprio gênero discursivo filme de animação, já que inscreve novos tons apreciativos nele e dá novos matizes semânticos às histórias e às personagens típicas desse gênero.

A esse respeito, importante notar, aliás, que as imagens da protagonista de *Valente*, a princesa Merida, e dos rapazes que competem por sua mão, os primogênitos dos clãs Macintosh, MacGuffin e Dingwall, também são construídas através de um gesto paródico-carnavalesco, já que essas personagens podem ser lidas como representações “de cabeça para baixo” das figuras clássicas das princesas e dos príncipes encantados.

A existência de determinadas ações carnavalescas das personagens do texto narrativo-fílmico em análise fortalecem a ligação proposta entre seu enredo e a noção de carnavalização. Conforme discutimos, este é o caso das atividades executadas por Merida no período intervalar em que ela não precisa agir como princesa e do ritual de coroação e destronamento que, na película, pode ser visualizado na destronação da rainha Elinor (Figura de autoridade ligada ao domínio do oficial) e na coroação da urso (Antípoda do verdadeiro rei na existência habitual, mas que é trazida para o centro nesse episódio carnavalesco).

Propusemos também uma articulação entre o enredo e a noção de ideologia, conforme pensada por Bakhtin/Volochínov (2012). Nesse sentido, tecemos observações relativas a duas sequências de cenas do filme a partir das quais pudemos reconhecer a manifestação de orientações ideológicas e de juízos de valor por parte das personagens de *Valente*. Atentamos, com base nessas passagens da narrativa fílmica, para a circulação de discursos ideologicamente saturados que atribuem sentidos e valorações distintos – que, inclusive, estabelecem relações dialógicas de oposição entre si - às questões do casamento e do respeito aos costumes e às tradições. A partir disso, ressaltamos a dimensão ideológico-apreciativa que recobre as ações das personagens de nosso objeto de estudo.

Refletimos, ainda no que respeita ao enredo, acerca do gênero, conforme discutido por Butler (2010). Assim, outro ponto significativo desse elemento narrativo corresponde ao tratamento assimétrico conferido a Merida e a seus irmãos caçulas, o qual se baseia, como foi visto, no gênero das referidas personagens. Assim, devido à posição hierárquica que ocupa (a de princesa) e ao gênero a que pertence (o feminino), é socialmente esperado que a protagonista do longa-metragem analisado aja de acordo com inúmeras regras, interdições e normas. Tais cobranças, no entanto, não se estendem aos trigêmeos: são exclusivas de Merida, fato que, aliás, não passa despercebido pela visão da primogênita do clã DunBroch. No filme em estudo, também identificamos a existência de uma subversão dos atributos histórica, social e culturalmente imbricados nas identidades de gênero feminino e masculino, além de termos atentado para a questão da paródia dos discursos sobre o gênero e para a classificação das personagens femininas do filme no perfil de feminilidade, dentro da divisão da categoria do feminino pensada por Ferreira (2009, 2010).

No nível do tempo e do espaço (do cronotopo) de *Valente*, a carnavalização se manifesta na medida em que identificamos traços marcantes do cronotopo rabelaisiano ou do carnaval na fortaleza de DunBroch e na floresta. Naquela, temos sujeitos provisoriamente unidos por laços de igualdade que compartilham da boa mesa dos anfitriões, por ocasião do banquete – associado, por seu turno, à série rabelaisiana da nutrição -, uma refeição farta, alegre, festiva e colorida carnavalescamente. Já esta encontra-se além do alcance das leis, das restrições e das distâncias sócio-hierárquicas típicas da existência oficial, convertendo-se em um área associada a um tempo de transformações da ordem vigente, na qual se realizam algumas ações carnavalescas e o processo de inversão dos papéis materno-filial. A floresta, ainda, aproxima-se de outras duas séries presentes na produção literária rabelaisiana: a do corpo humano e a da morte.

Finalmente, no nível das personagens, a carnavalização se manifesta nos diversos exemplares de corpos grotescos que fazem parte da animação: o rei Fergus, os lordes Macintosh, MacGuffin e Dingwall, os ursos Mor'du e Elinor e a bruxa. Cada uma dessas figuras apresenta particularidades características da concepção grotesco do corpo, conforme discutida por Bakhtin (2013).

Torna-se importante dizer, ainda, que é de nosso interesse contemplar outros aspectos do filme de animação *Valente* em pesquisas futuras, como sinalizamos na nota de rodapé de número 52. A questão da recepção dessa narrativa fílmica, por exemplo, ou seja, de como a audiência atribui sentidos a esse filme, corresponde a uma dessas questões que gostaríamos de explorar futuramente, desenvolvendo-a em um novo trabalho.

Acreditamos, em síntese, que todos os aspectos discutidos têm relação com a *linguagem*. Desse modo, sustentamos o posicionamento de que os recursos semióticos verbais e não verbais desempenham um papel fundamental no estabelecimento de relações de sentido entre o filme analisado e outros textos fílmicos animados, na expressão de orientações ideológicas e de posições axiológicas por parte de suas personagens, na contestação da associação simétrica entre determinados comportamentos, atributos e posturas e as identidades de gênero feminino e masculino, nas projeções espaciais e temporais carnavalescas e na constituição grotesca dos corpos das personagens. A instauração do senso carnavalesco e a “inversão do mundo”, em *Valente*, caminham, portanto, em estreita dependência com os materiais sígnicos de natureza verbal e visual que compõem essa obra-enunciado.

## REFERÊNCIAS

- ACOSTA-PEREIRA, R.; RODRIGUES, R. H. Os gêneros do discurso sob perspectiva da Análise Dialógica do Discurso. *Letras*, Santa Maria, v. 20, n. 40, p. 147-162. 2010.
- ALAVARCE, C. S. Paródia. In: \_\_\_\_\_. *A ironia e suas refrações: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso*. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009. p. 57-69.
- ALLUM, N. C.; BAUER, M. W.; GASKELL, G. Qualidade, quantidade e interesses do conhecimento: evitando confusões. In: \_\_\_\_\_. (Ed.) *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. 3 ed. Trad. Pedrinho A. Guareschi. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002. p. 17-36.
- AMORIM, M. Cronotopo e exotopia. In: BRAIT, B. (Org.) *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2010. p. 95-114.
- AUMONT, J.; MARIE, M. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2003.
- BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. 8. ed. São Paulo: Hucitec, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. 6. ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- BAKHTIN, M. (VOLOCHÍNOV). *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2012.
- BAKHTIN, M. *Para uma filosofia do ato responsável*. Trad. Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. São Paulo: Pedro & João Editores, 2010a.
- \_\_\_\_\_. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010b.
- \_\_\_\_\_. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 2014.
- BANDEIRA, P. *O Fantástico Mistério de Feurinha*. 23. ed. São Paulo: FTD, 1999.
- BEMONG, N.; BORGHART, P. A teoria bakhtiniana do cronotopo literário: reflexões, aplicações, perspectivas. In: BEMONG, N. et al. *Bakhtin e o cronotopo: reflexões, aplicações e perspectivas*. São Paulo: Parábola Editorial, 2015. p. 16-32.
- BEZERRA, P. Prefácio. In: BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010b.
- BEZERRIL, G. S.; ACOSTA-PEREIRA, R. O conceito de cronotopo em Bakhtin e o Círculo: matizes rabelaisianas. *Intertexto*, Uberaba, v. 4, n. 2, p. 35-49, jul./dez. 2011.
- BORSA, J. C.; FEIL, C. F. *O papel da mulher no contexto familiar: uma breve reflexão*. Disponível em: <<http://www.psicologia.pt/artigos/textos/A0419.pdf>>. Acesso em: 13 fevereiro 2016.

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

BRAIT, B.; MELO, R. Enunciado/enunciado concreto/enunicação. *In:* BRAIT, B. (Org.) *Bakhtin: conceitos-chave*. 5. ed. São Paulo: Contexto, 2012. p. 61-78.

BRAIT, B. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 2008.

\_\_\_\_\_. 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.

\_\_\_\_\_. Perspectiva dialógica. *In:* BRAIT, B.; SOUZA-E-SILVA, M. C. *Texto ou discurso?* São Paulo: Contexto, 2012. p. 9-29.

\_\_\_\_\_. Tramas verbo-visuais da linguagem. *In:* \_\_\_\_\_. (Org.) *Literatura e outras linguagens*. São Paulo, Contexto, 2010b. p. 193-228.

BREDER, F. C. *Feminismo e príncipes encantados: a representação feminina nos filmes de princesa da Disney*. 2013. 74 f. Monografia (Graduação em Comunicação Social/Jornalismo) –Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <<https://literaturaexpandida.files.wordpress.com/2011/09/feminismo-e-prc3adncip-es-encantados-a-representac3a7c3a3o-feminina-nos-filmes-de-princesa-da-disney.pdf>>. Acesso em: 13 fevereiro 2016.

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

CASTRO, G. O marxismo e a ideologia em Bakhtin. *In:* DE PAULA, L.; STAFUZZA, G. (Org.) *Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2010. p. 175-202.

CAVALCANTI, M. Metodologia de Pesquisa em Linguística Aplicada. *Intercâmbio*, São Paulo: LAEL/PUCSP, n. 1, p. 41-48. 1990.

DE PAULA, L.; STAFUZZA, G. Carnaval – Aval à carne viva (d)da linguagem: A concepção de Bakhtin. *In:* \_\_\_\_\_. (Org.) *Círculo de Bakhtin: diálogos in possíveis*. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2010. p. 131-146.

DE PAULA, L. Círculo de Bakhtin: uma análise dialógica do discurso. *Revista Estudos Linguísticos*, Belo Horizonte, v. 21, n. 1, p. 239-258, jan./jun., 2013.

DE PAULO, S. Por uma leitura dialógica do cinema, do mundo e de nós. *In:* *Arenas de Bakhtin: linguagem e vida*. Grupo de Estudos dos Gêneros do Discurso – GEGe (Org.) São Carlos: Pedro & João Editores, 2008. p. 383-391.

DI CAMARGO JR., I.; DE PAULO, S. Entrecruzando estéticas para tentar definir a linguagem cinematográfica. *In:* *Arenas de Bakhtin: linguagem e vida*. Grupo de Estudos dos Gêneros do Discurso – GEGe (Org.) São Carlos: Pedro & João Editores, 2008. p. 165-172.

DISCINI, N. Carnavalização. *In:* BRAIT, B. (Org.) *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2010. p. 53-93.

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

FARACO, C. A. *Linguagem & diálogo: as ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin*. Curitiba: Criar Edições, 2009.

FERREIRA, D. M. M. *Discurso feminino e identidade social*. 2. ed. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2009.

\_\_\_\_\_. Feminilidade e feminilidade: identidades femininas. *Revista Intercâmbio*, vol. XXI, p. 1-16. 2010.

FIORIN, J. L. Categorias de análise em Bakhtin. In: DE PAULA, L.; STAFUZZA, G. (Org.) *Círculo de Bakhtin: diálogos in possíveis*. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2010a. p. 33-48.

\_\_\_\_\_. Da necessidade da distinção entre texto e discurso. In: BRAIT, B.; SOUZA-E-SILVA, M. C. *Texto ou discurso?* São Paulo: Contexto, 2012. p. 145-165.

\_\_\_\_\_. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, B. (Org.) *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2010b. p. 161-193.

\_\_\_\_\_. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006.

FOSSATI, C. L. Cinema de animação: uma trajetória marcada por inovações. *VII Encontro Nacional de História da Mídia – Mídia Alternativa e Alternativa Midiática*, Fortaleza, 2009. p. 1-21.

FUNCK, S. S.; PEREIRA, A. E. E (não) foram felizes para sempre... um estudo sobre a heterogeneidade discursiva no discurso parodístico de contos de fadas. In: CORACINI, M. J.; PEREIRA, A. E. *Discurso e sociedade: práticas em análise do discurso*. Pelotas: ALAB/EDUCAT, 2001. p. 341-350.

GIL, A. C. *Como elaborar projetos de pesquisa*. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

GONÇALVES, L. E. Q.; GONÇALVES, J. B. C.; GUEDES, I. L. A perspectiva bakhtiniana para o estudo do signo ideológico em textos verbo-visuais: uma análise da capa da revista *Veja*. *Comunicação & Sociedade*, São Bernardo do Campo, v. 37, n. 2, p. 159-181, maio/ago. 2015.

GONÇALVES, J. B. C.; VIEIRA, R. O.; LOPES, E. L. L. Dialogismo generalizado e dialogismo revelado: o discurso citado como forma concreta de funcionamento dialógico do discurso. *Rev. Humanidades*, Fortaleza, v. 30, n. 2, p. 208-226, jul./dez. 2015.

GORDEEFF, E. A narrativa animada e seus códigos. *Interstícios*, n. 2, p. 10-23, jan. 2014.

GRIMM, J.; GRIMM, W. *A Bela Adormecida e outras histórias*. Trad. Zaida Maldonado. Porto Alegre: L&PM, 2013.

GUEDES, I. L. *Marcha das Vadias como resposta carnavalizada do feminismo: uma análise bakhtiniana de uma campanha fotográfica*. 2015. 173 f. Dissertação (Mestrado acadêmico) – Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada, Universidade

Estadual do Ceará, Fortaleza, 2015. Disponível em: <<http://www.uece.br/posla/dmdocuments/DISSERTA%C3%87%C3%83O-%20Indira%20Lima%20Guedes>>. Acesso em: 06 maio 2016.

HONÓRIO, M. D. *Cachaceiro e Raparigueiro, dismantelado e largadão!* Uma contribuição aos estudos sobre homens e masculinidades na região Nordeste do Brasil. 2012. 188 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais, Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2012. Disponível em: <[http://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/106233/honorio\\_md\\_dr\\_arafcl.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/106233/honorio_md_dr_arafcl.pdf?sequence=1&isAllowed=y)>. Acesso em: 06 maio 2016.

LOWTHER, T. *Brave just enough*. Disponível em: <<https://www.thefword.org.uk/2012/08/Brave>>. Acesso em: 02 novembro 2016.

MACHADO, I. Gêneros discursivos. In: BRAIT, B. (Org.) *Bakhtin: conceitos-chave*. 5. ed. São Paulo: Contexto, 2012. p. 151-166.

\_\_\_\_\_. Imagem e palavra: o movimento dialógico das metáforas fotopoéticas. In: \_\_\_\_\_. *Analogia do dissimilar: Bakhtin e o formalismo russo*. São Paulo: Perspectiva, 1989. p. 173-199.

MARIE, M. Cinema e linguagem. In: AUMONT, J. et al. (Org.) *A estética do filme*. Trad. Marina Appenzeller. 9. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2012. p. 157-222.

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

MOITA LOPES, L. P. Da aplicação de Linguística à Linguística Aplicada Indisciplinar. In: PEREIRA, R. C.; ROCA, P. (Org.) *Linguística Aplicada: um caminho com diferentes acessos*. São Paulo: Editora Contexto, 2011. p. 11-24.

\_\_\_\_\_. Linguística aplicada e vida contemporânea: problematização dos construtos que têm orientado a pesquisa. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *Por uma linguística aplicada INdisciplinar*. São Paulo: Parábola Editorial, 2006. p. 85-107.

\_\_\_\_\_. Uma linguística aplicada mestiça e ideológica: interrogando o campo como linguista aplicado. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *Por uma linguística aplicada INdisciplinar*. São Paulo: Parábola Editorial, 2006. p. 13-44.

MORGANTE, M. M.; NADER, M. B. *O patriarcado nos estudos feministas: um debate teórico*. Disponível em: <[http://www.encontro2014.rj.anpuh.org/resources/anais/28/1399953465\\_ARQUIVO\\_textoA\\_NPUH.pdf](http://www.encontro2014.rj.anpuh.org/resources/anais/28/1399953465_ARQUIVO_textoA_NPUH.pdf)>. Acesso em: 06 maio 2016.

MORSON, G. C.; EMERSON, C. *Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

PERRAULT, C. *Contos de Mamãe Gansa*. Trad. Ivone C. Benedetti. Porto Alegre: L&PM, 2012.

- PESSONI *et al.* A construção do sujeito em Shrek: uma análise do discurso à luz da teoria bakhtiniana. *Revista Eletrônica de Letras*, São Paulo, v. 4, n. 1, p. 1-41. 2011.
- PLAZA PINTO, J. P. Linguagem, feminismo e efeitos de corpo. In: ALENCAR, C. N.; FERREIRA, D. M. M.; NASCIMENTO E SILVA, D. *Nova pragmática: modos de fazer*. São Paulo: Cortez, 2014. p. 207-230.
- POLS, M. *Why Pixar's Brave is a failure of female empowerment*. Disponível em: <<http://ideas.time.com/2012/06/22/why-pixars-brave-is-a-failure-of-female-empowerment/>> Acesso em: 02 novembro 2016.
- PONZIO, A. *A Revolução Bakhtiniana: o pensamento de Bakhtin e a ideologia contemporânea*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2012.
- RAJAGOPALAN, K. Repensar o papel da linguística aplicada. In: MOITA LOPES, L. P. (Org.). *Por uma linguística aplicada INdisciplinar*. São Paulo: Parábola Editorial, 2006. p. 149-168.
- REBELLO, I. S. *Intertextualidade e paródia a partir de textos literários*. Disponível em: <[http://www.filologia.org.br/xiiiicnlf/XIII\\_CNLF\\_04/tomo\\_2/intertextualidade\\_e\\_parodia\\_a\\_partir\\_de\\_textos\\_IVONE.pdf](http://www.filologia.org.br/xiiiicnlf/XIII_CNLF_04/tomo_2/intertextualidade_e_parodia_a_partir_de_textos_IVONE.pdf)> Acesso em: 17 abril 2016.
- SALIH, S. *Judith Butler e a Teoria Queer*. Trad. Guacira Lopes Louro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- SANT'ANNA, A. R. *Paródia, paráfrase & cia*. 5. ed. São Paulo: Editora Ática, 1995.
- SANTOS, C. C.; PIASSI, L. P. C. O vilão desviante: uma leitura sociocultural pela perspectiva de gênero de Scar em O Rei Leão. *Textura*, Canoas, n. 32, p. 124-146, set./dez. 2014.
- SÉRIOT, P. *Vološinov e a filosofia da linguagem*. Trad. Marcos Bagno. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.
- SERNI, N. M. *Gênero discursivo cinema, o filme musical: análise dialógica de Across the Universe*. 2014. 155 f. Dissertação (Mestrado acadêmico) - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Faculdade de Ciências e Letras, Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa, São Paulo.
- SILVA, D. G. G.; MARTINI, V. "Você é uma princesa, e eu espero que você aja como tal": gênero, corpo e espaço em Brave. *Veredas da História*, v. 8, n. 1, p. 140-155. 2015.
- STAM, R. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. Trad. Heloísa Jahn. São Paulo: Ática, 1992.
- \_\_\_\_\_. Bakhtin e a crítica midiática. In: GOULART, A. P.; SACRAMENTO, I. *Mikhail Bakhtin: Linguagem, Cultura e Mídia*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010. p. 331-357.
- STELLA, P. R. Palavra. In: BRAIT, B. (Org.) *Bakhtin: conceitos-chave*. 5. ed. São Paulo: Contexto, 2012. p. 177-190.
- THOMPSON, C. André Belleau: pensador heterocronotópico. In: FARACO, C. A.; TEZZA, C.; CASTRO, G. (Org.) *Vinte ensaios sobre Mikhail Bakhtin*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006. p. 280-289.
- TIBURI, M. Feminismo como provocação. *Revista CULT*, São Paulo, edição especial n. 6, p. 8-11, janeiro. 2016.

TREVOR-ROPER, H. The Invention of Tradition: The Highland Tradition of Scotland. In: HOBBSAWN, E. *The Invention of Tradition*. Cambridge University Press: Cambridge, 1983. p. 15-41.

VASSOLER, A. L. C. *Valente: o cinema como ferramenta para a discussão sobre gêneros em sala de aula*. 2013. 40 f. Trabalho de conclusão do curso (Bacharelado – Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, 2013. Disponível em: <<http://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/121677/000732327.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 02 novembro 2016.

VERNER, M. Cinema e narração. In: AUMONT, J. *et al.* (Org.) *A estética do filme*. Trad. Marina Appenzeller. 9. ed. Campinas, SP: Papirus, 2012. p. 89-155.

WALL, A. Ligações insuspeitas entre carnaval e dialogismo. *Bakhtiniana: Revista de Estudos Discursivos*, São Paulo, v. 1, n. 3, p. 9-26, 1º sem. 2010.

WRIGHT, J. A. *Animation writing and development: from script development to pitch*. Oxford: Focal Press, 2005.

XAVIER FILHA, C. Era uma vez uma princesa e um príncipe...: representações de gênero nas narrativas de crianças. *Estudos feministas*, Florianópolis, v. 19, n. 2, p. 591-603, maio/agosto. 2011.

## FILMOGRAFIA

A BELA ADORMECIDA (SLEEPING BEAUTY). Direção: Clyde Geromini, Les Clark, Eric Larson e Wolfgang Reitherman. Produção: Walt Disney. Walt Disney Productions, 1959. 75 min, cor.

A BELA E A FERA (BEAUTY AND THE BEAST). Direção: Gary Trousdale e Kirk Wise. Produção: Don Hahn. Walt Disney Pictures, 1991. 84 min, cor.

A PEQUENA SEREIA (THE LITTLE MERMAID). Direção: Ron Clements e John Musker. Produção: John Musker e Howard Ashman. Walt Disney Pictures, 1989. 82 min, cor.

BAMBI (BAMBI). Direção: David Hand. Produção: Walt Disney. Walt Disney Productions, 1942. 70 min, cor.

BOLT: SUPERÇÃO (BOLT). Direção: Chris Williams e Byron Howard. Produção: Clark Spencer e John Lasseter. Walt Disney Animation Studios, 2008. 97 min, cor.

BRANCA DE NEVE E OS SETE ANÕES (SNOW WHITE AND THE SEVEN DWARFS). Direção: David Hand, William Cottrell, Wilfred Jackson, Larry Morey, Perce Pearce e Ben Sharpsteen. Produção: Walt Disney. Walt Disney Productions, 1937. 83 min, cor.

CINDERELA (CINDERELLA). Direção: Clyde Geromini, Hamilton Luske e Wilfred Jackson. Produção: Walt Disney. Walt Disney Productions, 1950. 74 min, cor.

ENROLADOS (TANGLED). Direção: Nathan Greno e Byron Howard. Produção: Roy Conli, John Lasseter e Glen Keane. Walt Disney Productions, 2010. 100 min, cor.

FROZEN: UMA AVENTURA CONGELANTE (FROZEN). Direção: Chris Buck e Jennifer Lee. Produção: Peter Del Vecho. Walt Disney Animation Studios, 2013. 102 min, cor.

MULAN (MULAN). Direção: Tony Bancroft e Barry Cook. Produção: Pam Coats. Walt Disney Pictures, 1998. 87 min, cor.

O REI LEÃO (THE LION KING). Direção: Roger Allens e Rob Minkoff. Produção: Don Hanh. Walt Disney Productions, 1994. 89 min, cor.

POCAHONTAS (POCAHONTAS). Direção: Mike Gabriel e Eric Goldberg. Produção: James Pentecost. Walt Disney Pictures, 1995. 81 min, cor.

PROCURANDO NEMO (FINDING NEMO). Direção: Andrew Stanton. Produção: Graham Walers. Pixar Animation Studios, 2003. 100 min, cor.

SHREK (SHREK). Direção: Andrew Adamson e Vicky Jenson. Produção: Jeffrey Katzenberg, Aron Warner e John H. Williams. DreamWorks Pictures, 2001. 90 min, cor.

TOY STORY (TOY STORY). Direção: John Lasseter. Produção: Ralph Guggenheim e Bonnie Arnold. Pixar Animation Studios, 1995. 81 min, cor.

VALENTE (BRAVE). Direção: Mark Andrews e Brenda Chapman. Produção: Katherine Sarafian. Pixar Animation Studios, 2012. 93 min, cor.