



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE**  
**CENTRO DE HUMANIDADES**  
**UNIDADE ACADÊMICA DE LETRAS**

**DAYANE ADRIANA TEIXEIRA OLIVEIRA**

**REPRESENTAÇÕES DO SUJEITO FEMININO EM ADAPTAÇÕES  
CINEMATOGRAFICAS DE CONTOS DE FADAS: A CONSTITUIÇÃO  
DA IDENTIDADE FEMININA NO FILME *MALEFICENT* (2014)**

**CAMPINA GRANDE- PB**  
**2015**

DAYANE ADRIANA TEIXEIRA OLIVEIRA

REPRESENTAÇÕES DO SUJEITO FEMININO EM  
ADAPTAÇÕES CINEMATOGRAFICAS DE CONTOS DE FADAS:  
A CONSTITUIÇÃO DA IDENTIDADE FEMININA NO FILME  
*MALEFICENT* (2014)

Trabalho de conclusão de curso apresentada ao  
Curso de Letras (licenciatura) – Língua  
Portuguesa na Unidade Acadêmica de Letras do  
Centro de Humanidades da Universidade  
Federal de Campina Grande, como requisito  
parcial à conclusão do curso.

Prof. Orientador: Washington Silva de Farias

CAMPINA GRANDE-PB

2015

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL DA UFCG

O48r

Oliveira, Dayane Adriana Teixeira.

Representações do sujeito feminino em adaptações cinematográficas de contos de fadas : a constituição da identidade feminina no filme *Maleficent* (2014) / Dayane Adriana Teixeira Oliveira. – Campina Grande, 2015.

73 f. : il. color.

Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras) – Universidade Federal de Campina Grande, Centro de Humanidades, 2015.

"Orientação: Prof. Dr. Washington Silva de Farias".

Referências.

1. Contos de Fadas. 2. Sujeito Feminino - Representações.
3. Discurso Cinematográfico. I. Farias, Washington Silva de. II. Título.

CDU 82-343:305-055.2(043)

DAYANE ADRIANA TEIXEIRA OLIVEIRA

REPRESENTAÇÕES DO SUJEITO FEMININO EM ADAPTAÇÕES  
CINEMATOGRAFICAS DE CONTOS DE FADAS: A CONSTITUIÇÃO DA  
IDENTIDADE FEMININA NO FILME *MALEFICENT* (2014)

Monografia de conclusão de curso apresentada ao curso de Letras – Língua Portuguesa da  
Universidade Federal de Campina Grande, como requisito parcial à conclusão do curso.

Aprovada em \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. Orientador Washington Silva de Farias - UFCG

---

Prof. Dr. Examinador (1) Aloísio Medeiros Dantas

---

Prof. Ms. Examinador (2) Nyeberth Emanuel Pereira dos Santos

CAMPINA GRANDE - PB

2015

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço primeiramente a Deus, que me deu o dom da vida, me sustentou com amor e misericórdia durante toda a vida e me capacitou para a realização desse trabalho. A Ele rendo graças eternamente.

Agradeço a minha família, pelo apoio incondicional, pelo suporte nas noites de trabalho e pelo amor e paciência que por mim devotaram durante toda a vida.

Agradeço aos meus amigos, pelo acolhimento nos momentos difíceis, em especial Mayara Carvalho e Pablo Vinicius, que nunca me permitiram desistir.

Agradeço ao meu orientador Prof. Washington Silva de Farias, que me instruiu não apenas nessa pesquisa, mas durante toda minha trajetória acadêmica. Sou muito grata pelos conselhos, ensinamentos, debates, correções e perseverança, que além de me permitir concluir este trabalho, contribuíram para minha formação enquanto profissional e pesquisador.

## RESUMO

No discurso dos contos infantis, as representações do sujeito feminino são tradicionalmente constituídas a partir de sua relação de dependência em relação ao sujeito masculino, produzindo assim uma imagem de subordinação, docilidade e bondade. Essa representação, no entanto, vem sendo modificada pelas adaptações ou novas versões que a mídia cinematográfica oferece ao público. Nesse contexto, este trabalho investiga as representações do sujeito feminino no filme *Maleficent* (2014), uma adaptação cinematográfica, produzido pela *Disney*, do conto clássico *Sleeping Beauty* (*A Bela Adormecida*) dos Irmãos Grimm (1812). Nosso objetivo é analisar, no discurso cinematográfico, a constituição da imagem do sujeito feminino, bem como compreender que relações interdiscursivas há entre o discurso da versão cinematográfica contemporânea e o discurso tradicional no que a constituição da identidade feminina. Como recurso teórico nos utilizamos de categorias teóricas da Análise do Discurso (AD) de vertente francesa peuchetiana, tais como discurso e interdiscurso, sujeito e posições-sujeito, representações e identidade. Através da análise de *recortes discursivos* de cenas do filme, foi possível perceber que o discurso da adaptação cinematográfica de muitas maneiras rompe com o discurso tradicional. O sujeito feminino passa de homogêneo a heterogêneo, e é representado por si mesmo ou por seu semelhante como autossuficiente e independente, provocando um deslocamento das posições de passividade e submissão que se sustentam no discurso tradicional. Em contrapartida, o sujeito masculino, perde sua posição de salvador, corajoso, sensato e destemido, e passa para o lugar da passividade, inércia e inutilidade. O trabalho também permitiu identificar uma relação complexa entre as discursividades que constituem o discurso da adaptação cinematográfica, pois, ao mesmo tempo que produz mudanças e rupturas, reproduz e legitima sentidos, imagens e posições do discurso tradicional para o sujeito feminino: beleza, bondade e maternidade.

**Palavras-chave:** Discurso cinematográfico. Contos de fada. Representações. Sujeito feminino.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	6
CAPÍTULO I – DISCURSO E REPRESENTAÇÃO.....	10
1. Considerações (gerais) acerca da análise do discurso.....	10
2. Discurso e Interdiscurso.....	13
3. Sujeito e Posição-sujeito.....	16
4. Representação e Identidade.....	21
CAPÍTULO II – CONTOS DE FADA E A REPRESENTAÇÃO DO FEMININO.....	23
1. A representação do feminino ao longo da história.....	23
2. A Cultura dos contos de fadas.....	27
2.1 O sujeito feminino nos contos tradicionais.....	29
2.2 O sujeito feminino no conto A Rosa Silvestre/A Bela Adormecida (1812).....	31
CAPÍTULO III – METODOLOGIA.....	34
CAPÍTULO IV – REPRESENTAÇÕES DO SUJEITO FEMININO NO DISCURSO CINEMATOGRAFICO: UMA ANÁLISE DO FILME <i>MALEFICENT</i> (2014).....	38
1. Uma estória mal contada.....	41
1.2 A vilã/heroína: uma análise do sujeito feminino Malévola ( <i>Maleficent</i> ).....	44
2. A princesa decide seu destino: uma análise do sujeito feminino Aurora.....	63
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	69
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	73

## INTRODUÇÃO

Os clássicos contos de fadas que permeiam o imaginário de crianças e adolescentes no mundo todo têm resistido ao tempo e se reinventado ao longo da história. Inicialmente, esses contos tinham a função objetiva e didática de educar e transmitir valores e mensagens do universo adulto para o infantil. O aspecto fantasioso e lúdico que os caracterizam surge da necessidade de minimizar enredos controversos e polêmicos, próprios de uma época em que ainda não havia a preocupação ou até mesmo a noção de infância. Dessa forma, os contos de fadas poderiam facilitar a aceitação dos medos, das perdas, a conhecer o amor, a amizade e principalmente ensinar a obediência aos pais, autoridades etc. De acordo com Coelho (2012), no que se refere à educação e aos contos de fadas, podemos entender que é por intermédio da literatura que o homem desenvolve sua *consciência cultural*, pois dentre as diferentes artes, a arte da escrita é essencial para dar forma e significação a valores culturais, padrões e estereótipos que dinamizam a sociedade, produzindo assim efeitos ideológicos na representação de comportamentos e identidades dos sujeitos.

Quando nos referimos a *representações* (imaginárias), entendemos como acontecimento discursivo e, portanto, ideológico, como parte do processo de constituição das identidades dos sujeitos sociais, que ora tendem a se fixar e estabilizar comportamentos, ora a subvertê-los e desestabilizá-los. Entremeadado a esse processo está o discurso dos contos infantis tradicionais que funcionam como instrumento *didatizador* dos *aparelhos ideológicos do Estado*, ou seja, das ideologias dominantes.

Daí a importância dos contos infantis, tanto dos tempos arcaicos quanto pós-modernos, pois estão intimamente ligados à formação dos sujeitos através da propagação de valores culturais e sociais civilizatórios. Em suas primícias, essas histórias eram transmitidas oralmente. Somente no século XVII foi produzida a primeira coletânea de contos infantis, intitulada *Contes de ma Mère l'Oye* ("Contos da minha Mãe Gansa") organizada pelo francês Charles Perrault. Atualmente, além da literatura infantil, temos as mídias cinematográfica e televisiva que materializam em som, imagem e cores tudo aquilo que era restrito ao campo da escrita e da ilustração. Portanto, podemos dizer que, hoje, o caráter didático dos contos de fadas não está obsoleto, mesmo perpassado pela noção de entretenimento que, de certa forma, camufla seu discurso didático. Contudo, através dos discursos que os constituem, continuam a transmitir mensagens e valores (universais) que contribuem para a aceitação de modelos de comportamento e pensamentos presentes na nossa sociedade.



Henry A. Giroux, um representante da teoria crítica educacional da atualidade, voltando-se para áreas que englobam a problemática da cultura popular, assim como das artes de um modo geral, aponta que há por parte das grandes empresas da mídia, através das produções televisivas e cinematográficas infantis, uma tentativa de organização e controle da cultura de massa, que “influencia profundamente a cultura infantil e domina cada vez mais o discurso público” (GIROUX, 2003, p. 45 ), a fim de regular nossas práticas sociais e legitimar valores e comportamentos.

São reflexões como essa que nos levam a pensar como as adaptações cinematográficas de contos de fadas, enquanto um dos instrumentos reguladores da cultura de massa, podem influenciar a formação cultural e identitária de crianças e adolescentes nos dias atuais.

Os discursos que se materializam nos contos de fadas, tanto no passado quanto no presente, são incontáveis, mas a representação do sujeito feminino nos contos sempre foi muito marcante e nos chama a atenção por sua forte influência na/para constituição de certo imaginário feminino em nossa sociedade. No discurso dos contos infantis, as representações do feminino são tradicionalmente constituídas a partir de sua relação de dependência com o outro, majoritariamente representado pelo sujeito masculino, produzindo assim uma imagem de sujeito subordinado, dócil e bondoso. Mas essa é uma forma de representação que vem sendo modificada pelas adaptações ou novas versões que a mídia cinematográfica oferece ao público.

Nessas versões, a relação tradicional de dependência da mulher com o homem, muitas vezes, é atravessada pela autossuficiência do *eu* feminino e algumas vezes pela relação desse sujeito com “um outro” que nem sempre é o sujeito masculino. Tais versões sugerem novas formas de representação e de constituição identitária do sujeito feminino. Dessa forma, considerando o contexto apresentado, nos deparamos com a questão a seguir:

Como se representa o sujeito feminino no discurso de versões cinematográficas contemporâneas de contos de fadas tradicionais?

Essa questão geral se desdobra em três questões específicas:

Quais as posições-sujeito constituídas para o feminino em versões cinematográficas contemporâneas de contos de fadas tradicionais?

Que relações interdiscursivas sustentam essas posições-sujeito no que se refere à constituição da identidade do sujeito feminino?

Em que medida essas posições-sujeito e relações interdiscursivas reiteram ou deslocam sentidos das representações tradicionais do sujeito feminino e de sua identidade?

A partir desses questionamentos, selecionamos o filme *Maleficent* (2014), da *Walt Disney Studio*, como nosso *corpus* de análise, pois se caracteriza como uma versão cinematográfica de um conto de fadas clássico: *Briar Rose* ou *Sleeping Beauty* (*A Bela Adormecida*) do Irmãos Grimm (1812). Essa versão traz a personagem feminina como centro da narrativa, propondo uma nova abordagem discursiva de representação e posições (sociais) do sujeito feminino. Essa versão nos oferece uma possibilidade de investigação do modo como se representa o sujeito feminino, que “novas” posições ele ocupa e como isso se reflete na constituição de sua identidade.

De maneira geral, o que se pretende nesta pesquisa é investigar quais são as representações do sujeito feminino no filme *Maleficent* (2014), produzido pela *Disney*, e mais especificamente analisar como se constituem as posições desse sujeito, observando como ele se representa em relação a si mesmo e ao outro, bem como compreender que relações interdiscursivas há entre o discurso da versão cinematográfica contemporânea e do discurso tradicional dos contos de fadas no que se refere à constituição dessas posições e representações na construção da identidade feminina.

Essa pesquisa se inscreve no campo teórico da Análise do Discurso (AD) de vertente francesa, cujo principal mentor é o francês Michel Pêcheux, o qual se sustenta uma formulação teórica particular da relação entre linguagem, sujeito e ideologia, bem como uma concepção própria de *discurso*. A AD, de modo geral, pode se caracterizar como uma teoria de leitura que propõe uma relação menos superficial e “ingênua” com a linguagem, considerando seus equívocos e opacidade. Trata-se de uma teoria que fornece subsídios para a investigação das formas de constituição do sujeito e dos sentidos que circulam social e historicamente, a partir de seu dispositivo interpretativo a produção de efeitos de sentido do discurso. Em nosso trabalho, considerando a extensão de conceitos dessa teoria, nos apoiaremos, em particular, nas noções discursivas de sujeito e posição sujeito, representação e identidade, discurso e interdiscurso.

Nesta pesquisa o que está em questão é a maneira como a cultura dos contos de fadas, particularmente representada no discurso cinematográfico, continua sendo um instrumento importante na regularização de significados, de valores e de gostos, estabelecendo normas e convenções que oferecem e legitimam determinadas posições e lugares dos sujeitos, especialmente o sujeito feminino. Dessa forma, essa pesquisa nos permite entender as diferentes formas de constituição do imaginário social sobre o sujeito feminino em sua historicidade, contribuindo, assim, para uma compreensão da imagem desse sujeito tanto em relação ao outro

quanto em relação a si mesmo. O estudo nos oferece ainda elementos para uma reflexão crítica sobre o lugar social da mulher representado na contemporaneidade pela indústria do cinema.

A fim de responder aos objetivos propostos, esta monografia encontra-se dividida em quatro capítulos, além desta introdução. Os dois primeiros capítulos, dedicamos à fundamentação teórica, apresentamos os dispositivos analíticos da AD francesa que sustentam essa pesquisa, bem como uma retomada do discurso tradicional dos contos de fadas e representações do feminino. O terceiro capítulo é dedicado à metodologia, apresentamos a natureza da pesquisa, o *corpus* selecionado e os procedimentos de análise. No quarto capítulo, desenvolvemos a análise e interpretação da adaptação cinematográfica em questão, observamos as representações do feminino, posições-sujeito e contribuição para a constituição da identidade feminina no discurso cinematográfico. Por fim, tecemos as considerações finais acerca do que foi constatado no filme analisado.

## CAPÍTULO I – DISCURSO E REPRESENTAÇÃO

### 1 Considerações (gerais) acerca da Análise do Discurso

Surgido na década de 1960, o campo teórico da Análise do Discurso, hoje, atingiu sua maturidade teórica e metodológica e se consolidou como disciplina no cenário dos estudos da linguagem. Contudo, há diferentes linhas de análise de discurso, visto que a ciência se produz a partir de diferentes filiações de sentido. Assim, faz-se necessário que, num processo de análise discursiva, o analista defina o caminho que percorrerá ao pretender se questionar sobre os sentidos que se estabelecem nas várias formas de produção, sejam verbais, sejam não-verbais. No caso desta pesquisa, nos filiamos a uma vertente da teoria do discurso conhecida como *Análise do Discurso Francesa* (ADF), sobre a qual discutiremos a seguir, tendo como objetivo apresentá-la e destacar os conceitos relevantes para esta pesquisa.

Foi apenas na primeira metade do século passado que a Linguística emergiu como ciência piloto das ciências humanas, ainda fechada no cânone estruturalista e determinada pelos padrões cartesianos. Paralelamente, as grandes proposições saussurianas foram colocadas em questão, revendo-se aquilo que havia sido posto de lado inicialmente, especialmente o que se considerou como pertencente ao “domínio da fala” (MAINGUENEAU, 1997). O reconhecimento de uma dualidade constitutiva da linguagem, isto é, do seu caráter ao mesmo tempo formal e atravessado por entradas subjetivas, sociais e históricas provocou um deslocamento nos estudos linguísticos. Estudiosos passaram a buscar uma compreensão do fenômeno da linguagem não mais centrada apenas na língua, mas num nível também situado fora do estritamente linguístico.

Apresentava-se a oportunidade de linguistas como Zellig S. Harris (1909-1992) entrarem em cena, trazendo uma nova abordagem sobre a análise da língua que não se restringia apenas à frase. Harris apresenta uma tentativa de elaborar um procedimento formal de análise que permitia levar em conta relações transfrásticas que podem ser observadas nos textos. Embora a obra de Harris possa ser considerada o marco inicial da análise do discurso, ela se coloca ainda como simples extensão da linguística, pois não visava a busca pelo sentido do texto, excluindo qualquer reflexão sobre a significação e as considerações sócio históricas de produção. R. Jakobson (1963) e E. Benveniste (1966-1974), por sua vez, abordaram, pioneiramente, o conceito de enunciação. Apesar das diferenças de abordagem entre eles, seus trabalhos convergem ao colocarem em evidência uma classe de unidades da língua que se

definem por suas propriedades funcionais no discurso: os elementos indiciais para Jakobson ou dêiticos para Benveniste. Esses elementos, como mostram Mussalim e Bentes (2003), remetem à “instância do discurso” em que são produzidos, constituindo no enunciado pontos de emergência do sujeito da enunciação. Essa nova perspectiva de análise do texto não compreende apenas o funcionamento da língua enquanto sistema de signos, mas remete para a linguagem como uma prática assumida pelo indivíduo. Contudo, essa teoria de análise textual não busca conhecer o sentido, mas a forma de organização dos elementos que o constituem, o que ainda a coloca muito aquém do que seria uma análise discursiva do enunciado.

Outros autores, de linha mais europeia, partem de uma relação entre o dizer e suas condições de produção, recorrendo a conceitos exteriores ao domínio de uma linguística imanente para dar conta das unidades mais complexas da linguagem. É essa vertente da Análise do Discurso que iremos adotar, mais particularmente a vertente francesa, como já dito anteriormente.

Muitos atribuem a origem da Análise do Discurso – considerando seu formato atual – a Jean Dubois e Michel Pêcheux. Como nos informa Mussalim e Bentes (2003), ambos partilhavam dos ideais marxistas sobre política e ideologia, das convicções sobre a luta de classes, a história e o movimento social. É justamente sob o horizonte do Marxismo e da Linguística que nasce a Análise do Discurso.

Filiada a três domínios disciplinares diferentes – Linguística, Marxismo, Psicanálise – a Análise do Discurso (AD) inicialmente era definida como “o estudo linguístico das condições de produção de um enunciado”, e apoiava-se sobre conceitos e métodos da linguística, o que logo mostrou-se insuficiente para marcar a especificidade da AD no interior dos estudos da linguagem. Para tal, foi necessário considerar outras dimensões como a história, o sujeito, a ideologia e o próprio discurso enquanto acontecimento simbólico. Assim a língua, mesmo com uma ordem própria, de acordo com os estudos discursivos, é relativamente autônoma, pois é sobretudo acontecimento simbólico em um sujeito afetado pela história. Há, portanto, um deslocamento da noção de homem ou indivíduo (para a psicanálise) para a de sujeito que se constitui, em AD, na relação, inconsciente e ideológica, com o simbólico na história.

Assim, a AD também passou a configurar-se como disciplina de rupturas porque se constitui(u) no trabalho contínuo e constante das contradições epistemológicas - historicamente condicionadas - entre diferentes regiões do conhecimento. Assim é que a proposta epistemológica do francês Michel Pêcheux (1969) de articular Ciências Sociais (História,

Sociologia e Filosofia), Linguística, Teoria do Discurso e Psicanálise inaugurou um novo período de reflexão não só sobre a linguagem, mas também sobre a ideologia.

De acordo com Brandão (2004), a preocupação de Pêcheux com a ideologia fundamenta-se em Althusser, a partir da releitura que este faz de Marx:

(...) Althusser afirma que, para manter sua dominação, a classe dominante gera mecanismo de perpetuação ou de reprodução das condições materiais, ideológicas e políticas de exploração. É aí então que entra o papel do Estado que, através de seus Aparelhos Repressores – ARE – (compreendendo o governo, a administração, o exército, a polícia, os tribunais, as prisões et.) e Aparelhos Ideológicos – AIE – (compreendendo instituições tais como: a religião, a escola, a família, o direito, a política, o sindicato, a cultura, a informação), intervém ou pela repressão ou pela ideologia, tentando forçar a classe dominada à submeter-se às relações e condições de exploração. (BRANDÃO, 2004, p.23)

Dessa forma, a proposta discursiva de Pêcheux sobre a ideologia abrange tanto seu caráter político quanto discursivo, demonstrando de que maneira a luta ideológica de classes é caracterizada pela “desigualdade-subordinação” da Ideologia dominante sobre as formações ideológicas de determinada instância social. Contraditoriamente este é ao mesmo tempo o espaço de reprodução/transformação/ruptura do discurso, é a condição necessária para a produção de sentidos outros, muitas vezes contrários a Ideologia dominante.

A ideologia também é o mecanismo estruturante do sujeito e do sentido: “[...] o sujeito ideológico [...] é interpelado – constituído sob a evidência da constatação que veicula e mascara a ‘norma’ identificadora” (PÊCHEUX, 1988, p. 159). Os discursos ideológicos dominantes, portanto, interferem nas relações sociais de produção, colocando seus agentes em lugares determinados pelos quais são “identificados”, no caso do sujeito feminino, por exemplo, no lugar social de mãe, esposa, operária, etc., que são interpelados discursivamente por “normas identificadoras” que projetam uma determinada imagem desse sujeito enquanto ocupante desses lugares na sociedade. A relação entre ideologia e sujeito será melhor explorada no último tópico desse capítulo. Contudo, cabe ainda dizer que o sujeito ideologicamente constituído, ao interpretar, não reconhece os significados históricos e o processo sócio ideológico que o torna *assujeitado*, neutralizando assim os fatos do discurso numa unidade de sentido. Esse não reconhecimento, ou *esquecimento* é uma condição constitutiva do sujeito, embora seja marcado por falhas, resistências e deslocamentos.

Baseando-se nos estudos conceituais de Pêcheux sobre ideologia, Eni P. Orlandi afirma que a ideologia se materializa na linguagem enquanto interpretação:

[...] a ideologia será então percebida como o processo de produção de um imaginário, isto é, produção de uma interpretação particular que apareceria, no entanto, como interpretação necessária e que atribui sentidos fixos às palavras, em um contexto histórico dado. (ORLANDI, 1996, p. 65)

A interpretação, no entanto, em virtude de seu funcionamento ideológico, se caracteriza por um efeito contraditório de produzir como evidência o apagamento do processo pelo qual isso acontece, ou seja, produz ao mesmo tempo a evidência e o equívoco. Assim, quando o sujeito fala, ele está interpretando, no entanto, ignora as condições de produção em que isso acontece, bem como a exterioridade que os constitui. A ideologia representa uma saturação de sentidos que produz um efeito de “completude”, gerando o efeito de “evidência”, apoiando-se no *já dito*, nos sentidos institucionalizados tidos como “naturais”. Para realçar esse funcionamento contraditório, Orlandi propõe pensar a prática de linguagem como “gesto de interpretação” ou como “gesto” sobre o simbólico, isto é, sobre o horizonte da significação: “o gesto de interpretação é o que – perceptível ou não para o sujeito e/ou seus interlocutores – decide a direção dos sentidos, decidindo, assim, sobre sua (do sujeito) direção”. (ORLANDI, 1996, p. 22)

Cabe observar que, concebida discursivamente, a ideologia não tem um valor negativo de deformação ou dominação, mas de interpretação. Dessa forma, no caso da análise do filme selecionado para esta pesquisa, não os consideraremos como lugares de dominação ou deformação, mas como lugares de produção de sentidos que se repetem, se legitimam, mas que também podem ser negados ou transformados no processo discursivo. Para a compreensão do lugar da interpretação da análise discursiva, é relevante ainda considerar as noções e relações entre discurso e interdiscurso, sujeito e posição sujeito, representações e identidade, que em AD têm também suas formulações próprias, conforme esclarecemos nas sessões a seguir.

## **2 Discurso e Interdiscurso**

O objeto de estudo da AD é o próprio discurso. Nessa perspectiva o discurso não é entendido como sendo um mero ato do bem falar ou do bem escrever. Em linhas gerais, a teoria elementar da comunicação explica o processo comunicativo através de uma definição de mensagem (que corresponde a informação) e uma linearidade na disposição dos elementos da comunicação – emissor, receptor, código, referente e mensagem. Mas para AD, o uso da linguagem não se restringi à transmissão de informações, ou meramente a um processo interativo entre interlocutores, nem muito menos a um processo sistemático comunicativo onde

tudo acontece sequencialmente e estanque. O que há é um processo complexo de significação, no qual os sujeitos se constituem e produzem sentidos. Na AD, o estudo da mensagem é substituído pelo estudo do discurso, pois nesta não se trata de decodificar o código, ou desvendar os significados da fala, mas “observa-se a língua fazendo sentido, enquanto trabalho simbólico, constitutivo do homem e da sua história”. (ORLANDI, 1999, p. 15)

Logo, discurso, na perspectiva da AD, é “palavra em movimento, prática de linguagem” (ORLANDI, 2007, p. 15) não é língua, nem é texto, tampouco é fala, mas é a língua fazendo sentido. Certamente o texto não pode ser ignorado pela AD, e de fato não o é, contudo ele é pensado como “arquivo” discursivo, pois, além de uma unidade coerente e coesa de sentido, o texto é uma manifestação/materialização, aqui e agora, de um “processo discursivo específico” (POSSENTI, 2007, p. 364). O discurso é, assim, um fenômeno exterior à língua que, no entanto, necessita desta para se materializar, uma vez que a língua funciona como uma condição de possibilidade do discurso.

Portanto, a língua, não é meramente sistema, é entendida também como materialidade linguística histórica – sistema significante sujeito à falha, ao deslocamento de sentidos – e não apenas como “materialidade” empírica, abstrata ou formal, como um acontecimento social e histórico, que funciona por e para os sujeitos que a usam. Por conseguinte, a língua é o sistema dinâmico que serve de base para as condições de acontecimento do discurso, materializando-se em forma de texto. O discurso, por sua vez, produz sentidos que se materializam no texto. Sendo assim, conforme Orlandi (1999), “não se trabalha com a língua fechada nela mesma, mas com o discurso, que é um objeto sócio histórico”. (p. 16) Desse modo, é trabalho do analista interpretar a opacidade da língua e revelar o funcionamento do discurso que se manifesta por ela, na forma de texto, que nem sempre são escritos, mas que se materializam de diferentes formas discursivas.

A exterioridade é pensada em termos de “condições de produção do discurso”. Ao formular essa condição necessária da produção de sentidos, Pêcheux (1969) afirma que “(...) é o estudo da ligação entre as circunstâncias de um discurso – que chamaremos daqui em diante suas condições de produção – e seu processo de produção”. (p. 75)

Para a AD, o contexto só é considerado na medida em que funcionam como condições históricas de produção, e não apenas circunstâncias enunciativas. Essas condições de produção, por sua vez, compreendem um conjunto de elementos que inclui os sujeitos, as circunstâncias imediatas da enunciação, o contexto sócio-histórico-ideológico mais amplo e, sobretudo, a *memória discursiva* ou *interdiscurso*, que é o espaço exterior significante a partir do qual se



produz sentidos (ORLANDI, 1999). Esse conceito é crucial para a compreensão de discurso em AD, pois representa o “meio” necessário para a produção de dizeres. Não há forma de dizer, se não através da memória, ou interdiscurso.

Portanto, em AD, entende-se que o sentido formulado em uma prática social de linguagem é sempre em função de sentidos-outros, “já-ditos”, e de tal forma que “só se pode dizer (formular) se colocado na perspectiva do dizível” (interdiscurso, memória) (ORLANDI,

2001, p. 34). Ainda de acordo com Orlandi (1999), o interdiscurso é um conjunto de dizeres/formulações já esquecidas que determinam o que está sendo dito. O esquecimento, logo, é fundamental para entender o processo de filiação em redes de sentidos que fazemos no momento da enunciação. Em outros termos, os sentidos só fazem sentido pela (re)filiação em redes e trajetos de significação historicamente constituídos. Os sujeitos não têm domínio sobre essas redes de sentido, muito menos compreendem os processos que os levam a escolher uma e não outra, pois são afetados pela ideologia e o inconsciente, bem como pela história e o acaso.

Isso é importante para entendermos nossa posição enquanto indivíduos assujeitados, ou seja, de sujeitos ao discurso. Aquilo que falamos não é só nosso e apesar de possuir certa “originalidade”, na realidade é resultado de um processo de interpelação-identificação com determinadas formações discursivas. Portanto, é muito mais o dizer do “outro” em nosso dizer. Esse “outro” é entendido por Pêcheux (1978; 1988) como sendo “um espelho do próprio sujeito”, ou seja, é na relação com um outro imaginário, enquanto objeto da identificação que se constitui a ilusão necessária de autoria enunciativa do sujeito. Portanto é necessário que haja o esquecimento para que se possa dizer.

Existem duas formas de esquecimento, segundo Pêcheux. O primeiro, da ordem da enunciação, se caracteriza como a ilusão do sentido, pois, o sujeito forma famílias parafrásticas que produzem a ilusão de que o que diz não pode ser dito de outra forma diferente da que foi dita. Esse esquecimento é considerado parcial ou semi-consciente, pois se refere às escolhas sintáticas do sujeito – fazendo-o acreditar que a linguagem é transparente. O segundo, que nos interessa sobremaneira, é o esquecimento ideológico. Este é da instância do inconsciente e revela o modo como somos afetados pela ideologia. O sujeito tem a ilusão de ser a origem do próprio dizer, quando na verdade, ele “apenas” retoma sentidos pré-existentes. Portanto, o esquecimento é estruturante e necessário para que haja sentidos e sujeitos. É o que permite a movimentação de sentidos, dizer sempre o mesmo de maneiras diferentes. Essa relação entre o mesmo e o diferente se ancora na tensão entre a paráfrase e a polissemia:

Essas são duas forças que trabalham continuamente o dizer, de tal modo que todo discurso se faz nessa tensão (...). É nesse jogo entre paráfrase e polissemia, entre o mesmo e o diferente, entre o já-dito, e o a se dizer que os sujeitos e os sentidos se movimentam, fazem seus percursos, (se) significam. (ORLANDI, 1999, p. 36)

Os processos parafrásticos representam o retorno ao mesmo dizer, é a relação entre o dizível e a memória, ao passo que os processos polissêmicos representam deslocamento, ruptura de sentidos, produzindo assim equívocos. Isto ocorre pela própria natureza do real da língua (falha) e da história sujeito a rupturas e transformações. Orlandi (1999) afirma que “a incompletude é a condição da linguagem” (p. 37), dessa forma nem discurso nem sujeitos estão completos em si mesmos, prontos e acabados, o que torna possível a movimentação do simbólico e da história. Portanto, não fosse o processo de repetição e reformulação de sentidos não haveria a possibilidade de dizer. É por essa relação conflituosa que o analista pode se propor a compreender como o sujeito e os sentidos estão sempre experimentando o novo, o possível e o diferente.

A partir dessa perspectiva discursiva, entendemos que a propriedade de incompletude da linguagem e, portanto, do próprio discurso, nos permite um olhar menos superficial ante ao nosso objeto de análise. Enquanto discurso, as adaptações cinematográficas de contos infantis apresentam-se como objetos simbólicos, históricos e políticos, lugares ao mesmo tempo de estabilização e de movimento de sentidos, e para os quais, antes de se pretender fixar uma interpretação já sabida ou desejada, cabe expor as interpretações sobre as quais se constituem os sentidos. No discurso cinematográfico essa movimentação de sentidos pode reiterar e legitimar representações tradicionais sobre o feminino, ou transformá-las de diferentes modos, chegando até mesmo a romper com o discurso tradicional, construindo assim uma “nova” identidade para esse sujeito. É esse movimento que nos propomos a analisar neste trabalho, através do dispositivo teórico da AD, e para tal, se torna necessário a abordagem de mais um conceito determinante para o processo de deslocamentos de sentidos e representações no discurso: sujeito e posição-sujeito.

### **3 Sujeito e Posição-sujeito**

A primeira formulação datada sobre sujeito foi em 1969, elaborada por Michel Pêcheux, a partir da qual ele já contrariava a concepção de indivíduo como ser biológico, ou seja, um organismo individual, e apontava para o sujeito social. Na verdade, um lugar social no qual ele é representado, funcionando no processo discursivo por uma série de *formações imaginárias*.

Em 1975, passou-se a considerar a natureza psicanalítica do sujeito que, além de social, também seria dotado de um inconsciente e interpelado pela ideologia, num processo de imposição e dissimulação que torna o indivíduo assujeitado, e, portanto, sujeito ideológico. Esses elementos compõem o que Pêcheux chamou de “uma teoria não subjetiva da subjetividade”. (PÊCHEUX, 1988, p. 133)

Dessa forma, a concepção de sujeito em AD, passou a ser um dos conceitos mais importantes dessa teoria, pois envolve também uma “re-significação” daquilo que chamamos de ideologia. De acordo com Dantas (2007), “não percebemos primeiro a ideologia e depois o sujeito, ou vice e versa, mas os dois simultaneamente”, por isso, não podemos falar da questão do sujeito em AD sem falar sobre ideologia, pois, podemos assim dizer, é a condição de sua existência.

Para Pêcheux, no processo de constituição do sujeito, atuam mutuamente o inconsciente (ilusão) e a ideologia (social) e a ponte para essa aproximação se dá exatamente no discurso, materializado pela linguagem. A língua é forma material do discurso e o meio pelo qual o sujeito produz sentidos e, ao mesmo tempo, é afetado por eles. É importante acrescentar que a língua é compreendida como materialidade do acontecimento discursivo, e esse, por sua vez, da ideologia que o constitui, mas que só vai ser apreendida a partir de *gestos de interpretação*. Como já mencionamos, a interpretação é o lugar de desdobramento da ideologia, que procura relacionar o linguístico (forma material) com o discursivo (ideologia), resultando na incidência dos sentidos e dos sujeitos enunciadoreis. No entanto, há uma naturalização dos sentidos, em relação ao histórico e ao simbólico que os constitui, resultando no efeito de apagamento das ideologias que constituem os sujeitos e os discursos.

Para que o assujeitamento seja possível é necessária a produção do *efeito de evidência do sujeito*, através do processo de dissimulação da existência da ideologia e do inconsciente em seu próprio funcionamento. Isso produz no sujeito uma ilusão de liberdade, ou de autonomia, isto porque o sujeito é “desde de sempre” assujeitado, interpelado pela ideologia, pela língua e pela história, contudo para que ele fale é preciso que tenha a ilusão de ser livre e de ser a origem do que diz, quando na verdade não o é. Ao tratar sobre isso Pêcheux (1988, p. 167) afirma que “a *forma-sujeito* tende a absorver-esquecer o interdiscurso no intradiscurso”. É o *já-dito*, a memória a qual o sujeito filia-se, no intradiscurso, e ao mesmo tempo rejeita pelo esquecimento (necessário a sua constituição). Sobre isso Orlandi afirma:

(...) a interpelação do indivíduo em sujeito pela ideologia traz necessariamente o apagamento da inscrição da língua na história para que ela signifique produzindo o efeito de evidência do sentido e a impressão do sujeito ser a origem do que diz (...). No entanto, nem a linguagem, nem os sentidos, nem os sujeitos são transparentes. (ORLANDI, 1999, p. 48)

Compreendendo essa dimensão ideológica do sujeito, percebemos que esse apagamento é necessário, mas o efeito de evidência é essencialmente imaginário. Por isso, em AD, o resultado da interpelação ideológica produz dois efeitos: o de origem do dizer e o de origem dos sentidos. Isso implica dizer que o sujeito, além de ter a ilusão de ser a fonte do próprio dizer, acredita que controla os sentidos, ou seja, que o que diz produz os sentidos que deseja e não pode ser dito de outra forma, “ilusão de que a linguagem é transparente” (DANTAS, 2007, p. 66). Ao se submeter à língua para significar o sujeito desconsidera sua opacidade, suas falhas e equívocos, sobre isso nos esclarece Orlandi (2001):

A língua é capaz de falha. Essa possibilidade – a da falha – é constitutiva da ordem simbólica. Por seu lado, o equívoco já é fato de discurso, ou seja, é a inscrição da língua (capaz da falha) na história que produz o equívoco. Este se dá portanto no funcionamento da ideologia e/ou inconsciente. O equívoco é a falha, na história. (ORLANDI, 2001, p. 102-103)

É preciso ainda lembrar que, de modo geral, o sujeito em AD é *forma-sujeito* histórica, marcada pelo social e o ideológico, que o indivíduo deve ocupar para significar. Pela *forma-sujeito* histórica compreende diferentes *posições sujeito* para o exercício da linguagem, que alçam os indivíduos à condição de sujeitos de discurso, ao mesmo tempo os assujeitando e os legitimando de acordo com o lugar social historicamente determinado. Pêcheux (1988) ao relacionar sujeito e ideologia, nos ajuda a compreender o processo de identificação/assujeitamento dessa *forma-sujeito* com as *formações discursivas* (FD) diversas e como essas FDs podem “regular e organizar o dizer das diferentes posições sujeito que nela convivem” (CAZARIN, 2007, p. 110).

Torna-se necessário então, entendermos o conceito de formação discursiva, importantíssimo para AD:

(...) a formação discursiva – lugar provisório da metáfora – representa o lugar de constituição do sentido e de identificação do sujeito. Nela o sujeito adquire identidade e o sentido adquire unidade, especificidades, limites que os configuram e os distinguem de outros para fora, relacionando-os a outros, para dentro. (ORLANDI, 2001, p. 103)

Podemos entender a FD como lugar onde o sujeito se constitui sócio-historicamente e adquire sua identidade, que ao mesmo tempo que o distingue e o caracteriza permite ao sujeito significar e transitar em diferentes posições dentro da mesma FD, pois toda FD reflete, por meio da linguagem, uma ideologia determinante para o processo de significação e interpretação dos sujeitos e dos sentidos. Portanto, “o sujeito é um lugar de significação historicamente constituído, ou seja, uma ‘posição’ (ORLANDI, 1988, p. 75). Dessa forma, o sujeito se constitui por um trabalho de rede de memórias, acionado por diferentes FDs que vão representar, no interior do discurso, diferentes posições-sujeito – resultado das contradições, dispersões, descontinuidades, lacunas e pré-construídos presentes no discurso.

Considerando o sócio-histórico e o ideológico como elementos constitutivos do sujeito Orlandi (1998) afirma que, na verdade, posição-sujeito é um *lugar social* representado no discurso. Isso significa dizer que o lugar que o sujeito ocupa na sociedade é determinante para a formulação de seus dizeres. Pechêux defende que as imagens que os interlocutores de um discurso atribuem a si e ao outro são determinadas por “lugares empíricos”, constituídos no interior de uma “formação social”. Mas ao se identificar com determinada FD, o sujeito ocupa o lugar discursivo, que é efeito do lugar social. Por isso, podemos dizer que o lugar discursivo está no entremeio do lugar social e da forma-sujeito, podendo abrigar diferentes e até mesmo contraditórias posições-sujeito. Observa-se, por exemplo, o lugar socialmente determinado para o sujeito feminino em diferentes momentos da história (clássica, medieval, contemporânea), que no discurso, enquanto forma-sujeito histórica, assume diferentes posições-sujeito, movimentando sentidos para as formas representações do feminino e de seu lugar social.

É no/pelo movimento das posições-sujeito dentro da FD, articuladas a posições ideológicas, que os sentidos se repetem e, ao mesmo tempo, podem seguir trajetórias singulares; que podem ser os mesmos – um “retorno aos mesmos espaços de dizer” (paráfrase, produtividade) –, e outros – uma “mexida na rede de filiação de sentidos” (polissemia, criatividade) (ORLANDI, 2001, p. 36). Isso porque o modo como o sujeito se identifica dentro de uma FD determina suas formulações discursivas. Essa movimentação de sentidos se deve exatamente ao equívoco, falha da língua na história, bem como as falhas do próprio processo ideológico que interpela os sujeitos. De acordo com Orlandi (2001):

Na relação contínua entre, de um lado, a estrutura, a regra, a estabilização e o acontecimento, e de outro, o jogo e o movimento, os sentidos e os sujeitos experimentam mundo e linguagem, repetem e se deslocam, permanecem e rompem limites. (ORLANDI, 2001, p. 103)

Com tudo o que foi dito até aqui entendemos que as FDs não são homogêneas ou limitantes dos sujeitos e dos sentidos, pois os regulam, mas não os restringem. As FDs não compõem uma unidade, tendo em vista que isso é ilusão, mas constituem “uma repartição de lacunas, de vazios, de ausências, de limites e de recortes” (CAZARIN, 2007, p. 110) que permitem ao sujeito circular em diferentes posições. A “tomada de posição”, por sua vez, é um efeito, na forma sujeito, determinada pelo interdiscurso (discurso-transverso), e não um ato originário do próprio sujeito e podem caracterizar duas formas de identificação: *a identificação plena, a contra-identificação e a desidentificação*. Quando ocorre a identificação plena com as ideologias que subjazem determinada FD, temos um processo parafrástico, que conduz uma homogeneidade da FD e da própria forma-sujeito. A contra-identificação se caracteriza quando o sujeito da enunciação se distancia, duvida ou questiona, determinados sentidos, efeitos ideológicos da FD em que está inserido, transformando-a, mas sem romper com ela. Quando o sujeito contesta e se revolta contra as ideologias da FD em que se insere, temos o efeito de desidentificação ou ruptura, em um processo polissêmico, que vai constituir outras posições-sujeito, que por sua vez, vão materializar “novos” (outros) lugares.

No que se refere ao sujeito feminino vemos historicamente seu lugar determinado pela submissão da autoridade masculina. No discurso dos contos de fadas tradicionais, percebemos a reprodução dessa posição sujeito submisso, passivo e inerte. Portanto, eis a primeira posição-sujeito, a da submissão, da identificação plena com essa formação discursiva (tradicional) em que a mulher é representada pela impossibilidade e não autonomia. O lugar social da mulher foi essencialmente o de doméstica, guardiã do lar, e progenitora, responsável pela boa condução da família, enquanto modelo de bondade, graciosidade e passividade. Nas últimas décadas, no entanto, alguns movimentos sociais, sobretudo o *discurso feminista*, apresentam-se como lugares alternativos de construção de discursos sobre o sujeito feminino, produzindo uma movimentação da posição desse sujeito. Pouco a pouco o discurso do movimento feminista, no mundo inteiro, foi abrindo caminho para que esse sujeito pudesse deslocar posições e sentidos para as representações de si mesmo, rompendo com discursos patriarcais, machistas, religiosos e politicamente retrógrados, materializando novos lugares sociais: político (de luta), trabalhista, independente (emancipação), intelectual, cidadão etc.

Nas diversas formações discursivas que compõem o discurso sobre o sujeito feminino, está o discurso cinematográfico dos contos de fadas (DACCF), enquanto lugar ideológico de representações desse sujeito. Essas representações materializam-se em forma de linguagem (verbal e não verbal) onde atuam discursos transversos que se dissolvem no intradiscurso e

produzem diferentes representação do feminino, de sua identidade e posições, movimentando sentidos para a sua forma-sujeito no discurso tradicional dos contos de fadas (DTCF). Dessa forma, nessa pesquisa buscamos entender como esse sujeito se representa nesse discurso e que tomadas de posições podem ser identificadas imbricando em processo de constituição da identidade desse sujeito na contemporaneidade.

#### **4 Representações e Identidade**

Antes de introduzir o conceito de *representação* em AD é importante lembrarmos alguns mecanismos de funcionamento do discurso, bem como trazer à luz alguns processos discursivos ainda não abordados nesse capítulo. Já explicitamos que em AD considera-se as condições de produção, que envolvem os sujeitos, as circunstâncias imediatas da enunciação, o contexto sócio-histórico-ideológico (mais amplo) e o interdiscurso. Orlandi (1999) afirma que um dos fatores de funcionamento das condições de produção é a chamada *relação de sentidos*. Isto quer dizer que os sentidos resultam de relações entre discursos, já-ditos (e esquecidos) e futuros (possíveis), num processo discursivo amplo e contínuo. Ainda de acordo com Orlandi, há um outro lado a ser explorado, dentro do funcionamento do discurso, o mecanismo de antecipação. Este corresponde a capacidade do sujeito de colocar-se no lugar do outro, do seu interlocutor, e enunciar de acordo com o efeito que pensa produzir no outro, é a engrenagem da argumentação no discurso.

Nessa perspectiva podemos caracterizar o *Discurso Cinematográfico*, objeto da nossa pesquisa, enquanto discurso argumentativo e político, caracterizado por formas de direcionamentos de sentidos que tendem a reproduzir/transformar a imagens para os sujeitos, em especial, o sujeito feminino. Ao mesmo tempo isso nos revela uma relação de forças entre os discursos dos sujeitos, pois o sujeito formula o seu dizer com o propósito de controlar os sentidos que ele acredita produzir no seu ouvinte, em outras palavras, se o sujeito tem a ilusão de controlar os sentidos, o resultado é uma tentativa de tomada de poder sobre o outro. Ao tratar disso, Orlandi afirma que:

(...) podemos dizer que o lugar a partir do qual fala o sujeito é constitutivo do que ele diz (...). Como nossa sociedade é constituída por relações hierarquizadas, são relações de força, sustentada no poder desses diferentes lugares, que se fazem valer na 'comunicação'. (ORLANDI, 1999, p. 40)

Assim, em AD, podemos dizer que as *representações* são resultantes de projeções de lugares e referentes sociais no discurso. Isto é, o sujeito atribui imagens do destinatário, do referente e de si. Essas imagens, por sua vez, condicionam o processo de elaboração discursiva, as quais remetem a mecanismos de funcionamento da linguagem: relações de sentido, relação de força e antecipação condicionados pelas *formações imaginárias* (PÊCHEUX, 1969). Podemos, assim, dizer que a imagem do sujeito feminino contemporâneo, por exemplo, é condicionada pelo lugar social a ele atribuído por uma determinada formação discursiva. Contudo, o lugar social só se legitima na prática discursiva. Nessa perspectiva, a posição social ocupada pelo sujeito falante é inerente ao seu dizer, pois certos dizeres dominam outros dizeres, segundo a representação que se faz do lugar social ocupado por aquele que enuncia, ou seja, imagens que resultam de projeções “que permitem passar das situações empíricas – os lugares dos sujeitos – para as posições dos sujeitos no discurso”. (ORLANDI, 1999, p. 40). Trata-se, portanto, de uma relação complexa entre o lugar social e a forma-sujeito do discurso que se representa sob determinada condição de produção, em cada acontecimento discursivo. De acordo com Grigoletto (2005) o lugar social que o sujeito ocupa numa determinada formação ideológica, que está afetado pelas relações de poder, vai determinar o lugar discursivo do sujeito, através do movimento da forma-sujeito e da FD, com a qual o sujeito se identifica.

A partir dos mecanismos de funcionamento da linguagem, pode-se concluir que não são os lugares empíricos, ocupados pelos sujeitos, que determinam os dizeres, mas a representação que o sujeito faz de si, do outro, do outro em relação a si e do referente. Portanto, o sujeito, quando enuncia, mobiliza um funcionamento discursivo que remete à representações ou formações imaginárias. Esse conceito, portanto, não se manifesta com base em sujeitos empíricos, mas sim apoiado em representações imaginárias do que possivelmente aquele interlocutor simbolizaria no mundo real, ou seja, quais suas funções neste mundo, qual o lugar social ocupado por este indivíduo, quais discursos ele já conhece ou desconhece. Dessa forma, no caso do filme analisado nessa pesquisa por meio de análise das representações do sujeito feminino, podemos observar e compreender que, aliada às condições de produção do discurso, é quem determinam qual linguagem será utilizada, quais ideologias estarão presentes, qual o lugar social desse sujeito e em que posições-sujeito ele se movimenta, já que todos estes fatores dependerão das imagem do sujeito feminino sobre si mesmo e sobre o outro, determinando assim as formas de representação desse sujeito.



## CAPITULO II – CONTOS DE FADA E A REPRESENTAÇÃO DO FEMININO

### 1 As representações do feminino ao longo da história

As representações sociais do sujeito feminino estão marcadamente atravessadas pela aproximação com a memória (interdiscurso). Sendo esse sujeito uma forma histórica e ideológica, a memória discursiva é um ato coletivo, que está ligado a um contexto de natureza social e a um tempo que engloba uma construção, uma noção historicamente determinada.

No que se refere à representação do feminino na história, o pesquisador Losandro Antonio Tedeschi (2012) afirma que a atuação feminina no decorrer da história se deve muito às representações masculinas, não havendo uma colocação do sujeito feminino enquanto “um dos agentes que participam da construção dos momentos históricos, cotidianos ou excepcionais” (p. 119). Nas relações de poder entre os gêneros, a subordinação feminina se caracteriza como a base de sustentação da dominação masculina. Entendemos essa afirmação como efeito do discurso histórico construído e institucionalizado sobre o sujeito feminino e seu lugar social, representada majoritariamente pelo olhar do sujeito masculino, cujo poder imprimia-se em diferentes instâncias ideológicas (discursivas) como a filosofia, a religião e a ciência.

Para entendermos as formas de representação do sujeito feminino na contemporaneidade, é imprescindível realizarmos, mesmo que sucinta, uma incursão histórica da imagem do feminino que perpassa a era clássica, medieval, moderna até chegar a conjuntura atual. Para tal, nos apoiamos no estudo de Tedeschi (2012) sobre as formas de representação da mulher na história. De acordo com o autor, “é na representação que se cruzam os diferentes olhares; o olhar de quem representa, de quem tem o poder de representar, o olhar de quem é representado, cuja falta de poder impede que se represente a si mesmo”. (SILVA, 2002, p. 12)

No que diz respeito a essa tomada de poder, fundamentalmente, a história das mulheres e a atuação das mesmas nos constructos civilizadores da sociedade tem como base a relação de diferenças com o homem, e o jogo de dominação e subordinação, no qual a mulher sempre foi posta no lugar de inferioridade, impedida de representar a si mesma. Nessa relação de poder, as mulheres sempre foram representadas como portadoras de “poderes” restritos, geralmente no âmbito da vida doméstica, desde sempre determinado pelo discurso masculino. Esse lugar onde a mulher se encontra justifica-se por seus atributos biológicos, “naturalmente” inferiores ao sexo primeiro (masculino). Esse discurso científico/biológico sobre a desigualdade de gêneros

produz um efeito de naturalização do lugar mulher, que é essencialmente cultural, ideológico e social (construção), mas que contribui para a construção de uma imagem fragilizada e subordinada do sujeito feminino.

Esse efeito perdura desde o período *Clássico*, no qual, através do discurso filosófico, a o sujeito feminino é reduzido a sua capacidade reprodutiva. Tedeschi observa que a filosofia platônica e aristotélica, baseiam-se na diferença sexual, que elege o homem como o sexo superior, forte e virtuoso, e à mulher como sexo inferior, subordinado e irracional. Para a filosofia, assim como para a religião – assim como para a própria AD – o processo de humanização começa com a tomada da palavra, o que era absolutamente negado às mulheres na antiguidade clássica, estas eram consideradas “sem pensar próprio”, pouco criativas, sem espírito estético e dependentes da submissão masculina. A negação da palavra, uma outra forma de opressão do sujeito feminino, produz um efeito de não-cidadania, pois sem a participação política o sujeito feminino fica subjugado aos desmandos dos cidadãos legítimos, os homens, isento de qualquer direito. Nesse período, tanto a filosofia quanto a ciência elegeram um modelo de sexo único (masculino), no qual “a mulher não existe enquanto categoria distinta” (TEDESCHI, 2012, p. 56), e, portanto, tem seu papel limitado às suas virtudes:

Todos esses discursos e saberes acabaram por naturalizar o papel e as funções do feminino. Este contexto passou a demarcar uma série de atribuições ao feminino (docilidade, cuidado dos filhos, emotividade), grande parte dessas características calcada na idéia do papel da maternidade, de uma “boa mãe”. (TEDESCHI, 2012, p. 56)

Passou-se então a propagar o discurso da “boa mãe”, enquanto papel mais importante que a mulher poderia/deveria desempenhar. É na *Idade Média* que esse discurso toma força ancorado pela potência ideológica da religião católica (cristã), que sustenta o discurso da desigualdade e da *hierarquia sexual* através do argumento teológico:

É necessário entender o modo como a mulher se percebe e é percebida nos nossos dias como resultado de um continuum histórico em que as concepções tradicionais do feminino continuam a ter influência capital para a mulher da sociedade contemporânea. Dentre essas concepções, destacam-se os modelos e padrões do feminino veiculados pelos documentos oficiais da Igreja Católica e pela exegese bíblica que fornecem protótipos de comportamento destinados às mulheres e à sociedade em geral. (TEDESCHI, 2012, p. 56)

A cultura greco-romana ditou, através do seu discurso de unidade sexual, “verdades” sobre a *natureza* feminina, que resultou no casamento perfeito com “ditadura” religiosa de comportamentos no período medieval. O homem ainda garantia seu lugar de superioridade e

poder, tanto na política quanto no clérigo, os quais na verdade formavam uma única potência regente. À mulher cabia o lugar do silêncio e obediência, esforçando-se para alcançar o alto padrão de humildade e abstinência pregado pela Igreja.

No discurso religioso católico o sujeito feminino é representado como naturalmente pecador, partindo de Eva, mãe de todas as pecadoras. De acordo com Tedeschi, nessa perspectiva, a mulher, por seu caráter derivativo, imperfeito e propício para pecar, por isso era preciso redimir-se através da negação do corpo e dos desejos sexuais. Para tal, era necessário o exercício da modéstia, da mansidão e da submissão, colocando-se sob a “custódia” masculina, primeiramente paterna, e posteriormente matrimonial. O casamento, portanto, era o lugar de redenção dessa mulher que agora poderia servir ao marido e gerar filhos, o lugar de mãe, mais especificamente de “boa-mãe”, é o que a redimiria e a tornaria finalmente virtuosa. Controlada e abnegada, mais uma vez é negado a mulher o direito à palavra e, conseqüentemente, à participação na vida pública:

Atrás das paredes do lar, dependentes e submissas ao homem, proibidas de falar, criadas através de um discurso que lhes diz possuírem um corpo frágil, cuja vista poderia gerar a luxúria, o pecado carnal, identificada por serem inertes naturalmente à cultura, as mulheres ficam fora do conhecimento, das universidades, do saber. (TEDESCHI, 2012, p. 84)

Para poder falar/representar/significar, do lugar onde está, ou seja, do lar, as mulheres absorvem o discurso masculino, reproduzindo-o de forma passiva, e, conseqüentemente, as imagens desse outro sobre si, impedida de fazer suas próprias representações sobre si mesma. Assim legitimam-se lugares e posições historicamente constituídos para o sujeito feminino pela filosofia, ciência/biologia e a religião, e determinados pelo olhar masculino.

Como já dito, no discurso Clássico e Medieval, o lugar social de mãe (boa) era o mais importante, seguido pelo de esposa submissa. Na sociedade *Moderna*, esses lugares são reproduzidos, mas percebemos um deslocamento da posição desse sujeito dentro do lar: “rainha do lar”. Dotada de certa autoridade a mulher passa a ser dona daquilo que lhe é permitido, isso produz um efeito de falso poder que apenas reforça o controle e dominação masculina. Além disso, é preciso reforçar os discursos machistas e patriarcais que devem ser reproduzidos por essas imperatrizes domésticas, pois a elas cabe a educação dos filhos, e sobre elas recai a responsabilidade dos bons (ou maus) resultados. A mulher cuida da casa, dos filhos e do bem-estar do marido, mas não participa das questões administrativas e financeiras da família, papel desempenhado pelo homem. Assim, Tedeschi (2012, p. 97) conclui que “na sociedade moderna,

a criação dos espaços políticos é vista como uma ação masculina de nascimento, reforçando, por sua vez, nas mulheres suas aptidões do mundo doméstico”.

Na *Contemporaneidade* presenciamos os discursos tradicionais sobre o feminino sendo confrontados por novas formas de concepção desse sujeito e dos lugares que pode/ocupa em na sociedade atual. Dentre eles Tedeschi destaca, sobretudo, o *movimento feminista*, que teve seu início na Revolução Francesa (1789-1799), com os ideais de igualdade, mas que tomou forma e força em fins da década de 1960. O discurso feminista permitiu uma leitura da mulher a partir de si mesma, sobre ela mesma. As mudanças políticas e econômicas que as mulheres viveram nas últimas décadas contribuíram para inserção da mulher no mercado de trabalho, bem como de uma participação mais ativa nas políticas públicas. Começou-se a reivindicar o lugar da mulher enquanto sujeito político, emancipação ante a subordinação masculina, liberdade de expressar-se e vestir-se como deseja, desenvolvimento intelectual (educação/capacitação), exercício dos direitos constitucionais, equidade de gêneros etc. Esse movimento acabou por tomar vertentes diferentes ao longo dos anos, mas em todas as suas dimensões evidenciou a emancipação do sujeito feminino e expôs as formas de opressão ao qual foi submetido ao longo da história. Tudo isso denotou uma necessidade de repensar a história da mulher e dos papéis que tem desempenhado na sociedade.

Sobre isso Tedeschi conclui:

Nascer homem ou mulher, a partir das construções e representações na história, não foi um dado neutro, e hoje ainda não é, em nenhuma sociedade. A mulher continua a sofrer o peso dos discursos de seu papel social delegado “pela natureza”, confirmando funções e sendo impedida de construir aquilo que chamamos de “equidade de gênero”. A construção desses papéis não foi edificada pela sua capacidade ou qualidades inatas, como maternidade, ou domesticidade, menor força física, etc, mas por razões que surgiram dentro de um sistema cultural ideológico. (TEDESCHI, 2012, p. 105)

Nesse sentido, entendemos a luta entre os sexos como processos simbólicos, ou seja, ideológicos, materializando-se em representações (imaginárias) historicamente construídas e legitimadas. Nessa perspectiva, certos discursos que circulam nas produções cinematográficas contemporânea produzem uma rede simbólica que forja *identidades* a partir de uma “estética de si” (FOUCAULT, 1994; 1995). São práticas discursivas que constituem verdadeiros dispositivos identitários e produzem subjetividades como singularidades *históricas* a partir do agenciamento de trajetos e redes de memórias. É exatamente este tipo de associações discursivas que compõem nosso objeto de investigação, pois caberá na análise dessa pesquisa a observação dos dispositivos identitários que compõem o imaginário representativo do sujeito

feminino nas adaptações cinematográficas de contos de fadas. Dessa forma, intencionamos identificar que relações interdiscursivas há entre o discurso das versões cinematográficas e o discurso tradicional dos contos de fadas no tocante a representação da identidade feminina, a partir da sua relação com o outro e consigo.

## 2 A cultura dos contos de fadas

Os contos de fadas são estórias difundidas desde a Antiguidade, com comprovada influência e relevância social. Atualmente vivenciamos um momento que pode ser classificado como “o retorno à fantasia”. A produção de filmes, livros, curtas, e animações que de alguma maneira abordam a temática dos contos de fada (tradicionais) ou os reconfiguram de alguma maneira têm se intensificado, numa tentativa de alcançar um público cada vez mais heterogêneo.

Considerando o corpus selecionado para esta pesquisa e o arquivo ao qual ele pertence – adaptações cinematográficas de contos de fadas – é importante abordarmos a questão dos contos infantis e seu lugar na sociedade. Para tal, nos apoiaremos nas pesquisas realizadas por Nelly Novaes Coelho (2012), sobre os símbolos, mitos e arquétipos que constituem o discurso tradicional dos contos de fadas, bem como, seu papel na sociedade, em especial, a relação com o sujeito feminino.

No que diz respeito ao surgimento dessa literatura arcaica, que compõe o que é conhecido hoje como Literatura Infantil Clássica, temos os primeiros registros com os *Contos da Mãe Gansa* (1867) de Charles Perrault, na França do século XVII, reunindo oito estórias, recolhidas da memória do povo. Na mesma época, La Fontaine reúne antigas estórias de caráter moralista, também guardadas na memória popular: as fábulas. O que resultou na forma literária definitiva *Fábulas de La Fontaine*. Contudo, foram os Irmãos Grimm (Jacob e Wilhelm) na Alemanha do século XVII, os responsáveis por expandir a Literatura Infantil pela Europa e pelas Américas. De acordo com Coelho, foram eles também os responsáveis por reescrever algumas estórias, das quais, alguns episódios foram considerados demasiadamente violentos, dando origem às versões “clássicas”, muito conhecidas até os dias atuais, como *A Bela Adormecida*, *Branca de Neve e os Sete Anões*, *Chapeuzinho Vermelho* etc.

Essas narrativas, no entanto, como aponta Coelho, têm enormes semelhanças, apesar da diversidade cultural e regional onde se originam. Pesquisas iniciadas no século XVIII apontaram que todas elas têm uma fonte comum, na Índia, milênios a.C. Dessa forma, existem nessas estórias uma retomada de certos tipos de personagens, de metamorfose, metáforas e

efeitos moralizantes repetindo e transformando sentidos de acordo com as condições de produção desse discurso em cada época. Isto é o que em AD chamamos de paráfrase e polissemia, a retomada de discursos outros movimentando sentidos no real da língua e da história. Portanto, compreendemos o discurso das adaptações também como um processo discursivo parafrástico e polissêmico, já que repete, transforma e/ou nega sentidos pré-construídos das narrativas tradicionais de contos infantis, dentre outros discursos.

Diversas linhas de pesquisa surgiram desde os estudos pioneiros do século XVIII, todas interessadas em definir o significado real dos contos. Em nossa perspectiva teórico analítica, no entanto, não buscamos “o sentido verdadeiro, mas o real do sentido em sua materialidade linguística e histórica” (ORLANDI, 1999, p. 59).

Uma vertente de análise psicanalítica se torna interessante na medida em que retomamos a noção de sujeito em AD, considerando sua dimensão social, psicológica e discursiva (forma sujeito histórica).

Dentre os mais recentes estudos nessa perspectiva psicanalítica está o caminho proposto por Carl G. Jung, considerado pai da psicologia (mesmo sendo psicanalista), que parte do conceito de inconsciente coletivo (Wundt, 1905) e arquétipos. Para Jung é da existência de um fundo psíquico comum que surgem os arquétipos, “que dão forma a impulsos psíquicos comuns a todos os homens, ou ainda ‘imagens’ as quais dão formas similares a vivências típicas” (COELHO, 2012, p. 122). Essas vivências típicas são provocadas por fenômenos da natureza ou experiências existências como a relação homem-mulher, mãe-filha, rico-pobre. Portanto, quando falamos de *imagens arquetípicas* estamos falando de matrizes arcaicas de “figuras” que povoaram o imaginário popular no passado e continuam a povoar atualmente. Em AD podemos aproximar essa compreensão de arquétipos à noção de representações imaginárias historicamente estabilizadas que permeiam o imaginário (memória) sobre as relações e papéis sociais desempenhados pelos sujeitos.

Nessa perspectiva, Nelly N. Coelho entende o universo da “literatura maravilhosa” como intimamente ligado ao mundo dos símbolos, mitos e arquétipos, e portanto, para entender a natureza desse tipo de literatura, “é preciso entender a natureza da matéria-prima (mitos, arquétipos), que a alimenta, e da linguagem (símbolos), que a expressa e a torna comunicável” (COELHO, 2012, p. 91). Baseando-se nos estudos de Bachofen, Eliade, Campbell, A. Jolles, Durand, entre outros, a autora identifica o mito como sendo aquilo que nasce do sagrado, do sobrenatural dos deuses que está na origem da vida no universo; arquétipos correspondem à esfera humana, e se manifestam como atitudes, ideias ou comportamento; e os símbolos

configuram a linguagem simbólica, pela qual ambos os fenômenos emergem do imaginário e passam a existir como verdade a ser difundida entre os homens e transmitida através dos tempos.

Essa perspectiva não está muito longe da perspectiva da AD, adotada nesta pesquisa, já que entendemos a linguagem como processo simbólico e o discurso constituído pela memória (interdiscurso), é pela filiação a uma ou outra formação discursiva que fazemos, dentro da mesma, determinada representação do(s) sujeito(s). Contudo, em AD o que se pretende é a investigação das filiações discursivas e dos efeitos e imagens que produzem determinado discurso.

Atualmente o mundo virtual deu origem ao que Coelho chama de mitologia cibernética, que desconstrói os grandes mitos e arquétipos (nobreza de caráter, idealismo, amor, fidelidade aos seus ideais, solidariedade e grandeza interior) o que resulta em uma inversão de valores provocada pelo “mito dominante”: a lei do mercado. Portanto, no corrente processo de deslocamento contínuo de identidades do indivíduo não podemos desconsiderar a expressiva participação da cultura midiática, sobretudo a cinematográfica, por constituir uma das principais fontes de significados, foco de identificações e sistema de representação da sociedade dos nossos dias.

## **2.1 O sujeito feminino nos contos de fadas tradicionais**

Abrangendo muito mais do que a puerilidade inocente que se pode atribuir aos contos de fada, podemos apontar a importância desse tipo de leitura na formação das crianças, uma vez que as auxilia a se entenderem melhor, a se relacionarem com o outro e, acima de tudo, a atribuírem um significado à vida, na medida em que revelam na materialidade linguística as relações de poder.

Mais uma vez destacamos a importância dos arquétipos, que de acordo com a teoria de Jung, já citada nesse capítulo, são definidos como “imagens primordiais” ou “imagens universais”, ou ainda, tendências instintivas que podem se “manifestar como fantasias e revelar, muitas vezes, a sua presença apenas através de imagens simbólicas” (JUNG, 1977, p.69). Assim, podemos dizer que o imaginário feminino sobre a própria constituição da sua identidade – o que é ser mulher – é perpassado pelas imagens simbólicas/ideológicas (arquétipos) propagadas pelo discurso dos contos de fadas.

Nos contos de fadas tradicionais, a figura feminina traz a marca da submissão. Seu principal atributo é a beleza: todas as heroínas dos contos de fadas, orgulhosas ou humildes, são belas e, quase sempre, boas. São geralmente premiadas por um comportamento que prima pela passividade e pela bondade. Abordando os contos de Grimm, Coelho (1991) distingue como “qualidades exigidas à Mulher: Beleza, Modéstia, Pureza, Obediência, Recato... total submissão ao Homem (pai, marido ou irmão)”. (p.147) Ainda que o discurso dos contos realce a ambiguidade da natureza feminina, a mesma é apontada como causadora tanto de bem, quanto de mal à figura masculina, dependendo do lugar que ocupa dentro na narrativa.

Cumpramos então analisarmos que atributos configuram o que se poderia chamar de *identidade feminina* – que definem o ser mulher – tanto a partir de sua relação consigo mesma (seus dilemas, conflitos, conquistas etc) bem como em relação ao sujeito masculino (o ser homem; que “figura” ele representa para o sujeito feminino). Geralmente as características masculinas definem-se pelo controle do poder, das situações e da defesa de posições, ou ainda da proteção da família. Portanto, o princípio masculino determina habilidades ligadas à ação, à competição e à conquista, ao poder de comandar, ao intelecto.

De acordo com Marie-Louise von Franz (2010) os atributos femininos correspondem, em geral, em qualidades que incluem “os humores e sentimentos instáveis, as intuições proféticas, a receptividade ao irracional, a capacidade de amar, a sensibilidade à natureza e, por fim, mas nem por isso menos importante, o relacionamento com o inconsciente” (p.177). São, na maioria das vezes, as qualidades femininas que trazem significado à vida: relacionamento com outros seres humanos, a capacidade de suavizar o poder opressor com o amor, a consciência dos nossos sentimentos e valores interiores, o respeito pelo nosso ambiente terrestre, o prazer pela beleza da terra e a procura introspectiva da sabedoria. Essa representação do feminino nos contos de fada é crucial, pois se essas qualidades forem de alguma maneira “prejudicadas”, a relação entre os opostos desestabiliza. Isto porque de acordo, com os estudos de Jung há uma necessidade de harmonizar a riqueza de ambas as partes que, como opostos complementares, equilibram a psique humana: “Poder sem amor torna-se brutalidade. Sentimento sem força masculina torna-se sentimentalismo adocicado” (JOHNSON, 1997, p.45). Daí entendemos que as diferenças que constituem o feminino e o masculino é um ponto de equilíbrio entre eles.

Dessa forma, podemos dizer que na relação de forças, a submissão feminina é o pilar de sustentação da força controladora masculina. Portanto, se esse sujeito se desloca é possível que haja rupturas com este sistema de equilíbrio como propôs Jung, deslocando sentidos para



representação do sujeito feminino enquanto submisso, virtuoso e paciente, que o discurso dos contos de fada tradicionais materializa.

Todo discurso, por sua vez, é ideologicamente constituído, e pela linguagem significa e produz sentidos sobre e para os sujeitos. Todas as formas de representar são historicamente constituídas. Não podemos esquecer, mesmo que se queira, que a língua é falha e que a ideologia se constitui também de equívocos. Há “espaços vazios” na prática discursiva a serem preenchidos por “novas” formas de significar e fazer sentido.

Nas adaptações cinematográficas de contos de fada podemos identificar um lugar propício para a produção de novos discursos sobre o sujeito a partir de uma representação diferente (ou não) da tradicional, permitindo a construção de uma “nova” identidade para esse sujeito. É importante ressaltar que as representações sociais não podem ser reduzidas ao seu conteúdo cognitivo e por isso, precisam ser analisadas a partir das condições de produção do discurso em que são geradas. Assim, as relações de poder entre os sujeitos feminino e masculino são processos simbólicos socialmente construídos, e portanto instituídos de memória (interdiscurso). Portanto, cabe a nós, nessa pesquisa a investigação das discursividades que compõem o conteúdo simbólico das representações dos sujeitos femininos na adaptação cinematográfica em questão, bem como, construção da identidade desse sujeito.

## **2.2 O sujeito feminino no conto *A Rosa Silvestre/Bela Adormecida* (1812)**

Antes de analisarmos as representações do feminino no conto a *Bela Adormecida* (1812) se faz necessário uma retomada do enredo dessa narrativa para observarmos as posições que esse sujeito ocupa no discurso tradicional.

Um rei e uma rainha muito ricos viviam tristes porque não tinham filhos. Um dia, a rainha passeava pelo jardim viu um pequeno peixe que se jogou para fora do lago e agora se debatia todo, quase a morrer, a rainha imediatamente o colocou novamente na água, e em agradecimento a bondade da rainha, o peixe profetizou a chegada de uma filha para o casal. Assim, em pouco tempo, o rei e a rainha tiveram uma menina muito bonita, e para comemorar, convidaram todo o reino e até os reinos vizinhos para uma grande festa de batizado. Eles também convidaram as fadas, treze no total viviam naquelas terras, mas porque no palácio tinham apenas doze pratos de ouro, uma foi deixada de fora. Na grande festa, as fadas ofereceram presentes maravilhosos para a princesa, bondade, beleza, riqueza... Todas as coisas boas do mundo. Mas quando a última fada foi dar seu presente, a décima terceira fada apareceu,

e, por não ter sido convidada, amaldiçoou a princesa: no seu aniversário de quinze anos ela furaria o dedo em uma roca e morreria. Mas a décima segunda fada revogou a maldição e disse que a princesa não morreria, mas dormiria por cem anos. A princesa cresceu e em seu décimo quinto aniversário foi deixada sozinha no castelo e acabou encontrando uma roca de fiar antiga na torre mais alta do castelo. A maldição se cumpriu e a princesa caiu em sono profundo e juntamente com ela todos que estavam no castelo, incluindo seus pais que tinham acabado de voltar para casa. Uma grande cerca de espinhos cresceu em volta do palácio, e a cada ano se tornava mais espessa até que escondeu todo o palácio. A estória da linda princesa que dormia no castelo atrás dos espinhos se espalhou e por muitos anos príncipes e reis tentavam penetrar a fortaleza de espinhos para resgatar a princesa, mas sem sucesso. Após muitos anos, um jovem rei passava por aquelas terras, ouviu de um velho a história da princesa adormecida. Mesmo sabendo do fracasso e morte dos que haviam tentado, o jovem rei decidiu ir ao palácio ver a princesa. Mas agora os cem anos tinham acabado e havia chegado o dia em que a princesa deveria acordar. Quando o príncipe se aproximou da cerca de espinhos, estes eram, na verdade, flores grandes e bonitas. Ele adentrou aos portões e percorreu todo o palácio até chegar à torre mais alta onde a princesa dormia. Ela era tão bela que ele não conseguia desviar os olhos, ele se inclinou e a beijou. Nesse mesmo instante a princesa abriu os olhos, acordou e olhou para o jovem rei com ternura. Todos do castelo também acordaram. Pouco tempo depois o rei e a princesa se casaram e viveram felizes para sempre.

Partindo de uma análise sucinta sobre a representação do feminino nesse conto, percebemos que ele reproduz as imagens tradicionais da submissão, sendo ao mesmo tempo idealizado e homogêneo.

No conto destacamos primeiramente o lugar das fadas. O rei e a rainha, tendo conseguido ter uma filha, prestam homenagens às fadas, oferecendo-lhes um banquete com talheres de ouro. São elas que vão presentear a princesinha com dons, assinalando seu poder sobrenatural de realizar desejos e sonhos, portanto reiteram seu lugar discursivo de bondade e magia. Com os conflitos da narrativa elas se deslocam também para o lugar de mãe. Contudo, dentre as doze fadas, está uma que não foi convidada, e por isso, lança uma maldição sobre a princesa. Podemos ver na ambígua figura da fada uma representação do feminino regido pelas emoções que contêm em si opostos intimamente ligados, a exemplo do amor e do ódio, ou, no caso do conto, do afeto e do recalque. Esse reverso da imagem de bondade das fadas seria a face frustradora que a aproxima da imagem de bruxa, que é o oposto da virtude. Portanto, esse

sujeito feminino é completamente bom ou completamente mal, pois não observamos uma retomada da posição anterior da fada recalcada.

No que diz respeito ao sujeito feminino representado pela princesa observamos que esse se caracteriza pelas qualidades relacionadas a beleza, bondade e delicadeza. Tais características estão presentes nos dons que a princesa recebe das fadas no seu batismo, ou seja, a princesa é representada por dons que remetem à perfeição. O príncipe se apaixona pela princesa ainda adormecida devido a sua grande beleza. A delicadeza e a fragilidade está presente também nos atos e na postura diante dos acontecimentos, o que nos remete ao discurso machista sobre a “natureza inferior” do feminino: a mulher é naturalmente mais frágil, menos dotada de astúcia e, portanto, deve estar sob a custódia masculina.

### III – METODOLOGIA

#### 1 Natureza da pesquisa

Quanto a sua natureza, considerando os objetivos levantados na *Introdução*, podemos classificar essa pesquisa como analítica e interpretativa, pois este tipo de investigação, mais do que uma mera descrição dos  *fatos*  faz análises interpretativas das “unidades de sentido” de objetos simbólicos e extrai conclusões sobre eles (SANTAELLA, 2002E). Em AD, no entanto, *fato*  entende-se como *acontecimento discursivo*<sup>1</sup>. Trata-se, portanto, da investigação da concepção do discurso como eles acontecem em sua singularidade, condições de produção e relações com outros discursos (memória).

No que se refere à natureza dos dados, a pesquisa em questão ainda se caracteriza como qualitativa, já que se preocupa com a compreensão, a interpretação do fenômeno, no caso, dos discursos, não tomando os dados como objetos inertes ou neutros (SANTAELLA, 2002, p. 143), mas complexos.

Contudo, é importante destacar que em AD a noção de interpretação, em particular, se refere não ao conteúdo, ou a sua produção como um ato inteiramente consciente e intencional do sujeito, mas a um  *gesto de interpretação* , isto é, um ato sobre o simbólico, um modo de relação do sujeito com os sentidos/discursos, de que resulta a produção de *efeitos de sentido*. Com isto, importa dizer que a forma como o sujeito interpreta, isto é, significa, lhe dá identidade, contudo ele não tem acesso à exterioridade que o constitui.

Segundo Orlandi (1999), para que o gesto de interpretação ocorra, é preciso considerar a historicidade, a memória institucionalizada, (arquivo) e os efeitos de memória constitutiva (interdiscurso). Dessa forma, o que fica evidente não é o sentido em si, mas uma rede de filiação de discursos outros que dialogam entre si, que se repetem (numa relação parafrástica) se modificam (numa relação metafórica), podendo assim estabilizar ou deslocar sentidos.

Portanto, em AD não importa a busca do sentido verdadeiro, mas “o real do sentido em sua materialidade linguística e histórica” (Orlandi, 1999, p. 59). Cabe ao analista, nesse caso,

---

<sup>1</sup> A partir de uma interpretação simplista do pensamento foucaultiano, podemos entender acontecimento discursivo enquanto “prática discursiva” e seus efeitos de sentidos, “um conjunto de enunciados efetivos” falados ou escritos, concebidos em determinado espaço e tempo na vasta esfera de atividades humanas. “Uma população de acontecimentos no espaço do discurso em geral” (FOUCAULT, 1995, p. 30)

a partir da formulação de suas questões de análise, a construção de dispositivos analíticos (instrumentos teóricos) que lhe permitam compreender os processos discursivos que produzem determinados efeitos de sentido, além de explicar os gestos de interpretações que se ligam com os processos de representação/identificação dos sujeitos.

Dessa forma, a partir do dispositivo analítico desta pesquisa, nos dispomos a investigar como se constitui o discurso das adaptações cinematográficas de contos de fadas, analisando suas filiações discursivas, memórias (interdiscursividade) e singularidades. A partir de gestos interpretativos, buscaremos compreender como esses discursos produzem sentidos para e por sujeitos, em especial, para o sujeito feminino, como é representado, em que lugar e posições ele atua no espaço discursivo e como, através desses processos, se constitui sua identidade.

## **2 Delimitação do *corpus***

Tanto em relação a sua fonte de informação quanto ao procedimento de coleta o *corpus* dessa pesquisa pode ser classificado como de *arquivo*: um “campo de documentos” pré-existent “relacionados a um assunto” (GRIGOLETTO, 2002, p. 64). O documento como fonte de pesquisa pode ser escrito e não escrito, tais como filmes, vídeos, slides, fotografias ou pôsteres. No caso de uma pesquisa em AD, trata-se do “discurso documental, a memória institucionalizada” (ORLANDI, 2001, p. 11), o que nessa pesquisa pode ser descrito como *o arquivo das adaptações cinematográficas de contos de fada*.

Desse arquivo, selecionamos como unidade de análise o filme *Maleficent* (2014), produção dos *Studios Disney*. Esse filme se configura como uma versão contemporânea de um conto de fadas tradicional, *A Bela Adormecida*, dos irmãos Grimm.

A seleção do *corpus* também passa pela noção de *acontecimento discursivo* que resulta de um *acontecimento discurso histórico*. Em AD, *corpus* se caracteriza como instável e provisório, isto porque, está sempre em construção e em processo de atribuição de sentidos, não acabado, permitindo sempre o levantamento de novas questões.

Dessa forma, embora essa versão cinematográfica (contemporânea) não caracterize uma ruptura capaz de instaurar um novo discurso, institui uma nova posição-sujeito no interior da formação discursiva a qual está inserido, o *Discurso Cinematográfico dos contos de fadas* (DCCF). A representação do sujeito feminino na versão selecionada nos permite analisar discursivamente como ocorre a constituição da identidade desse sujeito, a partir de sua relação com outro e consigo, num processo de relações complexas, ao mesmo tempo parafrástico e

polissêmico que pode reiterar ou transformar sentidos já cristalizados pelo *Discurso Tradicional dos Contos de Fadas* (DTCF). Portanto, o *corpus* selecionado proporciona uma releitura das representações imaginárias tradicionais dos sujeitos femininos da literatura infantil.

Essa investigação abrange os sujeitos socialmente no que se refere à complexidade do campo das relações e representações sociais e discursivas do sujeito feminino. Os discursos que constituem as versões cinematográficas de contos de fadas, como o *corpus* descritos anteriormente, acabam por produzir efeitos de sentido que podem ou não legitimar/reproduzir representações já institucionalizados pelo discurso tradicional sobre a imagem da mulher em nossa sociedade, abrangendo, assim, as diferentes camadas sociais e afetando os indivíduos como um todo.

### **3 Procedimentos de análise**

De maneira geral, a análise das representações do sujeito feminino nas adaptações, será realizada a partir de *recortes discursivos*, disponibilizados em quadros de cenas (ou fragmentos de cenas) que de alguma maneira forneçam subsídios para a investigação das representações imaginárias do sujeito feminino ou dos efeitos de sentido produzidos sobre esse sujeito. O recorte, nesse caso, se configura como “um fragmento da situação discursiva” (ORLANDI, 2001) materializado por *sequências discursivas* (fragmentos de textos que remetem a um recorte), capazes de evidenciar propriedades importantes em relação ao tema da pesquisa.

Dessa forma, a análise será dividida em duas seções. Inicialmente, evidenciaremos a primeira adaptação para o cinema do conto *Briar Rose* (1812), dos irmãos Grimm, pelos *Studios Disney*, intitulada como *Sleeping Beauty* (1959) ou *A Bela Adormecida*. Assim, objetivamos desenvolver uma análise dos discursos que antecedem e, portanto, também constituem a memória discursiva da versão atual do conto. A segunda seção corresponde a análise do discurso do filme *Maleficent* (2014), a partir da análise de recortes de cenas (quadros) cujas SDs materializam a representação dos sujeitos femininos no filme: *Malévola e Aurora*. Nessa seção, além de uma investigação de como esses sujeitos são representados pelo DCCF contemporâneo, a análise se desdobrará na observação de recortes em que há discursivamente uma relação dos sujeitos femininos com o “outro” e consigo, buscando nesses dois momentos analisar as posições e representações constituídas para esse sujeito em relação a dois centros: o *eu* e o *outro*.

Em todos os momentos da análise, buscaremos evidenciar os já-ditos ou *pré-construídos* que sustentam o discurso sobre a identidade feminina no filme e remetem interdiscursivamente ao conto clássico e/ou a primeira adaptação cinematográfica, para que possamos observar a movimentação de sentidos sobre a representação do sujeito feminino em relação DTCTF.

Torna-se relevante destacar que em AD o pré-construído e a interdiscursividade constituem aquilo que se chama de a *memória discursiva*, que é o espaço exterior significante a partir do qual se produz sentidos (ORLANDI, 2001). Isto significa dizer que o sentido formulado em uma prática social de linguagem é sempre em função de sentidos-outros, “já-ditos”, dado que “só podemos dizer (formular) se nos colocamos na perspectiva do dizível (interdiscurso, memória)” (ORLANDI, 2001, p. 34).

## CAPÍTULO IV – A REPRESENTAÇÃO DO SUJEITO FEMININO NO DISCURSO CINEMATOGRAFICO: UMA ANÁLISE DO FILME MALEFICENT (2014)

Neste capítulo, analisaremos a adaptação cinematográfica do conto de fadas *A Bela Adormecida* (ou *Sleeping Beauty*), lançado em 2014 pelos *studios* do *Walt Disney Pictures*, intitulada *Maleficent* (*Malévola*). A narrativa que deu origem ao filme é sem dúvida uma das mais conhecidas no mundo todo e já foi contada e recontada por milhões de pessoas em todas as épocas e continentes. Temas como os da busca e libertação da princesa, da figura que desaparece ou morre para renascer ou reaparecer, bem como a figura das fadas, velhinhas ou parteiras que trazem bênçãos e sabedoria são parte desse universo temático que compõe não só essa estória, mas muitas outras.

De acordo com Franz (2010), esse conto, mesmo com suas diferentes versões, tem poucas variações, preservando assim sua substância temática fundamental, de amor e libertação. Antes de analisar a adaptação em questão é necessária uma retomada dos discursos que a antecedem e, portanto, a constituem. Um deles, seu texto de origem, é a primeira versão impressa do conto *A Bela Adormecida*, registrada na Alemanha pelos irmãos Grimm em 1812, na coletânea *Contos dos Grimm*, também intitulada por *Briar Rose* (Rosa Silvestre), que faz parte da memória do Discurso Tradicional dos Contos de Fadas (DTCF), entendido nessa pesquisa como texto fundador, ou seja, do qual outras discursividades são geradas. A versão propagada pelos Grimm teve a sua primeira adaptação cinematográfica, em animação, pelos *studios* do *Walt Disney Pictures* em 1959. Compreendemos essa adaptação como parte do arquivo discursivo das adaptações cinematográficas de contos de fadas (DCCF), do qual *Maleficent* (2014) também faz parte. No entanto, o filme em questão mantém uma relação complexa com os dois discursos, pois ao mesmo tempo que se configura como adaptação cinematográfica do conto dos Grimm (1812), filiando-se (mesmo conflitivamente) ao DTCF, é, também uma versão contemporânea do filme *A Bela Adormecida* de 1959. Portanto, os discursos dialogam entre si, formando uma rede de sentidos que se entrecruzam, em uma relação de paráfrase e polissemia.

Nesse contexto, concluímos que *Maleficent* é uma versão contemporânea da primeira adaptação cinematográfica da *Disney* (*A Bela Adormecida*, 1959) do conto *Rosa Silvestre* dos irmãos Grimm (1812). Dessa forma nos propomos a analisar como essa versão movimentada sentidos e posições-sujeitos tanto do DTCF quanto para o DCCF. Para tal, é necessário retomar o discurso da adaptação cinematográfica do conto *A Bela Adormecida* lançada em 1959 que é por assim dizer, ainda mais conhecida nos dias atuais do que o próprio conto que a originou.



Antes de expor uma descrição dessa narrativa fílmica é importante destacar que no DTCF os personagens não têm nome, o que produz um efeito de generalidade: *um rei, uma rainha, uma princesa, fadas etc.* Na adaptação em questão todos os personagens têm nome, o que produz um efeito de especificidade, contribuindo para a construção da identidade dos sujeitos. Retomamos agora o enredo principal dessa adaptação:

Há muito tempo atrás, numa terra distante, o rei Estevão e sua Rainha estavam fazendo uma grande festa de celebração pelo nascimento da sua filha, a princesa Aurora. Todos os súditos e reinos vizinhos foram convidados. No dia da festa, o príncipe Filipe do reino vizinho e a princesa Aurora são prometidos um ao outro em matrimônio pelos seus pais, como forma de unificar os reinos. As boas fadas também foram convidadas: Flora, Fauna e Primavera. Elas oferecem presentes à princesa, o dom da beleza, da música... mas, quando a terceira fada se precipita para entregar seu presente, surge Malévola (*Maleficent*), uma bruxa má, que amaldiçoa a princesinha condenando-a à morte ao espetar o dedo no fuso de uma roca em seu décimo sexto aniversário. A fada Primavera para atenuar a maldade da bruxa determina que a menina não morrerá, apenas dormirá até que seja despertada por um beijo de amor verdadeiro. Na tentativa de proteger Aurora, o rei manda queimar todos os fusos e rocas do reino e ainda ordena que as fadas se escondam na floresta com a princesa. Assim, as fadas criam a princesa como uma filha, e mudam seu nome para Rosa. Dezesesseis anos depois, numa tarde na floresta, a princesa colhia flores e cantava alegremente, enquanto o príncipe Felipe por ali cavalgava. Ouvindo o doce canto da jovem, o príncipe foi atraído até ela. Ao se encontrarem, apaixonam-se imediatamente. Encantada com o jovem que conheceu na floresta, Aurora corre para casa a fim de contar às tias sobre o rapaz. Mas ao ouvir o que a moça contava, as fadas ficaram preocupadas e decidiram contar à princesa toda a verdade sobre sua identidade. No mesmo dia levaram-na para o castelo. Contudo, naquela mesma noite, a maldição se cumpriu. Guiada por uma estranha magia até uma roca de fiar, Aurora espeta o dedo e cai em sono profundo. As fadas encontram a princesa adormecida e a levam para seus aposentos. Para que não sofram com o que aconteceu à princesa, as fadas lançam um encantamento sobre o castelo, para que todos durmam com ela. Enquanto isso, o príncipe Filipe procurava por Aurora na floresta. Ele encontrou a cabana onde ela morava com as fadas, mas Malévola o esperava. A bruxa capturou o príncipe e o prendeu na masmorra. Fauna, Flora e Primavera descobriram que o jovem de quem Aurora lhes falará era o príncipe Felipe, e decidiram procurá-lo. Logo descobrem onde a bruxa mantinha preso o jovem e o libertam com um encantamento. Assim, com a ajuda das

fadas, Filipe entra no castelo e mata a bruxa que se transformara em um dragão para guardar a princesa. Eles se casam e vivem felizes para sempre.

No que diz respeito a elementos narrativos, a estória começa com a festa de batizado da princesa, e, portanto, não retoma os conflitos que antecedem seu nascimento, conforme apresentado no DTCTF.

Contudo, nessa adaptação, o DCCF é atravessado mais fortemente pelo maravilhoso, representado essencialmente pela figura das fadas, determinantes para os principais desfechos da estória. Elas são dotadas de toda a bondade, amor e altruísmo, que na relação com o sujeito feminino Aurora remete ao lugar discursivo da maternidade. O sujeito feminino que ocupa na narrativa o lugar de mãe, a Rainha, é impedida de exercer a função que lhe é, no DTCTF, a mais importante e determinante para a construção de sua identidade. Tanto no DTCTF, quanto no DCCF isso lhe é negado, assim como um nome, o que provoca um apagamento desse sujeito na narrativa.

A imagem do sujeito feminino representado por Aurora é essencialmente tradicional. Ela tem todas as virtudes que a colocam no lugar do puro e desejável, é obediente, graciosa e apresenta o dom do canto, muito importante para a construção da imagem do sujeito feminino no DCCF. Aurora representa a passividade e a espera ante a figura masculina, reforçando o lugar de subordinação feminina do discurso tradicional sobre a mulher. Malévola, por sua vez, é essencialmente má. Por não ter sido convidada para o batizado, sarcasticamente, lança uma maldição sobre a princesa, construindo uma imagem antagônica do sujeito feminino idealizado pelo DTCTF. Por isso Malévola ocupa discursivamente o lugar de bruxa.

Os sujeitos masculinos representam a proteção paterna e a salvação do sujeito feminino. No DTCTF, a dissolução da maldição se dá pela passagem do tempo, com o cumprimento dos cem anos. Portanto, o beijo não é um fator determinante para a salvação da princesa, mas ele materializa o desejo do sujeito masculino sobre o sujeito feminino. Já no DCCF o beijo representa a concretização do amor verdadeiro e a salvação do sujeito feminino, o que ao mesmo tempo produz um efeito de idealização do amor romântico, capaz de quebrar qualquer maldição. Identificamos nessa versão cinematográfica uma reprodução do discurso machista sobre a mulher que necessariamente precisa do sujeito masculino para encontrar redenção. Nessa perspectiva, no DCCF o sujeito masculino é ainda mais atuante, pois para salvar a princesa, precisa provar sua bravura, matando um dragão, o que não acontece no DTCTF, no qual o jovem rei é agraciado pelo destino.

Há ainda um deslocamento de sentidos para a relação entre esses sujeitos sob o discurso do amor verdadeiro. No DCFC o primeiro encontro entre Aurora e o príncipe resulta em um amor sublime que mais tarde se materializa no beijo de amor verdadeiro (que salva), produzindo um efeito de amor idealizado e puro que enobrece o sujeito masculino e redimi o sujeito feminino.

A partir de uma leitura bastante sucinta dessa adaptação cinematográfica, podemos concluir que esse objeto retoma e movimenta sentidos do DTCF transformando-o, mas predominantemente legitimando-o e, portanto, estabilizando formas-sujeito e lugares discursivos. O sujeito feminino idealizado permanece na posição de submissão, passividade e bondade, enquanto que para o sujeito masculino, não apenas os lugares de domínio, poder e controle são reafirmados, como, nessa narrativa, a identidade de herói é cristalizada pelos atributos da bravura, coragem e nobreza de caráter.

Vejam os agora como a versão contemporânea dessa adaptação cinematográfica representa o sujeito feminino, movimenta sentidos e posições-sujeito e que relações interdiscursivas sustentam essas posições no que diz respeito à constituição das identidades femininas.

## **1 Uma estória “mal contada”: *Maleficent* (2014)**

Com mais de cinco décadas de distância, essa versão contemporânea da primeira adaptação cinematográfica do conto de fadas *A Bela Adormecida* (1959), se propõe a recontar a estória de “um jeito novo” e revelar ao público “verdades” deixadas de lado pelo DCCF. A estória pode ser dividida em quatro momentos, para fins de análise, que demonstram a trajetória dos sujeitos femininos ao longo da narrativa:

1. Apresentação da personagem Malévola e seu primeiro contato com o sujeito masculino (PARTE I): No universo da narrativa, haviam dois reinos que mantinham péssimas relações, o reino dos Homens e o reino dos *Moors* cheio de criaturas estranhas e maravilhosas, onde vivia uma pequena fada chamada Malévola. Certo dia um menino, chamado Stefan, invade o reino dos *Moors* e é acusado de roubo, Malévola é convocada para intervir e o perdoa por sua falta, demonstrando compaixão. Logo surge uma amizade entre homem e fada, que com o passar dos anos se transforma em amor. Em seu décimo sexto aniversário a jovem fada recebe de Estefan um beijo de amor verdadeiro, como

símbolo do seu amor. Mas o tempo passa e Stefan é seduzido pelas paixões do mundo dos humanos e deixa a fada de lado. Enquanto isso, Malévola enfrentava seus próprios problemas, pois o rei ganancioso do reino dos humanos quer invadir seu lar e roubar suas riquezas. Após uma batalha entre os reinos, derrotado e doente, o rei promete entregar sua coroa àquele que matar Malévola. É nesse momento que Stefan retorna ao reino dos *Moors* e alerta a poderosa fada sobre o perigo. Ela perdoa o abandono e os dois se reconciliam.

2. A traição de Stefan (PARTE II): Logo as verdadeiras intenções do rapaz são reveladas. Ele está ali para matá-la. Contudo, ele não consegue, e ao invés disso, corta suas asas para levar ao rei como prova de sua coragem. E é dessa forma que se torna rei. Malévola, traída, se enche de ódio, rancor e promete vingança. Por causa de seu poder, que agora se tornou obscuro, todo reino dos *Moors* é atingido e levado a submeter-se a ela. No dia do batizado da filha do rei Stefan, malévola aparece e lança uma maldição sobre a menina: Ela ferirá o dedo numa roca de fiar no seu aniversário de 16 anos e cairá em um sono profundo, do qual jamais acordará, a única coisa que pode salvá-la é um beijo de amor verdadeiro. Na tentativa de evitar o cumprimento da maldição o rei ordena que todas as rocas de fiar do reino sejam queimadas e manda que as fadas levem a princesa para o bosque e tomem conta dela até o dia do décimo sexto aniversário.
3. A relação entre a fada má e a princesa (PARTE III): Ao que parece, as fadas não eram aptas para o trabalho de cuidar da princesa, tendo a própria Malévola que zelar pelo bem-estar da menina, para que sua maldição se cumprisse. Por acompanhar o crescimento de Aurora, protegendo-a, a princesa acredita que Malévola é sua fada madrinha. Um sentimento materno passou a solidificar a relação entre as duas, mas a verdade levou a princesa de volta ao castelo e lá se cumpriu a maldição. Um jovem príncipe que conhecerá Aurora dias antes na floresta foi levado até o castelo por Malévola a fim de acordar a princesa com seu beijo, mas isso não acontece, pois ele não a amava. Triste, Malévola prometeu cuidar da menina até o fim de seus dias, e quando a beija para se despedir, Aurora acorda. Era um beijo de amor verdadeiro.
4. O último confronto com Stefan e a unificação dos reinos (PARTE IV): Quando as duas saíam do castelo, o rei Stefan encerrava Malévola. A fada então transforma Dieval, seu

fiel corvo, em um dragão, para tentar escapar, mas não obteve sucesso, nada parecia aplacar a fúria do rei. Enquanto isso, Aurora encontra as asas de sua “fada madrinha” e as liberta. É nesse momento que Malévola recupera suas asas e derrota o rei Stefan, que cai de uma das torres do castelo, cego pelo ódio. No fim, Malévola retoma sua liberdade e nomeia Aurora como rainha dos *Moors*, unificando os dois reinos.

Parece nos que o filme *Maleficent* (2014) no que diz respeito as relações interdiscursivas com o DTCF e o DCCF, em termos de eixo narrativo, se aproxima da primeira adaptação cinematográfica do conto *A Bela Adormecida* (1959), pois apresenta elementos como personagens, enredo e clímax que dialogam diretamente com ela. Distinguimos assim, que há uma retomada do DTCF, mas, reconfigurando-o, ou seja, produzindo deslocamentos de sentidos.

Em um primeiro momento, anterior a toda a trama que descrevemos acima, na voz do narrador da estória, percebemos uma referência ao conto que antecede essa adaptação, sugerindo uma reconfiguração da narrativa tida como tradicionalmente conhecida:

(SD1) “Vou lhes contar uma história velha de um jeito novo, e veremos o quanto você a conhece...”

Na SD acima, o uso do adjetivo “velha” faz referência ao substantivo história, e, portanto, caracteriza aquilo que será contado como algo velho antigo ou conhecido, como se pode confirmar pela oração seguinte: “(...) e veremos o quanto você a conhece”. Dessa forma, se produz um efeito de já conhecido, na qual o narrador convida o público a acessar sua memória discursiva e retomar o conto, agora velho, introduzindo o “novo”, produzindo um efeito de afastamento do DTCF. A retomada de um discurso, para o (re)significar sugere novos sentidos, e isso é o que o narrador, através dessa materialidade verbal, tenta significar para o leitor.

Vejamos a seguir como essa tentativa de ruptura intencional por parte do narrador como estratégia de controle dos sentidos, acontece em se tratando da constituição do sujeito feminino em dois momentos que abordam separadamente as personagens femininas: Malévola e Aurora. Para tal, selecionamos recortes discursivos, nas quais podemos identificar representações para o sujeito feminino. Esses recortes estão dispostos em quadros, que compõem uma cena (ou fragmentos de uma cena), nas quais se materializam as sequências discursivas (SDs).

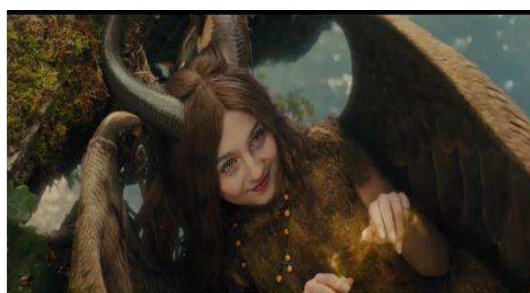
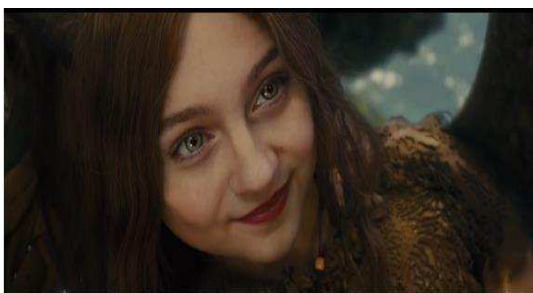
## 1.2 A vilã/heroína: uma análise do sujeito feminino Malévola (*Maleficent*)

Vamos retomar aqui o lugar do sujeito feminino na adaptação cinematográfica do conto *A Bela Adormecida* de 1969. Nessa versão, *Maleficent* ou Malévola era uma bruxa má, essencialmente esse era seu único atributo, que lançou um feitiço de morte para a princesa Aurora. A razão apresentada para tal comportamento, nessa versão, é desconhecida. Observamos assim, uma retomada da imagem do feminino no DTCTF. Esse sujeito se caracteriza pela virtude, bondade e passividade, e são colocadas, em sua maioria, no lugar de princesa, fada, órfã, ou qualquer figura que exerça maternidade.

Os sujeitos femininos que não reproduzem essa imagem, representam seu inverso, e são caracterizadas como más, impiedosas, vingativas e/ou egoístas, a estas, cabe o lugar de bruxa, madrasta, feia ou invejosa. Dessa forma, produz-se no DTCTF um efeito de homogeneização do sujeito feminino, pois são essencialmente boas ou más, não havendo espaço para a complexidade de caráter. Assim, já podemos afirmar que há nessa adaptação uma ruptura com essa representação tradicional, produzindo assim o efeito contrário, o de heterogeneidade do sujeito feminino, como veremos no desenvolvimento da análise que segue.

Tomando como contexto a PARTE I da narrativa temos a apresentação do sujeito Malevola – *Em uma árvore, em um grande penhasco nos Moors...*

### RECORTE 1



Narradora: Podia-se pensar que era uma garota  
Mas não era uma garota qualquer



Narradora: Era uma fada

No RECORTE 1, acompanhamos a apresentação da personagem feminina central da estória ainda na infância. De acordo com a narradora ela não é uma *garota qualquer*, o que contribui para a construção de uma imagem específica desse sujeito, como especial. Partindo desse efeito, podemos observar uma movimentação de sentidos para o sujeito feminino na adaptação. No DTCTF, Malévola era uma bruxa, no DC ela é uma fada. Esses dois adjetivos são antagônicos e produzem efeitos diferentes. A palavra “bruxa”, no espaço da memória discursiva remete a sentidos de mulher má, cruel, dada à feitiçaria, odiosa, etc. Já a palavra “fada”, por sua vez, interdiscursivamente remete a atributos de bondade, magia, sonhos, felicidade, amizade e muitas vezes, maternidade. Dessa forma, esse sujeito se movimenta do lugar de bruxa má, para o de fada boa. Essa movimentação se confirma no RECORTE 2 a seguir:

## RECORTE 2



No RECORTE 2 temos o que pode ser considerado um ato de bondade da pequena fada. Quando o galho se quebra, rapidamente, Malévola se dispõe a “curá-lo”. Pela disposição das mãos e a expressão de concentração vemos que o “poder da cura” vem da própria fada, confirmando o imaginário tradicional desse ser místico como dotado de poderes – que geralmente envolvem elementos da natureza. Essa cena de benfeitoria para com a árvore, produz uma imagem de bondade e solidariedade para esse sujeito e ao mesmo tempo poderoso,

pois possui habilidades especiais, mágicas, utilizadas para fazer o bem. No quadro seguinte percebemos outros atributos de Malévola:

### RECORTE 3



Malévola: Não avancem mais!  
Rei: Um rei não recebe ordens...



Rei: ... de um elfo com asas  
Malévola: Você não é rei pra mim!



No RECORTE 3, já em sua fase adulta, Malévola encontra-se em conflito com o rei do reino vizinho. Trata-se de uma disputa de poder, no qual ela se coloca na posição de defensora dos interesses do seu povo. No primeiro quadro ela ordena que as tropas do rei não “avancem mais”, em retaliação o rei menospreza a fada: “um rei não recebe ordens de uma *elfa* com asas”. A atribuição do substantivo “elfa com asas”, para o sujeito feminino, não condiz com sua posição de fada poderosa e ao mesmo tempo produz um efeito de desqualificação do sujeito feminino e supervalorização do sujeito masculino, revelando assim um discurso machista: “um homem não recebe ordens de uma mulher”. Nesse discurso, o lugar da mulher é marcado pela submissão, o que não ocorre na representação do sujeito feminino na adaptação. No quarto quadro, observamos uma posição de resistência ao discurso machista: “Você não é rei para mim”. O efeito de resistência sustenta uma das relações interdiscursivas que a adaptação estabelece com o discurso feminista, que é marcado pela oposição a repressão masculina.

Também é importante observar que a posição que esse sujeito ocupa, nesse contexto, é, antes de tudo, determinada pelo olhar que ele tem sobre si mesmo, como poderoso e forte, e



não frágil, o que contrasta com o DTCTF sobre o feminino cuja a imagem é de fragilidade e impotência. Malévola também está na posição de sujeito militante, a partir de sua participação política ativa dentro do lugar que ocupa no discurso. Essa posição é também efeito da imagem que os outros, seres místicos, projetam sobre esse sujeito, que é o de ser/criatura/fada mais poderoso, e, portanto, capaz de defendê-los: “ergam-se e resistam comigo”. Dessa forma, no DCCF, num primeiro momento, o sujeito feminino Malévola é apresentado como bondoso, gentil, solidário, corajoso e poderoso. Uma fada. Dessa forma, ela representa a mulher boa e corajosa, uma heroína.

Ainda nesse contexto podemos observar como a identidade desse sujeito é constituída a partir de sua relação com o sujeito masculino. Este sujeito, na narrativa, é representado por mais dois personagens: Stefan e Dieval. No primeiro momento da narrativa, seu primeiro conflito se dá com Stefan (RECORTE 4), um menino covarde que é acusado de roubo:

#### RECORTE 4



Malévola: Não é certo roubar...

Mas não matamos por isso! Apareça. Saia agora mesmo!



Malévola: Quem é você?

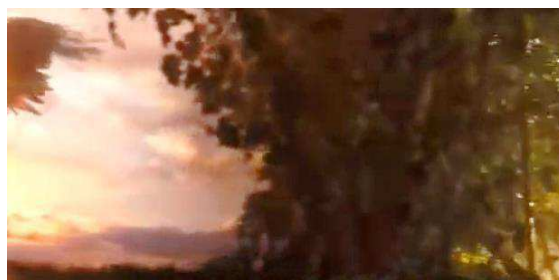
Stefan: Meu nome é Stefan.

Desde o primeiro conflito com o sujeito masculino representado pelo personagem Stefan, este é representado negativamente – seu primeiro atributo é o de ladrão. Além disso, observamos que Malévola projeta sobre o menino uma superioridade e até mesmo

autoritarismo: *Saia, saia agora mesmo!* Essa superioridade é efeito tanto de suas escolhas intradiscursivas *apareça, saia* (modo imperativo), quanto por sua posição de defensora de valores morais e justiça – não roubar, não matar (ver primeiro quadro). Além disso, contribui para a constituição da imagem do sujeito masculino como covarde, medroso e mau caráter, e, até certo ponto, subjugado pelo sujeito feminino. Ao mesmo tempo que contribui para a construção da imagem superior e heroica de Malévola. Mas, como já dissemos, esse sujeito é constituído também de bondade e justiça, reforçando seu caráter heterogêneo, e logo esse conflito é desfeito pelo elemento simbólico da amizade entre fada e homem.

Essa relação é desigual por natureza, não apenas biologicamente pela diferenciação entre os sexos, mas socialmente, e, portanto, ideologicamente. Os sujeitos não apenas significam em lugares diferentes, como também ocupam posições diferentes nos lugares sociais em que ocupam. Contudo, a amizade que logo se transforma em romance eleva os sujeitos a um par de igualdade (RECORTE 5):

#### RECORTE 5



Narradora: E, como acontece, a amizade se transformou em algo mais.

E, em seu 16º aniversário, Stefan deu um presente a Malévola.



Narradora: Stefan deu um presente a Malévola. Ele disse que era um beijo de amor verdadeiro.

O discurso do amor verdadeiro é uma marca do DTCF. O beijo, por sua vez, representa o ápice do amor que salva, e parte sempre do sujeito masculino, pois nesse discurso, o sujeito

feminino ocupa o lugar da passividade, e, portanto, precisa do outro (masculino) para “despertá-la”, através do beijo, objeto simbólico, e, portanto, carregado de ideologias, que se materializam no discurso romântico sobre a relação homem-mulher. Este, por sua vez, se sustenta pela idealização do amor (verdadeiro). No entanto, encontramos no DCCF um deslocamento em relação ao DTCF quanto ao modo de representação do beijo de amor verdadeiro, visto que este é um elemento de desfecho e concretização final do amor, que antecede o “*felizes para sempre*”. Na adaptação o beijo precede, não o final feliz, mas sim a traição do sujeito masculino (RECORTE 7):

Importa destacar que este não é o primeiro conflito entre esses sujeitos, temos dois conflitos iniciais que ocorrem PARTE I, o primeiro ainda na infância (RECORTE 4) e ainda o que antecede a traição: o abandono do sujeito feminino pelo sujeito masculino. Isso pode ser observado no RECORTE 6, quando Stefan retorna para rever Malévola após alguns anos:

#### RECORTE 6



Stefan: Malévola, eu vim alertá-la  
Malévola: Como vai a vida com os humanos?



Stefan: Eles querem matá-la.  
Por favor, precisa confiar em mim.





Narradora: E ela perdoou a insensatez e a ambição de Stefan

Nos dois primeiros casos de conflito entre esses sujeitos (RECORTES 4 e 6), o sujeito feminino se coloca na posição de humildade, bondade e paciência, perdando as faltas do sujeito masculino, reforçando a imagem da mulher de espírito elevado, que em nome do amor, é capaz de esquecer todas as falhas do homem. Esse sentido de humildade ao mesmo tempo que eleva o caráter heroico do feminino, o aproxima do DTCTF, no qual o sujeito feminino é submisso e naturalmente bondoso, capaz de suportar qualquer falta do sujeito masculino, pois este encontra-se na posição de objeto do amor feminino. Essa posição possibilita a traição de Stefan, como verificamos no RECORTE 7:

#### RECORTE 7



Stefan: Está com sede?





No RECORTE 7, que corresponde a PARTE II da narrativa, Stefan, tomado pela ambição, trai Malévola, surgindo entre eles a inimizade e o ódio. Observando a sequência de quadros, percebemos que a intenção inicial de Stefan é matar Malévola, mas ele hesita e desiste de matá-la, mas logo em seguida, como podemos observar no quadro cinco, ele decide cortar as asas da fada. Nesse conflito em particular, Stefan, não apenas trai a confiança de Malévola, como também lhe arranca algo muito importante: suas asas. Entendemos que as asas são parte determinante da constituição da identidade desse sujeito, pois a caracteriza como fada. Além disso, se considerarmos os sentidos historicamente constituídos para esse sujeito, podemos entender que a ausência das asas representa, além da perda da identidade, a perda da liberdade, da independência e da autoconfiança. Tudo isso se materializa em perda para o sujeito feminino fragilizando-o. É o sujeito masculino quem *corta as asas*.

Trazemos a memória o sentido historicamente constituído para essa expressão fora de sua literalidade, que é o de acabar com as expectativas, planos, sonhos ou projetos de alguém, ou ainda, com sua autoestima. Portanto, a ausência das asas para esse sujeito representa a perda de si mesmo, de sua forma de significar e identificar-se. Esse é um elemento muito importante para a compreensão do processo complexo que é a constituição do sujeito feminino no DCFC, pois perdendo sua identidade (inicial), temos um deslocamento de sentidos, que possibilita “novas” ou outras maneiras de significar e representar o sujeito. Por isso, a traição resulta em um deslocamento da posição-sujeito feminino no DCFC, que passa do lugar discursivo de fada “boa” e poderosa – heroica, bondosa, passiva e disposta ao perdão – para uma nova forma-sujeito, – vingativo, traiçoeiro e maldoso – ocupando uma “nova” posição-sujeito: fada “má” e poderosa. No DTFC, essas são atribuições feitas às bruxas, talvez porque seja um discurso impregnado pelo machismo que maldiz ou santifica, mas nunca admite a complexidade que pode envolver esse sujeito.

Dessa forma, uma nova imagem para esse sujeito é construída nesse momento da narrativa, que corresponde à PARTE II. Em uma posição antagônica a sua posição inicial, o

sujeito feminino tem um novo conflito com o sujeito masculino, agora representado pelo personagem Dieval, um pássaro que ela transforma em homem:

### RECORTE 8



Malévola: Transforme-se em homem.



Dieval: O que você fez com meu belo corpo?



Malévola: Pare de reclamar.  
Salvei a sua vida.



Dieval: Perdoe-me. E por ter salvo a minha vida,  
eu serei seu servo...





Dieval: ... o que desejar!

Malévolas: Asas. Quero que seja minhas asas.



Após ser salvo, o pássaro homem, como podemos observar no RECORTE 8, devota a Malévolas total submissão, o que o coloca na posição de sujeito subalterno, passando a substituir suas asas. Dessa forma, a autoridade que caracterizava esse sujeito anteriormente, perdida na relação com Stefan, é retomada e revestida em dominação sobre outro sujeito masculino. Percebemos assim uma movimentação da posição desse sujeito na relação com o outro/diferente, que não é mais o de igualdade ou superioridade por elevação do espírito, mas por de dominação. Malévolas assume uma posição sujeito própria das relações de poder machista: dominação pela força e pela arrogância.

É importante observar que a identidade desse sujeito feminino não se constitui apenas por sua relação com o sujeito masculino, mas também com outro sujeito feminino: Aurora. Essa é uma relação conflituosa e tão essencial quanto as outras para constituição da identidade desse sujeito que, dentro do seu lugar social de mulher, se desloca para duas posições antagônicas: fada “boa” e “bruxa má”. Nos RECORTES 9 e 10, que corresponde PARTE III da narrativa, temos o primeiro conflito entre os dois sujeitos femininos:

#### RECORTE 10



Malévolas: Ora, ora...

É meu dever dizer...

Me senti muito aborrecida por não ter recebido o convite.





Stefan: Não é bem-vinda.



Malévola: Para mostrar que eu não tenho más intenções  
Eu também vou oferecer um presente para a criança.



Malévola: Ouçam bem todos  
A princesa vai de fato crescer com graça e beleza... E ser amada por quem a conhecer.



Malévola: No pôr do sol do seu 16º aniversário  
Ela espetará o dedo em uma roca de fiar e cairá em sono profundo.



Stefan: Malévola, por favor, não faça isso. Eu lhe imploro!  
Malévola: Eu gosto quando você implora. Faça de novo!







Malévola: Eu gosto quando você implora



Malévola: A princesa vai poder acordar do seu sono profundo, mas somente...  
Por um beijo de amor verdadeiro



Inicialmente, Aurora representa o objeto de vingança do sujeito feminino traído, pois é através da menina que a maldade de Malévola é consumada. Nesse caso, percebemos, mais uma vez, o deslocamento desse sujeito, de fada boa para bruxa má. Se antes o poder de Malévola era voltado para o bem e para a proteção do seu reino, agora amaldiçoa e serve a seus próprios interesses. Temos aqui uma transformação do DTCF, quanto as motivações do ato de maldade da fada/bruxa má. Enquanto que, na primeira adaptação, não conseguimos identificar as razões dos atos maléficis do sujeito feminino, nessa adaptação, a traição e, por conseguinte, a vingança são os condutores de todo os atos de maldade do sujeito feminino, revelando não apenas sua complexidade, mas também colocando o sujeito masculino na posição de origem da desgraça feminina, uma inversão do DTCF. É também nesse momento que o sujeito masculino se encontra subjugado ao poder do sujeito feminino, que o domina através do afeto pela filha, utilizando como estratégia argumentativa a chantagem.

No QUADRO 8 o rei Stefan é forçado a ajoelhar-se, o que reforça o efeito de submissão ante a imagem feminina. Observando a classe Aristocrata, no mesmo quadro, vemos que essa é uma atitude reprovada pela comunidade masculina. Isto nos remete ao discurso machista de que o homem jamais deve curvar-se diante da mulher, pois exerce sobre ela uma espécie de superioridade natural. Esse é um discurso abertamente atacado pelos grupos feminista, que promove um discurso antagônico, marcado pela luta contra relações desiguais entre os sexos que institucionaliza a supremacia masculina, em detrimento do feminino.

Quanto a Aurora, por ser ainda um bebê, não significa enquanto sujeito, já que não se utiliza da linguagem para significar. Nesse primeiro momento, sua identidade é construída exclusivamente pelo olhar do outro, ela representa enquanto objeto, a partir do qual se definem as posições dos outros sujeitos, como amorosos ou vingativos. No que diz respeito ao sujeito feminino, inicialmente, Aurora é objeto exclusivamente de ódio:

#### RECORTE 11



Malévola: Te odeio, praga!

A SD do primeiro quadro do RECORTE 11, revela o sentimento de Malévola por Aurora. O discurso do ódio é o que predomina a relação entre esses dois sujeitos, e como a princesa não pode materializar seu discurso na forma de linguagem, é o discurso da Malévola que prevalece. No entanto, a representação da infantilidade da princesa Aurora, contribui para constituição da imagem de sujeito inocente e indefeso, o que corrobora para reafirmar essa nova posição sujeito de Malévola, de bruxa má, considerando que no DTCF o nível mais intolerável de maldade é a injúria contra o inocente. Contudo, na PARTE III da narrativa, percebemos uma movimentação de sentidos e posições-sujeito para essas duas figuras femininas, em que a posição inicial do sujeito feminino parece se reestabelecer. Nos RECORTES 12 e 13 podemos perceber essa reconfiguração:

## RECORTE 12



Malévolva: Ora, veja, a pestinha está prestes a cair do penhasco



## RECORTE 13



Malévolva: Eu revogo o feitiço, lanço o bem, não o mal!

Vozes: Nenhuma força na terra pode revogar essa maldição

Com o convívio, Aurora passa de objeto de ódio a objeto de amor. Nos RECORTES 12 e 13, observamos que Malévolva salva a pequena princesa, pois no discurso da “bruxa má”, as fadas (boas), que são responsáveis pelo bem-estar da menina, não são capazes de cumprir sua tarefa. Dessa forma Malévolva se coloca na posição de protetora, com o argumento de que sua maldição deve ser cumprida. O argumento se apresenta como um instrumento importante na construção do discurso do sujeito/assujeitado, que pensa ter controle do que diz e dos sentidos que seus dizeres produzem. Quanto a isso, percebemos um deslocamento da posição desse sujeito, e ao mesmo tempo, uma movimentação do lugar discursivo dos sujeitos *fadas*.

Já sabemos que o sujeito feminino Malévolva ocupa diferentes posições dentro do discurso, transformando a identidade desse sujeito em relação ao DTCF, bem como ao do

próprio DCCF, o que produz dois efeitos diferentes para os sujeitos representados na adaptação *A Bela Adormecida* (1959): *Flora, Fauna e Primavera*. As três fadas reaparecem na versão contemporânea do conto como Knotgrass, Flittle e Thistlewit, cujo os lugares discursivos continuam sendo o de fadas, contudo essa forma-sujeito histórica é modificada produzindo dois efeitos de sentido: o efeito de incapacidade e não importância. O primeiro trata-se do fato de as fadas não serem bem-sucedidas na tarefa de proteger a princesa, e, portanto, incapacitadas. O segundo efeito, por sua vez, é o de deslocamento da posição desse sujeito dentro da formação discursiva ao qual se filia, pois na primeira adaptação, as fadas ocupavam uma posição determinante para o desenvolvimento da narrativa. São elas que condicionam e atenuam a sentença de morte da maldição em sono profundo. São elas que também, no caso da primeira adaptação cinematográfica (1959), que trazem a esperança do beijo de amor verdadeiro como salvação, e ainda são bem sucedidas na tarefa de cuidar da princesa. O deslocamento dessa posição-sujeito possibilita a movimentação de sentidos para o sujeito feminino Malévola, que ocupar novas posição-sujeito.

Nas SDs do RECORTE 13, materializa essa movimentação mais marcadamente, pois o ato de revogar a maldição revela uma mudança de representação desse sujeito para com sujeito feminino Aurora. A princesa não mais representa o ódio e a vingança, mas sim o amor maternal. Ao mesmo tempo o sujeito feminino Aurora a partir de suas representações sobre Malévola, projeta para ela a imagem de “madrinha” (mãe). Observando o quadro x, podemos ver na convicção na feição e no discurso do sujeito Aurora, a representação da figura materna no/para o sujeito feminino Malévola. A palavra “madrinha” remete historicamente/socialmente àquela que não é a mãe, mas a representa, provocando novamente um deslocamento da posição-sujeito: heroína, vilã, mãe. É importante notarmos como a relação com o outro determina as posições que o sujeito feminino ocupa no discurso, que nesse momento a coloca em uma posição-sujeito mãe.

Até este momento, constatamos que a identidade do sujeito feminino no DCCF é marcada pelo movimento, pois a significação é um movimento, assim como a identidade (ORLANDI, 1995, p. 38). Isto quer dizer que ao significar, o sujeito, a partir da relação com o outro, movimenta sentidos não apenas por e para a língua/discurso mas sobre si mesmo. Vejamos agora, a posição que Malévola ocupa na última parte da narrativa (PARTE IV) cinematográfica, primeiro em relação ao sujeito feminino Aurora, depois em relação ao sujeito masculino Stefan:

#### RECORTE 14



Malévola: Não vou pedir seu perdão.  
Porque o que fiz a você é imperdoável



Malévola: Eu juro, nada de mal acontecerá a você...  
enquanto eu viver.



Aurora: Olá fada madrinha!



No RECORTE 14, a imagem do sujeito materno é predominante e representa aquilo que se chama “amor verdadeiro”. É a relação com o mesmo, com o feminino, que produz o efeito de amor, e que significa através do ato, e não necessariamente na linguagem. O beijo carrega todo esse valor simbólico/ideológico nessa formação discursiva específica, dialogando diretamente com a primeira parte da narrativa (ver RECORTE 7), na qual o mesmo ato simbólico (o beijar), produz outros sentidos que não o de amor verdadeiro, mas de amor falso. Recordamos que foi a partir da relação com o sujeito masculino que o discurso do amor verdadeiro foi reconfigurado produzindo um discurso outro, de amor falso, de engano e traição. Por isso, compreendemos que a relação entre os sujeitos femininos recupera os sentidos tradicionalmente constituídos para o amor verdadeiro e, respectivamente, para o seu ato de consagração: o beijo. Esse movimento de sentidos, mais uma vez, sustentam a presença do

discurso feminista na/da adaptação, no qual a união entre os sujeitos femininos sugere a restabelecimento da autoconfiança e do sentimento de luta contra a opressão masculina.

Contudo, é importantíssimo ressaltarmos os equívocos que surgem a partir dos conflitos ideológicos dentro do campo da linguagem, ou seja, no discurso, pois, ao mesmo tempo em que percebemos uma vertente discursiva feminista, que interpreta as relações femininas como superiores e libertadoras, conflitando com o DTCTF (no qual a relação com o sujeito masculino é a mais importante), identificamos uma reprodução do discurso machista. Isso porque, na materialização do DTCTF e do DCCF há uma “eleição” da função social mais importante da mulher: a maternidade. Podemos, por assim dizer, que é o deslocamento das posições-sujeito, tanto feminino, quanto masculino que produz essa “nova forma-sujeito”, que na verdade, não é nova, mas que ressoa no campo do discurso desde a antiguidade, na forma-sujeito histórica mãe. Sendo este o lugar privilegiado da mulher na sociedade, sustentado pelos discursos científico, filosófico e religioso. Além disso, nesse mesmo quadro, o sujeito feminino Malévola retorna a sua posição inicial de heroína. O que podemos observar mais precisamente em seu último conflito com o sujeito masculino:

#### RECORTE 15



Stefan: Como você se sente sendo uma fada sem asas  
Em um mundo que não é o seu.

Esse é um momento importante para entendermos como Malévola derrota o rei Stefan. Nos dois primeiros quadros vemos a imagem feminina representada pela submissão e derrota. Este é um lugar historicamente constituído que o sujeito masculino projeta sobre mulher, abaixo de si, filiando-se assim mais uma vez ao discurso machista. Observe esse recorte discursivo: “em um mundo que não é o seu”. Se entendermos a palavra “mundo” intradiscursivamente podemos dizer que Malévola pertence ao mundo ao qual Stefan se refere, mas é necessário entendermos o que essa palavra significa interdiscursivamente, pois se este não é o mundo ao qual ela pertence, qual seria este mundo? Entendemos que este é o mundo “dele”, o mundo do

sujeito masculino, onde ele é o rei, produzindo assim um efeito de dominação sobre o sujeito feminino que “não tem asas”. Mais uma vez entendemos a importância das asas para a identidade desse sujeito. O que uma mulher “sem asas” pode fazer no mundo dos homens? Se observamos o posicionamento desse sujeito RECORTE 15 veremos que é de completa dominação.

#### RECORTE 16



No RECORTE 16, Malévola recupera suas asas e isso muda a relação entre os sujeitos. Ao mudar a relação entre os sujeitos, há um deslocamento da posição dos mesmos. As asas representam, como já dissemos anteriormente, a independência, a liberdade, a autoconfiança, é o que a torna fada, portanto, é o que identifica esse sujeito. A consciência de si mesmo, mesmo que ideológica e a retomada das asas faz com que o sujeito saia do lugar de opressão para o lugar de superioridade (indicado na análise da PARTE I da narrativa).

Importa nos observar, nesse recorte, o modo de recuperação das asas. Aurora as liberta, e elas encontram o caminho de volta a sua dona. Observamos mais uma vez a posição dos sujeitos femininos de “heroínas de si mesmas”, pois as duas estão, nesse momento na posição de salvadora, uma vez que o sujeito masculino oprime ou não consegue salvá-las. Dessa forma, a autonomia tirada pelo sujeito masculino retorna pelo sujeito feminino. Este discurso, filia-se mais uma vez ao discurso de luta feminista quanto a libertação da opressão masculina, pela

equidade de gênero e união da comunidade feminina. O que também pode ser observado no RECORTE 17:

#### RECORTE 17



Malévola: Vocês têm sua rainha!

Como podemos observar, a relação entre os sujeitos femininos representa salvação, companheirismo, maternidade e ainda união de poder. A coroa, símbolo do poder é passada a Aurora pelas mãos de Malévola, o que reafirma o efeito de união e poder feminino, que é mantido apenas entre elas. Enquanto que no DTCTF, o sujeito masculino é sempre colocado no lugar de dominação, no qual o poder para oprimir e libertar lhe são naturalmente merecidos, como sustenta o discurso biológico, no DC há uma inversão e esse sujeito é subordinado ao poderio feminino. Os principais atributos que compõem tradicionalmente a imagem do sujeito masculino, como coragem, bravura, inteligência, esperteza, nobreza de caráter, são transferidos para o sujeito feminino que é legitimada como heroína, em contraposição ao sujeito masculino. O RECORTE 17 materializa bem esse discurso e nos permite dizer que o DCCF se filia ao discurso feminista e afasta-se ao longo dos efeitos discursivos do enredo do DTCTF, ainda que ao mesmo tempo retorne a certas posições para esse sujeito, como os de mãe e heroína. Contudo, não descartamos a complexidade desse jogo ideológico que pode ser demonstrado de várias formas, quanto ao sujeito feminino Malévola, sobre o qual temos a mudança do lugar social de bruxa para fada, e desse lugar para diferentes posições, heroína, vilã, mãe e heroína, produzindo assim um efeito de sujeito heterogêneo, em contraposição ao DTCTF.

Para entendermos esse processo de homogeneização dos sujeitos femininos que são divididos dicotomicamente entre boas ou más, é preciso entender o lugar da princesa Aurora no DC e como se constitui a identidade desse sujeito.

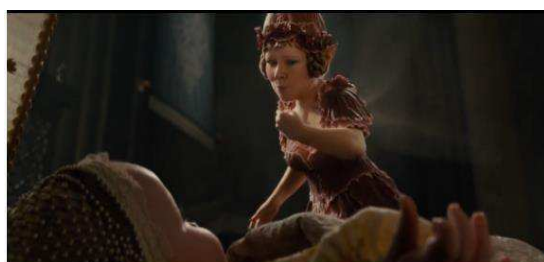
## **2 A princesa decide seu destino: uma análise do sujeito feminino Aurora**



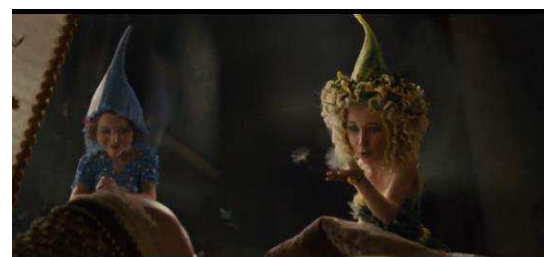
Nesse momento da análise buscamos investigar como se constitui a imagem do sujeito feminino Aurora, retomando as PARTES II, II e IV da narrativa, nas quais essa personagem aparece.

Na segunda parte do filme *Maleficent*, a princesa Aurora é apresentada ainda como sujeito subordinado e incapaz, inocente por se tratar de uma criança, completamente submissa aos interesses dos outros, sendo além de objeto de amor, felicidade e paz, objeto de ódio, como pode ser observado no RECORTE 18:

#### RECORTE 18



Narradora: E todo o povo compareceu ao batizado, até as fadas, em sinal de boa vontade.  
Knotgrass: Eu te concedo o dom da beleza



Flittle: Meu desejo é que nunca em seu caminho haja tristeza... Todos os dias serão de alegria.  
Thistlewit: Doce bebê, meu singelo desejo é que encontre...

No primeiro quadro, as fadas vêm ao batizado da menina em sinal de paz, pois como sabemos os *Moors* e os humanos viviam em conflito. Nos quadros seguintes oferecem presentes para a princesa. A entrega das dádivas dialoga diretamente com o texto de origem e, consequentemente com o DTCTF, pois são ofertados tributos que compõem a imagem do sujeito tradicional: beleza, amabilidade e felicidade são atributos e bênçãos das princesas que “protagonizam” os contos tradicionais. Percebemos que a imagem desses sujeitos se constroem a partir dessas qualidades. Dessa forma, o sujeito Aurora representa o sujeito feminino tradicional dos contos de fadas, a partir da constituição de sua identidade enquanto princesa: bela, boa, amável e alegre. Esse discurso, no entanto, se reconfigura na relação desse sujeito com o outro sujeito feminino:

## RECORTE 19



Malévolva: Existe um mal neste mundo...  
Do qual não posso te proteger.



Aurora: Aurora: Eu tenho quase 16 anos madrinha...  
Posso cuidar de mim mesma.



Aurora: eu tenho um plano...  
logo mais eu vou viver aqui com os Moors e com você.  
Nós cuidaremos uma da outra.



Ao atribuir uma imagem maternal (“fada madrinha”) a Malévolva que na PARTE III da narrativa, ocupa o lugar, não mais de fada, mas de “bruxa má”, podemos apontar uma ruptura com o DTCF, no qual, uma relação entre essas duas representações do feminino só é possível por meio de conflitos de inimizade, pois são imagens antagônicas do feminino. Essa ruptura, por sua vez, produz outros sentidos para essa relação e movimenta posições-sujeito no DCCF. No DTCF, as fadas representam a figura materna, enquanto Malévolva permanece na posição de bruxa má. Mas no DCCF, como já afirmamos, dois efeitos de sentido são produzidos para as fadas: o de incapacidade e não-importância. Malévolva, por sua vez, desloca-se para o lugar de sujeito materno. Nesse movimento de posições e sentidos, o sujeito feminino Aurora passa a

significar e a representar de outras formas. A partir de sua relação com o outro, que é seu igual, o feminino, ela faz planos para o seu futuro e estabelece objetivos para conquista-los.

Ainda no RECORTE 19, observamos que a princesa decidiu o que irá fazer quando completar 16 anos: “logo mais eu vou viver aqui com os Moors e com você”. Há, portanto, um rompimento com o DTCTF, pois a projeção de futuro não parte de sua relação com o sujeito masculino, mas sim, com o sujeito feminino. No texto de origem, por exemplo esse é o momento que a jovem decide se casar, mas no DCCF ela exprime seu desejo de morar com a madrinha. Portanto, o sujeito masculino é deslocado do seu lugar de provedor, de objeto de libertação e realização de sonhos, cedendo espaço para o sujeito feminino, havendo assim uma movimentação de posições dos sujeitos.

O discurso da princesa revela um desejo de independência, produzindo assim uma imagem de sujeito independente, que determina e projeta seu futuro. Além disso, esse sujeito não precisa de cuidados, ele é autossuficiente – *posso cuidar de mim mesma*. Essa representação do sujeito feminino provoca um deslocamento de posição desse sujeito, de dependente e submisso para independente e insubordinado. Essa posição rompe com o discurso tradicional a partir do qual a representação do feminino é marcada pela passividade e submissão.

É interessante observamos também a relação de Aurora com os sujeitos masculinos príncipe Philippe e rei Stefan. Na narrativa tradicional, o encontro com príncipe se dá no momento do despertar, mas nessa versão, assim como na adaptação do conto *A Bela Adormecida* (1959), o encontro com esse sujeito se dá na floresta, mas fica no plano da casualidade e toda a idealização do amor romântico que é materializado no discurso da primeira adaptação é rompido. Podemos confirmar isso no terceiro momento da narrativa, o momento do beijo de amor verdadeiro.

#### RECORTE 22



Philip: Isso é constrangedor, mas não sei como vim parar aqui.





Fadas: Quer beijá-la?  
Beije-a!



Como podemos analisar no RECORTE 22, o sujeito masculino passa da posição de sujeito salvador, provedor, para a posição de sujeito inútil, já que seu beijo não consegue salvar a princesa, produzindo um efeito de frustração. Na adaptação o sujeito masculino, príncipe, que no DTCF, é corajoso, forte, destemido, honrado e astuto, é representado, como inútil, ingênuo e manipulável. Essa posição de salvador é ocupada no DCCF pelo sujeito feminino. Importa destacar que esse sujeito não é autônomo, pois ele foi conduzido para o palácio pela própria Malévola e ordenado a beijar a princesa pelas fadas, reforçando o efeito de sujeito manipulável. Dessa forma, esse sujeito não representa mais o amor, a salvação, o futuro ou a libertação do sujeito feminino. Todas essas projeções são feitas para ou pelos sujeitos femininos. O mesmo pode ser percebido no conflito de Aurora com o segundo sujeito masculino, o rei Stefan:

### RECORTE 23



Aurora: Papai!  
Sou eu, Aurora!





A representação tradicional da figura paterna, como sujeito protetor, amoroso e sábio é desconstruída, e o sujeito feminino, mais uma vez, projeta isso no outro que é seu semelhante. O ato de abraçar, enquanto construção sócio histórica, representa afeto, proteção e segurança, o que é negado ao sujeito feminino pela figura paterna. Tudo isso produz para o sujeito masculino uma imagem de negligência, insanidade, crueldade e mau-caratismo que rompe com o DTCTF. Portanto o sujeito feminino encontra apoio em seu próprio gênero, uma vez que o sujeito masculino é negligente, inútil e opressor, revelando a presença do discurso feminista antimachista como parte das relações interdiscursivas que sustentam o DCCF.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por seu caráter universalista, os contos de fadas atravessam o imaginário de crianças, adolescentes e adultos no mundo todo e têm sido um importante instrumento de transmissão de valores, padrões e estereótipos que dinamizam as relações sociais. Enquanto discursos, esses contos da literatura clássica (infantil) reproduzem/legitimam efeitos de sentido (ideológicos) na representação de comportamentos e identidades dos sujeitos.

Contudo, desde o século XX, esse discurso tradicional dos contos de fadas (DTCF) tem sido interpelado por novas formas de significação, através das adaptações cinematográficas, que se apresentam como objetos simbólicos, históricos e políticos de estabilização e movimentação de sentidos. As adaptações, assim, produzem deslocamentos de sentidos e de posições-sujeito, podendo resultar em uma retomada do discurso anterior (tradicional) ou em novas formas de representar e identificar os sujeitos.

Nessa pesquisa nos propusemos a analisar como o discurso cinematográfico dos contos de fadas (DCCF) movimenta sentidos e posições-sujeito, mais especificamente para o sujeito feminino, observando como este é constituído em relação a si mesmo e ao outro. Apreendendo essas posições-sujeito, bem como as relações interdiscursivas que as sustentam, foi possível observar até que ponto o DCCF reitera ou desloca sentidos das representações tradicionais dos sujeitos femininos e de sua identidade.

O *corpus* selecionado para a análise – o filme *Maleficent* (2014), produzido pela *Disney* – revelou uma relação complexa com dois discursos anteriores adaptação cinematográfica do conto *Briar Rose* (1812), dos irmãos Grimm, e uma primeira versão cinematográfica contemporânea do mesmo conto, intitulada *A Bela Adormecida* (1959). Dessa forma, foi possível vislumbrar, na versão analisada, um movimento de sentidos para o discurso tradicional do conto de origem e da primeira adaptação.

Percebemos que o DCCF retoma o DTCF, transformando-o e até mesmo rompendo com ele, contribuindo, assim, para a constituição de uma “nova” forma-sujeito feminino. No DCCF, o sujeito feminino é essencialmente independente, livre. Esses elementos indicam uma ruptura com o DTCF, no qual a figura feminina se caracteriza pela submissão e passividade são constituem a identidade desse sujeito. Além disso o sujeito feminino é representado em sua complexidade, ocupando diferentes posições, as vezes conflitantes, constituindo assim uma identidade heterogênea. Isso também resulta em uma mudança no DCCF em relação ao DTCF, pois a homogeneidade da representação tradicional, a partir da qual o sujeito é completamente

bom ou completamente mau, não possibilita esse deslocamento de posições, e, portanto, apenas estabiliza sentidos. Contudo, essa mudança em si mesma não é homogênea, pois constatamos que, no discurso de *Maleficent*, há também uma retomada de sentidos tradicionais na representação sujeito feminino, legitimando a imagem da virtude e bondade feminina, e também reiterando lugares discursivos, como o de mãe. Portanto, o DCCF, embora sustente uma nova FD, apresenta elementos de tensão com o discurso tradicional. Prevalece, no entanto, a ruptura com este discurso, como pôde ser observado no desenvolvimento da análise.

Ao logo da análise, destacamos dois sujeitos femininos que aparecem como “principais” na narrativa fílmica de *Maleficent*: Malévola e Aurora. Ocupando o lugar social do sujeito feminino, no DCCF, esses personagens sujeitos protagonizam o processo de tensão destacado acima, na medida em que reiteram, transformam e rompem com certos sentidos e imagens para o sujeito feminino.

A personagem Malévola caracteriza-se pela heterogeneidade e complexidade de sua personalidade, se movimentando por posições antagônicas como fada boa/bruxa má, heroína/vilã, o que caracteriza um deslocamento em relação ao discurso tradicional. Ainda assim, na caracterização dessa personagem, prevalece a imagem do sujeito feminino bondoso, virtuoso, justo e materno. Essa representação complexa e conflituosa resulta em movimentos de tensão em relação a elementos da DTCTF, sem que uma ruptura aconteça plenamente, marcando uma tensão entre duas representações possíveis do sujeito feminino: uma tradicional e uma contemporânea no que se refere à representação do sujeito feminino. Há, nesse caso, portanto, uma contra-identificação com os elementos do discurso tradicional, mas sem ruptura.

Contudo, há uma outra representação para esse sujeito feminino no DCCF que também é caracterizado como forte, poderoso, bondoso, independente e autossuficiente. Esse deslocamento de posições-sujeito dentro de uma mesma formação discursiva produz também um movimento de desidentificação, em relação às representações tradicionais do feminino. Isso resulta numa ruptura com o DTCTF, no qual a identidade do sujeito feminino é constituída a partir da fragilidade, submissão e passividade. Assim, entendemos que há, nas representações do filme *Maleficent*, um movimento de ruptura com a FD tradicional: movimento de desidentificação, indicando a existência de uma nova FD para representação do sujeito feminino, logo de uma nova forma-sujeito.

No que diz respeito à caracterização da personagem feminina Aurora, ocorre movimento semelhante. Assim como no discurso tradicional, seus principais atributos são a beleza, a graciosidade e a bondade. No entanto, percebemos um deslocamento da posição-sujeito

princesa submissa e passiva – como é representada no conto tradicional e em sua primeira versão cinematográfica – para a posição de princesa independente, determinada e insubordinada. Isso revela um processo de contra-identificação desse sujeito em relação ao discurso tradicional, no qual o sujeito feminino é idealizado principalmente pela beleza, virtude e passividade, bem como pela relação de dependência com o sujeito masculino. Há, portanto, um deslocamento que não se caracteriza como ruptura, mas o transforma, e permite essa movimentação de sentidos e diferentes posições, é uma outra forma-sujeito

Outro aspecto que nossa análise permitiu observar na adaptação foi a relação entre as representações do sujeito feminino e do sujeito masculino. Enquanto o sujeito feminino é representado pela força, poder e independência, ou ainda se deslocando em diferentes posições-sujeito, o sujeito masculino é caracterizado pela incapacidade, mau-caratismo e subordinação. Nesse sentido, temos também, na versão cinematográfica analisada, uma ruptura com o DTCF, pois o sujeito masculino é deslocado de sua posição de salvador, corajoso, sensato e destemido, passando para o lugar da passividade, inércia e inutilidade. Esse deslocamento do lugar discursivo masculino é determinante para o modo de representação do sujeito feminino em relação ao outro, masculino, e ao eu, feminino, pois constitui para esse sujeito uma nova forma de significação no discurso, que se representa não apenas pelo olhar do outro – masculino, machista, dominante – mas por seu próprio olhar, independente do sujeito masculino, contribuindo para a constituição da identidade feminina autônoma.

Percebemos, portanto, que, em suas filiações discursivas a respeito do sujeito feminino, a adaptação cinematográfica do DTCF, representada no filme *Maleficent*, se sustenta no discurso feminista, o qual, representando a luta pela igualdade de gênero, legitima novas formas de identidade para o sujeito feminino, distanciando-se do discurso machista tradicional sobre a mulher. Esse movimento de sentidos, destacado no filme, produz para o sujeito feminino efeitos de independência, liberdade e autossuficiência, que se distanciam dos elementos a partir dos quais tradicionalmente a mulher foi representada: a espera, a submissão ao sujeito masculino.

Portanto, no discurso do filme analisado, identificamos que há um rompimento com o DTCF no que diz respeito às representações tradicionais dos contos de fadas, sustentado pelo discurso machista. Na adaptação, a união feminina é determinante e o matrimônio já não é a materialização do desejo e da redenção do sujeito feminino. Percebemos assim que o discurso feminista sustenta boa parte das posições-sujeito feminino construídas na narrativa fílmica de *Maleficent*. Mesmo havendo retomada de elementos do DTCF, podemos afirmar que um



discurso “novo” é predominante e determinante para a constituição da imagem do sujeito feminino como livre, autônomo e emancipado.

É importante ressaltar que há, no discurso do filme, uma inversão das relações de força pelas quais se representa o sujeito feminino. Se, no discurso tradicional, a representação do sujeito feminino servia à afirmação da supremacia do sujeito masculino, o que caracteriza o discurso opressor machista, no discurso do filme, *Maleficent* (2014), temos uma inversão dessa relação entre os sujeitos, uma vez que há uma relação de desigualdade entre os personagens femininos e masculinos que resulta numa desqualificação do sujeito masculino e exaltação da imagem feminina.

Todas as considerações levantadas acerca da análise nos levam a uma leitura menos superficial dos discursos que constituem as adaptações cinematográficas e nos fazem refletir sobre a importância desse objeto, tido muitas vezes como mero entretenimento, na propagação de representações dos sujeitos e das relações sociais.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRANDÃO, Helena H. Nagamine. **Introdução à análise do discurso**. 2ª ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2004.
- CAZARIN, Ercília Ana. Posição-sujeito: um espaço enunciativo heterogêneo. In: **Análise do discurso no Brasil**. FERREIRA, Maria Cristina, INDURSKY, Freda (Orgs.). São Carlos, SP: Claraluz, 2007.
- COELHO, Nelly Novaes. **O conto de fadas: símbolos, mitos, arquétipos**. 4 ed. São Paulo: Paulinas, 2012.
- DANTAS, Aloísio de Medeiros. **Sobressaltos do discurso**: algumas aproximações da análise do discurso. Campina Grande: EDUFPG; 2007.
- FERREIRA, Dina Maria Martins. **Discurso feminino e identidade social**. 2 ed. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2009.
- FRANZ, Marie-Louise. **O feminino nos contos de fadas**; tradução: AGOSTINO, Regina Grisse de. 3 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.
- FOUCAULT, Michel. **O sujeito e o Poder**. In: RABINOW, P.; DREYFUS, H. *Michel Foucault. Uma trajetória filosófica*. Para além do estruturalismo e da hermenêutica. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1995.
- GIROUX, Henry. Ensinando o cultural com a Disney. In: **Atos Impuros: a prática Política dos Estudos Culturais**. GIROUX, Henry (Org.). Trad. Ronaldo Cataldo Costa. Porto Alegre, RS: Artmed, 2003. p. 2-12.
- GRIGOLETTO, M. Do lugar social ao lugar discursivo: o imbricamento de diferentes posições-sujeito. In: **Análise do discurso no Brasil**. FERREIRA, Maria Cristina e INDURSKY, Freda (Orgs.). São Carlos, SP: Claraluz, 2007.
- GRIMM. A Bela Adormecida. IN: Contos escolhidos, irmãos Gimm. Trad. Stella Altenbernd e Mario Quintana. Porto Alegre: Globo, 1985.
- JOHNSON, A.G. **Dicionário de sociologia: guia prático da linguagem sociológica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- JUNG, C. G. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.
- MAINGUENEAU, D. **Novas tendências em Análise do Discurso**. 3ª ed. Trad. Freda Indursky. Campinas, SP: Pontes/Editora da UNICAMP, 1997.
- MALEFICENT. Direção: Robert Stromberg. Produção: Don Hahn, Joe Roth, Richard D. Zanuck. EUA: *Walt Disney Pictures*, 2014. Son, Color, Formato: 97 min.

- MUSSALIM, Fernanda & BENTES, Anna Christina (org.). *Introdução à Linguística: domínios e fronteiras*, Vol. II, 3.ed. São Paulo: Cortez, 2003.
- NERI, Regina. **A psicanálise e o feminino: um horizonte da modernidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- ORLANDI, Eni P. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. 2 ed. São Paulo: Pontes, 2001.
- \_\_\_\_\_. **Análise de Discurso: princípios e procedimentos**. Campinas, SP: Pontes, 1999.
- \_\_\_\_\_. As formas do silêncio. **No movimento dos sentidos**. Campinas, Editora Unicamp, 2007.
- \_\_\_\_\_. **Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico**. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.
- \_\_\_\_\_. **Discurso e leitura**. Campinas, São Paulo: Cortez, 1988.
- \_\_\_\_\_. **Discurso e texto: formação e circulação dos sentidos**. Campinas: Pontes, 2001.
- \_\_\_\_\_. **O sujeito discursivo contemporâneo: um exemplo**. IN: *Análise do discurso no Brasil*. Orgs. FERREIRA, Maria Cristina e INDURSKY, Freda. São Carlos, SP: Claraluz, 2007.
- \_\_\_\_\_. **Terra à vista: discurso do confronto Velho e Novo Mundo**. Campinas: Cortez, 1990.
- PÊCHEUX, Michel. 1969. **Semântica e Discurso**. Uma Crítica à Afirmação do Óbvio. Trad. Eni P. de Orlandi et alii. Campinas: Editora da UNICAMP, 1988.
- PÊCHEUX, M. **Análise Automática do Discurso**. IN: *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.
- POSSENTI, Sírio. **Teorias do discurso: um caso de múltiplas rupturas**. In: MUSSALIN, F., BENTES, A. C. *Introdução à linguística: fundamentos epistemológicos*. São Paulo: Cortez, 2007.
- SANTAELLA, L. **Comunicação e pesquisa: projetos para mestrado e doutorado**. São Paulo: Hacker Editores, 2001.
- TEDESCHI, Antonio Losandro. **As mulheres na história: uma introdução teórico metodológica**. Dourados MS: Editora UFGD, 2012.