



**UNIVERSIDADE DA INTEGRAÇÃO INTERNACIONAL
DA LUSOFONIA AFRO-BRASILEIRA
INSTITUTO DE HUMANIDADES E LETRAS DOS MALÊS
MESTRADO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS:
CONTEXTOS LUSÓFONOS BRASIL-ÁFRICA**

GILMARA DOS SANTOS SILVA

A PEQUENA SEREIA: A RELAÇÃO ENTRE PODER E VOZ

SÃO FRANCISCO DO CONDE

2026

GILMARA DOS SANTOS SILVA

A PEQUENA SEREIA: A RELAÇÃO ENTRE PODER E VOZ

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Estudos de Linguagens, na Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira, UNILAB – Campus dos Malês, como requisito para à obtenção do título de Mestra em Estudos de Linguagens.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Manuele Bandeira.

SÃO FRANCISCO DO CONDE

2026

Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira
Sistema de Bibliotecas da Unilab
Catalogação de Publicação na Fonte

S58p

Silva, Gilmara dos Santos.

A Pequena Sereia : a relação entre poder e voz / Gilmara dos Santos Silva. - 2026.
97 f. : il., color.

Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens: Contextos Lusófonos Brasil-
África) - Instituto de Humanidades e Letras dos Malês, Universidade da Integração
Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, 2026.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Manuele Bandeira de Andrade Lima.

1. Análise do discurso. 2. Enunciação. 3. Feminismo. 4. Identidade de gênero no
cinema. I. Pequena Sereia, A (Filme). II. Título.

BA/UF/BSCM

CDD 401.41

GILMARA DOS SANTOS SILVA

A PEQUENA SEREIA: A RELAÇÃO ENTRE PODER E VOZ

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Estudos de Linguagens, na Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira, UNILAB – Campus dos Malês, como requisito para à obtenção do título de Mestra em Estudos de Linguagens.

Data de aprovação: 09/02/2026.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Manuele Bandeira de Andrade Lima (Orientadora)

Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira - UNILAB

Prof.^a Dr.^a Sabrina Rodrigues Garcia Balsalobre

Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira - UNILAB

Prof. Dr. Rogério Luid Modesto dos Santos

Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira - UNILAB

Prof.^a Dr.^a Fernanda de Oliveira Cerqueira

Universidade Federal da Bahia - UFBA

*Ao meu filho,
gerado em minhas entranhas,
origem da mulher que me tornei:
destemida e inteira,
com identidade reconhecida
e voz que ecoa
pelos corredores do tempo e da palavra.*

*Você, fruto de minhas dores e alegrias,
me ensinou a habitar o corpo
e a performar a existência plena,
ecoando em mim a força
de gerações silenciadas.*

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço a Deus, o dono dos meus dias, meu Abba, aquele que trouxe à existência sonhos que eu sequer imaginava concretizar nesta terra. Aquele que me conheceu antes mesmo de eu ser formada no ventre de minha mãe. Foi por Ele, e para Ele, que concretizei mais um sonho: tornar-me mestra.

Ao meu esposo, Fábio, por todo o apoio emocional e pela presença constante. Em cada momento em que pensei ser difícil prosseguir, suas palavras de incentivo me lembraram que eu era capaz. Seu olhar confiante sempre me impulsionou a crescer.

Aos meus familiares — minha mãe, meu pai e minhas irmãs — por acreditarem em mim, mesmo quando testemunharam minha exaustão diante das múltiplas tarefas. O amor e a confiança de vocês sustentaram meus passos.

À minha orientadora, Manuele Bandeira, carinhosamente chamada de Manu. Desde as aulas, encantei-me com sua maestria na Linguística, sem imaginar que, um dia, seria minha orientadora. Ao embarcar comigo nesta jornada incerta — que foge de suas linhas habituais de pesquisa —, ampliou meu olhar analítico para além do texto. Ensinou-me que, nem na pesquisa nem na vida, teremos todas as respostas e que, se o “não” já nos pertence, é preciso correr atrás do “sim”.

Às colegas da Turma 3, que, desde o início, me fortaleceram ao mostrar que aquele também era o meu lugar. Aprendi profundamente com cada uma de vocês.

Registro, de modo especial, minha gratidão a Patrícia, a escritora, que, com sua imaginação e doçura, fez-me acreditar em minhas múltiplas performances e em capacidades que eu ainda não havia descoberto. Nossos encontros aconchegantes, as palavras de entusiasmo, a escrita criativa, os livros infantis e a contação de histórias — aquelas que eu narrava para meu filho — mostraram-me que poderiam, sim, tornar-se livros. Você transformou minha forma de ver a escrita.

À Joelma, minha parceira em eventos científicos e pesquisas, com quem vivi uma verdadeira aventura acadêmica. Nossas trocas constantes fortaleceram nosso percurso e ampliaram meus aprendizados.

Ao professor Rogério, que, em uma breve reunião, ampliou significativamente minha perspectiva sobre esta pesquisa. Ao questionar qual seria o diferencial do meu trabalho e apontar a busca pelos sentidos atribuídos à voz de Ariel, apresentou-me a Análise do Discurso — campo pelo qual hoje sou profundamente apaixonada e que desejo aprofundar no doutorado.

À professora Sabrina, a quem mencionar é, sem dúvida, uma honra. Uma das poucas docentes capazes de ler o texto e, ao mesmo tempo, ler o autor com tamanha sensibilidade. Gratidão pelos ensinamentos, pela experiência compartilhada, pelas longas conversas e por ser esse ser humano tão generoso e inspirador.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo apoio financeiro concedido por meio da bolsa de estudos, fundamental para a realização desta pesquisa.

Por fim, agradeço à banca examinadora pelo aceite em participar e pelas contribuições importantes que virão. Celebro especialmente a escolha da Prof^a. Dra. Fernanda de Oliveira Cerqueira (UFBA) para compor esta banca, cuja orientação inspiradora certamente enriquecerá o trabalho. Agradeço a todos que cruzaram meu caminho ao longo deste processo. Cada encontro teve um significado especial e deixou marcas profundas na minha trajetória.

Como expressão de fé e gratidão, encerro com as palavras das Escrituras, que acompanharam silenciosamente cada etapa deste percurso:

“Confia no Senhor de todo o teu coração e não te estribes no teu próprio entendimento.

Reconhece-o em todos os teus caminhos, e Ele endireitará as tuas veredas.”

(Provérbios 3:5–6)

*"Em Candeias, assistia a pequena sereia sonhando com a voz que me tiravam:
mulher negra, corpo fora do padrão, silenciada antes de falar.
Esta pesquisa é Ariel recuperando minha enunciação."*

Das profundezas do silêncio à superfície do discurso.

RESUMO

Esta pesquisa, inserida na área de Análise do Discurso e Linguagem, investigou a voz da personagem Ariel nas versões cinematográficas de *A pequena Sereia* (1989, animação dirigida por Ron Clements e John Musker; 2023, remake em *live-action* dirigido por Rob Marshall), compreendida como construção discursiva atravessada por relações de gênero, raça e poder. A questão-problema que orientou o estudo foi: *quais sentidos habitaram a voz de Ariel nas versões de 1989 e 2023 do filme?* A investigação partiu da compreensão de que a voz não constituiu apenas um fenômeno sonoro, mas uma enunciação socialmente situada, capaz de revelar limites, possibilidades e disputas de fala historicamente atribuídas aos corpos femininos. O objetivo geral consistiu em analisar de que modo a voz de Ariel se configurou como prática discursiva concreta, identificando e sistematizando os sentidos que circularam, se transformaram e se reconfiguraram nas enunciações verbais, musicais e visuais, entendidas como instâncias ideologicamente determinadas e produzidas em contextos históricos e culturais específicos. A pesquisa justificou-se pela relevância acadêmica e social de compreender como produções culturais de ampla circulação, especialmente voltadas ao público, contribuíram para a construção e circulação do imaginário social sobre gênero, corpo, raça e voz, influenciando processos de identificação, reconhecimento e exclusão simbólica. O referencial teórico articulou a perspectiva dialógica da linguagem de Bakhtin (1981), mobilizando os conceitos de enunciação, dialogismo, gêneros discursivos, heteroglossia e forças centrípetas/centrífugas. Complementarmente, dialogou-se com teorias feministas de Beauvoir (1949), Butler (1990), hooks (1984) e Spivak (1988), subsidiando a reflexão crítica sobre silenciamento, agência enunciativa e representações racializadas. Metodologicamente, adotou-se a Análise do Discurso de orientação dialógica com abordagem qualitativa interpretativista. Foram analisados 21 fotogramas distribuídos em quatro cenas centrais: Fotograma 1 (Contrato 1989: 6 imagens), Fotograma 2 (Contrato 2023: 6 imagens), Fotograma 3 (Recuperação 1989: 5 imagens) e Fotograma 4 (Recuperação 2023: 4 imagens). A análise desenvolveu-se em três níveis: verbal, verbo-visual e ideológico. Os resultados demonstraram que, em 1989, a voz se configurou como regulada por normas patriarcais, valorizada principalmente quando reconhecida pela ordem romântica e masculina. Na versão de 2023, a voz foi restituída como ato público, dialógico e politicamente situado, atravessado por marcadores raciais e por agência própria, promovendo ressignificações significativas do papel da personagem e do imaginário social. Concluiu-se que a voz de Ariel constituiu-se como espaço discursivo em disputa, revelando tensões históricas, ideológicas e culturais sobre gênero, raça e poder. A pesquisa evidenciou a fecundidade do

diálogo interdisciplinar entre Análise do Discurso, Linguística, Estudos Feministas e Cinema, oferecendo contribuições metodológicas e teóricas para estudos futuros sobre representação, enunciação e circulação de sentidos no audiovisual contemporâneo.

Palavras-chave: análise do discurso; enunciação; feminismo; identidade de gênero no cinema; Pequena Sereia, A (filme).

ABSTRACT

This chapter is situated within the field of Discourse Analysis (DA) of Bakhtinian orientation, articulated with contributions from feminist and intersectional studies. As explained in the methodological section, discourse is understood as a social, historical, and ideologically situated practice, in which every enunciation materializes in relations of alterity, power, and ethical responsibility (Bakhtin, 1992; Bakhtin, 1997). The chapter is organized into four articulated moments. Section 4.1 presents the methodological process guiding the analysis. Section 4.2 is dedicated to the analysis of voice loss in Frames 1 and 2, relating musical utterances to verbo-visual marks of silencing. Section 4.3 examines voice recovery in Frames 3 and 4, contrasting forms of feminine agency in the two film versions. Finally, Section 4.4 synthesizes the identified discursive displacements through a comparative chart, systematizing the evolution of meanings attributed to Ariel's voice. The adopted analytical procedure consists of the integrated observation of three previously defined discursive levels: (i) the verbal level, corresponding to utterances from dialogues and songs; (ii) the verbo-visual level, relative to the imagetic composition of the frames; and (iii) the ideological level, in which social values of gender and race that traverse the analyzed scenes are examined. In Section 4.2, Frame 1 (*The Little Mermaid*, 1989) is analyzed, starting from the identification of enunciative positions occupied by Ariel and Ursula. Voice loss constitutes the central analytical axis, investigating how silencing operates as a discursive practice of symbolic subordination. In Frame 2 (*The Little Mermaid*, 2023), the analysis compares the racialized version of the pact, emphasizing corporeal violence — such as blood and scales extraction — and the precarious temporality of the contract. Section 4.3 examines voice recovery in the two film versions. Section 4.4 synthesizes the discursive displacements, systematizing how Ariel's voice transitions, in the 1989 version, from a word regulated by external expectations to, in 2023, configuring itself as racialized heteroglossia. The analytical journey materializes, on the empirical plane, the theoretical concepts operationalized throughout the research, ensuring the internal coherence of the work. The theoretical-analytical device — Discourse Analysis based on Bakhtin, articulated with feminist contributions — conceives discourse as ideologically saturated enunciation, in which the word is never neutral, but traversed by social voices and historico-cultural marks (Bakhtin, 1997). This perspective emphasizes the ethical responsibility of enunciation and the dialogic tensions between self and other, offering instruments to examine how discursive structures regulate speaking and silencing in the analyzed texts.

Keywords: discourse analysis; enunciation; feminism; gender identity in film; The Little Mermaid (film).

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Capa oficial A Pequena Sereia (1989)	22
Figura 2	Capa oficial A Pequena Sereia (2023)	25
Figura 3	Fotograma 1: contrato 1989	59
Figura 4	Fotograma 2: contrato 2023	63
Figura 5	Fotograma 3: recuperação 1989	67
Figura 6	Fotograma 4: recuperação da voz 2023	70

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	15
1.1	MOTIVAÇÃO: ENTRE ENCANTAMENTOS E SILÊNCIOS	15
1.2	OBJETO DE PESQUISA, JUSTIFICATIVA, OBJETIVOS E REFERENCIAL TEÓRICO	17
2	DESCRIÇÃO DAS OBRAS CINEMATOGRAFICAS: A PEQUENA SEREIA (1989 E 2023)	20
2.1	DA ANIMAÇÃO AO LIVE-ACTION: EVOLUÇÃO NARRATIVA	21
2.2	ENTRE CRÍTICAS E CELEBRAÇÕES: RECEPÇÃO DO REMAKE DE 2023	27
2.3	O MUSICAL COMO ENUNCIAÇÃO NARRATIVA	30
3	REFERENCIAL TEÓRICO: FEMINISMOS E DISCURSO	34
3.1	REPRESENTAÇÕES FEMININAS NO CINEMA: BEAUVOIR, BUTLER, HOOKS, SPIVAK	35
3.2	BAKHTIN: ENUNCIAÇÃO, DIALOGISMO E POLIFONIA	50
4	ANÁLISE DAS ENUNCIAÇÕES	56
4.1	PROCESSO METODOLÓGICO	57
4.2	O CONTRATO: PERDA DA VOZ	58
4.3	A RECUPERAÇÃO: RETORNO DISCURSIVO	67
4.4	CICLO DISCURSIVO DA VOZ DE ARIEL: CONTRATO, PERDA E RECUPERAÇÃO (1989; 2023)	73
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	78
	REFERÊNCIAS	81
	ANEXO A – LETRAS DAS CANÇÕES A PEQUENA SEREIA (1989)	86
	ANEXO B – LETRAS DAS CANÇÕES A PEQUENA SEREIA (2023)	93

1 INTRODUÇÃO

"Ter voz na infância é aprender a resistir aos padrões que nos constroem antes mesmo de podermos falar."

(Ribeiro, 2017, p. 45)

1.1 MOTIVAÇÃO: ENTRE ENCANTAMENTOS E SILÊNCIOS

Esta pesquisa surge de uma inquietação que atravessa diferentes momentos da minha trajetória — infância, adolescência, formação acadêmica e prática docente — e que, ao longo do tempo, se constitui como questão teórica e investigativa. Durante a infância, os filmes de animação da Disney ocuparam um lugar central no meu imaginário, configurando-se como experiências de encantamento profundo. As narrativas, as canções e as personagens femininas participaram ativamente da construção da minha sensibilidade, oferecendo referências fundamentais para compreender o mundo, o amor, o corpo e a própria ideia de voz.

Com o passar dos anos, esse encantamento inicial passou a coexistir com um desconforto progressivamente mais perceptível e analítico. As princesas que habitavam essas narrativas eram, em sua maioria, mulheres brancas, de cabelos longos, lisos e claros, cujas trajetórias narrativas se organizavam em torno da espera passiva por um príncipe encantado. Tais representações cinematográficas mostravam-se notavelmente distantes da minha realidade existencial. Sou uma mulher negra, nascida e criada em Candeias, no interior da Bahia, em um território majoritariamente negro, onde corpos, vozes e experiências vividas não correspondiam aos modelos idealizados e normalizados pela cinematografia hegemônica.

Na adolescência, esse descompasso entre representação e vivência tornou-se ainda mais evidente e estrutural. No espaço escolar, observei cotidianamente que os padrões de beleza, desejo e reconhecimento social dialogavam de forma direta e intensa com as imagens veiculadas pelos filmes Disney e por outras mídias dominantes. As meninas que mais se aproximavam desses modelos hegemônicos eram frequentemente escolhidas, desejadas e visibilizadas socialmente, enquanto outras — entre elas, eu mesma — experimentavam sistematicamente o silenciamento, a invisibilidade e a sensação recorrente de não pertencimento. Essas vivências atravessaram de forma decisiva a construção da minha identidade e permaneceram como memória discursiva e afetiva, ainda que ressignificadas e reelaboradas ao longo do tempo.

Posteriormente, ao ingressar na formação acadêmica e atuar como professora de Língua Portuguesa, essa inquietação pessoal encontrou novas e mais elaboradas formas de problematização teórica. O estudo sistemático da linguagem, do discurso e da enunciação ampliou significativamente meu olhar analítico para aquilo que sempre me instigou profundamente: o dito e o não dito, o que se autoriza a falar e o que se silencia estrategicamente, os sentidos que circulam no espaço social e produzem interpretações diversas, por vezes abertamente conflitantes. No exercício concreto da docência, tornou-se evidente que a linguagem nunca se apresenta de forma transparente ou neutra, mas é sempre atravessada por valores sociais, histórias coletivas, posições de poder e relações assimétricas de força.

Esse percurso reflexivo e formativo conduziu-me à compreensão teórica de que minhas experiências pessoais não se tratavam apenas de vivências individuais ou subjetivas, mas de efeitos concretos e materializados de discursos historicamente produzidos, reiterados e naturalizados — discursos que padronizam corpos, regulam vozes, delimitam modos legítimos de existir e performar a feminilidade. Em diferentes momentos da minha trajetória, fui silenciada não apenas por ser mulher, mas especificamente por ser mulher negra, em uma sociedade brasileira que insiste em estabelecer e reproduzir modelos restritos e excludentes de feminilidade, beleza e reconhecimento social.

É exatamente nesse entrelaçamento complexo e dialógico entre experiência pessoal autêntica, formação docente reflexiva e elaboração teórica rigorosa que esta pesquisa se constitui e ganha contornos próprios. O interesse vital pela cinematografia, especialmente pelas animações Disney, articulou-se organicamente às discussões acadêmicas sobre voz, silenciamento e produção de sentidos no discurso. Ao retomar *A Pequena Sereia* — obra que marcou de maneira indelével minha infância —, identifiquei um *corpus* excepcionalmente fecundo para investigar de maneira sistemática como a voz feminina é construída discursivamente, retirada violentamente, negociada sob condições assimétricas e, finalmente, restituída no interior do discurso audiovisual. Essa narrativa específica permitiu observar com precisão não apenas o que é dito explicitamente, mas também — e principalmente — o que é silenciado estrategicamente, o que é autorizado a circular e o que permanece condicionado a determinadas e restritas formas de reconhecimento social.

Conforme afirma Djamila Ribeiro (2017), ter voz não significa apenas possuir a capacidade física de falar, mas ser legitimada enquanto sujeito pleno de discurso, com direito ao reconhecimento e à escuta. Essa compreensão atravessou de forma estruturante todo o percurso desta investigação e orientou de maneira decisiva as escolhas teóricas e metodológicas realizadas. Assim, esta pesquisa se configura como um encontro dialógico e responsável entre

encantamentos infantis e silêncios estruturais, entre memória afetiva profundamente situada e análise discursiva metodicamente conduzida, entre o olhar sensível da professora de Língua Portuguesa e o olhar crítico da pesquisadora interessada em compreender como os sentidos se instalam, circulam, disputam e habitam a voz no cinema e na sociedade brasileira contemporânea.

1.2 OBJETO DE PESQUISA, JUSTIFICATIVA, OBJETIVOS E REFERENCIAL TEÓRICO

O objeto desta pesquisa constitui-se nas duas versões cinematográficas de *A Pequena Sereia* — a animação de 1989 e o remake *live-action* de 2023 —, com foco analítico específico na voz da personagem Ariel, compreendida como construção discursiva complexa no interior da narrativa cinematográfica. A investigação concentra-se nas enunciações verbais, visuais e musicais que produzem, retiram e restituem essa voz nas duas versões do filme, entendendo-a como prática significativa atravessada por valores sociais, históricos e ideológicos em constante tensão dialógica.

O objetivo geral da pesquisa é investigar de que modo a voz de Ariel se constitui como construção discursiva nas versões de 1989 e 2023, analisando sistematicamente os sentidos produzidos por essas enunciações heterogêneas. Para tanto, examina-se a organização discursiva das enunciações verbais, visuais e musicais relacionadas à personagem principal, compreendendo a voz como espaço privilegiado de produção, circulação e disputa de sentidos no interior da narrativa audiovisual.

A pesquisa foi — e continua sendo — orientada pela seguinte questão-problema: *quais sentidos habitam a voz de Ariel nas versões de 1989 e 2023 do filme A Pequena Sereia?* A escolha deliberada do verbo "habitar" não foi casual, pois desloca de maneira produtiva a compreensão convencional da voz como mero instrumento fixo ou transparente de expressão individual, concebendo-a, isso sim, como espaço simbólico dinâmico atravessado por disputas ideológicas, valores sociais em conflito e memórias discursivas coletivas. Habitar supõe, nos termos bakhtinianos, uma circulação incessante, coexistência tensa e permanência sempre provisória de vozes sociais distintas, em vez de uma posse definitiva ou unívoca. Essa questão-problema organizou de maneira estruturante todo o percurso analítico da investigação, permitindo identificar, descrever e interpretar os sentidos produzidos ao longo da narrativa, sem a pretensão ingênua de respostas fechadas, definitivas ou exaustivas.

O referencial teórico da pesquisa foi ancorado prioritariamente na teoria dialógica da linguagem de Mikhail Bakhtin (1997; 2011), mobilizando os conceitos fundamentais

de *enunciação*, *dialogismo* e *gêneros discursivos* para compreender a voz cinematográfica como prática social concreta e ideologicamente saturada. Adicionalmente, dialogou-se com aportes das teorias feministas de Simone de Beauvoir (1960), Judith Butler (2018), bell hooks (1984; 2019) e Gayatri Spivak (2010), que subsidiaram a reflexão crítica sobre silenciamento estrutural, agência feminina, interseccionalidade¹ e representações racializadas² no campo cultural, sem deslocar a linha estruturante da perspectiva dialógica bakhtiniana.

Situada no campo epistemológico e metodológico da Análise do Discurso de orientação dialógica, esta pesquisa demonstra-se particularmente relevante para compreender de maneira crítica como produções cinematográficas de grande circulação cultural — especialmente aquelas destinadas prioritariamente ao público infanto-juvenil — participam ativamente da construção do imaginário social coletivo e da estabilização — sempre provisória e disputada — de sentidos sobre gênero, corpo, raça e voz. Conforme Bakhtin (1997) desenvolve em sua concepção materialista da linguagem, esta constitui-se como fenômeno ideológico por excelência, no qual se materializam vozes sociais em constante tensão dialógica e disputa pelo sentido. Nesse contexto teórico, narrativas audiovisuais amplamente difundidas e naturalizadas configuram-se como espaços privilegiados e estrategicamente eficazes de circulação de discursos e valores historicamente situados e politicamente carregados.

A Pequena Sereia, narrativa de origem anderseniana que foi amplamente reelaborada e apropriada pelo cinema da Disney, ocupou — e continua ocupando — lugar central e estruturante na cultura midiática contemporânea. A animação originalmente lançada em 1989 e o remake live-action de 2023, produzidos em contextos históricos, políticos e culturais marcadamente distintos, possibilitaram observar tanto continuidades estruturais quanto deslocamentos significativos na construção discursiva da personagem Ariel, especialmente no que se refere à sua voz e às condições materiais e simbólicas de enunciação que lhe são atribuídas ao longo da narrativa. Essas duas versões cinematográficas configuraram-se, assim, como material empírico fecundo para a análise dos modos pelos quais a voz feminina — e, em particular, a voz feminina racializada — é discursivamente produzida, regulada, apropriada e ressignificada no interior do cinema comercial contemporâneo.

¹"A interseccionalidade é sobre a identidade da qual participa o racismo interceptado por outras estruturas" (Akotirene, 2019, p. 48), sugerindo igualdade analítica entre raça-classe-gênero (p. 36) e posicionando mulheres negras "em avenidas longe da cisgeneridade branca heteropatriarcal" (p. 30).

² Para a autora, a racialização não incide apenas sobre sujeitos negros, mas estrutura o próprio tecido social: a branquitude constitui-se como identidade racial historicamente construída e naturalizada, percebida como neutra e universal, sustentada por um pacto narcísico que preserva privilégios e obscurece sua própria posição racial no imaginário brasileiro (Bento, 2022, p. 18)

A dissertação organiza-se em quatro capítulos principais, além desta Introdução e das Considerações Finais. O Capítulo 2, *Descrição das obras cinematográficas: A Pequena Sereia (1989 e 2023)*, contextualiza o *corpus* analisado em sua materialidade histórica e cultural. O Capítulo 3, *Referencial teórico: feminismos e discurso*, apresenta os fundamentos conceituais que estruturam a investigação. O Capítulo 4, *Análise das Enunciações*, concentra a análise discursiva propriamente dita, integrando o processo metodológico às interpretações desenvolvidas a partir dos fotogramas e enunciados selecionados. Por fim, nas Considerações Finais, retomam-se os principais resultados da investigação em diálogo direto com a questão-problema inicial, sistematizando continuidades e deslocamentos discursivos entre as versões analisadas e apontando contribuições teóricas específicas, bem como possibilidades concretas de desdobramentos para pesquisas futuras no campo da Análise do Discurso e dos Estudos Feminista.

2 DESCRIÇÃO DAS OBRAS CINEMATOGRAFICAS: A PEQUENA SEREIA (1989 E 2023)

Este capítulo tem como objetivo apresentar e descrever as duas obras cinematográficas que constituem o corpus empírico desta dissertação: *A Pequena Sereia* (1989), animação dirigida por Ron Clements e John Musker, e *A Pequena Sereia* (2023), remake em *live-action* dirigido por Rob Marshall. A descrição das obras é concebida como etapa fundamental para a análise discursiva desenvolvida nos capítulos subsequentes, uma vez que delimita a materialidade fílmica, os contextos de produção e circulação e os elementos narrativos que sustentam a investigação.

O capítulo adota uma abordagem descritivo-analítica, orientada pela compreensão do filme como um enunciado cultural historicamente situado. Nesse sentido, não se trata de antecipar interpretações teóricas, mas de mapear aspectos constitutivos das obras — narrativos, técnicos, musicais e receptivos — que possibilitam a análise das vozes sociais, dos silenciamentos e das disputas de sentido presentes nas duas versões do filme.

A organização do capítulo estrutura-se em três seções complementares. A seção 2.1, *Da animação ao live-action*, apresenta as trajetórias narrativas das duas obras, destacando continuidades e deslocamentos no enredo, na construção das personagens e nos conflitos centrais, com ênfase no pacto estabelecido entre Ariel e Úrsula e na função da voz como elemento estruturante da narrativa. Também são considerados os contextos histórico-culturais de produção e as diferenças técnicas entre a animação clássica e o *live-action* contemporâneo.

A seção 2.2, *Recepção crítica do remake*, dedica-se à descrição da circulação social do filme mais recente, examinando as reações públicas e midiáticas suscitadas por sua divulgação e lançamento. São mapeadas manifestações de apoio e contestação, especialmente nas redes sociais, bem como práticas de engajamento e disputa simbólica que evidenciam o filme como objeto de debate em torno de representatividade, identidade e atualização do imaginário Disney.

Por fim, a seção 2.3, *O musical como enunciação narrativa*, aborda o papel das canções na organização das duas obras, compreendendo o musical como componente estruturante do enredo e da construção das personagens. A seção descreve a função narrativa das músicas e sua contribuição para o desenvolvimento dos conflitos e dos projetos identitários, estabelecendo o musical como elemento central para a análise discursiva posterior. Trechos das canções são apresentados ao longo do texto, com as letras completas disponibilizadas nos anexos.

Dessa forma, o capítulo constrói o terreno empírico necessário para a análise discursiva desenvolvida adiante, oferecendo uma visão das obras e de seus modos de produção, circulação

e significação, sem antecipar conclusões interpretativas, mas delimitando os elementos que sustentam a investigação.

A partir dessa delimitação geral das obras que compõem o *corpus*, a seção 2.1 dedica-se à descrição da evolução narrativa de *A Pequena Sereia* nas versões de 1989 e 2023. O objetivo é apresentar, de forma sistematizada, as trajetórias centrais do enredo, os conflitos estruturantes e a organização das personagens, considerando os contextos histórico-culturais e as condições de produção de cada filme. Ao descrever continuidades e deslocamentos narrativos entre a animação clássica e o remake em *live-action*, esta seção estabelece a base comparativa necessária para a compreensão das reconfigurações discursivas que serão analisadas nos capítulos posteriores.

2.1 DA ANIMAÇÃO AO LIVE-ACTION: EVOLUÇÃO NARRATIVA

A Pequena Sereia (*The Little Mermaid*) é um filme de animação produzido pela Walt Disney Pictures³, dirigido por Ron Clements e John Musker e lançado em 1989. A obra constitui uma adaptação livre do conto homônimo de Hans Christian Andersen e integra o conjunto de produções associadas à retomada da animação tradicional do estúdio no final da década de 1980, período frequentemente referido pela crítica como “Renascimento Disney”. Nessa fase, o estúdio retoma narrativas de estrutura clássica, ancoradas em contos de fadas, articuladas a um investimento ampliado em música, técnicas de animação e estratégias de divulgação.

A materialidade visual que acompanha a circulação do filme pode ser observada na capa oficial de *A Pequena Sereia* (1989), utilizada em materiais promocionais e em lançamentos para cinema e mídia doméstica, a qual antecipa elementos centrais da narrativa, como a figura da protagonista, o ambiente submarino e a oposição entre os mundos marinho e terrestre.

³ A Walt Disney Company, fundada em 16 de outubro de 1923 por Walt e Roy Disney como Disney Brothers Cartoon Studio, é pioneira na animação e entretenimento familiar, com sede em Burbank, Califórnia. Produtora de *A Pequena Sereia* (1989), revolucionou o cinema animado com longas como *Branca de Neve* (1937) e parques temáticos como Disneyland (1955). Ver história completa em The Walt Disney Company.

Figura 1⁴ – Capa do filme A Pequena Sereia (1989)



Fonte: IMBb (1989).

A narrativa acompanha Ariel, uma sereia jovem, filha do Rei Tritão, governante dos mares, que demonstra interesse crescente pelo mundo humano, apesar da proibição de contato entre sereias e humanos. Desde as primeiras sequências, a personagem é caracterizada como alguém que questiona as normas impostas pelo pai, acumulando objetos humanos encontrados em naufrágios e construindo, a partir deles, um imaginário idealizado sobre a vida fora do mar. Durante uma tempestade, Ariel salva o príncipe Eric de um naufrágio e, a partir desse encontro, passa a desejar de forma mais explícita viver fora do ambiente submarino, associando o espaço terrestre não apenas à curiosidade, mas também à possibilidade de realização amorosa.

Para concretizar esse desejo, Ariel estabelece um acordo com Úrsula, a bruxa do mar, figura que ocupa a posição de antagonista na narrativa. Úrsula lhe concede forma humana por tempo limitado, em troca de sua voz, condição que introduz uma relação de risco e dependência: Ariel precisa conquistar o amor do príncipe e fazê-lo reconhecê-la como sua salvadora dentro de três dias, sem poder falar, sob pena de perder sua liberdade e ficar sob o domínio da bruxa.

⁴ Ficha técnica e trailer de A Pequena Sereia (1989). IMDb. Disponível em: <https://www.imdb.com/pt/title/tt0097757/>. Acesso em: 29 dez. 2025.

Esse pacto mobiliza elementos próprios do conto maravilhoso, como a presença de magia, a figura da feiticeira e o cumprimento de tarefas em prazo determinado, ao mesmo tempo em que problematiza a relação entre corpo, voz e identidade da protagonista.

O filme apresenta uma estrutura narrativa alinhada ao modelo clássico do conto maravilhoso, no qual a personagem principal enfrenta uma série de obstáculos para alcançar uma mudança de condição. Observa-se uma progressão marcada por provas, ajudas e impedimentos que organizam o percurso de Ariel em direção à transformação de sereia em humana. Ao longo da narrativa, a perda da voz da personagem constitui um elemento central do enredo, condicionando suas ações e relações no mundo humano até a resolução do conflito. A voz, que no início funciona como marca de expressividade da protagonista, converte-se em moeda de troca e, posteriormente, em objeto de disputa entre as forças que regem o desenvolvimento narrativo.

No aspecto técnico, a animação utiliza o formato tradicional em 2D, combinando desenhos feitos à mão com o uso pontual de tecnologias digitais disponíveis à época, como recursos de computação gráfica aplicados em determinadas sequências. A direção de arte estabelece contrastes cromáticos entre o universo submarino, caracterizado por cores mais intensas e movimento contínuo, e o espaço terrestre, representado de forma mais controlada e associado à vida na corte. A trilha sonora, composta por Alan Menken, com letras de Howard Ashman, desempenha papel relevante na organização da narrativa, integrando canções que expressam desejos, conflitos e posicionamentos das personagens, como ocorre em “Part of Your World” (“Parte do Seu Mundo”), número musical em que Ariel explicita sua insatisfação com o mundo submarino e projeta o desejo de pertencimento ao espaço humano.

Do ponto de vista da recepção, a obra obteve circulação comercial expressiva, arrecadando aproximadamente US\$ 84,4 milhões nos Estados Unidos em seu lançamento inicial e cerca de US\$ 235 milhões mundialmente ao longo de relançamentos, com orçamento estimado em US\$ 40 milhões. Esses dados indicam não apenas o desempenho econômico do filme, mas também sua inserção em uma estratégia mais ampla de reposicionamento da Disney no mercado de animação. Além da bilheteria, o filme gerou produtos derivados, adaptações para outras mídias, relançamentos em formatos domésticos e, posteriormente, uma versão em *live-action*, fatores que contribuíram para a permanência da narrativa de Ariel no circuito cultural contemporâneo.

Estudos e leituras críticas posteriores indicam que a narrativa constrói a trajetória da protagonista a partir de relações hierárquicas que envolvem gênero e poder. Nesse contexto, a troca da voz pela possibilidade de mobilidade no mundo humano tem sido interpretada como

um recurso narrativo que evidencia formas de silenciamento feminino, tanto no plano literal — a impossibilidade de falar — quanto no simbólico — a necessidade de adequar corpo, comportamento e afetos a determinados ideais de feminilidade. A resolução do conflito, que articula ações da protagonista com a intervenção de outras personagens, também tem sido objeto de debate quanto à maneira como o filme negocia discursos sobre autonomia, romantização do sacrifício e modelos de subjetividade feminina, questões que serão aprofundadas na análise discursiva da obra.

A descrição da animação de *A Pequena Sereia* (1989) evidencia uma organização narrativa vinculada a estruturas recorrentes do conto maravilhoso, nas quais a trajetória da protagonista se desenvolve por meio de deslocamentos, perdas e resoluções que conduzem à estabilização da ordem ao final do enredo. Essa configuração atua como matriz para as releituras posteriores da história. O *live-action* lançado em 2023 retoma esse núcleo narrativo, mas o reinscreve em um contexto histórico, estético e discursivo distinto, a partir de modos específicos de construção das personagens e de escolhas visuais que dialogam com debates contemporâneos. Na sequência, apresenta-se a descrição dessa adaptação, com atenção às continuidades estruturais e aos deslocamentos produzidos na atualização da narrativa.

A Pequena Sereia (*The Little Mermaid*, em português *A Pequena Sereia*) é um filme musical em *live-action* produzido pela Walt Disney Pictures, dirigido por Rob Marshall, com produção executiva de Marc Platt e Lin-Manuel Miranda. O longa-metragem foi lançado em 9 de maio de 2023 nos Estados Unidos e em 25 de maio do mesmo ano no Brasil. A obra constitui uma adaptação do filme de animação homônimo lançado em 1989, retomando a narrativa inspirada no conto de Hans Christian Andersen, publicado em 1837. O remake integra a estratégia do estúdio de revisitar produções animadas clássicas por meio de versões com atores reais, combinando atuação em locações nas Bahamas (Eleuthera), *performance capture* realizada em tanques de água nos Pinewood Studios, na Inglaterra, e efeitos visuais digitais desenvolvidos pela *Industrial Light & Magic*.

A materialidade visual associada à circulação do filme pode ser observada na capa oficial de *A Pequena Sereia* (1989), conforme ilustrado na Figura 2, utilizada em materiais promocionais e em lançamentos para cinema e mídia doméstica.

Figura 2⁵ – Capa do filme (2023)



Fonte: Site oficial do filme *A Pequena Sereia* (2023).

A narrativa acompanha Ariel, interpretada por Halle Bailey, uma jovem sereia negra que vive no reino submarino de Atlântica, governado por seu pai, o Rei Tritão, interpretado por Javier Bardem. A personagem demonstra interesse recorrente pelo mundo humano, apesar das restrições impostas pela autoridade paterna e pelas normas que regulam o contato entre sereias e humanos. Esse interesse manifesta-se por meio da coleta de objetos provenientes de naufrágios, como garfos, espelhos, cachimbos, livros e partituras musicais, organizados em uma gruta secreta situada nos arredores do reino submarino.

Após salvar o príncipe Eric, interpretado por Jonah Hauer-King, de um naufrágio provocado por uma tempestade, Ariel passa a desejar de forma mais intensa a vida no mundo humano. O príncipe, herdeiro de um reino insular fictício, registra apenas uma visão parcial da sereia que o resgata, reconhecendo-a principalmente pelos cabelos cacheados. Esse episódio funciona como elemento catalisador do deslocamento narrativo da personagem, intensificando seu desejo de ultrapassar os limites de seu espaço de origem.

⁵ TRAILER 2 OFICIAL LEGENDADO. *A Pequena Sereia*. Walt Disney Studios BR, 13 mar. 2023. Vídeo (2 min 23 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ma8MMmx72A>. Acesso em: 29 dez. 2025.

Para concretizar esse desejo, Ariel estabelece um acordo com Úrsula, a bruxa do mar, interpretada por Melissa McCarthy. A antagonista, exilada em um abismo submarino e apresentada como irmã do Rei Tritão, oferece à sereia a transformação temporária em humana pelo período de três dias, em troca de sua voz. A retirada da voz ocorre por meio de um ritual mágico conduzido com um tentáculo bioluminescente. Como condição, Ariel deve conquistar o amor do príncipe por meio de um beijo dentro do prazo estabelecido; caso contrário, retornará definitivamente ao mar sob o domínio de Úrsula.

A trajetória de Ariel no *live-action* de 2023 organiza-se a partir de um afastamento progressivo de seu meio de origem e da intensificação de conflitos decorrentes da transgressão dessas normas. No mundo humano, a personagem é acolhida no palácio de Eric, onde interage com personagens secundários, como Sebastian, o caranguejo maestro; Flounder, o peixe companheiro; e Scuttle, a gaivota informante. O deslocamento para esse novo espaço impõe perdas, restrições e limites temporais, sobretudo em função do acordo firmado com Úrsula, que condiciona a permanência de Ariel no ambiente humano à superação de obstáculos específicos.

Ao longo desse percurso, a personagem enfrenta impedimentos externos, como a vigilância exercida pelos capangas de Úrsula, Flotsam e Jetsam, e a busca empreendida pelo Rei Tritão por sua filha desaparecida, bem como dificuldades internas relacionadas à adaptação corporal e à impossibilidade de comunicação verbal. Ariel passa a se expressar por meio de gestos, olhares e movimentos corporais, participando de atividades como passeios de barco e danças no palácio. O confronto final ocorre quando Úrsula assume a forma de um monstro marinho de grandes proporções, possibilitando a resolução do conflito e a redefinição da condição da protagonista, marcada pela restauração de sua voz, pela concessão permanente de pernas por parte do pai e por sua inserção em um novo espaço social ao lado do príncipe.

Do ponto de vista técnico, o filme combina cenas filmadas em locações reais com ambientes e personagens digitais, especialmente nas sequências ambientadas no fundo do mar. A direção de fotografia é assinada por Dion Beebe, o design de produção por Ian Phillips e os figurinos por Colleen Atwood. Os efeitos visuais incluem a renderização da cauda de Ariel, composta por aproximadamente 1,8 milhão de escamas individuais, além da criação de criaturas marinhas digitais. A trilha sonora, supervisionada por Alan Menken, retoma seis canções do filme original, como *Part of Your World* (Parte do Seu Mundo), *Under the Sea* (Aqui no Mar) e *Kiss the Girl* (Beije a Moça), e incorpora novas composições com letras de Lin-Manuel Miranda, entre elas *For the First Time* (Pela Primeira Vez), *Wild Uncharted Waters* (Águas Nunca Navegadas) e *The Scuttlebutt* (A Fofoca da Scuttle).

No que se refere à circulação comercial, o filme arrecadou aproximadamente US\$ 569,6 milhões em bilheteria mundial, com orçamento estimado entre US\$ 250 milhões e US\$ 300 milhões. Nos Estados Unidos, a estreia alcançou cerca de US\$ 117,4 milhões nos primeiros quatro dias de exibição. O desempenho em mercados internacionais foi desigual, com resultados expressivos na Europa e na América Latina e recepção mais moderada em alguns países asiáticos. Um dos aspectos mais debatidos do remake refere-se à escolha de Halle Bailey, atriz e cantora negra, para interpretar Ariel, decisão que ampliou as possibilidades de representação no universo das princesas Disney. Esses elementos serão aprofundados na análise subsequente.

Essa sólida performance comercial do remake de *A Pequena Sereia* (2023), aliada à polêmica escalção de Halle Bailey, posicionou o filme como fenômeno cultural de ampla circulação, cujas dinâmicas receptivas — marcadas por celebrações e controvérsias em diferentes contextos — serão detalhadas na próxima seção (2.1.1), revelando os discursos que emergiram em torno da representatividade racial e da atualização do imaginário Disney.

2.2 ENTRE CRÍTICAS E CELEBRAÇÕES: RECEPÇÃO DO REMAKE DE 2023

A escolha de Halle Bailey para interpretar Ariel no remake de *A Pequena Sereia* (2023), dirigido por Rob Marshall, gerou repercussão pública e midiática desde o anúncio oficial da escalção, em 19 de julho de 2019, intensificando-se com a divulgação do trailer oficial, em 26 de maio de 2022, que acumulou aproximadamente 16 milhões de visualizações nas primeiras 24 horas no *YouTube*. A decisão da Disney inseriu o filme em debates contemporâneos sobre representatividade racial no cinema de grande circulação, especialmente em plataformas digitais como *Twitter* (atual X), *TikTok*, *YouTube* e *Instagram*, nas quais a produção passou a ser amplamente comentada, compartilhada e avaliada por milhões de usuários.

Halle Bailey é cantora e atriz norte-americana, nascida em 2000, na cidade de Atlanta. Tornou-se conhecida inicialmente por sua atuação no duo musical Chloe x Halle, formado com sua irmã Chloe Bailey em 2015. O grupo alcançou projeção internacional com o álbum *Ungodly Hour* (2020), além de indicações ao Grammy e parcerias com artistas consolidados da indústria musical. Paralelamente à carreira musical, Bailey participou da série *Grown-ish* (Freeform, 2018–2023), o que ampliou sua visibilidade junto ao público jovem. *A Pequena Sereia* marcou seu primeiro protagonismo em um longa-metragem de grande alcance comercial, com orçamento estimado em US\$ 250 milhões e bilheteria global de US\$ 569,6 milhões (Box Office Mojo, 2024). A escolha da atriz foi justificada publicamente por integrantes da produção, como

o diretor Rob Marshall e a produtora Marc Platt, com base em critérios relacionados à performance vocal, à expressividade e à capacidade de construção da personagem, deslocando o foco da fidelidade visual para aspectos interpretativos e musicais.

A partir desse anúncio, a recepção pública passou a se organizar predominantemente em ambientes digitais. Uma parcela expressiva das manifestações destacou a presença de uma atriz negra em um papel historicamente associado a padrões brancos de representação no catálogo da Disney. Até 2023, a hashtag #LittleMermaidRepresentation ultrapassou 500 mil menções no Twitter. Vídeos amplamente compartilhados registraram reações de identificação por parte de crianças negras em diferentes países, incluindo um clipe viral de uma menina no Reino Unido cantando “Part of Your World”, que alcançou cerca de 10 milhões de visualizações no TikTok, além de registros no Brasil, nos quais famílias relataram reconhecimento cultural e simbólico na personagem por meio de postagens no Instagram (Cinema com Rapadura, 2023). Campanhas digitais reuniram elevado número de interações, com depoimentos recorrentes de crianças e adolescentes negros que afirmavam reconhecer-se, pela primeira vez, em uma princesa da Disney.

Paralelamente, reações contrárias à escalção também circularam com intensidade significativa. Esses posicionamentos estiveram ancorados, em grande medida, na defesa da fidelidade à animação de 1989 e ao conto *A Pequena Sereia*, de Hans Christian Andersen, publicado em 1837, no qual a personagem é descrita com pele clara e cabelos longos. Hashtags como #NotMyAriel e #BoycottLittleMermaid⁶ concentraram grande volume de publicações ao longo do período de divulgação e lançamento do filme, totalizando cerca de 1,2 milhão de usos no *Twitter*. Nesse contexto, uma petição hospedada na plataforma Change.org reuniu aproximadamente 45 mil assinaturas contrárias à escolha da atriz. As manifestações incluíram montagens comparativas entre a personagem animada e a atriz escalada, além de comentários de teor discriminatório, como memes racistas e avaliações negativas em massa (CNN Brasil, 2023; The Guardian, 2023). Esse movimento também se refletiu em plataformas de vídeo, nas quais o trailer oficial recebeu cerca de 1,5 milhão de avaliações negativas nos dias iniciais de exibição.

Em resposta a essas manifestações, posicionamentos de apoio à escalção passaram a circular de forma igualmente intensa. Artistas ligados à produção, como Lin-Manuel Miranda,

⁶ #NotMyAriel e #BoycottLittleMermaid: hashtags criadas por internautas contrários à escalção de Halle Bailey como Ariel, expressando rejeição à mudança racial da personagem tradicionalmente representada como branca na animação de 1989 e no conto de Andersen. #NotMyAriel questiona especificamente a “fidelidade” à imagem original (“Não é minha Ariel”), enquanto #BoycottLittleMermaid convocava ao boicote do filme. Ambas viralizaram entre 2019-2023, somando mais de 1,2 milhão de usos (CNN Brasil, 2023; The Guardian, 2023).

responsável por letras da trilha sonora, além de cineastas, influenciadores e organizações da sociedade civil, manifestaram-se publicamente em defesa da diversidade racial nas produções cinematográficas. No Brasil, figuras públicas como Taís Araújo, Anitta e Lázaro Ramos utilizaram suas redes sociais para apoiar a escolha da atriz, por meio de publicações que alcançaram amplo alcance digital. Simultaneamente, usuários mobilizaram hashtags como #ArielNegraÉMinhaAriel. Organizações como o Geledés – Instituto da Mulher Negra publicaram conteúdos que relacionavam o filme a debates sobre inclusão racial e acesso de pessoas negras aos espaços de protagonismo cultural (CNN Brasil, 2023; F5 – Folha de S. Paulo, 2023).

A recepção crítica institucional do filme apresentou diferenças relevantes entre os contextos dos Estados Unidos e do Brasil. Nos Estados Unidos, a crítica especializada concentrou suas avaliações em aspectos narrativos, técnicos e mercadológicos, como a adaptação do enredo original, a expansão do arco do personagem Eric, o uso de efeitos visuais por meio de CGI e as estratégias de divulgação adotadas pela Disney. Plataformas agregadoras como Rotten Tomatoes registraram 67% de aprovação, com base em 424 resenhas, enquanto o CinemaScore atribuiu ao filme a nota “A” a partir da avaliação do público. Embora a questão racial tenha sido mencionada em veículos como *The New York Times* e *Variety*, essas referências foram frequentemente articuladas a debates mais amplos sobre identidade, imigração e dinâmicas do mercado cultural (Variety, 2023).

No Brasil, a recepção crítica e pública assumiu outra configuração, com a escolha de uma atriz negra para o papel principal ocupando posição central nas discussões. Veículos especializados, como Omelete, que atribuiu nota 6,5/10, e AdoroCinema destacaram a atuação vocal de Bailey e determinadas atualizações temáticas, ao mesmo tempo em que apontaram limites nos aspectos visuais da produção. Em portais de circulação nacional, como *Veja* e *Nexo Jornal*, o filme foi associado a debates sobre autoestima de crianças negras, visibilidade racial e participação de pessoas negras nos espaços de decisão da indústria cinematográfica, tanto na atuação quanto na produção e direção (Veja, 2023; Nexo Jornal, 2023).

As diferenças culturais influenciam a recepção de *A Pequena Sereia*, tanto na animação de 1989 quanto no remake de 2023. Elementos narrativos centrais, como o silenciamento de Ariel ao longo da trama, materializado pela perda da voz em troca das pernas, são destacados de maneiras distintas conforme o contexto social. Em países nos quais os debates feministas possuem maior visibilidade, como os Estados Unidos, esse elemento é frequentemente associado a discussões sobre controle da fala feminina e restrição da participação das mulheres nos espaços públicos e privados, conforme resenhas publicadas em *The Hollywood Reporter*.

Já em contextos como o brasileiro, marcado por desigualdades raciais evidenciadas por dados do IBGE — segundo os quais 74% da população se declarou preta ou parda em 2022 —, o filme passou a ser relacionado a debates sobre protagonismo racial, autoestima infantil e presença negra na indústria audiovisual (Veja, 2023).

Dessa forma, as diferenças culturais moldam não apenas o olhar sobre a narrativa, mas também os temas que ganham centralidade em cada contexto de recepção. Enquanto nos Estados Unidos há maior ênfase em questões ligadas à identidade, imigração e estratégias mercadológicas, no Brasil o foco recai sobre visibilidade racial, construção de referências simbólicas para crianças negras e ampliação da participação de pessoas negras nos espaços de decisão da indústria cinematográfica, conforme apontam coberturas de veículos nacionais (Veja, 2023; Nexo Jornal, 2023).

Tais variações receptivas, determinadas por contextos culturais distintos, revelam como *A Pequena Sereia* (2023) se constitui em espaço de negociação discursiva, cujas múltiplas leituras precedem a análise estrutural da narrativa musical — objeto central da próxima seção (2.3), na qual as canções serão examinadas como dispositivos enunciativos que organizam conflitos, identidades e relações de poder na trama.

2.3 O MUSICAL COMO ENUNCIAÇÃO NARRATIVA

O filme *A Pequena Sereia* (1989), produzido pela Walt Disney Animation Studios, destaca-se como marco no cinema de animação durante a Renascença Disney, notabilizando-se pela inovação na forma de contar histórias por meio da música integrada à narrativa. Com trilha sonora composta por Alan Menken (melodias) e letras de Howard, o filme eleva as canções a elementos centrais da narrativa, conduzindo o espectador pelas emoções, conflitos e transformações das personagens, especialmente de Ariel. As músicas não apenas ilustram a trama, mas funcionam como verdadeiros dispositivos de enunciação, revelando desejos, anseios e tensões que moldam a identidade da protagonista e impulsionam a trama em direção ao clímax.

Entre as faixas emblemáticas, destaca-se "Parte do Seu Mundo" (Part of Your World), na qual Ariel expressa seu anseio por liberdade e autonomia, rompendo com as convenções do reino submarino:

Tenho aqui uma porção
De coisas lindas nesta coleção
Posso dizer que eu sou

Alguém que tem quase tudo

O meu tesouro é tão precioso
Tudo o que eu tenho é maravilhoso
Por isso eu posso dizer
Sim, tenho tudo aqui

Essas coisas estranhas, curiosas
Para mim são bonitas demais
Olhe essas aqui, preciosas
Mas pra mim ainda é pouco, quero mais

Eu quero estar onde o povo está
Eu quero ver um casal dançando
E caminhando em seus
Como eles chamam?
Ah, pés

As barbatanas não ajudam, não
Pernas são feitas pra andar, dançar e passear pela
Como eles chamam?
Rua

Poder andar, poder correr
Ver todo o dia o Sol nascer
Eu quero ver, eu quero ser
Ser desse mundo

O que eu daria pela magia de ser humana
Eu pagaria por um só dia poder viver
Com aquela gente, ir conviver
E ficar fora destas águas
Eu desejo, eu almejo este prazer

Eu quero saber o que sabem lá
Fazer perguntas e ouvir respostas
O que é o fogo? O que é queimar?
Lá eu vou ver

Quero saber, quero morar
Naquele mundo cheio de ar
Quero viver, não quero ser
Mais deste mar
(Menken; Ashman, 1989)

“Aqui no Mar” (Under the Sea), cantada por Sebastião, exalta o mundo submarino:

Onde eu nasci, onde eu cresci
É mais molhado
Eu sou vidrado por tudo aqui (Menken; Ashman, 1989, Anexo A.2, vv. 85-87).

A versão completa, com orquestração jazzística, está no Anexo A.2.

“Pobres Corações Infelizes” (Poor Unfortunate Souls), de Úrsula (1989), mantém extensão maior por sua centralidade manipuladora:

O jeito para conseguir o que quer
 É você se tornar humana também
 Minha querida e bela menina
 É isto o que eu faço
 É para isso que eu vivo
 Para ajudar os infelizes seres do mar
 Como você
 [...]

 É sua voz
 Você, que é tão infeliz
 Não vai ser mais (Menken; Ashman, 1989, Anexo A.3, vv. 87-89).

Na adaptação de 2023 (Melissa McCarthy como Úrsula), ajustes leves ocorrem para adequação contemporânea; a letra integral está no Anexo B.2. Tanto a versão original de 1989 quanto a de 2023 de “Pobres Corações Infelizes” integrarão a análise dos *corpora* discursivos, permitindo comparação das estratégias enunciativas e polifônicas ao longo das décadas.

“Filhas de Tritão” (Daughters of Triton) apresenta as irmãs de Ariel:

Aquáta (ahhhh) / Andrina (ahhhh) / Arista (ahhhh)
 Atina (ahhhh) / Adela (ahhhh) / Alana (ahhhh)
 A nossa irmã mais jovem / Que vai hoje estrear
 (Menken; Ashman, 1989, Anexo A.1, vv. 85-85).

As letras das músicas são marcadas por temas como desejo, liberdade, autonomia, identidade e poder, funcionando como dispositivos narrativos que revelam o interior das personagens e impulsionam a trama. O musical destaca o empoderamento feminino, a crítica ao patriarcado e a valorização da curiosidade e da coragem, especialmente em “Parte do Seu Mundo”. Todas as letras integrais das versões 1989 e 2023 estão nos Anexos A e B para consulta durante a análise discursiva.

As letras das músicas de A Pequena Sereia exercem um impacto na enunciação e na construção da linguagem, funcionando como enunciados concretos que dialogam com o contexto social, histórico e ideológico do público. Sob a perspectiva bakhtiniana, toda enunciação é parte de uma cadeia discursiva, em que cada palavra reverbera as anteriores e responde às expectativas do interlocutor, estabelecendo relações dialógicas de sentido (Bakhtin, 2010). Nesse sentido, as letras das músicas do filme não são apenas expressões de sentimentos, mas atos de linguagem que constroem identidades, valores e projetos discursivos, conforme consulta aos Anexos A/B.

As canções operam como enunciados que dialogam com o imaginário coletivo sobre gênero, autonomia e poder. A letra de “Parte do Seu Mundo”, por exemplo, é um manifesto de desejo e curiosidade, em que Ariel expressa sua vontade de romper com as convenções e buscar

a liberdade. Esse enunciado dialoga com a tradição das princesas Disney, mas também responde a novas expectativas sociais sobre a mulher contemporânea, criando um projeto discursivo de empoderamento e resistência (Bakhtin, 2010; Silva, 2024).

Além disso, as letras funcionam como espaços de polifonia, em que diferentes vozes e ideologias se confrontam. “Aqui no Mar” apresenta uma visão otimista do mundo submarino, mas também critica o mundo humano (Anexo A.2), enquanto “Pobres Corações Infelizes” traz a voz manipuladora de Úrsula, criando um diálogo de tensão e poder (Anexo A.3/B.2). Essa polifonia é característica do pensamento bakhtiniano, em que o sentido se constrói a partir das relações dialógicas entre enunciados (Bakhtin, 2016).

As letras também destacam a interpenetração entre linguagem verbal e visual, criando efeitos de sentido que ultrapassam o plano linguístico. Esse diálogo entre verbal e visual é essencial para a construção da identidade da personagem e para a crítica às estruturas de poder e convenções sociais (Grillo, 2012).

Portanto, as letras das músicas de A Pequena Sereia são enunciados que exercem um impacto na linguagem, funcionando como atos de diálogo, polifonia e construção de identidades. Elas exemplificam a teoria bakhtiniana de que toda enunciação é parte de uma cadeia discursiva, em que o sentido se constrói a partir das relações dialógicas entre vozes e ideologias (Bakhtin, 2010; Silva, 2024; Grillo, 2012).

3 REFERENCIAL TEÓRICO: FEMINISMOS E DISCURSO

O presente capítulo tem como objetivo central refletir sobre as dinâmicas de poder, silenciamento e agência simbólica que atravessam as vozes femininas no campo cinematográfico. Ao articular contribuições teóricas de Simone de Beauvoir, Judith Butler, bell hooks e Gayatri Spivak, busca-se evidenciar como as vozes femininas são historicamente reguladas, interditadas ou ressignificadas em contextos de opressão estrutural, seja pelo patriarcado, racismo, colonialidade ou capitalismo (Beauvoir, 1960; Butler, 2018; hooks, 2019; Spivak, 2010).

Nas seções seguintes, será discutida a construção da subjetividade feminina a partir das matrizes existencialista, pós-estruturalista, feminista negra e pós-colonial, evidenciando como cada uma dessas abordagens permite compreender as condições de possibilidade para que as mulheres possam falar, serem reconhecidas como sujeitos e resistir aos regimes de silenciamento. A análise de Beauvoir revela a assimetria estrutural entre homens e mulheres, mostrando como o feminino é historicamente construído como Outro, relegado à condição de inessencial e subordinado. Já Butler problematiza as categorias de sexo e gênero, destacando como o corpo é atravessado por práticas discursivas e relações de poder, sendo o gênero uma construção performativa e não uma essência natural (Beauvoir, 1960; Butler, 2018).

A perspectiva de bell hooks traz à tona a interseccionalidade, evidenciando como o silenciamento das mulheres negras é resultado de múltiplas opressões, e como o ato de falar constitui um gesto político de resistência e transformação. Spivak, por sua vez, radicaliza a crítica ao questionar se o subalterno pode realmente falar, mostrando como o discurso dominante frequentemente apaga ou traduz a experiência subalterna, impedindo sua inscrição autônoma no campo do saber (hooks, 2019; Spivak, 2010).

Além disso, o capítulo aborda o conceito de gêneros discursivos e enunciação, a partir da teoria de Bakhtin (1997). Serão analisadas as formas estabelecidas de comunicação no cinema, entendendo como os gêneros do discurso funcionam como estruturas que organizam e regulam as vozes das personagens, moldando suas enunciações e as possibilidades de expressão. Essa abordagem permite evidenciar como o cinema, enquanto espaço de disputa simbólica, articula diferentes vozes sociais, tensionando normas e promovendo a polifonia discursiva (Bakhtin, 1997).

Essas discussões teóricas servirão de base para a análise do *corpus* cinematográfico, especialmente no que diz respeito à representação e à enunciação das personagens femininas em *A Pequena Sereia* (1989 e 2023). Ao articular essas contribuições, o capítulo busca

evidenciar como o cinema participa da produção, legitimação ou contestação das vozes femininas, revelando as tensões, disputas e possibilidades de resistência presentes nas narrativas audiovisuais.

3.1 REPRESENTAÇÕES FEMININAS NO CINEMA: BEAUVOIR, BUTLER, HOOKS, SPIVAK

Refletir sobre as vozes femininas implica tensionar os regimes de verdade que historicamente definem quem pode falar, quem é autorizado a ser sujeito e quem é relegado à condição de Outro ou de silêncio. Como aponta Spivak (2010), a produção da voz feminina está sempre impactada por sistemas interseccionais de opressão, como patriarcado, racismo, colonialidade e capitalismo, que determinam as condições de possibilidade para que certos sujeitos possam ser ouvidos. Não se trata apenas do ato de falar, mas, como afirma hooks (1984), de conquistar legitimidade discursiva e agência simbólica em espaços tradicionalmente negados às mulheres. Nesse sentido, a emergência da voz feminina é sempre um processo de negociação com forças sociais e históricas que buscam interditar ou ressignificar sua potência.

No campo do cinema, entendido como dispositivo de produção de sentidos, subjetividades e narrativas culturais, as dinâmicas de poder e silenciamento tornam-se ainda mais visíveis. A linguagem fílmica, ao mesmo tempo em que pode reproduzir e reafirmar estruturas hegemônicas, também se constitui como território de disputa simbólica, sendo espaço de subversão, deslocamento das normas e insurgência discursiva. Como aponta hooks (1984), o cinema pode funcionar tanto como instrumento de opressão quanto como meio de resistência, dependendo de quem narra, de quem é representado e de quem permanece invisível.

Nesse cenário, as epistemologias feministas oferecem ferramentas teóricas indispensáveis para compreender que as vozes femininas não emergem de modo neutro ou espontâneo, mas são produzidas, reguladas e, muitas vezes, interditas dentro de regimes de poder que controlam quem pode ser sujeito e quem permanece silenciado (Butler, 2018; Spivak, 2010). Como indaga Spivak (2010, p. 271), “pode o subalterno falar?”, questionando as condições históricas e discursivas que permitem ou negam a emergência de vozes femininas nos espaços culturais, inclusive no cinema. Dessa forma, refletir sobre a presença e a ausência das mulheres na linguagem audiovisual é também tensionar os mecanismos de silenciamento estrutural e as possibilidades de resistência e ressignificação dessas vozes.

No marco dessa reflexão, os aportes de Simone de Beauvoir (1960), Judith Butler (2018), bell hooks (2019) e Gayatri Spivak (2010) oferecem um arcabouço crítico capaz de

desnudar as tecnologias de poder que produzem tanto a construção da subjetividade feminina quanto os processos de apagamento, disciplinamento e, eventualmente, resistência dessas vozes. Essas autoras, cada uma a partir de sua matriz teórica, existencialista, pós-estruturalista, feminista negra e pós-colonial, demonstram que o silenciamento das mulheres não é acidental nem circunstancial, mas estrutural e sistemático, sendo resultado de processos históricos e culturais que regulam quem pode falar, quem pode ser sujeito e quem permanece na condição de subalternidade.

A obra “O Segundo Sexo”, de Simone de Beauvoir (1960), é um dos marcos fundadores do pensamento feminista contemporâneo, especialmente por sua análise filosófica da alteridade de gênero. Partindo do existencialismo, Beauvoir questiona as bases ontológicas, históricas e sociais que sustentam a opressão das mulheres, denunciando que “a humanidade é masculina e o homem define a mulher não em si, mas relativamente a ele; ela não é considerada um ser autônomo” (Beauvoir, 1960, p. 10). O feminino, assim, é construído como “Outro”: uma categoria relacional, dependente e subordinada à centralidade do masculino.

A autora recusa explicações biológicas ou essencialistas para a condição feminina. Em vez disso, propõe uma investigação filosófica sobre o que é ser mulher, deslocando o feminino do campo da natureza para o da história e da cultura.

Se a função da fêmea não basta para definir a mulher, se nos recusamos também a explicá-la pelo ‘eterno feminino’ e se, no entanto, admitimos, ainda que provisoriamente, que há mulheres na terra, teremos que formular a pergunta: que é uma mulher? (Beauvoir, 1960, p. 9).

Beauvoir evidencia que a identidade feminina é marcada por uma assimetria estrutural: enquanto o homem é pensado como sujeito universal, a mulher é reduzida à condição de inessencial, definida sempre em relação ao masculino.

Essa assimetria se manifesta tanto no plano simbólico quanto material. O masculino ocupa o lugar do positivo e do neutro, enquanto o feminino é visto como negativo, limitado e marcado. Até mesmo nos registros sociais, a marcação do feminino é sempre uma singularidade, enquanto o masculino é naturalizado e universalizado:

Se quero definir-me, sou obrigada inicialmente a declarar: ‘Sou uma mulher’. Essa verdade constitui o fundo sobre o qual se erguerá qualquer outra afirmação. Um homem não começa nunca por se apresentar como um indivíduo de determinado sexo: que seja homem é natural (Beauvoir, 1960, p. 9).

A relação dos sexos, portanto, não é de reciprocidade, mas de hierarquia: “O homem representa a um tempo o positivo e o neutro, a ponto de dizermos ‘os homens’ para designar os seres humanos [...] A mulher aparece como o negativo, de modo que toda determinação lhe é imputada como limitação, sem reciprocidade” (Beauvoir, 1960, p. 9).

A alteridade feminina, para Beauvoir, é singular em relação a outras formas de opressão. Enquanto outros grupos historicamente oprimidos desenvolvem uma consciência coletiva de resistência, as mulheres, por sua dispersão nas relações familiares e sociais, não formam um coletivo unificado.

“As mulheres — salvo em certos congressos que permanecem manifestações abstratas — não dizem ‘nós’. Os homens dizem ‘as mulheres’ e elas usam essas palavras para se designarem a si mesmas: mas não se põem autenticamente como Sujeito” (Beauvoir, 1960, p. 13).

Essa dispersão, aliada à vinculação direta a figuras masculinas (pai, marido, irmão) dificulta a emergência de uma identidade coletiva autônoma. A opressão feminina não é fruto de um evento histórico isolado, mas de um processo contínuo e absoluto.

Nem sempre houve proletários, sempre houve mulheres. Elas são mulheres em virtude de sua estrutura fisiológica; por mais longe que se remonte na história, sempre estiveram subordinadas ao homem: sua dependência não é consequência de um evento ou de uma evolução, ela não aconteceu. E, em parte, porque escapa ao caráter acidental do fato histórico que a alteridade aparece aqui como um absoluto (Beauvoir, 1960, p. 13).

A mulher é o Outro dentro de uma totalidade cujos dois termos são necessários um ao outro, mas cuja relação é mediada por estruturas de poder e dominação. Beauvoir enfatiza que a mulher sempre foi, senão escrava, ao menos vassala do homem, e que os dois sexos nunca partilharam o mundo em igualdade de condições. Mesmo com avanços, a mulher ainda arca com um “pesado handicap”⁷ (Beauvoir, 1960, p. 14). No plano econômico, homens e mulheres constituem “duas castas”; mesmo em condições aparentemente iguais, os homens detêm posições mais vantajosas, salários mais altos e maiores possibilidades de êxito (Beauvoir, 1960, p. 14). A autora observa que, historicamente, a participação da mulher no trabalho produtor deslocou o debate feminista para o campo econômico, tornando as reivindicações feministas mais concretas e os adversários mais agressivos (Beauvoir, 1960, p. 17). Ainda hoje, a mulher

⁷ Em *O Segundo Sexo*, Beauvoir (1960, p. 14) utiliza “pesado handicap” para designar a desvantagem sistemática imposta às mulheres por restrições culturais, sociais e legais que as mantêm em posição de vassalagem em relação ao homem, mesmo em sociedades em evolução.

que busca independência no trabalho enfrenta salários inferiores, tarefas menos especializadas e menores oportunidades em relação aos homens (Beauvoir, 1960, p. 174).

O próprio feminismo, segundo Beauvoir, nunca foi um movimento autônomo, mas frequentemente um instrumento de interesses políticos ou reflexo de dramas sociais mais profundos.

Nunca as mulheres constituíram uma casta separada: em verdade nunca elas procuraram desempenhar um papel na história enquanto sexo. As doutrinas que reclamam o advento da mulher enquanto carne, vida, imanência, enquanto Outro, são ideologias masculinas que não exprimem de modo algum as reivindicações femininas (Beauvoir, 1960, p. 168).

Isso reforça a tese de que a identidade coletiva feminina foi historicamente dificultada pela dispersão das mulheres e pela internalização de valores patriarcais. Beauvoir também discute como a socialização feminina é orientada para o casamento e a dependência. Os pais educam suas filhas mais em direção ao matrimônio do que para o desenvolvimento pessoal, e as próprias jovens são incentivadas a buscar a felicidade no “príncipe encantado”, em vez de almejar autonomia (Beauvoir, 1960, p. 174-176). Esse processo resulta em mulheres menos especializadas e menos engajadas em suas profissões, perpetuando a desigualdade econômica e simbólica.

No campo da sexualidade e da maternidade, Beauvoir denuncia que a mulher é frequentemente confinada a situações em que a maternidade é a única saída, por meio de leis e costumes que impõem o casamento, proíbem o aborto e restringem o acesso a anticoncepcionais. Não seria possível obrigar diretamente uma mulher a parir: tudo o que se pode fazer é encerrá-la dentro de situações em que a maternidade é a única saída; a lei ou os costumes impõem-lhe o casamento, proíbem as medidas anticoncepcionais, o aborto e o divórcio (Beauvoir, 1960, p. 79). Assim, a mulher é para o homem não apenas força produtora, mas também parceira sexual, reprodutora, objeto erótico e Outro por meio do qual ele se busca a si próprio.

A assimetria entre as categorias masculina e feminina se manifesta também na constituição unilateral dos mitos sexuais. “Diz-se, por vezes, ‘o sexo’ para designar a mulher; é porque ela é a carne com suas delícias e seus perigos” (Beauvoir, 1960, p. 183). A representação do mundo, como o próprio mundo, é operação dos homens, que descrevem a realidade a partir de seu ponto de vista e o confundem com a verdade absoluta (Beauvoir, 1960, p. 183). A magia feminina, outrora associada a forças cósmicas, foi domesticada dentro da

família patriarcal, integrando a mulher à esfera da imanência e da reprodução (Beauvoir, 1960, p. 213).

A autora ainda ressalta que a mulher, mesmo quando reconhecida como pessoa, permanece mediadora do direito, mas não sua detentora (Beauvoir, 1960, p. 92). A desvalorização da mulher foi historicamente necessária para que o homem se libertasse do domínio da natureza, pois nela se encarnavam os “inquietantes mistérios naturais” (Beauvoir, 1960, p. 95). A expressão “ter uma mulher” carrega um duplo sentido, pois a mulher é, ao mesmo tempo, objeto e juiz, sendo sua conquista associada ao consentimento e à performance de encantamento, como ilustram os mitos da Bela Adormecida e das princesas cativas (Beauvoir, 1960, p. 229).

Por fim, Beauvoir enfatiza que a humanidade não é uma espécie animal, mas uma realidade histórica, construída por meio de escolhas e práticas sociais. “A sociedade humana é uma anti-physis: ela não sofre passivamente a presença da Natureza, ela a retoma em mãos” (Beauvoir, 1960, p. 73). A opressão feminina é, portanto, produto de construções socioculturais e econômicas, e não da biologia.

O conceito de alteridade elaborado por Beauvoir é, assim, fundamental para compreender como os discursos sociais, culturais e midiáticos continuam a produzir representações que reforçam a posição da mulher como Outro. Como afirma a autora, “o homem é o Sujeito, ele é o Absoluto: ela é o Outro” (Beauvoir, 1960, p. 11). Essa categoria permite desvelar os mecanismos pelos quais o patriarcado se perpetua, constituindo base teórica para a análise das vozes femininas e dos regimes de silenciamento e agência nas culturas midiáticas contemporâneas.

Na esteira dessa discussão, Judith Butler propõe uma reconfiguração radical das categorias de sexo, gênero e corpo, deslocando o debate feminista para o campo das práticas discursivas e dos regimes de poder. Em sua análise, a distinção tradicional entre sexo e gênero, assim como a própria categoria sexual, pressupõe uma generalização do “corpo” como matéria pré-discursiva, passiva e anterior à inscrição cultural. A autora problematiza essa suposição ao afirmar que: “Quando ‘o corpo’ é apresentado como passivo e anterior ao discurso, qualquer teoria do corpo culturalmente construído tem a obrigação de questioná-lo como um construto cuja generalidade é suspeita” (Butler, 2018, p. 173).

Desse modo, o corpo não antecede o discurso; ele é, desde o início, atravessado por práticas significantes e relações de poder. Butler argumenta que a linguagem não é mero instrumento de expressão, mas um campo de disputa e de produção de sentidos. Conforme a autora: “A ficção linguística do ‘sexo’ [...] é uma categoria produzida e disseminada pelo

sistema da heterossexualidade compulsória, num esforço para restringir a produção de identidades em conformidade com o eixo do desejo heterossexual” (Butler, 2018, p. 46). Ou seja, tanto o sexo quanto o gênero são efeitos de discursos reguladores que buscam estabilizar identidades e consolidar a matriz heteronormativa.

Ao dialogar com Monique Wittig, Butler ressalta que a marcação de gênero não pode ser compreendida como mera contingência ou prática dispensável. Nas palavras da autora: “Ela compreende essa prática de marcação como contingente, radicalmente variável e mesmo dispensável” (Butler, 2018, p. 47). Todavia, Butler argumenta que essa subteorização da linguagem ignora o modo como o gênero é reiterado e naturalizado nas práticas discursivas cotidianas. No interior desse sistema, o feminino é frequentemente repudiado e excluído, mas é precisamente dessa posição de exclusão que pode emergir uma possibilidade crítica e subversiva: “Como repudiado/excluído dentro do sistema, o feminino constitui uma possibilidade de crítica e de ruptura com esse esquema conceitual hegemônico” (Butler, 2018, p. 48).

Butler também discute a temporalidade discursiva das normas, ao afirmar que:

O antes e o depois da lei são modos de temporalidade discursiva e performativamente instituídos, invocados nos termos de uma estrutura normativa que afirma que a subversão, a desestabilização ou o deslocamento exigem uma sexualidade que de algum modo escape das proibições hegemônicas a pesarem sobre o sexo (Butler, 2018, p. 49).

Assim, a sexualidade que emerge nas relações de poder não é mera repetição da lei, mas pode mobilizar sujeitos que expandem as fronteiras do culturalmente inteligível. A autora afirma: As produções se desviam de seus propósitos originais e mobilizam inadvertidamente possibilidades de ‘sujeitos’ que não apenas ultrapassam os limites da inteligibilidade cultural, como efetivamente expandem as fronteiras do que é de fato culturalmente inteligível (Butler, 2018, p. 50).

A sexualidade, portanto, é sempre construída nos termos do discurso e do poder, sendo este compreendido, em parte, pelas convenções culturais heterossexuais e fálicas (Butler, 2018, p. 51). O corpo, nesse sentido, não é um dado natural, mas um campo de disputa simbólica, constituído por práticas discursivas e regulatórias que definem suas possibilidades de existência e de reconhecimento. Butler aprofunda essa crítica ao demonstrar que as ciências biológicas e as alianças médico-legais, sobretudo a partir do século XIX, produziram ficções categóricas sobre sexo e gênero, consolidando uma matriz regulatória que naturaliza diferenças e hierarquias (Butler, 2018, p. 53).

Dialogando com Beauvoir, Butler reconhece que:

Há algo de certo na afirmação de Beauvoir de que ninguém nasce e sim torna-se mulher, decorre que mulher é um termo em processo, um devir, um construir de que não se pode dizer com acerto que tenha uma origem ou um fim. Como uma prática discursiva contínua, o termo está aberto a intervenções e ressignificações. Mesmo quando o gênero parece cristalizar-se em suas formas mais reificadas, a própria ‘cristalização’ é uma prática insistente e insidiosa, sustentada e regulada por vários meios sociais (Butler, 2018, p. 54).

O gênero, portanto, é “a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser” (Butler, 2018, p. 54). Um dos pontos mais sofisticados da crítica butleriana está na análise das fronteiras entre o “interno” e o “externo” do sujeito. A autora pontua que:

O que constitui mediante divisão os mundos “interno” e “externo” do sujeito é uma fronteira e divisa tenuemente mantida para fins de regulação e controle sociais. A fronteira entre o interno e o externo é confundida pelas passagens excrementícias em que efetivamente o interno se torna externo, e essa função excretora se torna, por assim dizer, o modelo pelo qual outras formas de diferenciação da identidade são praticadas. Com efeito, é dessa forma que o Outro “vira merda” (Butler, 2018, p. 179).

Essa distinção binária serve para estabilizar e consolidar o sujeito coerente, mas pode ser questionada e deslocada, tornando seus termos instáveis e suscetíveis à ressignificação. Como reforça Butler (2018, p. 179), “essa estabilidade, essa coerência, é determinada em grande parte pelas ordens culturais que sancionam o sujeito e impõem sua diferenciação do abjeto”.

Nesse sentido, a autora desloca o debate sobre identidade para o campo das estratégias discursivas, problematizando:

A questão crucial não é como essa identidade foi internalizada — como se a internalização fosse um processo ou mecanismo que pudesse ser descritivamente reconstruído. Em vez disso, a pergunta é: de que posição estratégica no discurso público e por que razões se afirmaram o tropo da interioridade e binário disjuntivo interno/externo? Em que linguagem é representado o “espaço interno”? Que tipo de representação é essa, e por meio de que imagem do corpo é ela significada? Como representa o corpo em sua superfície a própria invisibilidade das suas profundezas ocultas? (Butler, 2018, p. 179).

A lei, segundo Butler, não é simplesmente internalizada, mas incorporada, manifestando-se como essência do eu, como significado da alma e da consciência:

A lei não é internalizada literalmente, mas incorporada, com a consequência de que se produzem corpos que expressam essa lei no corpo e por meio dele; a lei se manifesta como essência do eu deles, significado de suas almas, sua consciência, a lei de seu desejo. Com efeito, a lei é a um só tempo plenamente manifesta e plenamente latente, pois nunca aparece como externa aos corpos que sujeita e subjetiva (Butler, 2018, p. 180).

O ideal regulador é, então, denunciado como norma e ficção, disfarçado de lei natural do desenvolvimento, regularizando o campo sexual que supostamente apenas descreve. Entretanto, como destaca Butler (2018, p. 181):

Essa coerência é desejada, anelada, idealizada, e essa idealização é um efeito da significação corporal. Em outras palavras, atos, gestos e desejo produzem o efeito de um núcleo ou substância interna, mas o produzem na superfície do corpo, por meio do jogo de ausências significantes, que sugerem, mas nunca revelam, o princípio organizador da identidade como causa. Esses atos, gestos e atuações, entendidos em termos gerais, são performativos, no sentido de que a essência ou identidade que por outro lado pretendem expressar são fabricações manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos. O fato de o corpo gênero ser marcado pelo performativo sugere que ele não tem status ontológico separado dos vários atos que constituem sua realidade (Butler, 2018, p. 182).

A autora aprofunda essa análise ao afirmar que se a realidade é fabricada como uma essência interna, essa própria interioridade é efeito e função de um discurso decididamente social e público, da regulação pública da fantasia pela política de superfície do corpo, do controle da fronteira do gênero que diferencia interno de externo e, assim, institui a “integridade” do sujeito. Em outras palavras, os atos e gestos, os desejos articulados e postos em ato criam a ilusão de um núcleo interno e organizador do gênero, ilusão mantida discursivamente com o propósito de regular a sexualidade nos termos da estrutura obrigatória da heterossexualidade reprodutora (Butler, 2018, p. 182).

A performance da drag, por exemplo, explicita a contingência e a artificialidade dessas fronteiras:

A performance da drag brinca com a distinção entre a anatomia do performista e o gênero que está sendo performado. Mas estamos, na verdade, na presença de três dimensões contingentes da corporeidade significante: sexo anatômico, identidade de gênero e performance de gênero. Se a anatomia do performista já é distinta de seu gênero, e se os dois se distinguem do gênero da performance, então a performance sugere uma dissonância não só entre sexo e performance, mas entre sexo e gênero, e entre gênero e performance (Butler, 2018, p. 183).

Trata-se de uma produção que, em seu efeito, coloca-se como imitação, constituindo uma fluidez de identidades e uma abertura à ressignificação: “a proliferação parodística priva a cultura hegemônica e seus críticos da reivindicação de identidades de gênero naturalizadas ou essencializadas” (Butler, 2018, p. 184). Se o corpo não é um “ser”, mas uma fronteira variável,

uma superfície cuja permeabilidade é politicamente regulada, uma prática significativa dentro de um campo cultural de hierarquia de gênero e da heterossexualidade compulsória, resta perguntar: “Que linguagem pode dar conta dessa representação corporal, desse gênero que constitui sua significação “interna” em sua superfície?” (Butler, 2018, p. 185).

A autora propõe considerar o gênero como um estilo corporal, um “ato” intencional e performativo, em que o “performativo” sugere uma construção dramática e contingente do sentido (Butler, 2018, p. 186). O gênero, entendido como projeto de sobrevivência cultural, é uma estratégia compulsória, cujas performances têm consequências punitivas:

Os gêneros distintos são parte do que “humaniza” os indivíduos na cultura contemporânea; de fato, habitualmente punimos os que não desempenham corretamente o seu gênero. As possibilidades históricas materializadas por meio dos vários estilos corporais nada mais são do que ficções culturais punitivamente reguladas, alternadamente incorporadas e desviadas sob coação (Butler, 2018, p. 186).

Por fim, Butler enfatiza que o corpo está sempre “sitiado, sofrendo a destruição pelos próprios termos da história. E a história é a criação de valores e significados por uma prática significativa que exige a sujeição do corpo. Essa destruição corporal é necessária para produzir o sujeito falante e suas significações” (Butler, 2018, p. 174). Todo discurso que estabelece as fronteiras do corpo serve para instaurar e naturalizar certos tabus sobre limites, posturas e formas de troca apropriadas, definindo o que constitui o corpo (Butler, 2018, p. 175).

Em síntese, a teoria de Judith Butler oferece uma crítica à naturalização do corpo e do gênero, evidenciando que ambos são efeitos de práticas discursivas reiterativas e de relações de poder. Sua análise permite compreender como as vozes femininas — e, de modo mais amplo, as subjetividades dissidentes — são produzidas, reguladas e, potencialmente, subvertidas no interior de matrizes normativas que operam tanto no plano simbólico quanto material.

Nesse contexto, a produção da voz, entendida como potência de agência, inscrição simbólica e legitimidade discursiva, é influenciada por sistemas de opressão que determinam quem pode falar, quem é reconhecido como sujeito e quem permanece interditado ao silêncio. Ao direcionar o olhar para as experiências das mulheres negras, torna-se fundamental considerar como essas dinâmicas de silenciamento e exclusão operam de modo ainda mais intenso, articulando patriarcado, racismo e colonialidade. É nesse cenário que bell hooks (1984) se destaca ao desnudar os mecanismos de silenciamento, submissão e censura que influenciam a vida de mulheres negras, evidenciando que o reconhecimento da voz feminina negra exige enfrentar não apenas as estruturas de gênero, mas também as intersecções com raça e classe.

Em “Erguer a Voz: pensar como feminista, pensar como negra”, hooks (2019) parte de sua experiência na comunidade negra do sul dos Estados Unidos para mostrar que, desde cedo, erguer a voz era um gesto de coragem e resistência. “Erguer a voz”, “responder”, “retrucar” significava atrever-se a falar como uma igual diante da autoridade, discordar ou simplesmente ter opinião própria (hooks, 2019, p. 26). A educação tradicional impunha o silêncio como virtude, especialmente para meninas — e a punição para o ato de falar era tanto física quanto simbólica. “As punições que eu recebia por ‘erguer a voz’ pretendiam reprimir qualquer possibilidade de criar minha própria fala. Aquela fala deveria ser reprimida para que ‘a fala correta da feminilidade’ emergisse” (hooks, 2019, p. 26).

Esse silenciamento, no entanto, não é ausência de som, mas a recusa do reconhecimento da fala como legítima. “As vozes das mulheres negras — dando ordens, fazendo ameaças, cismando — podiam ser abstraídas, tornar-se um tipo de música de fundo, audível, mas não reconhecida como uma fala significativa” (hooks, 2019, p. 27). Mesmo em ambientes marcados pela presença feminina, a voz da mulher negra era frequentemente deslegitimada, reduzida a ruído de fundo, sem autoridade simbólica ou poder de agência.

Hooks narra que, mesmo reconhecida como escritora, sentia-se dividida entre o desejo de falar e as pressões para permanecer calada. A escolha do pseudônimo bell hooks foi, portanto, um gesto simbólico de resistência, uma forma de construir uma identidade escritora capaz de desafiar os impulsos que a empurravam para o silêncio: “uma das muitas razões pelas quais escolhi escrever usando o pseudônimo bell hooks [...] foi para construir uma identidade-escritora que desafiasse e dominasse todos os impulsos que me levavam para longe da fala e em direção ao silêncio” (hooks, 2019, p. 30).

A transição do silêncio à fala é, para hooks, um verdadeiro ritual de iniciação, um gesto de resistência que fortalece o compromisso com a própria existência e com a luta coletiva. Fazer a transição do silêncio à fala é, para o oprimido, o colonizado, o explorado, e para aqueles que se levantam e lutam lado a lado, um gesto de desafio que cura, que possibilita uma vida nova e um novo crescimento. Esse ato de fala, de “erguer a voz”, não é um mero gesto de palavras vazias: é uma expressão de nossa transição de objeto para sujeito: a voz liberta (hooks, 2019, p. 31).

A autora enfatiza que, ao contrário do mito da universalidade da experiência feminina, as trajetórias de mulheres negras e de outros grupos subalternizados são marcadas por múltiplos silenciamentos e pela necessidade de conquistar espaços de fala. Falar, nesse contexto, é um gesto libertador, que implica sair da condição de objeto e tornar-se sujeito. Como afirma hooks,

“apenas como sujeitos é que nós podemos falar. Como objetos, permanecemos sem voz — e nossos seres, definidos e interpretados pelos outros” (hooks, 2019, p. 35, 36).

O ato de narrar a própria história, de recontar experiências e de buscar significado nas lutas pessoais, é também um compromisso com a luta coletiva para superar todas as formas de opressão. Além disso, hooks dialoga com Audre Lorde ao reconhecer que, para mulheres de grupos oprimidos, “falar é um ato de resistência”, pois frequentemente há o medo de que suas palavras “não sejam ouvidas nem bem-vindas” (hooks, 2019, p. 36).

Além disso, hooks argumenta que falar como ato de resistência é diferente de uma conversa cotidiana ou de confissões pessoais despolitizadas. É uma fala que visa desenvolver consciência crítica e engajamento político, incitando o oprimido a resistir, transformar e desafiar as estruturas de dominação (hooks, 2019, p. 37). No entanto, a apropriação da voz marginal pelos grupos dominantes ameaça a essência da autodeterminação e da livre expressão dos sujeitos oprimidos. Quando o público e os modos de escuta são definidos pelo grupo dominante, há o risco de que a experiência subalterna seja moldada para se ajustar às expectativas e aos saberes hegemônicos, reforçando a dominação em vez de rompê-la (hooks, 2019, p. 38).

Assim, hooks destaca que, em situações de colonização e dominação, o oprimido desenvolve diferentes estilos de relato, muitas vezes adaptando sua fala para ser compreendido por quem detém o poder. Como ela afirma, “as punições que eu recebia por ‘erguer a voz’ pretendiam reprimir qualquer possibilidade de criar minha própria fala. Aquela fala deveria ser reprimida para que ‘a fala correta da feminilidade’ emergisse” (hooks, 2019, p. 26). Assim, a luta por uma voz libertadora é também uma luta para deslocar-se de objeto a sujeito, resistir à colonização discursiva e afirmar a própria experiência como válida e real.

Diante disso, hooks chama atenção para a importância do diálogo: “Para conhecer nosso público, para saber quem ouve, precisamos estar em diálogo. Devemos falar com, e não somente falar para. Ao ouvir as respostas, começamos a compreender se nossas palavras agem para resistir, transformar, mudar” (hooks, 2019, p. 40). O reconhecimento da voz subalterna exige, portanto, uma escuta ativa e um compromisso ético com a transformação das relações de poder.

A autora reforça que a fala libertadora não é um privilégio, mas um ato de coragem e autotransformação, capaz de desafiar políticas de dominação e abrir espaço para novas formas de existência e reconhecimento. Falar, para hooks, é sempre um gesto político que transforma o sujeito de objeto passivo em agente de sua própria história, e que só se realiza plenamente quando se estabelece como diálogo, como escuta mútua e construção coletiva de sentido. “Quando acabamos com nosso silêncio, quando falamos com uma voz libertadora, nossas

palavras nos conectam com qualquer pessoa que viva em silêncio em qualquer lugar” (hooks, 2019, p. 42).

Por fim, hooks conclui que não haveria necessidade de falar sobre o oprimido e o explorado encontrarem a voz se não houvesse mecanismos opressivos de silenciamento, submissão e censura (hooks, 2019, p. 41). Encontrar uma voz é parte essencial da luta libertadora: um ponto de partida necessário para o oprimido, o explorado, uma mudança em direção à liberdade (hooks, 2019, p. 42).

Em síntese, bell hooks contribui decisivamente para a compreensão da voz como território político e existencial, mostrando que, para mulheres negras e outros grupos oprimidos, falar é sempre um ato de resistência, cura e transformação e, sobretudo, um passo fundamental rumo à liberdade.

Avançando nesse circuito crítico, a obra de Gayatri Chakravorty Spivak, especialmente em “Pode o subalterno falar?” (Spivak, 2010), inaugura uma crítica radical à produção ocidental do conhecimento e à própria ideia de representação dos sujeitos subalternizados. Spivak parte do diagnóstico de que, mesmo nas críticas mais avançadas do Ocidente, persiste o desejo de manter o Ocidente como sujeito do saber, ainda que sob a aparência de pluralidade ou de abalo da soberania subjetiva. Muitas vezes, a multiplicidade aparente dos “sujeitos-efeitos” serve apenas como camuflagem para a manutenção do sujeito ocidental como centro do discurso (Spivak, 2010, p. 21).

Nesse cenário, Spivak (2010, p. 22) defende a necessidade de uma crítica persistente, que vá além de dar voz ao Outro, e que se dedique a revelar e conhecer o discurso do Outro da sociedade. Ela aponta que, mesmo em debates filosóficos de vanguarda, como os de Foucault e Deleuze, há uma tendência a tratar os sujeitos em revolução de maneira monolítica e anônima, apagando especificidades e singularidades dos subalternos (Spivak, 2010, p. 22). Ao negligenciar as relações entre desejo, poder e subjetividade, tais pensadores tornam-se incapazes de articular uma teoria dos interesses, permanecendo indiferentes à ideologia: elemento crucial para compreender as dinâmicas de dominação e resistência (Spivak, 2010, p. 26).

Spivak enfatiza que “a pessoa que fala e age [...] é sempre uma multiplicidade”, e, portanto, nenhum intelectual, partido ou sindicato pode representar plenamente aqueles que agem e lutam (Spivak, 2010, p. 32). A formação de uma classe é artificial e econômica, marcada por interesses impessoais e heterogêneos, e a máquina da história se movimenta de modo deslocado, pois a “identidade” dos interesses não produz, por si só, comunidade ou organização política estável (Spivak, 2010, p. 34, 37). A consciência de classe, assim, está atrelada a

sentimentos de comunidade nacionais e políticos, e não ao modelo estrutural da família (Spivak, 2010, p. 38).

A questão da mulher subalterna é especialmente problemática nesse contexto. Spivak pergunta: O que a elite deve fazer para estar atenta à construção contínua do subalterno? A questão da mulher parece ser mais problemática nesse contexto. Para a mulher subalterna, pobre, negra, colonizada, a opressão é tripla, e a estratificação necessária à constituição do sujeito colonial torna a categoria “cor” insuficiente como significante emancipatório (Spivak, 2010, p. 85).

Além disso, Spivak argumenta que a construção de uma consciência ou sujeito, ao longo do tempo, tende a se unir ao projeto imperialista, mesclando violência epistêmica ao avanço do conhecimento e da civilização. O resultado desse processo é que “a mulher subalterna continuará tão muda como sempre esteve” (Spivak, 2010, p. 86).

Spivak propõe que, ao invés de falar pelo subalterno, o intelectual pós-colonial deve sistematicamente “desaprender” o privilégio de falar em nome do Outro. Isso implica aprender a criticar o discurso pós-colonial sem simplesmente substituir a figura do colonizador por uma nova elite intelectual (Spivak, 2010, p. 88). Esse processo de desaprendizagem é fundamental para evitar que o trabalho crítico reproduza, ainda que involuntariamente, a violência epistêmica que pretende combater. Ao tentar dar voz ao subalterno, o discurso crítico pode reforçar a lógica de silenciamento e apagamento (Spivak, 2010, p. 91-92).

A análise do sati — o ritual de autoimolação da viúva na Índia colonial — ilustra a gravidade da violência ideológica: o sati foi imbuído do sentido de “recompensa”, assim como o imperialismo foi revestido de uma “missão social” (Spivak, 2010, p. 104). Nesse processo, o livre-arbítrio da mulher é apagado, e a assimetria legalmente programada do status de sujeito define a mulher como objeto do marido (Spivak, 2010, p. 106-108). A autoimolação da viúva não é exceção, mas caso extremo de uma lei geral que apaga o sujeito feminino. Entre o patriarcado e o imperialismo, na constituição do sujeito e formação do objeto, a figura da mulher desaparece não num vazio, mas num “violento arremesso”, numa figuração deslocada da mulher do “Terceiro Mundo”, encurralada entre tradição e modernização (Spivak, 2010, p. 119). Spivak afirma de modo contundente: “Não há nenhum espaço a partir do qual o sujeito subalternado sexuado possa falar” (Spivak, 2010, p. 121). O subalterno, como sujeito feminino, não pode ser ouvido ou lido.

O subalterno não pode falar. Não há valor algum atribuído a ‘mulher’ como um item respeitoso nas listas de prioridades globais. A representação não definiu. A mulher

intelectual como uma intelectual tem uma tarefa circunscrita que ela não deve rejeitar com um floreio (Spivak, 2010, p. 126).

Articular essa formação ideológica, inclusive medindo silêncios, é parte do projeto de “desaprendizagem” proposto por Spivak. Quando nos confrontamos com as perguntas “pode o subalterno falar?” e “pode a mulher subalterna falar?”, nossos esforços para dar ao subalterno uma voz na história estarão sempre sujeitos aos perigos do discurso de Freud, que, ao tentar dar voz à histérica, a transforma em bode expiatório e sujeito da histeria (Spivak, 2010, p. 91-92, 88).

Por fim, Spivak desafia qualquer ilusão liberal de empoderamento concedido de fora. Sua crítica radical revela que o subalterno, especialmente a mulher subalterna, é sistematicamente silenciado não apenas pela violência material, mas, sobretudo, pela violência epistêmica, que apaga sua autonomia e impede sua inscrição como sujeito de discurso. O desafio ético e político, segundo Spivak, é construir uma escuta crítica, autocrítica e descolonizadora, capaz de tensionar os próprios limites da representação e da produção do saber.

Ao reunir as contribuições de Simone de Beauvoir (1960), Judith Butler (2018), bell hooks (2019) e Gayatri Spivak (2010), torna-se evidente que, apesar de partirem de matrizes teóricas distintas, essas autoras convergem em pontos essenciais para a compreensão das vozes femininas. Todas problematizam os mecanismos históricos, sociais e discursivos que regulam quem pode falar, quem é reconhecido como sujeito e quem permanece silenciado. Esse diálogo teórico não apenas aprofunda a análise sobre o silenciamento das mulheres, mas também oferece instrumentos críticos para investigar, no campo do discurso cinematográfico, como as personagens femininas em “A Pequena Sereia” têm suas vozes construídas, tensionadas ou ressignificadas. Dessa forma, a interlocução entre essas pensadoras sustenta a análise do *corpus*, permitindo iluminar como a linguagem, moldada por relações de poder, opera tanto na produção quanto na contestação das subjetividades femininas no cinema.

bell hooks (2019), por exemplo, traz uma abordagem interseccional ao destacar que a experiência da voz feminina negra é atravessada não apenas pelo patriarcado, mas também pelo racismo e pela colonialidade, mostrando que erguer a voz é um ato político de resistência diante de múltiplos sistemas de opressão. Ela ressalta que falar como resistência é diferente de uma fala despolitizada ou confessional, pois implica consciência crítica e engajamento coletivo. Spivak (2010), a partir da teoria pós-colonial, radicaliza a discussão ao questionar se o subalterno pode realmente falar e ser ouvido, uma vez que o discurso dominante frequentemente

exige que a experiência subalterna seja traduzida ou adaptada para ser compreendida, correndo o risco de ser apropriada ou silenciada novamente.

O cruzamento dessas autoras reside, portanto, na crítica ao silenciamento estrutural das vozes femininas e na ênfase sobre as condições de possibilidade para que essas vozes se expressem de forma autônoma e legítima. Todas, a seu modo, denunciam que a emergência da voz feminina não é neutra nem espontânea, mas resultado de disputas históricas, sociais e simbólicas que atravessam o corpo, a linguagem e a subjetividade das mulheres.

A discussão teórica que fundamenta este estudo ocorre nessa configuração, porque oferece categorias e ferramentas analíticas para examinar como as enunciações das personagens femininas nos filmes *A Pequena Sereia* (1989 e 2023) são construídas, reguladas ou silenciadas no discurso cinematográfico. Conforme destaca Fiorin (2011), ao interpretar Bakhtin, a unicidade de cada indivíduo se revela na constante interação das diversas vozes sociais, em um espaço que pode ser compreendido como um “diálogo universal”. Nesse ambiente, o ser humano é ao mesmo tempo um elemento social e um sujeito singular, cuja identidade se constrói justamente por meio desse diálogo contínuo entre múltiplas perspectivas. Isso significa que cada enunciação das personagens emerge da interação entre diversas vozes sociais e históricas, estando influenciada por dinâmicas de poder que definem seu significado. Além disso, Fiorin ressalta que:

A relação contratual com um enunciado, a adesão a ele, a aceitação de seu conteúdo fazem-se no ponto de tensão dessa voz com outras vozes sociais. Se a sociedade é dividida em grupos sociais, com interesses divergentes, então os enunciados são sempre o espaço de luta entre vozes sociais, o que significa que são inevitavelmente o lugar da contradição (Fiorin, 2011, p. 22).

Dessa forma, as falas das personagens femininas nos filmes podem ser compreendidas como espaços dialógicos onde se manifestam tensões e disputas discursivas, refletindo as complexas dinâmicas sociais e históricas que as atravessam.

Ao articular essas ideias, pode-se analisar de que modo o filme reproduz, tensiona ou subverte os lugares tradicionais de fala atribuídos às mulheres, considerando não apenas o gênero, mas também as interseccionalidades de raça e poder, como propõem Beauvoir (1960), Butler (2018), hooks (2019) e Spivak (2010). Assim, as contribuições dessas autoras permitem problematizar os mecanismos de silenciamento e resistência presentes nas falas, nos silêncios e nas estratégias discursivas das personagens, evidenciando como o cinema participa da produção, legitimação ou contestação das vozes femininas no imaginário social contemporâneo.

Diante desse quadro teórico, torna-se necessário aprofundar os conceitos bakhtinianos que permitem compreender a linguagem como prática social historicamente situada. Nesse sentido, a próxima seção dedica-se à discussão dos gêneros discursivos e da enunciação, categorias fundamentais para analisar como as vozes femininas se constituem, circulam e entram em disputa no discurso cinematográfico.

3.2 BAKHTIN: ENUNCIAÇÃO, DIALOGISMO E POLIFONIA

Bakhtin (1997) concebe os gêneros do discurso como formas relativamente estáveis e normativas de enunciados, social e historicamente determinadas. Para o autor, esses gêneros não se limitam às categorias formais, mas constituem formas concretas de comunicação, desenvolvidas no contexto das interações sociais e marcadas pelo tempo, espaço e condições sociais em que são produzidos. Assim, a riqueza e a variedade dos gêneros do discurso são infinitas, pois a variedade virtual da atividade humana é inesgotável, e cada esfera dessa atividade comporta um repertório de gêneros do discurso que vai diferenciando-se e ampliando-se à medida que a própria esfera se desenvolve e fica mais complexa (Bakhtin, 1997, p. 280).

Diante disso, é possível afirmar que a historicidade dos gêneros do discurso acompanha as transformações das práticas sociais e discursivas, sendo passíveis de variações e adaptações conforme o contexto. Nesse sentido, o filósofo russo enfatiza que a linguagem é essencialmente dialógica: todo enunciado constitui uma resposta a enunciados anteriores e uma antecipação das respostas futuras, estando sempre inserido em um diálogo contínuo, marcado pela interação entre sujeitos e pela memória discursiva. Portanto, a língua, em sua totalidade concreta e viva, é dialógica, e essa dialogicidade permeia todos os enunciados, independentemente de sua dimensão. O enunciado carrega em si a presença da palavra do outro, configurando uma dialogização interna constante, o que evidencia que o dialogismo é a relação de sentido estabelecida entre dois enunciados (Fiorin, 2011, p. 17).

Com base nessa perspectiva, a linguagem é um fenômeno social e histórico, em que cada enunciado é uma resposta a outros enunciados e uma antecipação das respostas futuras, revelando a heterogeneidade interna da palavra e a constante interação entre sujeitos. Assim, o sentido da linguagem emerge justamente dessa inter-relação dialógica, na qual o sujeito se constitui a partir do outro e dos discursos já existentes em seu meio social e cultural. Nesse ponto, Bakhtin (2006, p. 86) reforça que “a palavra é sempre social”, ou seja, “ela reflete em si a consciência do locutor e a do receptor”.

Além disso, Bakhtin (2011) destaca que nenhum objeto do mundo, seja ele interno ou externo, se apresenta de forma isolada; ao contrário, está sempre inserido em discursos alheios que o avaliam, contestam ou exaltam. Dessa maneira, o que percebemos não é uma realidade “pura”, mas sim uma realidade filtrada pelas lentes dos discursos que a envolvem.

Por sua vez, Fiorin (2011, p. 18) ressalta que os enunciados, as verdadeiras unidades da comunicação, são sempre irrepetíveis e singulares, carregando um tom, uma entonação e uma apreciação próprios. Essa singularidade dos enunciados decorre do fato de que cada um é um acontecimento único, marcado por um acento e uma valorização específicos a cada ocasião comunicativa. O que distingue um enunciado de uma unidade linguística não é seu tamanho, mas sim sua natureza dialógica. Cada enunciado é uma réplica dentro de um diálogo, pois só está completo quando permite uma resposta de outro falante. Portanto, em cada enunciado estão presentes ecos de outros discursos, que ele confirma, refuta ou complementa, ocupando sempre uma posição dentro de uma esfera comunicativa sobre um determinado tema (Fiorin, 2011, p. 19).

Nesse contexto, o dialogismo, segundo Bakhtin (2011), é elemento constitutivo do enunciado, o que significa que todo enunciado é sempre uma réplica a outro enunciado, envolvendo pelo menos duas vozes, mesmo que nem sempre explicitadas no discurso (Fiorin, 2011, p. 48). O estilo de um enunciado se define dialogicamente, dependendo dos interlocutores e dos discursos do outro, constituindo-se em oposição a outros estilos. Dessa forma, o enunciado não é um ato isolado, mas parte de uma cadeia comunicativa em que vozes sociais diversas interagem, concordando, discordando ou disputando sentidos.

Ainda nessa linha, Bakhtin (2011) distingue claramente entre texto e enunciado: o enunciado é uma unidade de sentido, marcada pelo seu acabamento e pela possibilidade de admitir uma réplica, caracterizando-se por sua natureza dialógica. Já o texto é a manifestação material do enunciado, um conjunto de signos que pode se expressar não apenas verbalmente, mas também por meio de outros sistemas semióticos, como o pictórico ou gestual (Fiorin, 2011, p. 51). Assim, o enunciado pertence ao domínio do sentido, enquanto o texto se insere no domínio da manifestação.

Em consequência, para Bakhtin (2011), a linguagem é um fenômeno essencialmente social e interativo, no qual cada enunciado se constrói em relação a outros, refletindo a heterogeneidade e a polifonia das vozes presentes na comunicação. O dialogismo, portanto, não é apenas uma característica da linguagem, mas o princípio fundamental que possibilita a construção do sentido e a dinâmica das relações sociais por meio da palavra.

Bakhtin (1997) observa que, apesar da singularidade de cada enunciado, a língua se organiza em diferentes esferas sociais que geram tipos de enunciados relativamente estáveis, chamados por ele de gêneros do discurso. Essa estabilidade dos gêneros está diretamente relacionada às características e demandas específicas das situações sociais em que são produzidos. Por exemplo, o romance, apesar de ser um tipo de enunciado assim como uma resposta em uma conversa informal ou uma correspondência pessoal, caracteriza-se como um enunciado secundário, isto é, uma forma discursiva mais elaborada que integra e transforma os gêneros primários.

A partir dessa compreensão, a linguagem como fenômeno dialógico é fundamental para analisar as enunciações das personagens femininas em *A Pequena Sereia*. Nesse sentido, Bakhtin (1997, p. 314) esclarece que a utilização da palavra na comunicação verbal ativa é sempre marcada pela individualidade e pelo contexto e que a palavra existe para o locutor sob três aspectos: como palavra neutra da língua e que não pertence a ninguém; como palavra do outro pertencente aos outros e que preenche o eco dos enunciados alheios; e, finalmente, como palavra minha, pois, na medida em que uso essa palavra numa determinada situação, com uma intenção discursiva, ela já se impregnou de minha expressividade.

Com isso, revela-se a natureza dialógica da linguagem, em que a palavra é simultaneamente social e individual, histórica e presente, coletiva e singular. Consequentemente, o sujeito é uma “complexa arquitetura dialógica”, constituído pelo outro e, ao mesmo tempo, constituindo-o, atuando como agente ativo e responsável em sua construção social e histórica (Bakhtin, 1997). Dessa maneira, os discursos das personagens se apresentam como arenas onde emergem diversas vozes e conflitos, espelhando as complexas relações sociais e históricas que permeiam suas identidades subjetivas.

Bakhtin estabelece uma distinção crucial entre gêneros primários e secundários: os primeiros, como a conversa cotidiana, são mais imediatos e espontâneos. Já os gêneros secundários, como o romance, exigem uma elaboração mais complexa e uma mediação cultural mais desenvolvida, pois incorporam e transformam os gêneros primários (Bakhtin, 1997, p. 281).

Por outro lado, Bakhtin apresenta uma concepção do sujeito que não o reduz a um mero produto dos discursos sociais, pois, se assim fosse, negar-se-ia a própria ideia de heteroglossia e dialogismo, centrais em sua obra. Para ele, a utopia reside na possibilidade de resistência aos processos centrípetos e centralizadores, pois “no dialogismo incessante, o ser humano encontra o espaço de sua liberdade e de seu inacabamento” (Fiorin, 2011, p. 24). Nesse “simpósio

universal”, onde as vozes sociais se entrelaçam, o sujeito é simultaneamente social e individual, construindo-se na “interação viva das vozes sociais” (Fiorin, 2011, p. 24).

A circulação das vozes dentro de uma formação social está condicionada por relações de força e por tendências sociais que não são neutras nem arbitrarias. O autor afirma que “as formas linguísticas são cristalizações estabilizadas e antigas das tendências da interorientação social de uma comunidade de falantes, das quais são resultado” (Bakhtin, 2006, p. 150). Dessa forma, o funcionamento da linguagem e a constituição dos gêneros do discurso refletem disputas, regulações e hierarquias presentes em cada contexto social e histórico.

Assim, o sujeito se constitui discursivamente, absorvendo e dialogando com as vozes sociais que compõem a realidade em que está imerso, bem como com as interrelações dialógicas entre essas vozes (Fiorin, 2011, p. 53). A subjetividade, portanto, não é uma essência fixa, mas um processo dinâmico e polifônico, marcado pela interação contínua entre o eu e o outro. Essa construção dialogal da subjetividade reforça a ideia de que o sujeito não é uma entidade isolada, mas uma forma de sociabilidade qualitativamente diferenciada, que se realiza na tensão entre a palavra própria e a palavra alheia.

Em síntese, Bakhtin apresenta o sujeito como um agente ativo e responsivo, que se forma e se transforma na comunicação social, em constante negociação com os discursos que o permeiam. O autor enfatiza que “o enunciado é um elo na cadeia da comunicação verbal” (Bakhtin, 1997, p. 319), o que implica que o sujeito sempre se constitui em relação aos enunciados anteriores e em antecipação aos futuros. Essa visão dialoga com sua crítica ao assujeitamento total do indivíduo, pois, embora o sujeito esteja imerso em contextos sociais e históricos que condicionam sua existência, ele mantém espaço para a liberdade e a singularidade, manifestas na interação viva das vozes sociais. Bakhtin destaca que “no dialogismo incessante, o ser humano encontra o espaço de sua liberdade e de seu inacabamento” (Bakhtin, 1997, p. 348), evidenciando que a subjetividade bakhtiniana é inseparável da linguagem e da história, constituindo-se na relação dialógica que funda a experiência humana.

Por fim, Bakhtin destaca que a variedade dos gêneros do discurso reflete a diversidade dos estratos e aspectos da personalidade individual, pois o estilo pessoal pode se manifestar de diferentes formas em relação à língua comum. Ele afirma: “o problema de saber o que na língua cabe respectivamente ao uso corrente e ao indivíduo é justamente problema do enunciado (apenas no enunciado a língua comum se encarna numa forma individual)” (Bakhtin, 1997, p. 283). Isso significa que o enunciado é o espaço onde a língua socialmente compartilhada ganha uma expressão singular, marcada pela individualidade do falante.

Além disso, Bakhtin (1997) ressalta que o estilo individual não é algo isolado, mas está sempre em tensão com os estilos socialmente estabelecidos pelos gêneros do discurso. O estilo é assim resultado da interação entre a singularidade do sujeito enunciador e as formas relativamente estáveis dos gêneros, que funcionam como práticas coletivas de linguagem. Dessa forma, o estilo individual é resultante da singularidade do sujeito enunciador, das escolhas particularizadas do ser na dinâmica discursiva, enquanto o estilo do gênero é fruto da convergência dos usos linguísticos, textuais e discursivos reiterados em um dado contexto enunciativo (Bakhtin, 1997, p. 283).

Essa tensão entre individualidade e coletividade revela que o sujeito não é simplesmente assujeitado ao meio, nem age de forma completamente soberana, mas se expressa e se forma na interação dialógica com as normas e expectativas sociais. Portanto, a concepção bakhtiniana do enunciado como unidade real da comunicação evidencia que a língua comum só se torna viva e individualizada na medida em que se encarna em enunciados concretos, nos quais o sujeito manifesta sua voz singular em diálogo com outras vozes sociais. Bakhtin enfatiza que “o enunciado é a unidade real da comunicação discursiva, sendo cada enunciado um elo na corrente complexamente organizada de outros enunciados” (Bakhtin, 1997, p. 319). Essa perspectiva reforça a importância dos gêneros do discurso como mediadores entre o indivíduo e a coletividade, permitindo a expressão da individualidade dentro dos limites e possibilidades oferecidos pela esfera comunicativa em que o enunciado se insere.

Ademais, Bakhtin combate a ideia de um ouvinte passivo, destacando que toda compreensão do enunciado é de natureza responsiva e ativa, na qual o ouvinte se torna locutor, participando da construção do sentido e da continuidade do diálogo (Bakhtin, 1997, p. 319-320).

Em síntese, este capítulo teórico sistematizou o arcabouço conceitual que orienta a análise discursiva das vozes femininas, articulando contribuições fundamentais de Simone de Beauvoir, Judith Butler, bell hooks e Gayatri Spivak aos postulados bakhtinianos de gênero discursivo, enunciação dialógica e polifonia. Beauvoir problematiza o silenciamento estrutural da mulher como “Outro” em sistemas patriarcais; Butler analisa o gênero como efeito de práticas performativas reiteradas; hooks enfatiza a interseccionalidade entre raça e gênero que atravessa experiências femininas plurais; e Spivak questiona as condições de possibilidade da enunciação do subalterno em estruturas hegemônicas.

Essas perspectivas dialogam com Bakhtin ao conceberem a linguagem cinematográfica como uma cadeia discursiva dinâmica, na qual os gêneros discursivos mediam tensões entre vozes normatizadas e contra-discursos insurgentes, organizando arenas simbólicas de

negociação, resistência e transformação. O capítulo estabelece, assim, o referencial teórico-metodológico que fundamentou a análise das obras cinematográficas nos capítulos subsequentes, posicionando o cinema como campo privilegiado para investigar a constituição dialógica das subjetividades femininas em contextos sócio-históricos específicos.

4 ANÁLISE DAS ENUNCIACÕES

Este capítulo inscreve-se no campo da Análise do Discurso (AD) de orientação bakhtiniana, articulada às contribuições dos estudos feministas e interseccionais. Conforme explicitado na seção metodológica, parte-se da compreensão de que o discurso se constitui como prática social, histórica e ideologicamente situada, na qual toda enunciação se materializa em relações de alteridade, poder e responsabilidade ética (Bakhtin, 1992; Bakhtin, 1997).

O capítulo organiza-se em quatro momentos articulados. A seção 4.1 apresenta o processo metodológico que orienta a análise. A seção 4.2 dedica-se à análise da perda da voz nos Fotogramas 1 e 2, relacionando os enunciados musicais às marcas verbo-visuais do silenciamento. A seção 4.3 examina a recuperação da voz nos Fotogramas 3 e 4, contrastando formas de agência feminina nas duas versões do filme. Por fim, a seção 4.4 sintetiza os deslocamentos discursivos identificados por meio de um quadro comparativo, sistematizando a evolução dos sentidos atribuídos à voz de Ariel.

O procedimento analítico adotado consiste na observação integrada de três níveis discursivos previamente definidos: (i) o nível verbal, correspondente aos enunciados dos diálogos e das canções; (ii) o nível verbo-visual, relativo à composição imagética dos fotogramas; e (iii) o nível ideológico, no qual se examinam os valores sociais, de gênero e raça que atravessam as cenas analisadas.

Na seção 4.2, analisa-se o Fotograma 1 (*A Pequena Sereia*, 1989), considerando as posições enunciativas ocupadas por Ariel e Úrsula. A perda da voz é assumida como instância analítica central, por meio da qual se interpreta o silenciamento enquanto prática discursiva de subordinação simbólica. No Fotograma 2 (*A Pequena Sereia*, 2023), a análise compara a versão racializada do pacto, enfatizando a violência corpórea — como a extração de sangue e escamas — e a temporalidade precária do contrato.

A seção 4.3 examina a recuperação da voz nas duas versões do filme. A seção 4.4 sintetiza os deslocamentos discursivos, sistematizando como a voz de Ariel transita, na versão de 1989, de uma palavra regulada por expectativas externas para, em 2023, configurar-se como heteroglossia racializada.

O percurso analítico materializa, no plano empírico, os conceitos teóricos operacionalizados ao longo da pesquisa, garantindo a coerência interna do trabalho. O dispositivo teórico-analítico — Análise do Discurso de base bakhtiniana, articulada a aportes feministas — concebe o discurso como enunciação ideologicamente saturada, em que a palavra nunca é neutra, mas atravessada por vozes sociais e marcas histórico-culturais (Bakhtin, 1997).

Essa perspectiva enfatiza a responsabilidade ética da enunciação e as tensões dialógicas entre eu e outro, oferecendo instrumentos para examinar como estruturas discursivas regulam o dizer e o calar nos textos analisados.

4.1 PROCESSO METODOLÓGICO

Esta pesquisa adota abordagem qualitativa interpretativista, ancorada na teoria dialógica de Bakhtin (1997, 2011). A linguagem constitui-se como prática social e ideologicamente situada, materializada em enunciações concretas na interação entre sujeitos e vozes sociais.

Para responder à questão-problema — quais sentidos habitam a voz de Ariel nas versões de 1989 e 2023 de *A Pequena Sereia*? — adotou-se um percurso metodológico fundamentado na análise comparativa e diacrônica de quatro fotogramas-chave, extraídos de cenas centrais da narrativa: o contrato com Úrsula e a recuperação da voz. Foram selecionadas duas versões do filme — a animação de 1989 (dir. Clements; Musker) e o *live-action* de 2023 (dir. Marshall) —, totalizando 21 fotogramas, distribuídos da seguinte forma: Fotograma 1 (Contrato 1989: 6 imagens), Fotograma 2 (Contrato 2023: 6 imagens), Fotograma 3 (Recuperação 1989: 5 imagens) e Fotograma 4 (Recuperação 2023: 4 imagens).

Os enunciados musicais selecionados foram destacados em negrito ao longo da análise, como convenção metodológica adotada para facilitar sua identificação visual pelo leitor. Os filmes foram assistidos integralmente nas plataformas Netflix e Disney+, com múltiplas revisitas destinadas à identificação de picos dialógicos, gestuais e visuais relevantes. Os fotogramas foram capturados manualmente a partir de clipes disponíveis no YouTube¹, nos momentos de maior relevância discursiva, considerando transições cromáticas, enquadramentos, gestualidade e situações de silenciamento e restituição da voz. Utilizaram-se legendas automáticas para a transcrição dos enunciados musicais e verbais. A utilização de fotogramas possibilitou o congelamento do fluxo audiovisual, favorecendo uma leitura sinóptica dos signos visuais em articulação com os elementos verbais e musicais, compreendidos como enunciações plenas, conforme Bakhtin (1997).

Os dados foram analisados em etapas interdependentes: (i) descrição dos fotogramas selecionados, considerando enquadramento, composição visual, gestualidade e elementos simbólicos; (ii) transcrição dos enunciados verbais e musicais; (iii) interpretação discursiva integrada dos elementos verbais e verbo-visuais, à luz dos conceitos bakhtinianos de enunciação, dialogismo e responsividade; e (iv) comparação entre as versões de 1989 e 2023, observando permanências e deslocamentos nos sentidos atribuídos à voz da personagem Ariel.

A análise foi operacionalizada em três níveis discursivos interconectados. No nível verbal, examinaram-se os enunciados musicais e diálogos, considerando posições enunciativas e relações de poder discursivo. No nível verbo-visual, analisaram-se enquadramentos, gestualidade, movimento e composição imagética como formas de enunciação. No nível ideológico, investigaram-se os valores de gênero e raça mobilizados na construção da personagem, articulando a teoria bakhtiniana a aportes feministas de Beauvoir (1960), Butler (2018), bell hooks (2019), Ribeiro (2017) e Spivak (2010).

Os dados foram sistematizados em arquivos digitais organizados por versão, cena e fotograma, acompanhados de descrição técnica, transcrição verbal e análise discursiva integrada. Reconhece-se como limitação da pesquisa o recorte em cenas específicas e o uso de fotogramas capturados a partir de clipes disponíveis online; tais restrições, contudo, não comprometem os objetivos do estudo, centrados na análise dos eixos de silenciamento e recuperação da voz feminina.

4.2 O CONTRATO: PERDA DA VOZ

O Fotograma 1⁸, extraído da animação clássica *A Pequena Sereia* (1989, dir. Clements; Musker), captura o momento pivotal do contrato entre Ariel e Úrsula, configurando o silenciamento como ato inaugural de subordinação patriarcal. Antes da análise dos enunciados verbais, observa-se sua materialidade verbo-visual — cinema de animação como linguagem discursiva complexa, em que imagem, cor, enquadramento e movimento produzem sentidos ideologicamente marcados (Fiorin, 2011, p. 51). A enunciação manifesta-se em múltiplas formas semióticas, todas atravessadas por valores sociais e relações de poder (Bakhtin, 1895 *apud* Fiorin, 2011).

⁸ Cenas do fotograma 1 extraídas de Úrsula rouba a voz de Ariel e a transforma em humana | *A Pequena Sereia*. Animações em geral, 5 out. 2022 (1min48s). *YouTube*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=epRYELOt0G4>. Acesso em: 26 dez. 2025.

Figura 3 – Fotograma 1: contrato com Úrsula (A Pequena Sereia, 1989)



Fonte: elaboração própria a partir de clipe do YouTube (2025).

O conjunto de cenas que compõe o fotograma 1 apresenta uma organização visual marcada por fortes contrastes cromáticos e composicionais, que antecipam o conflito discursivo central da narrativa: a perda da voz de Ariel. O uso recorrente do dourado — presente no pergaminho do contrato e no bulbo que aprisiona a voz — constrói visualmente a ideia de valor, poder e sedução. Tradicionalmente associado à riqueza e ao prestígio, o dourado assume aqui um caráter ambíguo, funcionando como metáfora visual da dominação disfarçada de promessa — o que Beauvoir (1960, p. 229) identificaria como a "performance de encantamento" patriarcal, em que a mulher é seduzida a se tornar "objeto e juiz" do desejo masculino, consentindo sua própria subordinação pelo bulbo que aprisiona sua voz. Como Bakhtin (2006, p. 86) descreve a captura da voz alheia, o bulbo transforma a expressividade própria de Ariel — sua "palavra minha" — em objeto discursivo controlado por Úrsula. Em oposição a essa

luminosidade, o ambiente que envolve Úrsula é predominantemente composto por tons de verde escuro e preto, criando uma atmosfera densa e opressiva. Essa escolha cromática não é neutra: ela reforça o caráter ameaçador do espaço e inscreve visualmente Úrsula — mulher que, paradoxalmente, se coloca a serviço do patriarcado — como figura de poder que emerge das profundezas, ocupando simbolicamente o lugar do "outro" que subjuga. Ariel, por sua vez, apresenta cores vibrantes — cabelos ruivos e cauda verde-esmeralda — que contrastam com o cenário, sinalizando vitalidade, juventude e desejo de expressão, elementos que serão progressivamente silenciados ao longo da sequência — em que a mulher encarna os "inquietantes mistérios naturais" que o homem deve domar, transformando sua vitalidade em mercadoria controlável (Beauvoir, 1960, p. 95).

Do ponto de vista do enquadramento, Úrsula é frequentemente posicionada em planos centrais e superiores, ocupando grande parte do espaço visual, enquanto Ariel aparece em posições lateralizadas ou inferiores, muitas vezes como o corpo retraído. Essa assimetria composicional evidencia uma hierarquia de poder que antecede e prepara o silenciamento verbal. A câmera, ao privilegiar a figura de Úrsula, legitima sua autoridade discursiva, enquanto reduz Ariel a uma presença vulnerável — performando a assimetria estrutural que Beauvoir (1960, p. 14) descreve como o "pesado handicap" da mulher, sempre vassala do homem, enquadrada como inessencial em relação ao sujeito universal masculino.

A gestualidade intensifica essa relação desigual. Úrsula apresenta gestos expansivos, risos exagerados e movimentos amplos que dominam o campo visual. Ariel, em contraste, manifesta gestos contidos, expressões de hesitação e movimentos corporais que indicam dúvida e submissão. O corpo da protagonista configura-se como arena discursiva, prenunciando o silenciamento — os gestos de Úrsula impõem uma entonação autoritária (Bakhtin, 1997) que satura a composição visual, suprimindo a resposta gestual de Ariel.

O momento em que a voz de Ariel é aprisionada no bulbo dourado sintetiza visualmente o processo de silenciamento. A forma orgânica do objeto, associada à ideia de algo vivo capturado, transforma a voz em mercadoria visual, passível de posse e controle. Nesse ponto, o cinema opera como discurso, materializando aquilo que Bakhtin (1997) compreende como a apropriação da palavra do outro, agora convertida em objeto ideológico — irrepetível acontecimento comunicativo que anula a singularidade da voz de Ariel (Fiorin, 2011, p. 19).

O movimento da animação reforça esse desequilíbrio enunciativo: enquanto Úrsula se expande no espaço, Ariel é gradativamente imobilizada, culminando na imagem final em que seu corpo flutua silencioso. A câmera, ao acompanhar esse processo, não apenas registra o

silenciamento, mas o performa, conduzindo o olhar do espectador a perceber a perda da voz como um ato de violência simbólica, ainda que revestido de espetáculo.

O fotograma 1 constrói discursivamente o silenciamento de Ariel por recursos cinematográficos verbo-visuais — cores, enquadramentos, gestos e movimentos —, preparando os enunciados musicais que sequenciam o pacto: Ariel firma o contrato assinando o pergaminho dourado; Úrsula, triunfante, obtém o que deseja; durante a magia, ela grita para Ariel cantar, capturando sua voz no bulbo; Ariel percebe o silenciamento ao tentar falar; e, por fim, é transformada em humana, flutuando agora sem voz.

Essas imagens verbo-visuais preparam o terreno para os enunciados dos diálogos musicais de "Pobres Corações Infelizes", que materializam discursos sobre gênero, poder e subjetivação feminina, reforçando hierarquias naturalizadas no imaginário social — réplicas dentro de uma esfera comunicativa sobre o silenciamento feminino (Fiorin, 2011, p. 19).

No enunciado "**Corações infelizes / Precisam de mim**", Úrsula se posiciona discursivamente como autoridade e mediadora dos desejos alheios. A generalização contida na expressão "corações infelizes" apaga singularidades e constrói sujeitos vulneráveis, legitimando práticas de dominação — dialogização interna em que a palavra de Úrsula absorve e neutraliza a voz potencial de Ariel (Bakhtin, 1997). Tal funcionamento discursivo dialoga com os mecanismos de poder que, conforme Foucault (2014), produzem dependência para exercer controle.

Quando afirma "**Uma quer ser mais magrinha, outro quer a namorada**", o discurso reproduz padrões estéticos e afetivos regulados por expectativas sociais, sobretudo masculinas. Conforme já discutido teoricamente, o corpo feminino é frequentemente construído como objeto de adequação e disciplina, sendo atravessado por normas que regulam desejos e comportamentos. Beauvoir (1960, p. 174-176) argumenta que tal socialização oriente as mulheres para o "príncipe encantado" em vez da autonomia, naturalizando a sereia como corpo disciplinado para o olhar humano.

No trecho "**Alguns não pagaram o preço / E fui forçada a castigar os infelizes**", o discurso assume caráter punitivo, evidenciando que o acesso ao desejo está condicionado à submissão. Essa dinâmica revela forças centrípetas que regulam as enunciações, legitimando a manutenção da ordem discursiva por meio do castigo e da hierarquia de poder.

O eix central do contrato se materializa no enunciado "**O que eu quero de você é sua voz**". Como já discutido no capítulo teórico, a voz constitui-se como signo ideológico e condição de existência no espaço social (Bakhtin, 1992). Ao exigir a voz de Ariel, Úrsula retira sua possibilidade de participação discursiva, deslocando-a da posição de sujeito para a de

objeto. O silenciamento simboliza a exclusão histórica das mulheres dos espaços de fala, decisão e poder.

A sequência **“Não vai mais falar, cantar, fim”** reforça a ausência de diálogo efetivo, característica do discurso autoritário descrito por Bakhtin (1992), no qual não há abertura para réplica ou negociação de sentidos. Ariel é posicionada como sujeito passivo, cuja identidade passa a ser moldada pela negação da fala.

Essa lógica se explicita no trecho **“O homem abomina tagarelas / Garota caladinha ele adora”**, no qual o discurso patriarcal associa o valor da mulher ao silêncio e à docilidade. Tais enunciados produzem normas de gênero que regulam comportamentos femininos a partir do olhar masculino, operando como práticas discursivas de controle (Butler, 2019).

Por fim, o enunciado **“Só as bem quietinhas vão casar”** institui o casamento como recompensa simbólica pela submissão, reiterando a construção da mulher em função do outro, conforme Beauvoir (2016). O silêncio, assim, deixa de ser mera consequência para se tornar exigência performativa.

Dessa forma, o contrato entre Ariel e Úrsula opera como metáfora discursiva das relações de poder que estruturam a hierarquia de gênero. O silenciamento da voz de Ariel configura-se como mecanismo central de subordinação simbólica, revelando como o discurso atua na produção, no controle e na limitação das identidades femininas.

Assim, a voz de Ariel, inicialmente associada a sentidos de vitalidade e transgressão, é progressivamente reconfigurada pelo contrato como mercadoria e convertida em silêncio patriarcal performativo. À luz da noção bakhtiniana de palavra social (Bakhtin, 2006, p. 86), atravessada por forças ideológicas e hierarquias de poder, esse deslocamento evidencia a passagem da expressividade singular da personagem para um regime discursivo normatizado, no qual sua voz deixa de operar como enunciação própria e passa a ser regulada por expectativas externas.

Figura 4 – Fotograma 2: contrato com Úrsula (*A Pequena Sereia*, 2023)



Fonte: elaboração própria a partir de clipe do YouTube (2025).

Em continuidade à análise anterior, o fotograma 2⁹ — *Contrato com Úrsula* (2023) — evidencia o silenciamento feminino pela articulação entre imagem, corpo, gesto e enunciação, agora reinscrita no corpo de uma Ariel negra. A seguir, descreve-se e interpreta-se a materialidade visual da cena, seguida da análise discursiva dos enunciados musicais que a acompanham.

Do ponto de vista visual, a cena estrutura-se como um ritual progressivo de submissão. Úrsula formula as condições do pacto e exige a participação ativa de Ariel na magia, solicitando, primeiramente, uma gota de seu sangue. Em seguida, impõe a retirada de uma escama de sua cauda, gesto que inaugura a dimensão sacrificial do contrato. Úrsula lança, então, a escama no caldeirão e inicia o ritual mágico, marcando a passagem da negociação simbólica para a coerção física.

⁹ Cenas do fotograma 2 extraídas de *Úrsula transforma Ariel em humano | A Pequena Sereia (2023). W8ddlix filmes, 8 set. 2023 (1min34s). YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=a11GeSb2i-U&t=1s>. Acesso em: 29 dez. 2025.

A paleta cromática predominante — tons frios de azul, roxo e lilás — envolve a cena em uma atmosfera etérea e sombria, produzindo sentidos de tensão, instabilidade e perigo. Essa escolha visual antecipa o impacto da perda da voz sobre a subjetividade de Ariel negra, cuja fala, conforme hooks (2019, p. 27), é frequentemente audível, mas não reconhecida como legítima, convertendo-se em “música de fundo” nos contextos dominantes.

Durante o ritual, Úrsula ordena que Ariel cante, intensificando o comando com a exigência “continue cantando”. O canto deixa de operar como expressão voluntária e passa a funcionar como instrumento de submissão, uma vez que a protagonista sustenta vocalmente o próprio processo de silenciamento. Paralelamente, Úrsula aprisiona o corpo de Ariel com suas pernas, imobilizando-a em uma contenção física que reforça a perda simbólica da voz.

A materialização visual da voz — apresentada como substância luminosa e orgânica — funciona como signo da identidade e da potência enunciativa da personagem e adquire o estatuto de objeto ideológico ao ser retirada de seu corpo e manipulada por Úrsula. Tal construção dialoga com Bakhtin (1997), ao evidenciar a expropriação da palavra situada como forma de violência simbólica, e com Spivak (2010, p. 86), que aponta a ausência de espaço legítimo para que a mulher subalterna negra fale.

Concluído o ritual, Ariel percebe a incapacidade de falar e de respirar, encenando o silenciamento como evento corporal total, no qual a perda da voz implica a suspensão da autonomia física. Diferentemente da versão animada de *A Pequena Sereia* (1989), marcada por elementos fantásticos e humorísticos, o remake de *A Pequena Sereia* (2023) enfatiza o trauma, representando a perda da voz como violência simbólica e corporal — processo que, conforme Butler (2018, p. 174), envolve a destruição do corpo como condição para a produção de sujeitos regulados.

A partir desse suporte visual e narrativo, analisam-se os fragmentos da canção **“Corações Infelizes”** (adaptada) exclusivamente conforme emergem nos cortes do fotograma, funcionando como prolongamentos verbais da ação cênica e da relação de poder instaurada entre Úrsula e Ariel.

O enunciado **“Corações infelizes precisam de mim”** sintetiza discursivamente a assimetria construída visualmente. O verbo precisar naturaliza a dependência, apagando a autonomia de Ariel e legitimando a autoridade de Úrsula, configurando uma réplica situada em uma esfera comunicativa marcada pelo silenciamento (Fiorin, 2011, p. 19).

Na sequência, o verso **“Uma quer ser mais magrinha, outro quer a namorada”** mobiliza normas estéticas e afetivas que regulam corpos e desejos, inscrevendo o corpo negro

feminino como objeto de adequação disciplinar e reforçando uma lógica de falta racializada (Spivak, 2010, p. 85).

A formulação do contrato intensifica-se no enunciado **“Eu preparo uma poção que a tornará humana por três dias”**. Nessa transição musical do fotograma 2, a temporalidade condicionada constrói a humanidade como concessão provisória e revogável. À luz de Spivak (2010, p. 85), essa lógica ecoa a negação histórica da cidadania negra como direito pleno, posicionando Ariel não como sujeito integrado, mas como presença tolerada e instável no mundo humano. Nesse sentido, a possibilidade de falar — e de ser ouvida — opera como fronteira racial politicamente regulada, delimitando quem pode ocupar legitimamente o espaço da enunciação.

Na sequência do corte musical, o enunciado **“Mas antes do pôr do sol do terceiro dia / Você e o príncipe precisam dar um beijo / O do amor verdadeiro”** desloca integralmente para Ariel a responsabilidade pela manutenção de sua condição humana. A permanência nesse mundo depende da validação romântica masculina branca, configurando uma norma performativa heteronormativa que regula o corpo feminino racializado sob o discurso do “amor verdadeiro”. Conforme Butler (2019), esse regime naturaliza a submissão como escolha afetiva, reinscrevendo a fala da mulher negra como sempre condicionada e jamais plenamente reconhecida.

Prosseguindo na canção, a ameaça **“Mas, caso contrário / Voltará a ser sereia / E pertencerá a mim”** materializa uma lógica de posse racializada. O corpo de Ariel deixa de figurar como locus de autonomia para se inscrever como objeto negociável entre instâncias de poder distintas: Úrsula, figura da colonialidade disciplinadora, e o príncipe, representante do patriarcado branco legitimador. Em diálogo com hooks (2019, p. 38), observa-se que a experiência da mulher negra, capturada por expectativas hegemônicas, molda-se para regimes externos de validação — “pertencerá a mim” surge assim como destino discursivo imposto na ausência de reconhecimento legítimo.

O verso seguinte, **“Vá, então / Esquece o mundo da superfície / Volte pro seu papai”**, mobiliza um paternalismo racializado que infantiliza Ariel ao remetê-la à autoridade paterna. Úrsula performa aqui a voz da colonialidade que dita “o lugar” da mulher negra, interditando sua agência adulta. Conforme hooks (2019, p. 26), a punição por ousar erguer a própria voz reinscreve mulheres negras no silêncio como virtude moral, com “papai” evocando tanto Tritão quanto o imaginário colonial que nega maturidade política à negritude feminina.

No clímax silenciador do fotograma, o enunciado **“O meu preço? / A sua voz!”** expropria o signo ideológico central da identidade de Ariel. À luz de Bakhtin (1992), a palavra

constitui-se como espaço privilegiado de existência social; sua retirada concretiza, portanto, a exclusão histórica de mulheres negras dos regimes legítimos de fala. Em diálogo com Spivak (2010, p. 85) e hooks (2019, p. 27), esse gesto interpreta-se como interdição da posição discursiva de um sujeito cuja fala é audível, mas sistematicamente desautorizada.

Em continuidade, o enunciado **“Você, que é tão infeliz / Não vai ser mais”** constrói uma falsa benevolência, apresentando o silenciamento como salvação. A violência simbólica recodifica-se como cuidado, relegando a experiência negra ao estatuto de “ruído aceitável”. Conforme hooks (2019, p. 37), falar constitui ato político de resistência; Úrsula neutraliza-o discursivamente antes mesmo que se realize.

A exigência **“Uma gota do seu sangue é a minha condição”** intensifica o controle sobre o corpo negro feminino. O sangue, marcador simbólico de pertencimento e identidade racial, transforma o contrato em pacto corpóreo, extraíndo não apenas a voz, mas a inscrição biopolítica da personagem. Butler (2018, p. 174) permite compreender esse gesto como destruição corporal necessária para produzir sujeitos regulados, nos quais a fala legítima associa-se à branquitude.

Finalmente, os versos **“Eu ajudo / Mas me lembro... fui forçada a castigar”** articulam generosidade e ameaça por meio de anáforas e deslocamentos de responsabilidade. A nominalização em “preço” mercantiliza a possibilidade de fala; a passiva “fui forçada” dilui a agência da violência; e a asindética **“Se reclamam, não adianta”** naturaliza o silenciamento como ordem inevitável. Tal construção viola a ética dialógica bakhtiniana (Bakhtin, 1997), na qual a relação eu–outro pressupõe responsabilidade mútua, aqui absorvida por uma ideologia dominante que neutraliza a resistência.

Dessa forma, a voz de Ariel — inicialmente investida de sentidos de identidade e autonomia emocional — expropria-se progressivamente e reinscrita como objeto de posse provisória, produzindo um trauma que atravessa corpo e discurso. No “simpósio universal” da linguagem (Fiorin, 2011, p. 24), essa voz opera de modo centrífugo, tensionando sentidos hegemônicos, mas é contida por forças centrípetas de gênero e raça que organizam o campo do dizível.

Se a perda da voz se configura, portanto, como violência discursiva e corporal que posiciona Ariel em condição de fala interdita, a seção 4.3 desloca o foco para o movimento inverso: a recuperação da palavra como retorno ao espaço da enunciação. A partir da análise dos fotogramas 3 e 4, investiga-se de que modo essa restituição tensiona — ou reinscreve — as assimetrias previamente instauradas, contrastando a agência passiva da versão de 1989 com a confrontação pública do filme de 2023.

4.3 A RECUPERAÇÃO: RETORNO DISCURSIVO

Figura 5 – Fotograma 3: recuperação da voz (A Pequena Sereia, 1989)



Fonte: elaboração própria a partir de clipe do YouTube (2025).

No fotograma 3¹⁰, as cenas organizam-se em torno de um momento de inflexão narrativa ainda atravessado por tensão e instabilidade. Ariel e seus aliados rompem o bulbo dourado que aprisionava sua voz — objeto que, ao longo da narrativa, simboliza a retirada e o controle da palavra feminina. Esse gesto desfaz provisoriamente o encantamento de Úrsula e permite que a voz retorne ao corpo de Ariel. Visualmente, a voz reaparece como elemento luminoso que se desloca em direção à garganta da protagonista, materializando a restituição da palavra como acontecimento corporal e simbólico. A cena é marcada por tons alaranjados do entardecer,

¹⁰ Captura de tela extraída de "A Pequena Sereia - Ariel recupera sua voz e se transforma em sereia | Dublado HD" (Séries e Filmes BR, YouTube, 9 jun. 2023, 0:02:01). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3MAWeOParC8&t=47s>. Acesso em: 26 dez. 2025.

cromatismo que sugere passagem e transição, sem, contudo, configurar a resolução definitiva do conflito.

Nos planos subsequentes, Úrsula reaparece no campo visual com expressão de fúria e tensão, indicando que sua neutralização ainda não se consumou. Embora momentaneamente deslocada do centro da ação, a vilã permanece como força ativa e iminente. A organização da sequência preserva, assim, a ameaça latente, reforçando que a restituição da voz ocorre em um contexto de suspensão narrativa, e não de fechamento. O conflito é temporariamente deslocado, mas não superado.

O enquadramento aproxima Ariel e Eric e constrói uma expectativa de reconhecimento afetivo socialmente reconhecível. Os corpos inclinam-se um em direção ao outro, os rostos se aproximam, compondo a preparação de uma ação romântica marcada pela expectativa do beijo. O corpo de Ariel aparece fragilizado, sustentado nos braços de Eric, compondo essa expectativa de aproximação amorosa. Contudo, o gesto não se concretiza. A ação romântica é deliberadamente interrompida, operando como quebra de expectativa narrativa, uma vez que a intervenção de Úrsula reinscreve o conflito ao capturar Ariel e arrastá-la novamente para o fundo do mar. O quase-beijo não funciona como resolução, mas como mecanismo de adiamento e intensificação da tensão.

A paleta cromática do entardecer, portanto, não encerra a narrativa, mas intensifica sua ambiguidade. Se, por um lado, sinaliza a passagem do silenciamento absoluto para a possibilidade da fala, por outro, mantém a instabilidade do momento, evidenciando que a restituição da voz ocorre sem que Ariel ocupe plenamente o centro da enunciação. A palavra retorna sob ameaça e tutela, inscrita em um cenário que antecipa o reconhecimento afetivo, mas o suspende. O silêncio anterior, assim, não é simplesmente superado, mas reinscrito como etapa necessária para que a fala possa emergir de forma ainda controlada.

Da descrição visual tensionada do fotograma 3, passamos agora à análise discursiva dos enunciados que a acompanham, compreendidos como prolongamentos verbais da dinâmica de poder instaurada na cena.

O enunciado de Eric — **“Ariel, você pode falar?”** — não opera como pergunta neutra, mas como ato de autorização. A possibilidade de fala de Ariel é enunciada e reconhecida pelo outro, marcando sua passagem de objeto silenciado a sujeito falante apenas quando sua voz se torna audível e inteligível ao olhar masculino. Em seguida, a afirmação **“Então é você, era você o tempo inteiro”** reinscreve o silêncio passado como um enigma resolvido pelo saber de Eric, reposicionando a identidade de Ariel como algo revelado pelo outro, e não afirmado por sua própria enunciação.

A resposta de Ariel — **“Eu queria te contar”** — reforça essa assimetria discursiva. O uso do pretérito imperfeito indica um desejo interrompido, cuja realização foi suspensa pela perda da voz. A enunciação dirige-se diretamente a Eric, evidenciando que a palavra recuperada ainda se organiza em função da escuta masculina, marcada pela necessidade de explicação e ratificação identitária.

Do ponto de vista discursivo, na versão de 1989, a recuperação da voz não se configura como conquista autônoma. Ariel não rompe o pacto por iniciativa própria nem confronta diretamente a vilã; sua palavra retorna como restituição provisória, imediatamente atravessada pela reativação do conflito. Sob a perspectiva bakhtiniana, trata-se da devolução de uma palavra alheia — conceito que designa a voz ideologicamente apropriada pelo outro (Bakhtin, 1979, p. 78) —, que retorna sem expandir o campo enunciativo da personagem nem tensionar a ordem discursiva estabelecida.

Assim, o fotograma 3 evidencia que, até este ponto do filme, a recuperação da voz de Ariel não representa emancipação discursiva plena, mas uma restituição controlada, instável e continuamente ameaçada. O silenciamento é momentaneamente interrompido; contudo, seus efeitos persistem, uma vez que a fala retorna sob tutela, interrupção e adiamento do reconhecimento. Ao delimitar a análise a esse recorte — anterior ao desfecho romântico —, preserva-se a tensão narrativa como chave interpretativa para compreender os limites da autonomia feminina na representação da voz na versão de 1989.

Figura 6 – Fotograma 4: recuperação da voz (*A Pequena Sereia*, 2023)



Fonte: elaboração própria a partir de clipe do YouTube (2025).

Enquanto o Fotograma 3 (1989) revelou um retorno da palavra mediado por ações externas e absorvido por uma lógica de fechamento romântico privado, o Fotograma 4¹¹ apresenta a versão live-action de *A Pequena Sereia* (2023), dirigida por Rob Marshall, na qual Ariel, agora interpretada por uma atriz negra, protagoniza um confronto público e discursivamente mais ativo contra Úrsula. Extraído de clipe disponível no YouTube, o conjunto de imagens captura o clímax no espaço do porto, diante de Eric e de uma multidão hipnotizada, tensionando a restituição da voz como agenciamento que ultrapassa a esfera íntima e passa a operar na circulação social. Trata-se de um momento em que a palavra anteriormente expropriada retorna como enunciação própria, ainda que negociada com normas hegemônicas de reconhecimento.

¹¹ Captura de tela extraída de "A Pequena Sereia - Ariel recupera sua voz e se transforma em sereia | Dublado HD" (SÉRIES E FILMES BR, YouTube, 9 jun. 2023, 0:02:01). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3MAWeOParC8&t=47s>. Acesso em: 30 dez. 2025.

No Fotograma 4 analisado, Ariel confronta diretamente Úrsula em um espaço público e visível, diante de Eric e de outros sujeitos que se encontram sob o efeito do encantamento. O embate assume caráter aberto e coletivo, deslocando a personagem da posição de silêncio para uma atuação ativa frente ao poder que a silenciou. Durante o confronto, Ariel rompe o bulbo mágico no qual sua voz estava aprisionada, desfazendo, de modo concreto e simbólico, o pacto anteriormente estabelecido. Ao se partir o objeto que mantinha sua palavra retida, o feitiço é desfeito e a voz retorna ao corpo de Ariel, manifestando-se de forma audível por meio do canto, sinalizando o fim da interdição discursiva.

Com o rompimento do encantamento, Eric e os demais personagens despertam, deixando de estar sob o controle de Úrsula. Esse despertar não se restringe à dimensão mágica, mas assume também caráter discursivo: Eric passa a reconhecer Ariel como a jovem cuja voz o havia marcado anteriormente e dirige-se a ela agora consciente de sua identidade. A restituição da voz articula-se, assim, ao reconhecimento, reposicionando Ariel no campo da inteligibilidade social.

Nesse momento, o enquadramento aproxima Ariel e Eric, compondo a preparação de uma ação romântica socialmente reconhecível. Os corpos se aproximam, os rostos se inclinam, e a *mise-en-scène* constrói a expectativa do beijo como gesto simbólico de reconciliação e possível fechamento narrativo. A cena mobiliza códigos visuais e afetivos amplamente associados ao desfecho romântico, sugerindo a consolidação do reconhecimento por meio da intimidade corporal.

O corpo de Ariel aparece fragilizado, sustentado nos braços de Eric, compondo a preparação dessa ação romântica marcada pela proximidade física e pela suspensão do conflito. Contudo, tal expectativa é deliberadamente interrompida. Antes que o beijo se concretize, a intervenção de Úrsula reinscreve o embate narrativo, operando como quebra de expectativa e impedindo a consumação do gesto amoroso. O momento romântico, assim, não se realiza como resolução, mas permanece em estado de tensão, evidenciando que o conflito ainda não foi superado.

Essa interrupção impede que o retorno da voz seja imediatamente absorvido por um fechamento romântico normativo. A palavra recuperada circula, é reconhecida, mas não se estabiliza em uma imagem definitiva de harmonia privada. O confronto público permanece aberto, e a restituição da voz não é selada por um gesto de normalização afetiva.

A partir dessa configuração visual tensionada do Fotograma 4, procede-se à análise discursiva dos enunciados que a acompanham, compreendidos como prolongamentos verbais da dinâmica de poder instaurada na cena.

Quando Eric afirma **“Eu não sei o que tomou conta de mim”**, seu enunciado evidencia um deslocamento discursivo significativo. Ao reconhecer a própria falha de percepção e de escuta, ele admite que o não reconhecimento da voz de Ariel não foi casual, mas resultado de uma incapacidade de vê-la e ouvi-la como sujeito legítimo. O enunciado expõe a assimetria que estruturou a relação até então, na qual Ariel existia, mas não era plenamente reconhecida como sujeito de fala.

Ariel responde atribuindo o silenciamento à imposição externa — **“Essa bruxa fez isso”** —, deslocando responsabilidade do silêncio de si para estrutura de poder que o produziu. Em seguida, ao afirmar **“Sim, tudo que eu queria era te contar toda a verdade”**, sua enunciação assume tom assertivo. O “sim” inicial não funciona como pedido de validação, mas como reafirmação da própria existência discursiva. A fala emerge como retomada consciente da palavra interrompida.

Sob a perspectiva bakhtiniana, esse enunciado configura-se como resposta avaliativa, isto é, uma réplica que reinterpreta o passado e reconfigura o sentido do diálogo presente (Bakhtin, 1979, p. 85). Ao admitir o erro, Eric desloca sua posição de centralidade absoluta, abrindo espaço para que a palavra de Ariel se constitua como afirmação de si, ainda que inserida em um circuito de reconhecimento normativo.

A expressão “toda a verdade” indica a restituição da possibilidade de dizer-se integralmente. Essa verdade não é neutra, mas situada, marcada pela experiência e pela relação com o outro. Trata-se, nos termos de Bakhtin, de uma palavra expressiva, atravessada por valor e posicionamento social (Bakhtin, 1979, p. 92).

Embora a cena mobilize a expectativa de um gesto amoroso, a interrupção do beijo evidencia que a restituição da voz não se converte imediatamente em resolução narrativa. A fala de Ariel passa a circular publicamente e é reconhecida, mas sua legitimação não se completa nesse ponto da narrativa, permanecendo atravessada por tensão e conflito. O retorno da palavra, assim, não inaugura uma ruptura plena com a ordem hegemônica, mas expõe os limites e as negociações implicadas no processo de reconhecimento.

Ao assumir Ariel como personagem negra, os sentidos que atravessam essa voz se intensificam. A retirada e a devolução da palavra não podem ser lidas apenas como elementos mágicos ou românticos, mas como metáfora dos processos históricos de silenciamento de mulheres negras, cujas vozes foram sistematicamente desautorizadas nos espaços de poder, saber e representação.

Nesse sentido, dialoga-se com Djamila Ribeiro ao compreender que falar implica existir socialmente (Ribeiro, 2017, p. 45). A expectativa do beijo, ainda que interrompida, revela os

enquadramentos normativos que atravessam esse reconhecimento. Como aponta bell hooks, mesmo quando mulheres negras conquistam espaços de fala, esses espaços frequentemente permanecem condicionados à manutenção da ordem dominante (hooks, 1995, p. 82).

Assim, a cena evidencia que a recuperação da voz de Ariel, até este ponto da narrativa, não se resolve em um final romântico. A tensão permanece aberta, e a palavra, embora restituída, continua sendo um ato político. Para mulheres negras, afirmar a própria voz é sempre um gesto atravessado por disputas, negociações e limites de legitimidade.

4.4 CICLO DISCURSIVO DA VOZ DE ARIEL: CONTRATO, PERDA E RECUPERAÇÃO (1989; 2023)

A análise comparativa das versões de *A Pequena Sereia* (1989; 2023), a partir das cenas que envolvem o contrato com Úrsula, a perda da voz e sua posterior recuperação, conforme observadas nos Fotogramas 1, 2, 3 e 4, evidencia deslocamentos discursivos significativos nos sentidos que passam a habitar a voz de Ariel ao longo do tempo. Ainda que ambas as narrativas preservem a estrutura central do conto — o pacto, o silenciamento e a restituição —, as formas pelas quais a voz feminina é inscrita na narrativa revelam diferentes regimes de poder, diretamente relacionados aos contextos sócio-históricos, estéticos e políticos de produção de cada obra.

Na animação de 1989 (Fotograma 1), o contrato que resulta na perda da voz de Ariel é apresentado sob uma lógica de sedução e espetacularização patriarcal. Úrsula domina visualmente a cena por meio do bulbo dourado — metáfora ambígua de prestígio e mercadoria —, em contraste com tons verde-escuros e pretos que constroem uma atmosfera opressiva. Os enunciados musicais estruturam-se hierarquicamente: **“Corações infelizes precisam de mim”** naturaliza a autoridade de Úrsula; **“O que eu quero de você é sua voz”** expropria diretamente a condição de existência social da protagonista (Bakhtin, 1992); **“Só as bem quietinhas vão casar”** institui o silêncio como virtude patriarcal. A voz, materializada no bulbo, é retirada de maneira quase lúdica, funcionando como dispositivo narrativo funcional para viabilizar o romance. O silenciamento opera, assim, como sacrifício aceitável para a realização do desejo amoroso, sob forças centrípetas que restringem a expansão dialógica da personagem (Bakhtin, 1979, p. 272).

Na versão de 2023 (Fotograma 2), o mesmo contrato reorganiza-se como um ritual de violência corpórea explicitamente racializada. Úrsula exige sangue e escama — gestos de caráter sacrificial material — sob uma paleta cromática fria, composta por tons de azul, roxo e

lilás, que intensificam o trauma visual da cena. A corporeidade negra de Ariel amplia os sentidos discursivos do silenciamento: **“Corações infelizes precisam de mim”** explicita a assimetria comunicativa (Fiorin, 2011); **“Uma quer ser mais magrinha, outro quer a namorada”** reinscreve normas estéticas racializadas (Spivak, 2010, p. 85); **“Pertencerá a mim”** evoca uma lógica de posse colonial; e **“Uma gota do seu sangue é a minha condição”** ativa mecanismos de controle biopolítico (Butler, 2018, p. 174). A voz, apresentada como substância luminosa e orgânica, é expropriada como objeto ideológico (Bakhtin, 1997), ecoando processos históricos de silenciamento de mulheres negras subalternizadas (Spivak, 2010, p. 86). Diferentemente da fantasia humorística de 1989, o remake enfatiza a destruição corporal como condição para a produção de sujeitos regulados.

Esse deslocamento na representação da perda da voz — da sedução lúdica ao trauma racializado — estabelece o primeiro regime discursivo contrastante entre as obras, ampliando o silenciamento para além da lógica romântica e inscrevendo-o em disputas históricas de legitimidade enunciativa.

Na recuperação da voz, o contraste aprofunda-se. No Fotograma 3 (1989), a restituição ocorre de maneira instável e controlada, vinculada prioritariamente ao reconhecimento amoroso privado. Aliados rompem o bulbo; Eric inaugura a fala com **“Ariel, você pode falar?”**, gesto que opera como autorização, e não como reconhecimento espontâneo. Ariel responde **“Eu queria te contar”**, construção no pretérito imperfeito que revela um desejo interrompido e uma enunciação orientada à escuta masculina. A cena constrói a expectativa romântica — corpos aproximando-se para o beijo —, mas essa ação é deliberadamente interrompida pela intervenção de Úrsula, mantendo o conflito em aberto. A voz retorna, assim, como palavra do outro (Bakhtin, 1979, p. 78), sob tutela masculina, confirmando uma identidade desejada externamente, sem afirmar autoria plena.

No Fotograma 4 (2023), a recuperação da voz articula-se a um confronto público e coletivo no espaço do porto. Ariel rompe o bulbo de forma autônoma, diante de Eric e de uma multidão hipnotizada. Eric admite sua falha — **“Eu não sei o que tomou conta de mim”** —, ao passo que Ariel desloca a responsabilidade ao afirmar **“Essa bruxa fez isso”**, configurando uma resposta avaliativa que reconfigura o diálogo anterior (Bakhtin, 1979, p. 85). A expectativa romântica reaparece — o corpo de Ariel fragilizado nos braços de Eric, compondo a preparação de uma ação romântica socialmente reconhecível, marcada pela aproximação dos corpos e pela expectativa do beijo —, mas novamente a intervenção de Úrsula interrompe o gesto amoroso, preservando a tensão narrativa. Nessa versão, a voz emerge não apenas para validação afetiva, mas como expressão de escolha, denúncia e posicionamento social.

O deslocamento na recuperação da voz — da tutela privada à agência pública tensionada — evidencia uma progressão discursiva significativa: enquanto a versão de 1989 restaura a ordem patriarcal, a de 2023 reorganiza sentidos sob constante negociação, sem eliminá-los por completo.

Conforme argumenta bell hooks (1984; 2019), a representação negra no cinema disputa visibilidade, fala e humanidade plena. A corporeidade negra de Ariel (2023) insere memórias históricas de silenciamento, transformando a voz em signo ideológico racializado que dialoga tanto com a Ariel de 1989 quanto com as críticas contemporâneas às narrativas da Disney historicamente marcadas pela contenção da fala feminina (Bakhtin, 2011, p. 76).

Do ponto de vista feminista, a mudança não rompe integralmente com a norma, mas a reorienta de forma significativa. Judith Butler (2018, p. 181) compreende o silenciamento como destruição corporal e a fala como reconfiguração performativa da existência: Ariel (2023) não fala porque recupera um atributo perdido, mas porque constitui sua existência social por meio da palavra. Simone de Beauvoir (1960, p. 14), por sua vez, permite compreender a versão de 1989 como expressão da lógica do Outro, na qual a voz feminina é validada pelo olhar masculino; já a versão de 2023 amplia sua circulação pública, explicitando tensões sem suprimi-las.

À luz da teoria dialógica, a narrativa de 1989 habita predominantemente o regime da palavra do outro — ideologicamente apropriada e centrípeta (Bakhtin, 1979, p. 78) —, enquanto a de 2023 ocupa um espaço de heteroglossia, incorporando discursos feministas e antirracistas que tensionam a narrativa clássica sem anulá-la (Bakhtin, 1981, p. 263). Essa transformação resulta de mudanças sociais acumuladas ao longo de três décadas.

À luz da Análise do Discurso de orientação bakhtiniana, a narrativa de *A Pequena Sereia* (1989) organiza-se predominantemente sob o regime da palavra do outro, isto é, de uma enunciação cuja autoria não se constitui plenamente, pois permanece ideologicamente apropriada e regulada por forças centrípetas que restringem sua circulação social (Bakhtin, 1979, p. 78). A voz de Ariel, tanto no momento do contrato quanto em sua restituição, retorna de modo controlado e funcional, orientada para o reconhecimento masculino e para a recomposição da ordem narrativa. Trata-se de uma palavra que existe, mas não se expande dialogicamente, uma vez que sua entonação valorativa é moldada por discursos hegemônicos que delimitam o que pode ou não ser dito.

Nesse sentido, o silenciamento e a recuperação da voz, na versão de 1989, não operam como ruptura discursiva, mas como movimentos internos de um mesmo regime enunciativo. A restituição da fala não inaugura novos horizontes de sentido, pois permanece ancorada na

necessidade de validação externa, configurando o que Bakhtin (1992) denomina discurso autoritário — aquele que se impõe como verdade acabada, sem abertura efetiva à réplica. A voz de Ariel é devolvida ao corpo, mas não se converte em espaço de autoria, mantendo-se como palavra alheia, saturada por expectativas normativas de gênero.

Em contraste, a versão de *A Pequena Sereia* (2023) desloca parcialmente esse regime ao inscrever a voz de Ariel em um campo discursivo mais permeável à heteroglossia. A recuperação da palavra ocorre em espaço público e em situação de confronto, o que amplia sua responsividade e tensiona os limites da enunciação feminina na narrativa. Ainda que não se configure como emancipação plena, a voz passa a dialogar com outros discursos sociais — feministas, antirracistas e contemporâneos — funcionando como ponto de interseção entre diferentes horizontes ideológicos (Bakhtin, 1981, p. 263).

Do ponto de vista bakhtiniano, observa-se que a palavra de Ariel, em 2023, já não responde apenas ao enunciado amoroso masculino, mas a uma cadeia mais ampla de discursos anteriores e simultâneos, incorporando memórias históricas de silenciamento e luta por reconhecimento. Trata-se de uma palavra mais responsiva, cuja entonação valorativa se constrói na tensão entre forças centrípetas — ainda presentes na lógica do romance e da indústria cultural — e forças centrífugas, que expandem os sentidos da voz para além do fechamento romântico.

Esse deslocamento discursivo não implica a substituição de um regime por outro, mas a coexistência tensa de vozes, característica fundamental do dialogismo bakhtiniano. A transformação observada entre as versões de 1989 e 2023 resulta de mudanças sociais e históricas acumuladas ao longo de mais de três décadas, que reconfiguram as condições de produção e circulação dos discursos sobre gênero, raça e poder. A voz de Ariel, nesse percurso, evidencia-se como signo ideológico em disputa, cuja significação se altera conforme os horizontes sociais aos quais responde.

O quadro 1 sintetiza comparativamente esses deslocamentos discursivos, articulando contrato, perda e recuperação da voz nas duas versões do filme a partir dos Fotogramas 1, 2, 3 e 4. Ao sistematizar tais elementos, o quadro 1 permite visualizar como a palavra de Ariel transita de um regime de enunciação centrípeto e autoritário, em 1989, para um campo discursivo mais dialogizado e tensionado, em 2023, evidenciando os diferentes modos pelos quais o poder se inscreve na voz feminina em cada produção.

Tabela 1 – Ciclo discursivo completo da voz de Ariel: Contrato, Perda e Recuperação (1989 vs 2023)

Dimensão Analítica	A Pequena Sereia (1989)	A Pequena Sereia (2023)
Natureza do contrato	Pacto estruturado sob lógica de sedução e espetáculo; o silenciamento configura-se como troca aceitável para a realização do desejo amoroso.	Ritual marcado por violência simbólica e corporal; o contrato assume caráter sacrificial explícito, envolvendo sangue e mutilação, reinscrito em lógica racializada.
Materialização da voz	Voz convertida em objeto lúdico (bulbo dourado), associada visualmente a valor e prestígio, com função narrativa instrumental.	Voz apresentada como substância orgânica e luminosa, retirada do corpo como signo identitário e ideológico, com ênfase na perda como trauma.
Configuração do silenciamento	Silenciamento regulado e centripeto, orientado à manutenção da ordem romântica e patriarcal; perda temporária e funcional à progressão narrativa.	Silenciamento configurado como violência discursiva e corporal; perda que implica suspensão da autonomia física e simbólica, ampliando-se para disputas históricas de fala e reconhecimento.
Regime de poder predominante	Patriarcado clássico, centrado na validação masculina do desejo e na confirmação da identidade feminina.	Patriarcado racializado, articulado à colonialidade, à biopolítica e à interdição histórica da fala da mulher negra.
Lugar da corporeidade	Corpo feminino idealizado, juvenil e romantizado, pouco atravessado por violência explícita.	Corpo negro feminino marcado por dor, contenção e coerção física, constituído como espaço de inscrição do poder.
Função do discurso musical	Canções operam como legitimação do silêncio feminino ("garota caladinha"), naturalizando a submissão como virtude.	Canções reforçam normas estéticas, afetivas e raciais, evidenciando controle biopolítico e posse discursiva sobre corpo e voz.
Forma de recuperação da voz	Restituição mediada por terceiros, vinculada ao reconhecimento amoroso privado; retomada da fala sob tutela masculina.	Recuperação autônoma e pública; ruptura do bulbo diante da coletividade e reposicionamento discursivo da protagonista como sujeito.
Lugar do beijo / romance	Retorno da voz em contexto de expectativa romântica, com aproximação corporal interrompida por Ursula; romance permanece como eixo legitimador.	Expectativa romântica reaparece, mas não centraliza o sentido da fala; interrupção do beijo preserva a tensão e desloca o foco para a agência da protagonista.
Tipo de enunciação da voz recuperada	Palavra do outro: enunciação regulada, orientada à escuta masculina e à confirmação identitária externa.	Palavra situada e avaliativa: enunciação que emerge como denúncia, escolha e posicionamento social.
Circulação da voz	Espaço privado, íntimo e restrito, com baixa expansão dialógica.	Espaço público e coletivo, com maior abertura à heteroglossia e à confrontação discursiva.
Sentido ideológico da voz	Voz concebida como atributo narrativo a ser perdido e recuperado para restaurar a ordem.	Voz constituída como signo ideológico em disputa, atravessado por gênero, raça e poder.
Resultado discursivo final	Restauração da ordem patriarcal, com silenciamento funcional e recuperação tutelada.	Reorganização dos sentidos da narrativa, com restituição tensionada que não rompe totalmente a hegemonia, mas a desloca.

Fonte: elaboração própria a partir da análise dos Fotogramas 1, 2, 3 e 4.¹²

Dessa forma, a comparação evidencia a voz de Ariel como signo ideológico em disputa (Bakhtin, 1992, p. 35), atravessado por intenções sociais e históricas. Em 1989, a sequência *contrato lúdico* → *silenciamento funcional* → *recuperação tutelada* restaura a ordem patriarcal. Em 2023, a progressão *trauma racial* → *confronto público* → *restituição tensionada* negocia novos sentidos, ainda que sem romper completamente com a hegemonia. Os sentidos que habitam essa voz são atravessados por relações de poder, gênero e raça, reafirmando que falar — especialmente para mulheres negras — permanece um ato político. A voz de Ariel muda porque as condições discursivas, históricas e sociais às quais ela responde também mudaram.

As considerações que se seguem sintetizam os achados da análise comparativa e projetam os horizontes de investigação abertos pela voz de Ariel como signo ideológico em disputa.

¹² Elaboração própria (organização e reformulação do quadro pela autora), baseada em análise dos fotogramas 1, 2, 3 e 4 e assistência inicial de Perplexity AI (acesso em 27/12/2025).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo partiu de uma inquietação que não se limitou ao campo do cinema ou da linguística, mas atravessou experiências históricas de silenciamento, escuta e reconhecimento. Ao eleger a voz de Ariel como objeto de análise, investigou-se não apenas um elemento narrativo, mas um signo ideológico atravessado por disputas de gênero, raça e poder. A voz, aqui, não foi tomada como simples recurso sonoro, mas como enunciação socialmente situada, capaz de revelar os limites e as possibilidades de fala historicamente atribuídos aos corpos femininos em diferentes contextos.

A formulação da questão-problema — quais sentidos habitam a voz de Ariel — não é casual. O verbo habitar foi mobilizado para deslocar a compreensão da voz como instrumento fixo ou transparente de expressão, entendendo-a, antes, como um espaço simbólico atravessado por disputas, valores e memórias discursivas. Habitar supõe permanência provisória, circulação e coexistência, e não posse definitiva. Assim, os sentidos não pertencem à voz de Ariel de forma estável; eles a ocupam, a atravessam e nela se negociam ao longo da narrativa. À luz da perspectiva bakhtiniana, essa escolha dialoga com a noção de que a palavra nunca é neutra nem originária. Todo enunciado se constitui na relação com outros enunciados, de modo que a voz se configura como um lugar onde ecos de discursos sociais distintos se encontram — ora em tensão, ora em acomodação (Bakhtin, 1895 *apud* Fiorin, 2011). Falar em sentidos que habitam a voz de Ariel implica reconhecer que essa voz é sempre povoada pela palavra do outro, seja na forma do silenciamento imposto, da autorização masculina, da norma romântica ou, na versão de 2023, da reconfiguração racial e política da personagem.

Desse modo, o verbo habitar permite compreender a voz como um território discursivo em disputa, no qual se inscrevem relações de poder, gênero e raça, e não como uma essência identitária a ser recuperada ou revelada. A pesquisa, portanto, não buscou identificar o sentido da voz de Ariel, mas mapear os sentidos que nela se instalam, circulam e se transformam conforme os contextos históricos e ideológicos de cada versão do filme.

Ancorada na teoria dialógica da linguagem de Mikhail Bakhtin, esta dissertação compreendeu o cinema como um espaço simbólico privilegiado de circulação de discursos, no qual imagens, sons e palavras se entrelaçam para produzir sentidos que dialogam com o tempo social que os engendra. A análise comparativa das versões de *A Pequena Sereia* (1989; 2023) permitiu observar que a voz de Ariel não permanece estática: ela se desloca, se tensiona e se ressignifica conforme as condições históricas e ideológicas de sua produção.

Na versão de 1989, a voz de Ariel emerge como palavra regulada, submetida à mediação de outrem, cujo valor se realiza prioritariamente quando reconhecido pela ordem amorosa e patriarcal. O silenciamento, nesse contexto, não se apresenta como ruptura violenta, mas como gesto naturalizado, inscrito na lógica do sacrifício feminino. Já na versão de 2023, a recuperação da voz não se limita à restituição de um atributo perdido, mas inscreve-se como ato público, dialógico e responsivo. A voz retorna ao corpo que a enuncia, agora atravessado por marcadores raciais e por uma agência que se constrói no confronto e na afirmação de si.

Compreender a voz de Ariel como objeto de análise implica, portanto, reconhecê-la não como um dado isolado da narrativa, mas como um enunciado atravessado por discursos socialmente estabilizados. Conforme destaca Fiorin (2011, p. 45), não há objeto que não se apresente “cercado, envolto, embebido em discursos”, de modo que toda palavra se constitui em diálogo com outras palavras e avaliações anteriores. A voz, enquanto enunciação, não se reduz à sua materialidade sonora, mas se configura como acontecimento situado, responsivo e valorado ideologicamente. Assim, a voz de Ariel, em ambas as versões do filme, inscreve-se em uma cadeia dialógica mais ampla, na qual ecoam discursos sobre feminilidade, silenciamento, desejo e poder.

A recuperação da voz, nesse sentido, não representa apenas a restituição de uma fala individual, mas a reconfiguração das relações de poder que a circundam — compreendidas, à luz de Foucault (1979), não como algo fixo ou possuído, mas como exercício em permanente disputa e transformação. Falar, portanto, não é apenas expressar-se, mas ocupar uma posição no campo discursivo.

A escolha de uma atriz negra para dar corpo e voz a Ariel intensifica os sentidos produzidos na narrativa contemporânea, deslocando o imaginário tradicional associado à personagem e introduzindo uma camada histórica que tensiona o próprio conto. Nesse sentido, a análise evidenciou que a voz de Ariel, em 2023, passa a habitar uma zona de heteroglossia, na qual gênero e raça se cruzam, produzindo sentidos que não podem ser compreendidos fora das lutas simbólicas por representatividade e direito à fala. Como argumenta Modesto (2018, p. 219), “o grito é o ato pelo qual dominador e dominado [...] colocam-se mutuamente em risco”, escancarando o confronto de forças que a voz racializada de Ariel performa ao romper o silenciamento histórico.

Ao dialogar com autoras feministas como Beauvoir, Butler, bell hooks, Ribeiro e Spivak, esta pesquisa buscou compreender como os discursos cinematográficos participam da construção — e também da contestação — de modelos de feminilidade. O cinema revelou-se, assim, não apenas como entretenimento, mas como espaço de conflito, memória e disputa

discursiva, no qual vozes são autorizadas, silenciadas ou reapropriadas conforme os regimes de poder em circulação.

Sem a pretensão de esgotar o tema, este estudo aponta para a potência do diálogo entre Linguística, Estudos do Discurso, Cinema e Teorias Feministas. A metodologia adotada, centrada na análise verbo-visual de fotogramas e enunciados, demonstrou-se fecunda para investigações que busquem compreender os modos pelos quais a linguagem opera para além da palavra escrita, incorporando corpo, imagem e som como instâncias enunciativas.

Por fim, esta pesquisa compreende que toda análise é também uma resposta, situada histórica e ideologicamente. Ao investigar os sentidos que habitaram a voz de Ariel, este trabalho responde, ainda que parcialmente, a uma pergunta maior: *quem pode falar, em que condições e com quais efeitos?* A voz de Ariel não se encerra na tela: ela interpela, tensiona e convoca novas escutas. Que pesquisas futuras possam continuar a ouvir essas vozes — sobretudo aquelas historicamente interrompidas —, ampliando os horizontes de análise e reafirmando a linguagem como espaço de resistência, criação e possibilidade.

REFERÊNCIAS

A PEQUENA SEREIA. Direção de Rob Marshall. Burbank: Walt Disney Pictures, 2023. 1 filme (live-action) (2h 15 min). Streaming Netflix/Disney+.

A PEQUENA SEREIA. Direção de Ron Clements, John Musker. Burbank: Walt Disney Pictures, 1989. 1 filme animado (1h 23 min). Ficha técnica e trailer. Disponível em: <https://www.imdb.com/pt/title/tt0097757/>. Acesso em: 29 dez. 2025.

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade** / Carla Akotirene. -- São Paulo : Sueli Carneiro ; Pólen, 2019. 152 p. (Feminismos Plurais / coordenação de Djamila Ribeiro). ISBN 978-85-98349-69-5.

ANEXO A. **Letras das canções A Pequena Sereia (1989)**. Transcrição da autora a partir de Letras.mus.br, [s.d.]. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/a-pequena-sereia/>. Acesso em: 4 jan. 2026.

ANEXO B. **Letras das canções A Pequena Sereia (2023)**. Transcrição da autora a partir de Letras.mus.br, [s.d.]. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/a-pequena-sereia/>. Acesso em: 4 jan. 2026.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. **NBR 6023**: referências/elaboração. Rio de Janeiro, 2018.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1979.

BAKHTIN, Mikhail. **Diálogo e carnaval**. In: BRAIT, B. (org.). Bakhtin: dialogismo, carnavalização e outros ensaios. São Paulo: Perspectiva, 2010. p. 15-27.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira; revisão de Marina Appenzeller. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997. Inclui: Os gêneros do discurso.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira; revisão de Marina Appenzeller. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BAKHTIN, M. M. **A imaginação dialógica**. Tradução de Maria Jacyntho S. Ferreira. São Paulo: Hucitec; Rio de Janeiro: EdPUC-Rio, 1981.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 12. ed. São Paulo: Hucitec, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1992.

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance**. In: BRAIT, B. (org.). Bakhtin: conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2016.

BBC NEWS. Little Mermaid trailer sparks joy – and racist abuse. London: BBC, 2022. Disponível em: <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-61985732>. Acesso em: 2 jan. 2026.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: fatos e mitos**. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1960. v. 2.

BENTO, Cida. **O pacto da branquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

BOX OFFICE MOJO. **The Little Mermaid (2023)**. Burbank: IMDb, 2024. Disponível em: <https://www.boxofficemojo.com/title/tt5971474/>. Acesso em: 2 jan. 2026.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a luta pelo espaço público**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CINEMA COM RAPADURA. **Crianças negras reagem ao trailer de A Pequena Sereia com Halle Bailey**. São Paulo, 2023. Disponível em: <https://www.cinemacomrapadura.com.br/noticia/criancas-negras-reagem-trailer-pequena-sereia>. Acesso em: 2 jan. 2026. (#LittleMermaidRepresentation).

CNN BRASIL. **#NotMyAriel: polêmica racial explode com escalção de Halle Bailey em A Pequena Sereia**. São Paulo, 2023. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/notmyariel-polemica-racial-halle-bailey-pequena-sereia/>. Acesso em: 2 jan. 2026.

F5 – FOLHA DE S.PAULO. **Anitta e Taís Araújo apoiam Halle Bailey em A Pequena Sereia**. São Paulo, 2023. Disponível em: <https://f5.folha.uol.com.br/celebridades/2023/05/anitta-tais-araujo-apoiam-halle-bailey-pequena-sereia.html>. Acesso em: 2 jan. 2026.

FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2011.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2011. (BAKHTIN, 1895, apud FIORIN, 2011).

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 5. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2014.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 1979.

GRILLO, M. A criança com restrição verbal e o conceito de voz em Bakhtin. **Bakhtiniana**, São Paulo, v. 17, n. 1, p. 1-20, 2012.

hooks, bell. **Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra**. Tradução de Cátia Bocaiuva Maringolo. São Paulo: Elefante, 2019. p. 27.

hooks, bell. **Nós não dormimos mais: ensaios sobre feminismo negro e cultura**. São Paulo: Boitempo, 1984.

hooks, bell. **Olhando para o abismo**: ensaios sobre guerra, política e identidade. São Paulo: Elefante, 1995.

IMDB. **The Little Mermaid (2023)**: user reviews. Burbank, 2023. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt5971474/reviews>. Acesso em: 2 jan. 2026.

LETRAS.MUS.BR. **A Pequena Sereia**. [S. l.], [s. d.]. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/a-pequena-sereia/>. Acesso em: 4 jan. 2026.

MIRANDA, Lin-Manuel; ASHMAN, Howard; MENKEN, Alan. Corações infelizes (Poor Unfortunate Souls). In: MARSHALL, Rob. **A Pequena Sereia**. Walt Disney Records, 2023. Transcrição da autora. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/a-pequena-sereia/coracoes-infelizes-2023/>. Acesso em: 30 dez. 2025.

MODESTO DOS SANTOS, Rogério Luid. "**Você matou meu filho**" e outros gritos: um estudo das formas da denúncia. 2018. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.

NEXO JORNAL. A Pequena Sereia: o que a escalção de Halle Bailey diz sobre representatividade no cinema. **Nexo Jornal**, São Paulo, 26 maio 2023. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/externo/2023/05/26/pequena-sereia-halle-bailey-representatividade>. Acesso em: 2 jan. 2026.

OMELETE. **Crítica**: A Pequena Sereia (2023). São Paulo, 2023. Disponível em: <https://www.omelete.com.br/filmes/criticas/pequena-sereia-2023>. Acesso em: 2 jan. 2026.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** São Paulo: Pólen, 2017.

SILVA, J. R. Enunciação, gênero e poder em "A Pequena Sereia". **Revista da Faculdade de Letras**, UFMG, v. 1, n. 1, 2024.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. p. 271.

THE GUARDIAN. **The Little Mermaid**: racist backlash to Halle Bailey casting shows Hollywood has a long way to go. London, 2023. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2023/may/25/little-mermaid-racist-backlash-halle-bailey>. Acesso em: 2 jan. 2026.

TRAILER 2 OFICIAL LEGENDADO. **A Pequena Sereia**. Walt Disney Studios BR, 13 mar. 2023. Vídeo (2 min 23 s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_ma8MMmx72A. Acesso em: 29 dez. 2025.

ÚRSULA TRANSFORMA ARIEL EM HUMANO | A PEQUENA SEREIA (2023). W8ddlix filmes, 8 set. 2023. Vídeo (1 min 34 s). YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=a11GeSb2i-U&t=1s>. Acesso em: 29 dez. 2025.

VARIETY. **Disney's 'Little Mermaid' review bombed on IMDb in coordinated attack.** Los Angeles, 2023. Disponível em: <https://variety.com/2023/film/news/little-mermaid-review-bombed-imdb-1235627489/>. Acesso em: 2 jan. 202

VEJA. **A Pequena Sereia: o que mudou no remake com Halle Bailey?** São Paulo, 2023. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/cultura/pequena-sereia-remake-halle-bailey/>. Acesso em: 2 jan. 2026.

ANEXOS

ANEXO A – LETRAS DAS CANÇÕES A PEQUENA SEREIA (1989)

A.1 – AS FILHAS DO TRITÃO

Composição: Alan Menken / Howard Ashman

Fonte: LETRAS.MUS.BR. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/a-pequena-sereia/>.

Acesso em: 4 jan. 2026.

Papai é o rei desses mares

E nomes bonitos papai nos deu

Aquáta (ahhhh)

Andrina (ahhhh)

Arista (ahhhh)

Atina (ahhhh)

Adela (ahhhh)

Alana (ahhhh)

A nossa irmã mais jovem

Que vai hoje estrear

A 7ª sereia vamos lhes apresentar

Só pode se o maestro é tão doce quanto mel

Que se chama Ari...(Oh!)

A.2 – AQUI NO MAR

Composição: Alan Menken / Howard Ashman

Fonte: LETRAS.MUS.BR. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/a-pequena-sereia/265696/>. Acesso em: 4 jan. 2026.

Ariel, escute aqui

O mundo humano é uma bagunça

A vida submarina é bem melhor do que tudo que eles têm lá

O fruto do meu vizinho

Parece melhor que o meu
Seu sonho de ir lá em cima
Eu creio que é engano seu

Você tem aqui no fundo
Conforto até de mais
É tão belo o nosso mundo
O que é que você quer mais?

Onde eu nasci
Onde eu cresci
É mais molhado
Eu sou vidrado por tudo aqui
Lá se trabalha o dia inteiro
Lá são escravos do dinheiro
A vida é boa, eu vivo à toa
Onde eu nasci

Um peixe vive contente
Aqui debaixo do mar
E o peixe que vai pra terra
Não sabe onde vai parar

Às vezes, vai pra um aquário
O que não é ruim de fato
Mas quando o homem tem fome
O peixe vai para o prato (não!)

Vou lhe contar
Aqui no mar
Ninguém nos segue
Nem nos persegue pra nos fritar
Se os peixes querem ver o Sol
Tomem cuidado com o anzol

Até o escuro é mais seguro
Aqui no mar (aqui no mar)

Onde eu nasci (onde eu nasci)
Neste oceano, entra e sai ano
Tem tudo aqui (tem tudo aqui)
Os peixes param de nadar
Quando é hora de tocar
Temos a bossa que é toda nossa
Aqui no mar

Tritão sopra a flauta e a carpa na harpa
A solha no baixo, melhor som não acho
E aqui nos metais têm peixe demais
Esperem que temos mais

Ninguém toca mal, nem o bacalhau
A truta dançando, o preto cantando
E até o salmão vem para o salão
E olhem quem vem soprar

Aqui no mar (aqui no mar)
Aqui no mar (aqui no mar)
Até a sardinha entra na minha e vem cantar (e vem cantar)
E se eles têm montes de areia
Nós temos coro de sereia
Qualquer molusco
Sempre que eu busco, sabe tocar

Até a lesminha sai da conchinha e vem dançar
Caracolzinho tira um sonzinho
Por isso a gente daqui é quente
Faz um programa até na lama
Aqui no mar

A.3 – POBRES CORAÇÕES INFELIZES (1989)

Composição: Howard Ashman / Alan Menken

Fonte: LETRAS.MUS.BR. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/a-pequena-sereia/265703/>. Acesso em: 4 jan. 2026.

[Úrsula]

O jeito para conseguir o que quer
É você se tornar humana também

[Ariel]

Pode fazer isso?

[Úrsula]

Minha querida e bela menina
É isto o que eu faço
É para isso que eu vivo
Para ajudar os infelizes seres do mar
Como você
Pobres almas que não têm a quem recorrer

Eu confesso que já fui muito malvada
Era pouco me chamarem só de bruxa
Mas depois de arrependida, fiquei mais comedida
E até mais generosa e gorducha
(Pode crer)

Felizmente, eu conheço uma magia
É um talento que eu sempre possuí
E hoje é este o meu ofício
Uso em benefício do infeliz ou sofredor que vem aqui
(Patético)

Corações infelizes

Precisam de mim
Uma quer ser mais magrinha, outro quer a namorada
Eu resolvo?
Claro que sim
São corações infelizes
Em busca de tudo
Todos eles chegam implorando: Faça-me um feitiço
O que é que eu faço?
Eu ajudo

Mas me lembro no começo
Alguns não pagaram o preço
E fui forçada a castigar os infelizes
Se reclamam, não adianta
Pois, em geral, eu sou uma santa
Para os corações infelizes

Agora vamos aos negócios
Eu farei uma poção que a tornará um ser humano por três dias
Entendeu? Três dias
Agora, ouça
Isso é importante
Antes do pôr do Sol do terceiro dia
Você tem que fazer aquele príncipe se apaixonar por você
Isto é, ele tem que beijar você
Não um beijo qualquer
O beijo do verdadeiro amor
Se ele beijar você antes do pôr do Sol do terceiro dia
Você ficará humana para sempre
Mas, se não beijar
Você voltará a ser sereia e
Pertencerá a mim
Chegamos a um acordo?

[Ariel]

Se eu ficar humana

Nunca mais estarei com meu pai e minhas irmãs

[Úrsula]

Tem razão

Mas terá o seu homem

A vida é cheia de escolhas difíceis, não é?

Ó, e ainda tem mais uma coisa

Ainda não falamos do detalhe do pagamento

Não se adquire uma coisa por nada

[Ariel]

Mas eu não tenho na—

[Úrsula]

Eu não cobro muito

Vai lhe custar uma ninharia

Não vai sentir falta

O que eu quero de você é sua voz

[Ariel]

Minha voz?

[Úrsula]

É o que eu disse, queridinha

Não vai mais falar, cantar, fim

[Ariel]

Mas sem minha voz, como posso?

[Úrsula]

Terá sua aparência, seu belo rosto

E não subestime a importância da

Linguagem do corpo, hah

O homem abomina tagarelas
 Garota caladinha ele adora
 Se a mulher ficar falando, o dia inteiro fofocando
 O homem se zanga, diz adeus e vai embora, não

Não vá querer jogar conversa fora
 Que os homens fazem tudo pra evitar
 Sabe quem é mais querida? É a garota retraída
 E só as bem quietinhas vão casar

É hora de resolver
 O negócio entre nós
 Eu sou muito ocupada e não tenho o dia inteiro
 O meu preço?
 É sua voz

Você, que é tão infeliz
 Não vai ser mais
 Se quiser atravessar a ponte, existe um pagamento
 Vamos lá, tome coragem, assine o documento
 (A sereia está no papo)

É dia de alegria
 Ganhei o que eu queria

Verruga, sifruga, eu quero um vento assim
 Laringo, la língua e tirar a laringe e a voz para mim
 Agora cante

[Ariel]
 Ah-ah-ah-ah-ah

[Úrsula]

Continue cantando

[Ariel]

Ah-ah-ah-ah-ah-ah

Ah-ah-ah-ah-ah-ah-ah

Ah-ah-ah

ANEXO B – LETRAS DAS CANÇÕES A PEQUENA SEREIA (2023)

B.1 – PARTE DO SEU MUNDO (VERSÃO 2023)

Composição: Howard Ashman / Alan Menken

Fonte: LETRAS.MUS.BR. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/a-pequena-sereia/>.

Acesso em: 4 jan. 2026.

[Ariel]

Tenho aqui uma porção

De coisas lindas nesta coleção

Posso dizer que eu sou

Alguém que tem quase tudo

O meu tesouro é tão precioso

Tudo o que eu tenho é maravilhoso

Por isso eu posso dizer

Sim, tenho tudo aqui

Essas coisas estranhas, curiosas

Para mim, são bonitas demais

Olha essas aqui, preciosas

Mas pra mim ainda é pouco

Quero mais

Eu quero estar onde o povo está

Eu quero ver um casal dançando

E caminhando em seus

Como eles chamam? Ah, pés
 As barbatanas não ajudam, não
 Pernas são feitas pra andar, dançar e
 Passear pela
 Como eles chamam? Rua
 Poder andar, poder correr
 Ver todo o dia o Sol nascer
 Eu quero ver, eu quero ser
 Ser deste mundo
 O que eu daria pela magia de ser humana
 Eu pagaria por um só dia poder viver
 Com aquela gente ir conviver
 E ficar fora destas águas
 Eu desejo, eu almejo este prazer
 Eu quero saber o que sabem lá
 Fazer perguntas e ouvir respostas
 O que é o fogo? O que é queimar?
 Lá eu vou ver
 Quero saber, quero morar
 Naquele mundo cheio de ar
 Quero viver
 Não quero ser mais deste mar

B.2 – CORAÇÕES INFELIZES (VERSÃO 2023)

Composição: Lin-Manuel Miranda; Howard Ashman; Alan Menken

Fonte: LETRAS.MUS.BR. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/a-pequena-sereia/coracoes-infelizes-2023/>. Acesso em: 4 jan. 2026.

[Úrsula]

Eu confesso que já fui muito malvada
 Era pouco me chamarem só de bruxa
 Mas depois, arrependida
 Fiquei mais comedida

E até mais generosa e gorducha
Pode crer!
(Viu?)

Felizmente, eu conheço uma magia
É um talento que eu sempre possuí
E hoje é este o meu ofício
E o uso em benefício
Do infeliz ou sofredor que vem aqui
(Patético)

Corações infelizes precisam de mim
Uma quer ser mais magrinha, outro quer a namorada
E eu resolvo?
Claro que sim
São corações infelizes em busca de tudo
Todos eles chegam implorando: Faça-me um feitiço
O que é que eu faço?
Eu ajudo

Mas me lembro, no começo
Alguns não pagaram o preço
E fui forçada a castigar os infelizes
Se reclamam, não adianta
Pois, em geral, eu sou uma santa
Para os corações infelizes

Agora, aos negócios
Eu preparo uma poção que a tornará humana por três dias
Entendeu?
Três dias

Mas antes do pôr do Sol do terceiro dia
Você e o príncipe precisam dar um beijo

E não um qualquer
O do amor verdadeiro

Se conseguir, você permanecerá humana para sempre
Mas, caso contrário
Voltará a ser sereia
E pertencerá a mim
Temos um acordo?

[Ariel]
Eu não sei

[Úrsula]
A vida é cheia de escolhas difíceis, não é?

[Ariel]
Não
Eu não posso, isso é errado!

[Úrsula]
Vá, então
Esquece o mundo da superfície
Volte pro seu papai e nunca mais saia daqui

Amor, é hora de resolver
O negócio entre nós
Eu sou muito ocupada e não tenho o dia inteiro
O meu preço?
A sua voz!

Você, que é tão infeliz
Não vai ser mais
Uma gota do seu sangue é a minha condição
Tira a escama, não reclame

Joga aqui no caldeirão
A sereia está no papo, aqui é dia de alegria
Ganhei o que eu queria

Verrugas, sevruga, eu quero um vento assim
Laringo-la-língua e lara-laringe e a voz para mim
Agora, cante

[Ariel]

Ah, ah, ah, ah

[Úrsula]

Continue cantando

[Ariel]

Ah, ah, ah, ah, ah