

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE
DO SUL
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
EDUCAÇÃO

Filmes Infantis e a Produção
Performativa da
Heterossexualidade

Tese apresentada no Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Educação.

Orientadora: Guacira Lopes Louro
Aluna: Ruth Sabat

Porto Alegre - RS

2003

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO-NA-PUBLICAÇÃO
BIBLIOTECA SETORIAL DE EDUCAÇÃO da UFRGS, Porto Alegre. BR-RS

S113f Sabat, Ruth

Filmes infantis e a produção performativa da heterossexualidade
/ Ruth Sabat. - Porto Alegre : UFRGS, 2003.
183f.

Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
Faculdade de Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação,
Porto Alegre, BR-RS, 2003. Louro Guacira Lopes, orient.

1. Heterossexualidade - Desenho animado - Estúdios Disney. 2.
Identidade - Gênero - Sexualidade - Desenho animado. I . Louro,
Guacira Lopes. II. Título.

CDU - 778.534.3

Bibliotecária: Jacira Gil Bernardes - CRB-10/463

ana célia, gargalhadas, saudade, sorvete, aninha,
viagens, doçura, clarice, gargalhadas, elí, mauro,
churrasco, carinho, praia, fabiana, carinho, confiança,
chocolate, generosidade, eracy, gargalhadas, sorvete,
fátima, cumplicidade, confiança, leandro, noitadas,
gargalhadas, viagem, ique, sarai, bebê, amor, viagens,
gargalhadas, praia, josé, saudade, frevo, fazenda, júnior,
amor, gargalhadas, círio, karla, serenata, cairú, luís
fernando, madrugadas, conversas, vinhos, gargalhadas,
luís sérgio, salinas, cupuaçu, viagens, madalena, fondue
viagens, bares, confiança, marcinha, sorvete,
gargalhadas, jantas, madrugadas, vinho, nina, viagens,
carinho, regina, gargalhadas, simplicidade, festas, rogê,

vida, saudade, distância, tacacá, sandra, saudade, gargalhadas, sinceridade, sérgio, amor, gargalhadas, colo, gargalhadas, improvisos, gargalhadas, zé, gil, miguel, encontro, gargalhadas, madrugadas. Sintonias. Palavras que me fazem feliz.

As razões do meu afeto

Amigo, para mim, é só isto: é a pessoa com quem a gente gosta de conversar, do igual o igual, desarmado. O de que um tira prazer de estar próximo. Só isto, quase; e os todos sacrifícios. Ou – amigo – é que a gente seja, mas sem precisar de saber o porquê é que é.

(Rosa, 1986, p. 139)

Sentimentos se misturam: o que deveriam ser relações estritamente acadêmicas se misturam com afetos, carinhos, alguns mais próximos, outros mais distantes, várias intensidades, intensidades diferentes, todas da melhor qualidade. Estes que deveriam ser somente agradecimentos, em alguns casos, são verdadeiras declarações de amor. Este é o caso, por exemplo, da **Guacira**, minha orientadora, por ser ao mesmo tempo rigorosa, competente e doce, pelo companheirismo, pelas provocações, pela força, pela paciência mas, principalmente, por ter sabido respeitar meu tempo descompassado. Do mesmo modo, agradeço às professoras **Cláudia** de Lima Costa, Maria **Manuela** Garcia e **Sandra** Corazza, bem como ao professor **Tomaz** Tadeu da Silva por terem aceitado avaliar este trabalho.

Para chegar até aqui, também foi fundamental a ajuda de meu grupo de orientação **Rosângela**, **Rosi**, **Alex**, **Cíntia**, **Fernando**, **Jimena**. Com essas pessoas aprendi que é possível criticar de forma leve e competente. Inúmeras vezes escrevi a partir de idéias que o grupo me trouxe, depois de sessões exaustivas, densas, mas sempre divertidas.

Aos professores e professoras que tive nesses anos. **Sandra** e suas aulas inquietantes e prazerosas; **Tomaz** que me ensinou a pensar pelo avesso; **Dagmar**, pela generosidade de ler e avaliar meu trabalho; **Alfredo**, por estar sempre disponível para esclarecer minhas dúvidas. Aprendi muito também nas reuniões de estudos do **George**, sempre úteis para pensar minha pesquisa.

Agradeço ao pessoal da secretaria do Pós, principalmente, **Cecília, Ione, Mary, Eduardo** que nunca me deixaram na mão.

Ao **Ben-Hur**, por me dar *venenos antimonotonia*, sem os quais não teria sobrevivido e pela escuta carinhosa e paciente.

Ao **Tomaz**, pela cumplicidade e confiança, pela paciência ao ver minhas lágrimas, por ouvir minhas intermináveis crises existenciais, por me permitir entrar na sua vida nessa fase zen e, generosamente, me ensinar em outras línguas. Thank very much.

A **Fabiana** pelas revisões, diagramações, correções, que se dispôs a fazer.

Às minhas **amigas** e meus **amigos** a quem dedico essa tese, agradeço por terem me provado que amizade não é uma ficção, que honestidade, dignidade, confiança, lealdade, sinceridade não são qualidades extintas como um dia cheguei a pensar. Poderia escrever muitas páginas mas nem assim conseguiria dizer o quão importante vocês são pra mim. Ao escrever aquela dedicatória, percebi que sou privilegiada, por poder confiar em tantas pessoas e contar com elas em qualquer situação, seja nos inúmeros encontros festivos, seja nos meus ataques de mau humor. Foram algumas dessas pessoas que colocaram a **Francisca** na minha vida, e hoje ela é outro nome que uso para definir felicidade.

A **Ana Di**, nome que rima com amor, confiança, permanência, intensidade.

À **grande família**, que nem sempre entende minhas escolhas, mas que sempre apóia todas elas. Sei que jamais vou conseguir retribuir tanto amor.

À minha **mãe**, a quem devo tudo o que sou de melhor.

Sumário

Resumo	8
Abstract	9
Apresentação	10
1 A heterossexualidade em questão	13
1.1 Fragmentos de discursos	14
1.2 "Inocentes" pedagogias culturais	21
1.3 Quatro histórias animadas e um arranjo preliminar	28
2 Encontros e articulações	66
2.1 Campo geral	67
2.2 Estranhas veredas	73

3 Em busca da "verdadeira" identidade	89
3.1 Políticas de identidade	89
3.2 Caminhos da performatividade	102
4 Olhar para o espelho e ver os seus avessos	109
4.1 Todos os nomes	110
4.2 A produção da abjeção	125
4.3 Outras abjeções	141
4.4 A importância de ser normal	163
4.5 Então...	177
5 Livros, filmes e tudo mais	179

Resumo

A heterossexualidade não é natural, ela é uma condição culturalmente construída que precisa ser constantemente reiterada de modo a 'normalizar' os sujeitos. Esta pesquisa assume tal premissa como seu fundamento. No que se refere à perspectiva analítica, alinho-me aos Estudos Culturais em sua vertente pós-estruturalista e recorro a formulações dos Estudos Feministas e da Teoria *Queer*. Entendo que, no processo contínuo de reiteração da heterossexualidade como norma, inúmeras estratégias e artefatos culturais são utilizados. Nesta tese, analiso os mecanismos postos em ação pelos filmes infantis de animação da Disney, quais sejam: *A Pequena Sereia*, *Mulan*, *A Bela e a Fera* e *O Rei Leão*. Esses artefatos culturais têm grande importância não apenas no cotidiano das crianças, como também no funcionamento da economia global, movimentando milhões de dólares. Eles certamente constituem-se em importante recurso pedagógico contemporâneo. Interessam-me, aqui, especialmente os enunciados performativos que são repetidos nos filmes infantis, de modo a produzir identidades de gênero e sexuais e garantir a heterossexualidade como norma.

Acredito que a identidade hegemônica não é perseguida apenas e tão somente através da constante apresentação do Mesmo, mas também (e, talvez, principalmente) é reafirmada através da produção do estranho, do monstro, do abjeto, que funcionam, nesse contexto, como parâmetros de normalidade, como modos de garantir o cumprimento das normas regulatórias. Para desenvolver esta análise, utilizo como ferramentas analíticas fundamentalmente os conceitos de identidade, performatividade, abjeção e normalização.

Abstract

Heterosexuality is not natural, it is a culturally constructed condition that needs to be constantly reiterated to 'normalize' subjects. This research has assumed such a premise as its fundamentals. As to an analytical perspective, I have aligned myself with Cultural Studies in its post-structuralist stream and I have resorted to formulations by Feminist Studies and Queer Theory. I understand that, in the continuous process of reiteration of heterosexuality as norm, a number of cultural strategies and artefacts have been used. In this thesis, I analyze the mechanisms activated by Disney's children's films, namely, *The Little Mermaid*, *Mulan*, *The Beauty and the Beast*, and *The Lion King*. These cultural artefacts have been very important, not only in children's daily lives, but also in the functioning of the global economy, involving millions of dollars. They certainly constitute an important, contemporary pedagogical resource. In this study, I have been especially concerned about the performative utterances that have been recurrent in children's films, so as to both produce sexual and gender identities and ensure heterosexuality as norm. I believe that the hegemonic identity has not been pursued only

through the constant presentation of the Same, but it has also (perhaps, mainly) been restated through the production of what is strange, monstrous and abject, something that works, in this context, as normality parameters, as means to guarantee the fulfillment of regulatory norms. In order to develop this analysis, I fundamentally had the concepts of identity, performativity, abjection and normalization as my analytical tools.

Apresentação

Uma hera crescendo, ramificando-se, espalhando-se em uma superfície: essa foi a imagem que me perseguiu durante todo o processo de pesquisa e de escrita desta tese. É que, considerando o tema escolhido – a heterossexualidade como a sexualidade normativa –, me vi às voltas com diferentes sendas, caminhos ou ramificações que, ao fim e ao cabo, terminavam por se reencontrar em outros momentos.

Ao tomar como tema de pesquisa a heterossexualidade e como material os filmes infantis de animação, simultaneamente diferentes questões se apresentaram: cinema, filmes de animação, infância, imagem, além, é claro, de sexualidade, gênero, identidade, diferença. Foi necessário, então, tomar decisões e assumi-las; em outras palavras, ao escolher alguns dessas questões, deixei muitas outras de fora, ao mesmo tempo em que outros problemas foram surgindo no decorrer da pesquisa. Diante de um campo tão vasto, o maior desafio foi organizar um texto que tivesse uniformidade, considerando que a cada momento novas sendas se abriam à minha frente. Foi com esse objetivo que dei a esta tese a estrutura que segue.

A primeira parte da tese – composta de dois capítulos – traz os fundamentos teóricos que utilizei para construir meu objeto de pesquisa e, conseqüentemente, para analisar no material escolhido o que estabeleci como problema, qual seja, a construção da heterossexualidade como a sexualidade normativa. No capítulo primeiro, apresento fragmentos de discursos em torno do sexo, do gênero e da sexualidade, como o objetivo de demonstrar o quanto tais discursos foram/são importantes para o processo de normalização da heterossexualidade. Em seguida, descrevo o material que escolhi para analisar, filmes infantis de animação, demonstrando a importância de tais artefatos culturais no ocidente contemporâneo. Tanta importância está relacionada à presença na vida dos sujeitos, bem como às grandes quantias monetárias envolvidas na produção e comercialização dos filmes o que, por si só, já confirma a produtividade dos filmes infantis de animação como re/produtores de significados e de significantes culturais.

Pós-Estruturalismo, Estudos Culturais, Estudos Feministas e Teoria *Queer* são basicamente as vertentes que me deram as ferramentas para pensar a heterossexualidade como uma produção cultural que está longe de ser parte essencial da natureza humana. No capítulo segundo, apresento, pois, brevemente, os fundamentos teóricos dessas vertentes. Faço todo este percurso para chegar à Teoria Performativa do Gênero e da Sexualidade, por meio da qual é possível compreender alguns dos mecanismos que operam no sentido de re/afirmar a heterossexualidade como a sexualidade normativa. Para alcançar este objetivo, pareceu-me inevitável recorrer à contextualização histórica do surgimento e desenvolvimento de tais vertentes teóricas, pois acredito que tal procedimento é fundamental para a compreensão do tema de pesquisa que desenvolvi.

Estabelecidas as bases teóricas, na segunda parte – também dividida em dois capítulos – apresento as análises realizadas em torno de três eixos: identidade, abjeção e normalização. No capítulo terceiro, apresento de que formas as identidades de gênero e sexuais são construídas ou representadas nos filmes infantis de animação, isso tudo precedido da discussão sobre política de identidade e a produção social da diferença.

No capítulo quarto, é onde está desenvolvida a argumentação que fiz em torno da abjeção e da normalização, dois aspectos que fazem parte do mesmo processo, qual seja, o da produção das identidades de gênero e sexuais hegemônicas. À medida que fui avançando na análise do material empírico, tornou-se clara a importância que a produção do abjeto, do monstro, do anormal tem na construção de tais identidades hegemônicas. O movimento de produzir e reiterar um tipo específico de identidade implica necessariamente a produção do diferente, de um espaço de abjeção que trabalhe no sentido de confirmar a hegemonia de determinados modos de comportamentos, hábitos, atitudes e práticas adequados a uma determinada cultura.

Tal como uma hera que se bifurca, cresce em direções diferentes, se reencontra, ou não, à medida que se desenvolve; tal como uma hera, que ao ser avistada em um muro, forma um todo harmonioso, assim espero ter conseguido estruturar esta tese, de modo que ao final as diversas ramificações que faço possam ser compreendidas como uma unidade útil para pensar a sexualidade e o gênero.

1 A heterossexualidade em questão

Corpos despidos parecem se constituir em um problema para os produtores de filmes infantis. Para realizar uma cena de banho de Mulan, no desenho de mesmo nome, a equipe teve de se empenhar em intensos debates: uma noite, quando Mulan já está no exército, ela vai até o lago tomar banho. Enquanto está nadando sozinha, totalmente despida, um grupo de soldados, também nus, chega para tomar banho. Mulan trata de desviar os olhos e tentar esconder-se atrás de uma pedra para que eles não a vejam. A tentativa é vã, pois ela é vista e chamada para se divertir com eles. Esta cena foi uma das mais polêmicas e difíceis de ser montada por trazer em evidência o sexo, o corpo nu. Em função da enorme preocupação com as críticas nesse sentido, os executivos da Disney enfrentaram longas reuniões para discutir o que poderia ser mostrado e de que modo; para discutir, até mesmo, qual a distância conveniente para colocar Mulan em relação aos soldados (Por trás da mágica, 2001).

Quando a sereia Ariel, se torna humana, fica nua na praia; o enquadramento volta-se para suas pernas e pés e o destaque da cena está em sua tentativa de andar. Nesse momento ouvimos Sabidão, a gaivota, dizer: *Ariel, se você quer ser humana a*

melhor coisa a fazer é se vestir como humana. Ele recolhe, então, restos da vela de uma embarcação naufragada e improvisa um vestido para a garota.

Por que este horror em mostrar o sexo? Por que a sexualidade é falada, apresentada e repetida, mas o sexo é ocultado? O que faz com que o gênero seja tão claramente delimitado e, ao mesmo tempo, pareça nada ter a ver com o sexo? Acredito que os filmes infantis têm cumprido a função de ensinar modos de ser masculino e feminino, de reiterar a heterossexualidade como a norma e, desse modo, tornar anormal o que não se enquadra nesse campo. Há muito que falar sobre tais questões deixou de ser um tema periférico no campo da Educação. Argumentava-se que esse tema estava no âmbito pessoal, particular, portanto, de pouca importância social ou política. Um equívoco. Simone de Beauvoir, ao reivindicar o direito ao prazer e à liberdade sexual, provocou polêmica no meio político e intelectual; Michel Foucault demonstrou a profunda implicação entre sexualidade e economia; intelectuais feministas provaram evidentes relações entre gênero e poder: sexo e política estavam definitivamente conectados.

Para aprofundar tais questões, divido este capítulo em três seções. Na primeira, apresento um breve relato histórico dos principais discursos articulados em torno do sexo e da sexualidade. Acredito que ambos estão entre as categorias mais “inquestionáveis”, principalmente, nos discursos religiosos e científicos. A idéia de que homem e mulher são indivíduos complementares está tão naturalizada que é preciso um grande esforço para pensar diferente, ou seja, para pensar que a heterossexualidade é uma categoria histórica construída discursivamente. Na segunda seção, apresento uma problematização inicial acerca do meu tema de pesquisa, dos pressupostos e questionamentos, bem como alguns estudos realizados a partir dessa temática, isto é, começo a colocar a heterossexualidade em questão; apresento, ainda, algumas especificidades do filme de animação, enquanto gênero cinematográfico e, finalmente, faço a descrição do material empírico e do caminho percorrido para realizar a análise dos filmes que constituem esta tese.

Peço paciência a quem lê por alguns movimentos de recuo no tempo, é que estes são fundamentais para pensar os discursos atuais. Argumentos que já são mais do que sabidos por alguns e, ainda desconhecidos de muitos. Por isso a necessária paciência.

1.1 Fragmentos de discursos

A heterossexualidade é inventada no discurso como o que está fora dele. É criada em um discurso particular como o que é universal. É construída em um discurso historicamente específico como o que não se restringe ao tempo. Foi construída bastante recentemente como o que é muito antigo: a heterossexualidade é uma tradição inventada (Katz, 1986, p. 183).

Entre o final do século XVIII e início do XIX predominava a idéia de um único sexo, ou seja, o homem era o modelo ideal e a mulher um homem incompleto, imperfeito, que, por não ter se desenvolvido totalmente, permanecia com seus órgãos sexuais na parte interna do corpo. É preciso dizer, entretanto, que esta idéia não era própria daquele tempo. Já no século II d.C. Galeno afirmava que “as mulheres eram essencialmente homens nos quais uma falta de calor vital – de perfeição – havia se traduzido na retenção, no interior, de estruturas visíveis no homem” (Laqueur, 1994, p. 21). Sem dúvida que, se quisermos identificar pistas históricas que indiquem de que forma o homem foi cristalizado como ser supremo, como sujeito universal, aqui está uma delas.

A transformação desse discurso para a concepção atual que temos acerca de homem e mulher é intrínseca às transformações políticas e históricas e, de maneira mais ampla, às transformações ocorridas no campo do conhecimento. Uma série de acontecimentos, que vão desde a Filosofia das Luzes até a divisão sexual do trabalho,

provocada pela Revolução Industrial, está envolvida nas condições históricas que possibilitaram a emergência de outros discursos sobre o corpo, o sexo, a sexualidade.

Corpo, sexo e sexualidade são três categorias que estão inevitavelmente ligadas. Segundo Jeffrey Weeks (1999) originalmente o termo 'sexo' era utilizado para fazer referência não apenas às diferenças existentes entre homens e mulheres, como também ao tipo de relação que existia entre eles. É somente a partir do século XIX que o termo 'sexo' ganha o significado que ainda hoje usualmente lhe atribuímos, qual seja, para marcar diferenças físicas entre homens e mulheres. Sendo a sexualidade um campo de prazeres, desejos, fantasias, comportamentos que têm lugar, principalmente, no corpo inevitavelmente "generificado" torna-se complicado falar de cada um desses termos de formas separadas. Há entre essas três categorias um aspecto compartilhado que é a dupla função tanto social quanto individual que desempenham na vida cotidiana, além da possibilidade de pensá-las em sua dimensão política, como espaço de exercício de poder.

Nem sempre se pensou dessa forma. Durante algum tempo acreditou-se que a mulher deveria ser estimulada durante o ato sexual pois só desse modo poderia procriar; as mulheres eram então, relacionadas à sexualidade instintiva enquanto que aos homens eram atribuídos os desejos de relações mais estáveis e duradouras. No período final da Ilustração a medicina "descobre" que o orgasmo feminino era dispensável para a procriação, colocando novamente a sexualidade feminina no campo das coisas desprezíveis, de menor importância, indignas de especulações.

No final do século XVIII o argumento de falta de calor vital que justificava a existência de um único sexo dá lugar a um outro modelo baseado em diferenças biológicas. Através de aparatos tecnológicos e novos procedimentos, os cientistas vão afirmar que as diferenças eram maiores do que se imaginava e, mais que isso, que elas não eram observáveis somente a olho nu, pois se localizavam em algumas células do corpo humano. O resultado disso era notado não apenas nos aspectos físicos, mas também nas diferenças morais e espirituais. Qualquer tentativa de questionar tal afirmação era imediatamente rejeitada sob o argumento de que as diferenças não

poderiam ser eliminadas, pois “seria necessário começar de novo a evolução sobre novas bases. O que se decidiu entre os protozoários pré-históricos não se pode anular por uma lei do Parlamento” (Geddes e Thompson apud Laqueur, 1994, p. 24-25). Desse modo, o discurso médico ganhava cada vez mais força e tornava inquestionáveis as diferenças entre homens e mulheres.

Nesse período anterior ao século XIX, a sexualidade era um assunto que dizia respeito à religião e à moral. Desejos, sentimentos e prazeres relacionados ao sexo não eram identificados com o que viria a ser chamado de sexualidade, pois o centro das atenções estava voltado para o sexo como materialidade. As primeiras definições científicas nesse campo começam a ganhar legitimidade no final do século XIX, quando as práticas e as experiências sexuais passam a ser esquadrihadas, enquadradas, explicadas e justificadas de acordo com o saber médico produzido até aquele momento possibilitando, assim, a formação de uma área de estudos chamada sexologia.

A homossexualidade também se torna objeto de pesquisa. Um estudo pioneiro nessa área é *Psychopathia sexualis* do psiquiatra Richard von Krafft-Ebing, escrito no início dos anos 1890¹, no qual o sexo é relacionado aos instintos primitivos e a sua realização de maneira não civilizada é levada para o âmbito da patologia (Weeks, 1999). Diferentes aspectos passam a ser estudados, desde os físicos até as diferentes formas de relações e prazeres sexuais. É nesse contexto que as pessoas que têm relação com pessoas do mesmo sexo passam a ser nomeadas como homossexuais. Se antes qualquer pessoa poderia ceder à tentação de praticar um ato desse tipo, agora somente indivíduos determinados – e, conseqüentemente, patologizados – é que estão sujeitos às práticas homossexuais. Segundo Louro (2000) o termo “homossexual” surge para demarcar um tipo de sexualidade que, embora diferente e singular, não era considerada anormal. Entretanto, em seu livro, Krafft-Ebing vai situar essa forma de sexualidade como patologia ligada aos instintos primitivos que poderiam ser controlados pela moralização própria do processo civilizatório. Embora este autor

¹ Jeffrey Weeks (1999) indica 1894 como a data da primeira publicação. Jonathan Katz (1996) indica o ano de 1893, ressaltando que o prefácio data de 1892.

admitisse a possibilidade de que o comportamento homossexual pudesse, em alguns casos, ser consequência de determinadas relações sociais, ele sempre seria patológico, em última instância, além de transgredir as leis biológicas da reprodução.

É nesse mesmo período, por volta de 1892, que se encontra pela primeira vez, em um artigo publicado pelo médico James Kiernan, o termo “heterossexual”. É importante ressaltar que esse termo estava relacionado a um tipo de sexualidade anormal: o *hermafroditismo psíquico*, que direcionava o desejo dos sujeitos para ambos os sexos comprometendo a possibilidade de reprodução da espécie. Essa ambivalência do desejo reprodutivo é que fazia dos heterossexuais seres anormais, pois o que estava em jogo aqui era a oposição entre instinto sexual patológico e instinto sexual reprodutivo (Katz, 1996).

Em seguida, Krafft-Ebing também utiliza o termo grafado de forma diferente: hetero-sexual. Com isso ele queria estabelecer a relação entre prazer e a diferença entre os sexos. Desse modo, a diferença se estendia à própria significação do termo, já que o hetero-sexual seria o sujeito que sentia desejo apenas pelo sexo oposto – ainda, de algum modo, pervertido pois relacionava-se ao fetichismo e ao desvio não reprodutivo –, enquanto o homo-sexual desejava o mesmo sexo, eliminando a função reprodutiva do ato sexual. É nesse contexto, portanto, que o termo “heterossexual” ganha a conotação de sexualidade direcionada ao sexo oposto e não necessariamente relacionado à reprodução. Segundo Jonathan Katz (1996), o estudo de Krafft-Ebing contribuiu para se pensar na possibilidade de separação entre sexo e reprodução, ao mesmo tempo em que promoveu a divisão entre normal e anormal.

Não é dispensável dizer que as relações entre pessoas do mesmo sexo existiram desde sempre mas, até então, esse tipo de relação não servia para classificar ou definir os sujeitos. Por que, de súbito, a heterossexualidade passou a ter tanta importância na classificação dos indivíduos? É indiscutível o papel da ciência na consolidação da norma heterossexual. Embora o termo, na ocasião de seu surgimento, tivesse relação com um tipo de desejo sexual perverso para ambos os sexos, as especulações e explicações científicas foram determinantes no processo de

normalização heterossexual – ainda que, até os primeiros anos da década de 1920, o significado da heterossexualidade continuasse ligado à perversão.

Ocorre que, o fato de nesse período a heterossexualidade não reprodutiva já ser relativamente aceita, abalava a utilização desse mesmo argumento para atacar a homossexualidade. Por que a heterossexualidade não reprodutiva era legítima e a homossexualidade não? Por outro lado, deixar de conceber ambas a partir de uma ótica reprodutiva, abria a possibilidade de validação de diferentes comportamentos sexuais a partir do princípio do prazer e, desse modo, minava a idéia de desigualdade entre heterossexualidade e homossexualidade. O rompimento definitivo da relação sexo \Leftrightarrow reprodução ocorre apenas em meados dos anos 1960, por ocasião dos movimentos que questionavam a herança Iluminista². A partir de então, a heterossexualidade passa a ser compreendida – em grupos mais restritos – como “a atração erótica de homens e mulheres [que] devia agora levar ao amor, que levava ao casamento, que levava às relações sexuais – que poderiam ou não levar à reprodução” (Katz, 1996, p. 94-5); de modo mais amplo, entretanto, a relação sexo \Leftrightarrow reprodução continuava a existir de maneira consistente.

Ainda no início do século XX outras pesquisas continuavam a discutir essas questões. Em 1903, o estudo de Otto Weininger chamado *Sex and character* aponta para uma inevitável condição bissexual presente em todos os sujeitos, o que justificava a necessidade de construção de tipos ideais de homens e de tipos ideais de mulheres, de modo a evitar relações íntimas com pessoas do mesmo sexo. Em 1907 Iwan Bloch escreve o livro chamado *Sexual life of our time*, no qual analisa as relações sexuais desde uma perspectiva antropológica afastando-se, desse modo, do enfoque médico até então dedicado a essas questões (Louro, 2000). Estudos científicos deste período justificavam as diferenças entre homem e mulher desde uma ótica biológica, provando que as diferenças entre ambos eram não apenas externas como também internas e que tais diferenças apresentavam-se sempre de modo complementar, o que justificaria a necessária e desejada relação entre sexos opostos.

² As transformações ocorridas na década de 1960 serão discutidas com mais vagar no capítulo seguinte.

À medida que os conhecimentos médicos e científicos vão se modificando outros discursos vão sendo construídos. O interesse da ciência pelo sexo, a classificação das relações sexuais entre normal e anormal, a patologização da sexualidade não heterossexual passam a constituir o que Michel Foucault (1984) chama de dispositivo da sexualidade. diferentes estratégias de saber e de poder constituem um emaranhado composto por discursos, instituições, tecnologias, e sustentam o dispositivo da sexualidade. Nisso reside precisamente a importância do saber científico: em função de ter sólidas bases técnicas e experimentais, a ciência detém o poder de classificar o normal e o patológico, o são e o insano, o certo e o errado.

O resultado é o deslocamento do sexo e da sexualidade para o campo das políticas estatais, da administração pública, da organização das populações. O fato é que tantas transformações nos discursos acerca do sexo e da sexualidade fizeram com que novas configurações surgissem no mercado de trabalho, nas relações sociais e familiares, nas representações de masculinos e femininos. Pode-se dizer que tais transformações são resultantes das relações de poder que atuam nos discursos sobre o sexo; discursos que trabalharam no processo de naturalização da heterossexualidade e, ao mesmo tempo, serviram para rotular sexualidades “desviantes”.

Trago estes breves dados históricos com o objetivo de apresentar alguns fragmentos de diferentes discursos que foram construídos em torno do sexo e da sexualidade em diferentes períodos. De alguma forma o contato com essas informações nos possibilita compreender com mais facilidade a importância que tem a linguagem e os discursos na constituição dos sujeitos. Partindo do pressuposto de que a sexualidade e, de maneira mais ampla, as condições feminina e masculina são fundamentalmente produzidas pela linguagem, é que a perspectiva pós-estruturalista volta-se para a tentativa de compreender quais os discursos que integram um determinado momento histórico e que constituem as identidades culturais; quais os discursos que narram formas adequadas de condutas e que regulam e constroem comportamentos em torno de sexo, gênero e sexualidade; quais os discursos que, num

determinado contexto, permitem que a sexualidade seja apresentada em filmes infantis, e o sexo não. Certamente, são estes discursos que têm operado historicamente no sentido de reiterar a heterossexualidade como a sexualidade normativa.

1.2 “Inocentes” pedagogias culturais

Foi durante o seminário *Pedagogia culturais: gênero e sexualidade*³ que esta pesquisa começou a ser gestada. Frente à necessidade de apresentação de uma monografia ao final do semestre, decidi fazer um exercício analítico do filme *Mulan*, a partir do texto de Judith Butler (1999), “Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo”, discutido durante as aulas. De súbito, comecei a perceber a constância de falas, diálogos, cenas voltadas para a re/afirmação de comportamentos tipicamente heterossexuais. Ao concluir o trabalho veio a certeza de que tinha encontrado um tema e um objeto de pesquisa. Agora era preciso começar.

Esta tese trata da heterossexualidade como algo não natural e sim como uma condição construída culturalmente; por esse motivo, afirmo que diferentes mecanismos são utilizados constantemente, na tentativa de garanti-la como a sexualidade normativa. Em meio a tantos mecanismos, escolhi como *corpus* da pesquisa filmes infantis de animação, dos estúdios Disney. Considerando a enorme penetração que estes artefatos culturais têm tido no mundo contemporâneo, em nossas vidas cotidianas, principalmente, no dia-a-dia das crianças, parti da afirmação de que eles

³ O seminário foi ministrado pela profa. Guacira Lopes Louro, no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, no 2º semestre de 1999.

se constituem como recursos pedagógicos de produção e transmissão de conhecimentos e saberes, e fazem parte de um amplo e eficiente currículo cultural. Nesse ponto, retomo a metáfora da hera, à qual me referi no início: heterossexualidade, filmes infantis, monstros, currículo cultural, cinema de animação, imagens, vários ramos que se espalham, aparentemente, em diferentes direções. Meu desafio seria, então, apresentar isso tudo de modo uniforme e coerente, de modo a se constituir em um problema de pesquisa “legítimo”.

É indiscutível a pletera de imagens que povoam o nosso cotidiano. Tal proliferação de imagens chega ao sistema educacional a partir das mais diferentes formas, sendo que uma das mais eficientes se dá por meio das personagens criadas para desenhos e filmes infantis de animação. O conjunto de produtos comercializados em função de determinadas personagens faz delas um tema bastante popular nas escolas e nas salas de aula, trazendo um vocabulário próprio, permeando as brincadeiras entre as crianças, sugerindo modos de ser, reforçando antigos saberes ou divulgando novos. Desse modo, o currículo escolar não fica livre desses outros “saberes” que são produzidos por meio do currículo cultural desenvolvido pela mídia. Se temos na escola um currículo organizado que se destina a reunir um conjunto de conhecimentos reconhecidos oficialmente como aqueles que são dignos de aprendizagem pelo corpo discente, há também um outro tipo de currículo que prima não por ensinar conhecimentos científicos, mas modos de conduta, de comportamentos, hábitos, disposições, valores e atitudes produzindo, assim, identidades culturais.

Embora os objetivos “atitudinais” sejam parte integrante do currículo oficial, esses mesmos objetivos quando “ensinados” pelo currículo cultural (Steinberg, 1997) assumem outras características. Gostaria de destacar algumas delas: o currículo cultural é mais abrangente, em termos quantitativos, pois opera não apenas no interior mas além do espaço físico da escola. O currículo cultural apresenta grande vantagem em relação ao currículo oficial por funcionar através de mecanismos como diversão, prazer, emoção, entretenimento. O currículo

cultural não apresenta um conjunto de saberes previamente planejados e esquematizados por um grupo específico de pessoas; ele funciona a partir de uma lógica que ignora as fronteiras entre conhecimento escolar e conhecimento cotidiano.

Entretanto, algumas semelhanças podem ser identificadas entre o que conhecemos como currículo escolar oficial e o currículo cultural, dessas a mais importante para esta pesquisa é o caráter prescritivo. Já é sabido que uma das funções da escola é a socialização e o disciplinamento do sujeito. Na escola, entre outras coisas, a criança aprende a viver em sociedade utilizando gestos e adotando modos de ser aceitos como corretos pelo grupo cultural em que está inserida. Da mesma forma, o currículo cultural vai ensinar comportamentos, hábitos, atitudes, valorizados e legitimados, de maneira hegemônica, pelo grupo social que, momentaneamente, controla a produção de significados e que são prescritos, em grande parte, pela mídia que constitui posições-de-sujeito e identidades culturais.

No que diz respeito a esta tese, interessa dirigir o foco para uma instância cultural específica que tem funcionado de modo eficiente enquanto artefato que desenvolve uma pedagogia e um currículo cultural voltado, principalmente, para as crianças: os filmes infantis de animação produzidos pela indústria cinematográfica. Nos últimos anos, o consumo de filmes infantis tem aumentado consideravelmente, seja em relação à quantidade de público de bilheteria, seja em relação à aquisição desses filmes através de fitas de vídeo. Para minha pesquisa selecionei alguns dos filmes produzidos pelos estúdios Disney pois, de certo modo, a Disney tornou-se um sinônimo de desenhos e filmes infantis.

Assim, o sucesso alcançado pelas indústrias Disney é espantoso. Suas personagens, de um modo geral, tornaram-se conhecidas no mundo todo, não apenas a partir dos filmes, como também em função de uma gama de produtos comercializados utilizando a imagem de tais personagens. As vultosas quantias arrecadadas e o crescimento do consumo dos filmes da Disney nos mais diferentes

países despertaram a atenção de profissionais da educação e de pesquisadoras e pesquisadores que trabalham na perspectiva dos Estudos Culturais.

Até a primeira metade do século XX, o sucesso alcançado pelos filmes de longa-metragem era devido exclusivamente a seus próprios méritos, ao contrário de hoje, quando os longas são apresentados acompanhados de diferentes artigos produzidos para serem consumidos simultaneamente à sua exibição e que são fundamentais para seu sucesso. No caso dos filmes infantis, esses artigos vão desde calçados, jogos eletrônicos, peças de vestuário, até grande número de artigos escolares como cadernos, lancheiras, mochilas, lápis, estojos. Atualmente, o filme é apenas um dos elementos que compõe um agregado de produtos formando um pacote multimídia de consumo cultural que funciona dentro da lógica capitalista do mundo globalizado. Segundo Turner (1997), ultimamente muitos orçamentos de produção de filmes têm sido menores do que a verba destinada para sua publicidade. Desse modo, os custos da produção podem ser garantidos não apenas pela bilheteria do cinema, como também por uma ampla estratégia publicitária e de *marketing*. Um dos efeitos é que o processo de significação é ampliado, envolvendo outros espaços além da sala de cinema. Um exemplo interessante foi o que ocorreu com o filme *Os caça-fantasma (Ghostbusters)*, do qual o logotipo foi divulgado muito antes do lançamento do filme, por meio de camisetas, bonés e até mesmo da trilha sonora. O filme entrou aí apenas como mais um dos produtos a serem vendidos (*idem*). Mais recentemente, em 2001, com o lançamento do filme *Tigrão*, os estúdios Disney, em parceria com a mega rede de sanduíches McDonald's, comercializaram 2 milhões de personagens do filme em forma de bonecos, cujo estoque esgotou em duas semanas. Em um comunicado em rede nacional de televisão, a McDonald's anunciou que estaria providenciando a fabricação de mais 2 milhões de bonecos para atender a demanda.

Números tão grandes significam um consumo considerável, não simplesmente de produtos que trazem a figura de personagens. Torna-se considerável também, o "consumo" dos valores que estão sendo re/produzidos através dessas personagens. Modos de conduta, hábitos, tipos físicos ideais, também são amplamente

“consumidos” por crianças de todo o mundo, uma das características do mundo globalizado, afinal, “a Nova Ordem mundial é disneica”, como afirma Baudrillard (1997). A grandiosidade da Disney Company pode ser exemplificada, ainda, através de cifras; aí vão alguns números: no ano de 1994, a arrecadação com filmes foi de US\$667,7 milhões; quanto aos demais produtos associados aos filmes e personagens a quantia chegou a US\$330 milhões. Juntos, *A Bela e a Fera* e *A Pequena Sereia* venderam mais de 34 milhões de fitas. *Aladim* arrecadou US\$1 bilhão entre bilheteria, fitas de vídeos e produtos associados; e o vídeo game interativo, lançado em 1993, vendeu 3 milhões de cópias. Em 1994, *Rei Leão* rendeu US\$1 bilhão apenas de bilheteria (Giroux, 1995a).

Para alcançar tanto sucesso, os estúdios contam com um grande número de funcionários que trabalham em equipe para transformar histórias infantis em filmes longa-metragem de animação, seguindo um modelo padrão para desenhar as personagens. De todos os estúdios, a Disney Company é a que tem conseguido as maiores cifras de bilheterias nos últimos anos, não apenas em função da qualidade de seus filmes, como também em função do nome *Disney*, transformado em marca relacionada à infância, à fantasia, à emoção. A maioria dos filmes produzidos pelos estúdios Disney não traz em destaque os nomes dos diretores, roteiristas ou produtores; eles aparecem apenas nos créditos finais da fita, um quase anonimato em nome da marca maior: Walt Disney.

Hoje o nome Disney está ligado a uma tradição que praticamente confunde os clássicos contos de fadas como *A Bela Adormecida*, *Branca de Neve e os sete anões*, *A Bela e a Fera*, com as histórias em quadrinhos e filmes produzidos pela corporação. As personagens produzidas pelos estúdios Disney transformaram-se em ícones, de modo que é comum pensarmos na *Branca de Neve* com mesma aparência construída por Walt Disney e estilizada por seus desenhistas. É como se, no século XIX, os irmãos Jakob e Wilhelm Grimm tivessem descrito a princesinha exatamente da mesma maneira como a identificamos hoje, em função das imagens produzidas pela Disney.

A Disney entra como objeto de interesse do campo acadêmico, principalmente, pelo viés da cultura, particularmente, da cultura infantil. Segundo Giroux (1995a), ao examinar a cultura infantil, percebemos que conhecimentos, valores, poder são elementos que não estão presentes apenas na escola. Percebemos também o quanto “as identidades individuais e coletivas das crianças e dos/as jovens são amplamente moldadas, política e pedagogicamente, na cultura visual popular (...)” (idem, p. 50). A cultura popular, especialmente os filmes infantis – que são centrais nesta tese –, oferecem instrumentos que possibilitam uma aprendizagem persuasiva para as crianças. Para Giroux,

É desnecessário dizer que a importância dos filmes animados opera em muitos registros, mas um dos mais persuasivos é o papel que eles exercem como novas “máquinas de ensinar”. (...) [E]sses filmes inspiram no mínimo tanta autoridade cultural e legitimidade para ensinar papéis específicos, valores e ideais quanto locais mais tradicionais de aprendizagem, tais como escolas públicas, instituições religiosas e a família (idem).

A Disney, “santuário do imaginário” (Baudrillard, 1997), a partir de suas histórias, numa miscelânea de encantamento, fantasia, inocência e diversão, ensina às crianças quem elas devem ser e como é a sociedade em que vivem. A principal estratégia utilizada para garantir tanta legitimidade pode ser identificada entre a utilização de todos os meios midiáticos para divulgação e a alta qualidade tecnológica utilizada na construção dos filmes, produzindo som, cores e imagens cada vez melhores. O resultado disso é um mundo de emoção, prazer e aventura, acompanhado de consumismo e comercialização exacerbados, não apenas de produtos como também de sentimentos, valores e modos de conduta. Nos últimos anos, a Disney vem ampliando seu campo de ação para obras sociais e comunitárias. “As fronteiras entre entretenimento, educação e comercialização se confundem através da absoluta onipotência da intromissão da Disney em diversas esferas da vida cotidiana” (Giroux, 1995a, p. 56). Desse modo, o investimento feito pelas crianças – e também por muitas pessoas jovens e adultas – é tanto financeiro quanto emocional o que torna a cultura infantil definitivamente mercantilizada.

O mundo asséptico, organizado e pacífico que existe nos parques de diversão da Disney reproduz um lugar ideal, desejado, que, de alguma forma, também é reproduzido nos seus filmes. Diferentes épocas e culturas são de tais modos sincronizadas que provocam o apagamento do tempo e dos espaços históricos e legitimam um mundo idealizado e ingênuo (Baudrillard, 1997). Embora a produção da Disney esteja localizada no campo do que se nomeia como cultura popular, ela está longe de funcionar apenas por meio de estratégias simples. A sofisticação dos desenhos e das trilhas sonoras é impressionante. Verdadeiras árias podem ser ouvidas nos filmes como, por exemplo, na cena de *A Bela e a Fera* em que Bela vai até à biblioteca devolver um livro. Aliás, em todos os filmes da Disney, a música ocupa um espaço muito importante. Por meio dela, as personagens expressam sentimentos, crises de identidade, desejos, decisões, além de a música ser utilizada como recurso para dar mais agilidade à narrativa. As crianças aprendem as canções, muitas vezes interpretadas por artistas famosos como Elton John e Celine Dion, e as trilhas sonoras se constituem em mais uma fonte de vendas. Só o filme *Rei Leão*, por exemplo, teve mais de 3 milhões de cópias vendidas de sua trilha sonora.

Todos os elementos presentes nas narrativas fílmicas – formas, músicas, diálogos, sons – ajudam a constituir posições-de-sujeito determinadas por discursos sobre raça, classe, nacionalidade, gênero, sexualidade, através do que Giroux (1995b) chama de uma “pedagogia da inocência”⁴. Nesse sentido, os filmes infantis constituem-se como textos culturais que constroem significados e, enquanto tais, são espaços constituídos por relações de poder; são espaços de lutas e contestação dos processos de significação produzidos pelo conhecimento hegemônico; são, também, espaços produtores de novos significados.

⁴ Ao contrário do que se pode pensar, as representações construídas pela Disney a partir de marcas culturais de gênero, de raça, de sexualidade não estão restritas aos filmes infantis, sejam eles de desenhos animado ou não. A partir de sua empresa Touchstone, criada para realizar filmes voltados para o público adulto, a Disney opera com “estratégias” de inocência semelhantes as que são apresentadas nos filmes infantis. Exemplos para esta afirmação são os filmes *Bom dia, Vietnã* e *Uma linda mulher*, ambos analisados por Henry Giroux no artigo *Memória e pedagogia no maravilhoso mundo da Disney*. (1995b).

Numa primeira aproximação, é possível dizer que os filmes descritos apresentam entre eles algumas rupturas e muitas semelhanças. É visível a ausência da mãe nas narrativas, sendo o pai uma figura forte e autoritária; por outro lado, as mulheres, quando personagens principais, não representam uma figura comum. São sempre rebeldes, diferentes, corajosas, de alguma forma se destacando das demais, para no final da história terminarem, quase sempre, no altar. A referência ao casamento heterossexual é uma constante em todos os filmes, sejam eles estrelados por figuras humanas ou por animais. Esses filmes apresentam e reapresentam a sexualidade dentro dos contornos da “normalidade”, trazendo constantemente a relação heterossexual como a única possibilidade de união amorosa.

Desde o início do século XX, a Disney Company produz filmes longa metragens de animação, muitos dos quais baseados nos clássicos contos de fadas. Outros baseados em histórias verídicas, como é o caso de *Pocahontas*. E outros, ainda, baseados em lendas, como é o caso de *Mulan*. De forma geral os roteiros obedecem à lógica narrativa clássica que contém conflitos, romances e final feliz. Sejam as personagens humanas, sejam animais, a relação amorosa que se estabelece se dá sempre entre masculino e feminino. As personagens principais são submetidas a provas, a experiências, a tentações, ao aprendizado, ou seja, a um conjunto de acontecimentos que as constituem como sujeitos centrais, como heróis, heroínas, protagonistas, condutores da ação, etc. Ao final da narrativa a personagem principal não é mais a mesma que era no início do filme, afinal, após passar por tantos obstáculos torna-se subjetivada pela aprendizagem e pela experiência vivida. Os filmes que escolhi como material analítico para esta tese de doutorado obedecem a esta lógica e são os seguintes: *A Pequena Sereia*, *A Bela e a Fera*, *O Rei Leão* e *Mulan*. Os filmes de animação constituem um gênero de cinema e, como tal, têm suas especificidades, no que segue, trago algumas considerações acerca do cinema de animação e descrevo os filmes escolhidos, apresentando suas principais personagens.

Para conduzir minha pesquisa na direção que estou apontando, parto das seguintes perguntas: Como as elocuições performativas operam nas narrativas fílmicas

para reiterar a heteronormatividade? Como o outro é apresentado no processo de produção de identidades de gênero e sexuais normalizantes? Quais as normas regulatórias recorrentes no processo de produção da identidade desejada? De que forma é possível identificar a abjeção no processo de produção da heteronormatividade?

1.3 Quatro histórias animadas e um arranjo preliminar

Tal como os clássicos contos de fadas, os desenhos animados não têm como alvo primeiro a infância; quando surgem nos anos 15, o alvo era o público adulto. Roteiros repletos de conotação sexual eram produzidos e cada vez mais aprimorados, à medida que as técnicas também eram desenvolvidas por profissionais da área (Paraire, 1994). Mas isso durou pouco, pois, nos anos 30, entram na cena cinematográfica os Estúdios Disney impondo um novo estilo de desenho animado tanto no que diz respeito aos roteiros, quanto no que diz respeito ao grafismo. Cor, roteiro, movimento são alguns dos elementos marcantes da inovação trazida pela Disney, além da freqüente utilização de animais como personagens presentes nas narrativas.

A disneyização dos desenhos animados, bem como dos filmes infantis de longa-metragem, impôs um novo ritmo à indústria cinematográfica. Os planos utilizados pela Disney, transformaram-se em convenções tão fortemente estabelecidas que quebrá-las poderia/pode significar um fracasso de bilheteria. Mudar os planos de iluminação, de câmera ou de som colocaria em risco a produção de sentidos que o público “deveria” atribuir às narrativas, comprometendo, dessa forma, o processo de mediação⁵ (Rowe, 1996).

⁵ Na teoria fílmica, a mediação é um conceito central que se situa entre quem olha e o objeto observado, “de modo a tornar a visão seletiva e parcial” (Rowe, 1996, p.90).

A simultaneidade de som e movimento criou muitos códigos, de modo que a conotação de uma determinada cena pode ser dada totalmente pela trilha sonora utilizada no momento de sua exibição. Tais códigos terminam por conduzir o público em direção ao gênero determinado pelos estúdios cinematográficos, ao mesmo tempo em que a seleção do público pede a utilização, ou não, de alguns desses códigos que envolvem iluminação, som, cor e movimento. A consolidação desses códigos terminou por impor ao mundo o modelo Disney de cinema, de forma que esta linguagem pode ser identificada em quase todos os lugares do mundo ocidental.

Uma função específica da iluminação, por exemplo, é dirigir o olhar da audiência para o foco considerado fundamental em uma cena, principalmente, quando o plano é geral. Do mesmo modo, a utilização de luz e sombra é uma estratégia freqüentemente utilizada para situar o público em relação ao perfil das personagens. No filme *O Rei Leão* essa contraposição é bem demarcada: quando Scar está em cena, escuro e sombra são predominantes, quando Simba e seu bando estão em cena, vemos uma iluminação intensa e muita claridade na tela.

Da mesma maneira podemos perceber a trilha sonora. Muitas vezes as personagens centrais têm músicas que as identificam e servem de fundo para suas ações ou, simplesmente, para sua presença em cena. Além disso, a trilha sonora pode significar passagem de tempo, lembranças ou continuidade de alguma ação antes interrompida. É muito freqüente, também, a utilização de uma música para preparar o público para o “tom” da cena que está por vir. Quando Mufasa e Scar lutam no alto da montanha, a trilha sonora muda completamente, de modo a dar mais realismo à cena de perigo, tensão e morte que se desenvolve no enredo.

Outro aspecto importante quando se fala de trilha sonora dos filmes animados de longa-metragem é sua freqüente utilização para resumir a história, apresentar o perfil de uma personagem, bem como seus conflitos internos. É isso que Mulan faz ao cantar “*Quem sou eu?*”; Ariel, ao cantar “*Quero mais*” ou Bela, que canta “*Bon jour*”. Todas essas personagens apresentam nas letras das músicas seus sonhos, desejos e

esperanças, de modo que o público possa conhecer melhor sua história, sua personalidade e sua situação na trama.

Mesmo sendo esta reunião de desenho, fotografia, música, cinema e pintura o filme de animação ainda é considerado um gênero marginalizado; prova disso é a pouca bibliografia existente sobre o assunto. Nas obras pesquisadas sobre cinema, é possível encontrar material sobre os mais diferentes gêneros como *western*, *noir*, ficção, só para citar alguns. Mas, sem dúvida, a marginalização do desenho animado está ligada muito menos à questão econômica – como se pode constatar nos valores envolvidos na produção e na comercialização desses filmes – e muito mais a questões estéticas e de autoria, já que é praticamente inviável que um filme de animação seja realizado por uma só pessoa.

Para Miranda (1971) uma das condições que contribui para essa marginalização é o trabalho coletivo necessário à produção de um filme de animação – para criar um segundo de filme é preciso produzir, pelo menos, dezesseis desenhos; esse tipo de trabalho oculta a criação individual, tão valorizada na produção artística. É muito comum, como é o caso dos Estúdios Disney, que o time de desenhista apenas reproduza o estilo e os traços gráficos próprios da corporação no processo de produção em série. Mas é exatamente em função de características como essa, que alguns críticos afirmam se tratar de um tipo de arte autônoma, pois, apesar de usar as técnicas do cinema – como a câmera, as noções de ritmo, roteiro – utiliza muitas outras técnicas específicas e possui suas próprias regras.

Em 1914, o desenho sobre folhas de celulóide transparente faz com que a produção de filmes de animação sofra uma grande transformação. Desde então, os desenhistas passaram a se especializar ainda mais em determinadas funções como paisagistas e cenógrafos. A possibilidade de separar personagens de cenários, diminui a quantidade de trabalho, mas ainda assim permanece a necessidade de um grupo de desenhista para realizar um filme de animação de longa-metragem. Atualmente, com o advento da computação gráfica, tal argumento também fica comprometido, pois esse tipo de produção tem sido cada vez mais valorizado.

Um bom exemplo de o quanto o avanço tecnológico se constitui em um elemento fundamental para o desenvolvimento do cinema de animação é o filme *A Bela e a Fera* – baseado no clássico conto de Marie LePrince de Beaumont – cuja primeira versão começou a ser desenvolvida pela Disney no final dos anos 40. Entretanto, os roteiristas não conseguiram alcançar um resultado satisfatório e o projeto foi abandonado. No final dos anos 80, quando o projeto é retomado, a Disney decide investir milhões de dólares na produção de um dos melhores musicais já realizados. O resultado foi a primeira indicação de um filme animado ao Oscar (Por trás da mágica, 2001)

O aprimoramento tecnológico contribui, também, em outros aspectos para uma nova percepção do filmes de animação. A reunião da concepção visual com movimentos mais e mais detalhados e bem definidos contribuem para uma concepção cada vez mais precisa da individualização das personagens criadas (Lucena, Jr., 2002).

É possível observar nas personagens traços de personalidade bem definidos e, com isso, atribuir características mais “realistas” às histórias. A personagem de Mulan, por exemplo, é uma das mais densas já produzidas pela Disney. A busca por seu verdadeiro eu pode ser considerada a questão de fundo do enredo do filme; a garota não se identifica com o padrão feminino socialmente aceito naquele contexto, por isso, busca outras experiências, outros modos de estar no mundo, como forma de se encontrar. Ariel, a pequena sereia, precisa decidir entre viver com sua família ou sair em busca de seu grande amor. Bela, personagem de *A Bela e a Fera*, também entra em conflito por não se identificar com a realidade da aldeia em que vive.

A concepção visual também é importante na definição de diferentes núcleos pertencentes à trama. O filme *O Rei Leão* é um exemplo de como os elementos gráficos funcionam para demarcar limites entre o bem e o mal. O filme começa com a apresentação a todos os animais da selva, do leãozinho Simba, que acaba de nascer. Ele é filho de Mufasa, o rei da Pedra do Reino e, no futuro, deverá ser o sucessor no trono. A tomada de cena em plano geral mostra todos em campo aberto, ao sopé de uma grande pedra sobre a qual estão Mufasa, Sarabi, mãe de Simba, e Rafiki, o

macaco feiticeiro, que unge o pequeno filhote com um óleo sagrado. Em *background*, pode-se ouvir o som de tambores africanos. O dia está ensolarado e as cores são intensas, tudo irradia luz e felicidade.

A cena seguinte é completamente oposta: Zazul vai até Scar para saber o motivo de sua ausência na cerimônia de apresentação de Simba. Scar, irmão de Mufasa, mora em uma caverna e, além do ambiente ser marcado por cores escuras e sombras, é visível a diferença entre os traços mais arredondados de Mufasa e seu grupo e os traços mais pontiagudos que caracterizam Scar e as hienas. Outrossim, é evidente a diferença nas cores utilizadas: enquanto Simba e todos os leões e leões de seu bando têm uma cor alaranjada, Scar tem o pêlo da cor marrom bastante escuro, além de ser desenhado com traços mais pontiagudos.

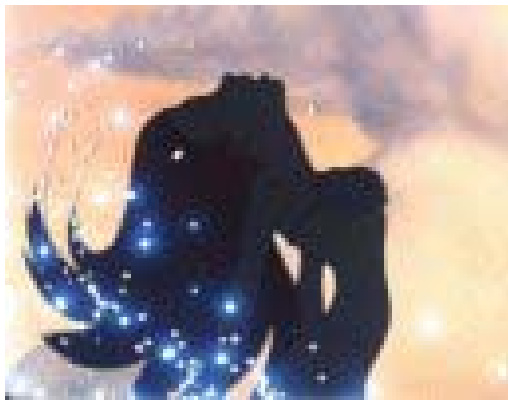
Para saber mais sobre essas personagens, no que segue conto as histórias dos filmes com os quais trabalhei. Talvez a forma mais óbvia de fazê-lo fosse apresentar em anexo, os roteiros completos; entretanto, optei por colocá-las no início, junto com a apresentação do objeto porque entendo que conhecer a narrativa em seu todo, de modo linear, ajudará na melhor compreensão das análises pontuais que se seguem; outra opção que fiz foi contar as histórias com minhas palavras, abrindo mão da transcrição direta dos roteiros, à exceção de alguns diálogos que considero relevantes para o tema abordado, isso permitirá, espero, que o/a leitor/a vá dirigindo sua atenção para o alvo deste estudo. Levando em conta o fato de que nem todas as pessoas que irão ler esta pesquisa assistiram aos filmes ou conhecem as personagens, é que escolhi também apresentá-las aqui. E uma última observação: certamente alguns diálogos apresentados neste capítulo, reaparecerão mais à frente; desse modo, o/a leitor/a não precisará voltar atrás no texto, à procura de determinadas cenas ou diálogos, utilizados para fazer as análises a que me propus.



Rei Tritão, Ariel e suas irmãs



Ariel e Úrsula



Ariel



Ariel, Linguado e Sabidão



Sebastião e Linguado



Úrsula e as moréias

A Pequena Sereia



Ariel e Eric

A Pequena Sereia

The Little Mermaid, 1989, 82 min.

Escrito e dirigido por John Musker Ron Clements

Produzido por Howard Ashman e John Musker

Uma enorme galera cruza os mares levando o príncipe Eric, Grinsby, seu tutor, e vários marinheiros, todos muito felizes sob um clima maravilhoso. Os marinheiros atribuem o lindo dia ao bom humor de Tritão, o rei de todos os seres do mar, que vive nas profundezas do oceano. Enquanto isso, no fundo do mar acontece um concerto no qual as filhas do rei estão se apresentando. O objetivo do concerto é apresentar ao público a mais nova das filhas de Tritão, a pequena sereia Ariel. Entretanto, quando se abre a concha de dentro da qual ela deveria sair para cantar, Ariel não aparece.

Junto com seu amigo Linguado, um peixinho, Ariel está naquele momento, explorando os destroços de um navio naufragado, onde encontra um garfo de prata e fica fascinada com o objeto desconhecido para ela. Para descobrir o que é aquele objeto, Ariel e Linguado vão até à superfície consultar Sabidão, uma gaivota. Por viver entre a terra e o ar, Sabidão afirma conhecer todos os objetos usados pelos humanos. Apenas nesse momento é que Ariel lembra-se do concerto e volta rapidamente com o objetivo de chegar a tempo de se apresentar no concerto. Enquanto isso, a sereia é observada por Úrsula, a bruxa do mar, através de duas moréias chamadas Juca e Pedro. Úrsula, um polvo fêmea, é gorda, exuberante, sedutora; ela foi banida do reino de Tritão e vive em uma caverna. Ela encarregou Juca e Pedro de vigiarem Ariel, pois a bruxa acredita que a pequena sereia pode ser a chave para derrotar Tritão e tomar posse de seu reino.

Ao chegar no fundo do mar Ariel ouve um sermão do pai:

Tritão: *já não sei mais o que fazer com você!*

Ariel: *Papai, eu esqueci!*

Tritão: *Como resultado da sua negligência toda nossa festa foi um fracasso!*

Ao tentar defender Ariel, Linguado deixa escapar que o atraso ocorreu porque estavam conversando com a gaivota e Tritão percebe que eles estavam na superfície. O rei fica furioso.

Tritão: *Quantas vezes eu preciso lhe dizer que é perigoso ir à superfície? Os humanos são perigosos, são uns bárbaros, você pode ser fisgada por um anzol e vou perder minha filha mais jovem!*

Ariel: *Não sou criança. Tenho 16 anos.*

O pai a proíbe de ir à superfície e designa Sebastião, o siri que é o regente do reino, para vigiar Ariel. Na caverna onde Ariel esconde os objetos que coleciona, ela canta:

Tenho aqui uma porção de coisas lindas nessa coleção/ posso dizer que eu sou alguém que tem quase tudo/ O meu tesouro é tão precioso/ tudo que tenho é maravilhoso/ por isso posso dizer, tenho tudo aqui/ Essas coisas estranhas, curiosas, para mim são bonitas demais.../ mas para mim ainda é pouco, quero mais/ Quero estar onde o povo está/ quero ver um casal dançando/ e caminhando em seus... (como eles chamam?) Pés.../ as barbatanas não ajudam, não/ Pernas são feitas para andar, dançar e passear pela... (como eles chamam?) ... rua./ Poder andar, correr, ver todo dia o sol nascer./ Eu quero ver, 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 dessas águas/ Eu desejo, eu almejo este prazer/ Eu quero saber o que sabem lá/ fazer perguntas e ouvir respostas/ o que é 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...

Nesse momento Ariel vê uma sombra na superfície e sobe à tona. É a galera do príncipe Eric que está passando. É aniversário do príncipe e durante a festa, explodem fogos de artifício. Ariel se aproxima pra ver de perto e fica encantada com a beleza do príncipe. Eric ganha de presente uma grande escultura de sua imagem; ao agradecer, pede desculpa a Grinsby por não ter casado com a princesa do Rio Vermelho. Para o príncipe, ela não era a garota ideal e ele preferiu esperar para encontrar o amor de sua vida em outro momento. A festa é interrompida por um furacão que se aproxima, o mar fica revoltado e um raio atinge o navio incendiando-o. Ao tentar salvar seu cachorro,

Eric é lançado ao mar por uma explosão e Ariel o salva, levando-o até à praia. Quando percebe que ele está respirando embora ainda inconsciente, Ariel canta:

Quero viver onde você está/ quero ficar aqui ao seu lado/ver você sorrir pra mim/ vamos andar, vamos correr/ ver todo dia o sol nascer/ e sempre estar em algum lugar/ só seu e meu...

Nesse momento, Ariel ouve os latidos de Max e ao ver o cachorro e Grinsby se aproximando, ela volta para o mar. Eric acorda e diz a Grinsby que a garota que o salvou tinha uma voz maravilhosa. Escondida atrás de uma rocha, Ariel continua a cantar: *Eu não sei bem como explicar/ alguma coisa vai começar/ só sei dizer que a você vou pertencer.* Todo o incidente é acompanhado por Úrsula, através de uma bola de cristal; a bruxa fica feliz pois a sereia: *está amando um humano e não é um humano comum. É um príncipe! O pai vai “adorar” isso! Essa menina voluntariosa e apaixonada seria mais uma bela flor no meu jardimzinho.* Enquanto isso, Sebastião tenta convencer Ariel de que o mundo dos humanos é uma bagunça, é perigoso, e não vale à pena morar lá; ele canta para ela:

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 demais/ 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/ O peixe vive contente aqui debaixo do mar/ e o peixe que vai pra terra não sabe onde vai parar/ Às vezes vai para um aquário, o que não é ruim de fato/ mas quando o homem tem fome o peixe vai para o prato/ Vou lhe contar, aqui no mar, ninguém nos segue, nem nos persegue para nos fritar/ Se os peixes querem ver o sol, tomem cuidado com o anzol/ Até o escuro é mais seguro aqui no mar, onde eu nasci/ Neste oceano entra e sai ano, tem tudo aqui/ Os peixes param de nadar quando é hora de tocar/ temos a bossa que é toda nossa aqui no mar...

Tritão desconfia que Ariel está apaixonada e chama Sebastião para saber quem é o escolhido: *Você notou que ela anda diferente ultimamente? Você sabe, sonhando acordada, devaneando, cantando para si mesma... você não notou? Sem querer, Sebastião diz ao rei que é por um humano e conta toda a história do resgate*

do príncipe Eric. O rei, furioso, vai até à gruta na qual a sereia guarda os objetos que coleciona e ao encontrar a filha e diz:

Tritão: *eu me considero um rei bem razoável. Decreto algumas leis e espero que elas sejam obedecidas!*

Ariel: *mas papai...*

Tritão: *é verdade que você salvou um humano de se afogar?*

Ariel: *papai, eu tinha que...*

Tritão: *o contato de seres humanos com seres do mar é estritamente proibido. Ariel você sabe disso, todos aqui sabem!*

Ariel: *ele iria morrer...*

Tritão: *um humano a menos para nos preocupar!*

Ariel: *o senhor nem o conhece!*

Tritão: *conhecê-lo? Não preciso conhecê-lo. São todos os mesmos: covardes, selvagens, devoradores de peixes, incapazes do menor sentimento!*

Ariel: *papai, eu o amo...*

Tritão: *não! Você perdeu o senso completamente! Ele é um humano e você é uma sereia!*

Ariel: *eu não me importo!*

Tritão: *eu sinto muito Ariel. Vou acabar com isso e se esse é o único jeito que assim seja!*

O rei destrói todos os objetos que Ariel colecionava, inclusive a estátua de Eric que Ariel tinha recuperado após o naufrágio. Chorando, a sereia fica sozinha e nesse momento é abordada por Pedro e Juca; as duas moréias vêm oferecer-lhe ajuda em nome da bruxa do mar. A pequena sereia aceita a ajuda e vai até a caverna da bruxa, sob protestos de Sebastião: *não, Ariel. Ela é um demônio, ela é um monstro. Mas Ariel está decidida, pois Úrsula é a única pessoa que pode ajudá-la. A bruxa afirma: seu problema é simples! O jeito para conseguir o que quer é você se tornar humana também!* E a canta para a sereia:

*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... felizmente eu conheço uma magia/ é um talento que eu*

sempre possuí/ e hoje é este o meu ofício, e eu 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 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...

A bruxa do mar faz, então, a seguinte proposta a Ariel: *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 o homem. A vida é cheia de escolhas difíceis, não é?*

Em troca, Úrsula pede a voz de Ariel. A sereia fica em dúvida, pois não sabe como poderá conquistar o príncipe sem sua voz. Mas Úrsula a convence: *Terá sua aparência, seu belo rosto e não subestime a importância da linguagem do corpo. E canta outra canção:*

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 para 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 um documento...

O contrato é firmado e na cena seguinte Ariel surge na beira da praia com pernas mas sem sua voz. O príncipe a encontra e supondo que a garota é sobrevivente de um naufrágio, leva-a para seu palácio. À noite, o siri Sebastião que acompanhou

toda a negociação com a bruxa, ensina para Ariel o que ela tem que fazer para o príncipe beijá-la: *você tem que piscar os olhos assim... você tem que fazer um beicinho assim...* De repente, o siri se dá conta que ela adormeceu, comenta: *você é incorrigível menina. E sabe disso. Não tem jeito.*

No dia seguinte Eric e Ariel saem para passear de barco. O segundo dia já está acabando e eles ainda não se beijaram. Sebastião resolve, então, cantar uma melodia para criar um clima romântico:

Aí está ela, aprendendo a namorar/ Nada, nada vai falar mas embora não a ouça, dentro de você uma voz vai dizer agora beije a moça/ É verdade, gosta dela como vê, talvez ela de você/ Nem pergunte a ela pois não vai falar/ só vai demonstrar se você a beijar/ O rapaz não vai beijar a moça, essa não!/ Ele não tenta, não, e vai perder a moça. (...)/ Esta é a hora/ Flutuando na lagoa, veja só que hora boa, não perca esta chance/ Ela não falou, ela não vai falar, se você não a beijar/ Vai com fé que agora vai dar pé/ é só você beijar, vá em frente não desaponte a gente/ você tem que beijar para ser feliz/ Faça o que a gente diz e beije logo a moça.

Quando o beijo estava para acontecer, as duas moréias viram a canoa jogando Eric e Ariel na água. Com medo que o príncipe beije a sereia antes do pôr do sol, Úrsula resolve transformar-se em uma bela moça e seduzi-lo, cantando com a voz que pertencia a Ariel. No dia seguinte, pela manhã, chega a notícia de que o príncipe vai se casar. Ariel fica feliz e corre para encontrar Eric e só então percebe que a noiva é outra, uma bela mulher na qual Úrsula se transformou.

Arrasada, a sereia vai para a praia chorar. Nesse momento, a gaivota que está voando próximo ao quarto da futura noiva, ouve-a cantar e vai até lá. Ao chegar, vê a moça olhando-se no espelho, mas o reflexo que aparece é da bruxa do mar. Ao descobrir o plano de Úrsula, os amigos de Ariel conseguem impedir o casamento causando um grande tumulto à bordo do navio onde a cerimônia está sendo realizada. Em meio à confusão, a concha onde Úrsula guardava a voz de Ariel, cai no chão e quebra, libertando assim a voz da sereia, que agora pode falar. Mas antes do beijo. o sol se põe e ela volta a ser uma sereia. A partir daí trava-se uma grande luta entre o rei Tritão, quem vem em socorro de Ariel, e a bruxa do mar que termina sendo morta por

Eric. Desse modo, Eric salva não apenas Ariel mas também seu pai, o rei Tritão. Ao perceber que Ariel realmente ama o príncipe e o amor é recíproco, o rei decide transformá-la em ser humano e permitir seu casamento com Eric. O filme termina com o casamento dos dois, acompanhado por todos os seres do mar, bem como por todos os amigos de Eric.

Bela na biblioteca da aldeia

A Bela e a Fera

Bela com sei pai, Maurice

○ encontro com a Fera

Os empregados como objetos

Gaston e Lefou

A Fera, depois de quebrado o feitiço

A Bela e a Fera

Beauty and the Beast, 1991, 84 min.

Dirigido por Gary Trousdale e Kirk Wise

Produzido por Don Hahn

Narrador: *era uma vez um príncipe que vivia num castelo e embora tivesse tudo era mimado, egoísta, grosseiro. Mas numa noite de inverno uma velha mendiga veio ao castelo e ofereceu uma simples rosa em troca de abrigo para se proteger do frio. Repugnado pela feiúra dela, o príncipe zombou da oferta e mandou a velhinha embora, e ela o aconselhou a não julgar as pessoas pela aparência pois a beleza está no interior das pessoas. E quando ele voltou a expulsá-la ela se transformou numa bela feiticeira. O príncipe tentou se desculpar mas era tarde demais. Ela percebeu que não havia amor no coração dele e como castigo ela o transformou numa fera horrenda e rogou uma praga ao castelo e em todos que lá viviam. Envergonhado com sua aparência, a Fera se escondeu no castelo com o espelho mágico que era a sua única janela para o mundo exterior. A rosa que ela ofereceu era encantada, iria florescer até o 21º ano se ele aprendesse a amar alguém e fosse retribuído até que a última pétala caísse. Só assim o feitiço estaria desfeito se não ele estaria condenado a permanecer fera para sempre. Com o passar dos anos ele caiu em desespero e perdeu toda a esperança, pois quem seria capaz de amar um monstro?*

A essa narração, segue-se uma cena musical:

Bela: *Tudo é igual nessa minha aldeia/ sempre está nessa mesma paz/ de manhã todos se levantam prontos pra dizer bon jour/ vem o padeiro com seu tabuleiro, com pães e bolos pra ofertar/ tudo aqui é sempre assim/ desde o dia em que eu vim pra essa aldeia do interior.*

Coro: *temos aqui uma garota estranha/ tão distraída lá vai ela/ não se dá com o pessoal/ pensa que é especial/ chega a ser muito engraçada a nossa Bela*

Bela: *eu quero mais que a vida no interior...*

Bela está indo à biblioteca devolver um livro.

Coro: *essa garota é muito esquisita/ O que será que há com ela?/ tem mania de leitura é um enigma para nós a nossa Bela. /(...) O nome dela quer dizer beleza/ Não há melhor nome pra ela/ Mas por trás dessa fachada/*

ela é muito fechada/ Ela é metida a inteligente, não se parece com a gente/ é uma moça diferente a Bela.

Nesse momento, Gaston está treinando tiro ao alvo. Ele é considerado por seus amigos como o maior caçador do mundo. O rapaz é apaixonado por Bela, a filha do inventor, e deseja casar-se com a garota.

Moças cantam: *monsieur Gastão vive sonhando/ monsieur Gastão é bonitão/ quando ele passa eu fico arfando/ é forte e contudo é um solteirão.*

Ao final desta cena musical, Bela encontra-se com Gaston e acontece o seguinte diálogo:

Gaston: *Olá, Bela. (arranca o livro de suas mãos)*

Bela: *devolve o livro Gaston!*

Gaston: *como você pode ler isto? não tem figuras...*

Bela: *ora, é só usar a imaginação!*

Gaston: *já é hora de você afastar a cabeça desse livros e dar atenção a coisas mais importantes como eu! A aldeia toda fala disso. Não é direito uma mulher ler. Logo começa a ter idéias, a pensar...*

Bela: *você é um homem primitivo!*

Gaston: *Obrigado, Bela. Que tal dar um passeio até a taverna para olhar os meus troféus?*

Bela recusa o convite de Gaston, alegando que precisa ajudar seu pai; ela exige o livro de volta e vai embora. As outras moças da aldeia que observavam a cena não entendem o que há de errado com a garota. Para elas, Bela é louca de rejeitar a corte de Gaston. Para os habitantes da aldeia, o pai de Bela não passa de um inventor maluco; freqüentemente, ele é motivo de riso para as pessoas, o que deixa Bela muito irritada. No momento exato em que todos riem de seu pai, ocorre uma explosão na sua casa. A garota sai correndo preocupada com seu pai que estava preparando uma invenção para apresentar na feira que vai acontecer no dia seguinte. Ao constatar que seu pai está bem, Bela mostra a ele um novo livro que pegou na biblioteca e pergunta se ele a acha estranha. O pai responde negativamente e ela diz que se sente estranha.

Bela: *é que acho que não me ajusto bem aqui. Eu não tenho com quem conversar...*

Pai: e Gaston? Ele é um rapaz bonito!

Bela: bonito, convencido, rude... não, ele não é pra mim...

A expectativa do pai de Bela é que com essa invenção eles consigam melhorar de vida e mudar de cidade. No dia seguinte, ao partir para a feira, o pai se perde no caminho e tem um acidente com sua carruagem; o cavalo foge e o pai da garota fica sozinho no meio da floresta. Ao ser atacado por lobos, pula o muro de um castelo e bate na porta mas ninguém atende, chama por alguém e ninguém aparece. Desse modo, o pai de Bela resolve abrir a porta e entrar. No interior do castelo, todos os objetos falam deixando o homem embasbacado. Ele é muito bem recebido pelos objetos-falantes, mas o relógio lembra que aquilo é um erro, pois o patrão não vai gostar. Nesse instante, surge a Fera que fica, de fato, muito aborrecido; pega o homem e prende-o no calabouço. Enquanto isso, na aldeia, Gaston prepara uma festa surpresa de noivado para Bela. Ele vai até sua casa pedi-la em casamento.

Bela: Gaston mas que bela surpresa...

Gaston: gostou? Eu sou sempre cheio de surpresas. Sabe, Bela, não há uma garota na aldeia que não adorasse estar em seu lugar. Hoje é o dia... de realizar os seus sonhos.

Bela: o que você sabe sobre os meus sonhos?

Gaston: o bastante! Olhe, imagine: uma cabaninha rústica, uma caça assando no fogo, uma esposinha massageando meus pés, os pequeninos brincando no chão com os cães... Teremos seis ou sete...

Bela: ...cães?

Gaston: não, Bela. Garotos robustos, como eu!

Bela: imagine só...

Gaston: e sabe quem será a esposinha?

Bela: quem será?

Gaston: você, Bela!

Bela: Gaston, estou sem fala, eu nem sei o que dizer...

Gaston: diga que casa comigo!

Bela: lamento muito Gaston, mas acho que não mereço você.

Gaston vai embora muito zangado e jura a si mesmo que vai ter Bela como esposa. Enquanto isso, Bela resmunga: *ora, imagine, me pediu pra casar com ele. Eu esposa daquele grosseiro, burro...* E então canta:

madame Gaston/ casar ele/ madame Gaston/ mas que horror/ Jamais serei esposa dele/ eu quero mais que a vida do interior/ quero viver num mundo bem mais amplo/ com coisas lindas para ver/ e o que eu mais desejo ter é alguém pra me entender/ tenho tantas coisas pra fazer.

Nesse momento, Bela percebe que o cavalo de seu pai voltou sozinho para a aldeia e fica desesperada por não saber do pai. O cavalo a leva até o castelo e a garota fica bastante assustada com aquele lugar sombrio. Logo na entrada encontra o chapéu de seu pai e percebe que ele está lá dentro. Bela entra à procura do pai e, imediatamente, os objetos acham que ela pode ser a garota que vai quebrar o feitiço. Depois de muito procurar, Bela encontra seu pai, ao mesmo tempo em que é encontrada pela Fera. A garota diz que foi buscar seu pai e pede a Fera que o solte. Percebendo que a Fera está irredutível, Bela se oferece para ficar no lugar de seu pai, pois ele está muito doente e precisa de cuidados. A Fera aceita desde que a garota prometa ficar para sempre.

Até esse momento, Bela não tinha visto a Fera, pois o lugar era muito escuro e apenas uma vela iluminava o ambiente. Ela pede que ele venha para a luz e se assusta com a aparência dele, mesmo assim dá sua palavra. A Fera solta o pai, mandando-o de volta para a aldeia e fica com a filha. Em seguida, o monstro dá um quarto a Bela e diz que agora o castelo é sua casa; ela pode ir onde quiser, menos na ala oeste, espaço totalmente proibido.

Na taverna, Gaston ainda está indignado por ter sido rejeitado, humilhado por Bela, pois ninguém diz “não” pra Gaston. O rapaz é consolado por seu amigo Lefou, que canta:

não me conformo em vê-lo, Gaston, triste e desanimado/ qualquer um quer ser você, mesmo que mal humorado/ ninguém nesta aldeia é tão respeitado/ não há quem te possa enfrentar/ ninguém é tão admirado e não há quem não queira te imitar/ Não há igual a Gaston, nem melhor que Gaston/ nem pescoço mais grosso que o teu, oh Gaston/ nessa aldeia ninguém é tão

homem/ modelo de perfeição/ se há valentes aqui todo somem/ pois você quando fica.../ não há igual a Gaston, mais herói que Gaston/ não há queixo mais másculo que o de Gaston... Mas que machão é o Gaston/ no bar, na rua, na praça ou na rinha/ Gaston é o melhor e o resto é fichinha/ ninguém vence o Gaston/ numa briga ninguém pode mais que o Gaston.

Moças: *ele é forte, ele é tão musculoso...*

Gaston: *tenho muque pra dar e vender...*

Rapazes: *seu defeito é ser orgulhoso!*

Gaston: *verdade. Sou todo peludo, não vou esconder!*

Rapazes: *ninguém bate em Gaston, nem combate/ ninguém cospe à distância melhor que Gaston/ ninguém monta a cavalo melhor que Gaston/ ele é o maior, Gaston.*

A cantoria na taverna é interrompida com a chegada do pai de Bela pedindo socorro. Todos riem dele, chamam-no de louco e o expulsam da taverna. No castelo, Bela chora em seu quarto quando é surpreendida por alguns dos objetos que vão chamá-la para jantar e aproveitam para consolar e encorajar a garota. Enquanto isso, no andar de baixo, outros objetos ensinam a Fera como se comportar para mostrar à garota o que há por trás de sua aparência: *tem que começar se fazendo mais apresentável! Tente agir como um cavalheiro, trate-a sempre com um sorriso gentil e delicado. Não assuste a menina. Impressiona-a com seu espírito brilhante. Seja delicado, faça elogios, seja sincero. Tem que controlar seus nervos.*

Bela recusa-se a descer, fazendo com que a Fera vá até seu quarto ordenar que ela desça. Porém, a garota diz que não tem fome. Controlada pelos objetos-falantes, a Fera tenta ser gentil, mas Bela permanece irredutível. O monstro, aborrecido, vai para seu quarto e, através de um espelho encantado, observa Bela trancada em seu quarto. Os objetos continuam consolando-a, mas a garota se nega a ter qualquer contato com o monstro.

Mais tarde, quando a garota percebe que está tudo calmo, resolve descer para conhecer o castelo, acompanhada por alguns dos objetos encantados. Fica curiosa em saber o que está escondido na parte oeste e, para tentar demovê-la da idéia de entrar na parte proibida, os objetos a convidam para ir até à biblioteca.

Percebendo que eles caminham na frente sem olhar para trás, Bela volta e entra na ala oeste do castelo. A garota chega a um quarto abandonado entra e lá encontra um retrato do príncipe antes de ser transformado em fera e também a rosa que está se desfolhando em uma redoma de vidro. De repente, chega a Fera e, transtornado, a expulsa da sala; Bela aproveita para fugir do castelo, mas no meio do caminho é atacada por lobos e é salva pela Fera. Por causa da luta travada com os lobos, a Fera fica muito ferido e desmaia. Bela desiste de fugir e volta ao castelo para cuidar das feridas do monstro, agradecida por ele ter salvado sua vida. Enquanto isso, na aldeia, Gaston suborna o dono de um asilo para que ele interne o pai de Bela como louco.

No dia seguinte, a garota sai pra passear na neve, no jardim do castelo. A fera a observa e diz que nunca sentiu nada assim por ninguém, por isso gostaria de fazer alguma coisa por ela, algo que lhe despertasse o interesse. Tem, então, a idéia de lhe mostrar a biblioteca, deixando-a encantada. Ao ver tanto deslumbramento, a Fera resolve dar a biblioteca de presente a Bela. Em seguida, os dois tomam chá juntos e ele tenta usar os talheres mas não consegue; então, Bela resolve comer com as mãos, do mesmo modo que a Fera. Ao final, saem para passear no jardim, enquanto cantam:

Bela: *ele foi bom e delicado/ mas era mal e era tão mal educado/ foi gentil e tão cortez/ porque será que não notei nenhuma vez?*

Fera: *eu reparei no seu olhar/ então tremeu quando chegou a me tocar/ não pode ser./ Insensatez/ jamais alguém me olhou assim alguma vez.*

Bela: *como ele está mudado/ para o que ele está longe de ser/ um príncipe encantado/ mas algum encanto ele tem/ eu posso ver.*

À noite a fera toma banho e se prepara para o jantar. Bela desce vestida como uma princesa, e ouve-se uma canção:

sentimentos são fáceis de mudar/ mesmo entre quem não vê, que alguém pode ser seu par/ Basta um olhar e o outro não espera para assustar/ e até perturbar mesmo/ a Bela e a Fera, sentimento assim sempre é uma surpresa/ Quando ele vem nada o detém/ é uma chama acesa/ sentimentos vem para nos trazer novas sensações/ doces emoções e um novo prazer/ e numa estação como a primavera/ sentimentos são como uma canção para a Bela e a Fera.

Após o jantar eles dançam e depois vão para o jardim. A Fera pergunta: *Bela, você está feliz aqui comigo?* Ela responde que sim, mas confessa que gostaria de ver seu pai mais uma vez. A Fera permite que ela o veja através do espelho encantado e então a garota vê seu pai caminhando sozinho pela floresta. Diante do desespero de Bela, a Fera resolve libertá-la para que vá ao encontro de seu pai e lhe dá o espelho encantado como lembrança. Após a partida de Bela, a fera confessa seu amor mas sabe que não é suficiente porque ela também precisa amá-lo para que o feitiço seja quebrado.

Bela encontra seu pai desmaiado no meio da floresta e o leva para casa; imediatamente, Gaston é avisado do retorno de ambos. Enquanto Bela cuida de seu pai, o dono do asilo chega e diz que veio para interná-lo. O pai de Bela é acusado de inventar a história de uma fera que vive no castelo no meio da floresta. Gaston diz à Bela que pode tirar seu pai do hospício se ela casar com ele. Bela, então, recorre ao espelho e mostra a todos que a fera realmente existe.

Gaston: *se eu não a conhecesse diria que está caidinha por esse monstro!*

Bela: *ele não é um monstro! Você é!*

Gaston convence os habitantes da aldeia de que Bela está tão louca quanto o pai, e que é necessário matar a Fera. Todos os moradores vão para o castelo, enquanto Gaston tranca pai e filha. Bela consegue fugir, mas os homens chegam no castelo e o invadem. Gaston vai à procura da Fera e quando o encontra, o atinge com uma flecha. A Fera não reage. Bela chega e ao vê-la a Fera vai até ela; nesse momento, Gaston o ataca por trás. A Fera desmaia, Bela fica desesperada e diz que o ama. Nesse momento cai a última pétala da rosa e a Fera começa a se transformar num belo príncipe. Os dois se beijam apaixonadamente e fogos de artifício explodem no céu. O castelo se ilumina e, com o fim do encanto, todos os objetos se transformam nos empregados do castelo. O filho de uma das empregadas pergunta: *eles ainda vão ser felizes para sempre, mamãe?* E ela responde: *é claro meu filho, é claro...*

O Rei Leão

Simba e seu pai, morto



Simba e Rafiki



Simba e Zazu



Hienas e Scar



Simba e Nala



O Rei Leão

The Lion King, 1994, 88 min.

Escrito e dirigido por Roger Allers e Rob Minkoff

Produzido por Don Hahn

O filme começa mostrando, em plano aberto, uma paisagem da selva africana. Sob o som de tambores, uma grande quantidade de animais caminha em direção ao sopé de uma enorme pedra. Lá em cima está Mufasa, o rei leão. O motivo da cerimônia é a apresentação de seu novo filhote para todos os animais da Pedra do Reino. Simba, o filhote, é ungido pelo macaco Rafiki, enquanto todos se ajoelham reverenciando o pequeno leão.

A cena seguinte acontece no interior de uma caverna. Scar, irmão de Mufasa, está caçando um rato e quando se prepara para comê-lo, é surpreendido por Zarzul, o pássaro que é conselheiro do reino. Zarzul vai anunciar a chegada de Mufasa, pois o rei quer saber o motivo da ausência de Scar na cerimônia de unção de Simba. À pergunta, Scar alega esquecimento e dá as costas a Mufasa, demonstrando seu descontentamento em não ser mais o sucessor natural do trono:

Mufasa: *não dê as costas pra mim, Scar!*

Scar: *oh, não, Mufasa mas é melhor você não dar as costas pra mim!*

Mufasa: *isso é uma ameaça?*

Scar: *calma, calma... eu não sonharia em desafiar você. Em matéria de cérebro eu tenho a herança dos leões mas, em matéria de força bruta, eu receio não ser um bom representante da espécie...*

Nesse momento, enquanto Rafiki, o macaco feiticeiro, faz uma magia para proteger Simba, o futuro rei, o pequeno leão, acorda seu pai que prometeu levá-lo para ver o nascer do sol. Mufasa afirma para Simba que um dia toda aquela terra será dele, mas o interesse do leãozinho está voltado para um ponto escuro e distante que, mais tarde saberemos, é o cemitério de efefantes. Mufasa proíbe Simba de ir até aquele lugar. A conversa entre pai e filho é interrompida por Zarzul, trazendo as notícias matinais e por uma marmota que traz notícias do

submundo: há hienas nas terras do reino. Mufasa ordena que Zarzul leve Simba pra casa, mas o leãozinho vai visitar Scar:

Simba: *eu vou ser o rei da Pedra do Reino!*

Scar: *que gracinha...*

Simba: *tio Scar, quando eu for rei o que você vai ser?*

Scar: *tio do macaco...*

Simba: *você é esquisito!*

Scar: *você não faz idéia...*

Scar aproveita o momento para estimular a curiosidade de Simba sobre o que existe além do planalto da fronteira norte, afirmando que é perigoso e é preciso muita coragem para ir até o cemitério de elefantes. Imediatamente Simba procura Nala, sua amiga, e a convida para ir com ele a um lugar muito legal; a mãe de Nala permite o passeio, desde que Zarzul vá junto. No caminho os dois conversam baixinho sobre uma forma de se livrar do pássaro que os acompanha voando. Ao perceber que os dois cochicham, Zarzul vai até eles:

Zarzul: *Ah, olha só esses dois... Pequena semente de romance florescendo na savana! Seus pais vão vibrar ao ver os dois entrelaçados assim...*

Simba: *entre... o quê?*

Zarzul: *entrelaçados, namorados ou noivos!*

Simba: *que quer dizer?*

Zarzul: *que os dois estarão casados...*

Simba: *não posso casar com ela! É minha amiga!*

Nala: *é, seria tão esquisito...*

Zarzul: *lamento estourar a sua bola mas os dois pombinhos não terão escolha! É uma tradição de várias gerações!*

Quando conseguem se livrar da vigilância de Zarzul, e estão quase chegando ao cemitério de elefantes, Simba e Nala são encontrados por Zarzul. Entretanto, já é tarde, pois já estão cercados por várias hienas. Os três são salvos pela chegada de Mufasa, afugentando as hienas. Enquanto volta para casa, o grupo é observado por Scar.

Enquanto as hienas tentam se recuperar do ataque de Mufasa e reclamam da presença dos leões são surpreendidas pela chegada de Scar:

Hiena: *Scar, é só você? Tivemos medo que fosse alguém mais importante... como Mufasa...*

Scar: *ele tem o poder...*
(as hienas riem)

Scar: *estou cercado de idiotas!*

Hiena: *qual é Scar? Você é um de nós... Você é nosso chapa. Você trouxe alguma coisa pra gente comer?*

Scar: *vocês não merecem isso. Mande de presente pra vocês aqueles filhotes e vocês nem souberam acabar com eles.*

Hiena: *eles não estavam completamente sós, Scar, o que a gente ia fazer? matar Mufasa?*

Scar: *exatamente!*

Scar foi até as hienas fazer uma proposta: se elas o ajudarem a destruir Mufasa serão recompensadas quando Scar for o rei. Seu plano já está armado. Ele leva Simba para uma área deserta, afirmando que seu pai quer lhe fazer uma surpresa maravilhosa, deixando-o sozinho sobre uma rocha. Nesse momento, ao receber o sinal de Scar, as hienas provocam uma debandada em direção ao lugar onde Simba se encontra. Ao mesmo tempo, Scar avisa Mufasa que está acontecendo uma debandada no desfiladeiro e que Simba está lá, sozinho. Mufasa consegue salvar Simba mas é arrastado pela manada e ao tentar subir uma rocha é empurrado por Scar do alto do despenhadeiro. Simba procura pelo pai e o encontra morto. Scar se aproxima:

Scar: *Simba, o que você fez?*

Simba: *houve debandada... ele tentou me salvar... foi um acidente... eu não quis que isso acontecesse...*

Scar: *claro que não quis! Ninguém jamais pretende que essas coisas aconteçam! Mas o rei está morto e se não fosse por você ainda estaria vivo. E o que sua mãe vai pensar?*

Diante dessa situação, Scar aconselha Simba a fugir e não voltar mais. Scar se auto proclama rei da Pedra do Reino. Desse momento em diante, começa uma nova

vida para Simba. Exausto, o leãozinho está desmaiado em meio a um campo aberto; aves de rapina o atacam mas ele é salvo por Timão, uma doninha, e Pumba, um javali. Ambos decidem ficar com o leãozinho para que ele os proteja no futuro. Simba acorda bastante deprimido e os novos amigos tentam consolá-lo e o levam para o lugar onde moram.

A primeira dificuldade dessa nova amizade está no fato de que Simba é carnívoro, enquanto os dois amigos são vegetarianos; superada esta dificuldade, acontece uma passagem de tempo e Simba torna-se um belo leão. Mas, no antigo reino de Mufasa, tudo está diferente. Zazul é prisioneiro de Scar, as hienas reclamam da falta de água e de comida, as leas são obrigadas a caçar mas não encontram mais comida; o reino está completamente destruído. Em busca de uma solução, Rafiki, o macaco feiticeiro, por meio de uma magia descobre que Simba está vivo e comemora.

Na floresta, enquanto procura comida, Pumba é atacado por uma leoa e salvo por Simba. Os dois leões travam uma luta violenta, mas Simba é vencido pela leoa e, nesse momento, reconhece Nala, sua amiga de infância. Após a comemoração do reencontro, Nala tenta convencer o leão a voltar para seu reino e recuperar o trono que está nas mãos de Scar, mas ele se recusa. Enquanto os dois conversam a sós, Timão canta:

Timão: *veja o que acontece/ o que virá depois/ esses pombinhos vão se apaixonar/ seremos só nos dois/ A troca de carícias, a mágica no ar/ enquanto há romance entre os dois/ desastres vão chegar.*

Nala: *esta noite o amor chegou/ chegou pra ficar/ e tudo está em harmonia e paz/ o romance está no ar.*

Simba: *são tantas coisas a dizer/ mas como lhe explicar/ o que me aconteceu não vou contar/ se não vai me deixar.*

Nala: *o que é que ele esconde?/ e não quer revelar/ pois dentro dele um rei existe/ mas que não quer mostrar/ nesta noite o amor chegou/ neste lugar para os dois/ cansados de esperar para se encontrar.*

Timão: *final feliz escrito/ está/ que má situação.*

Pumba: *sua liberdade está quase no fim/ domado está o leão.*

Nala continua tentando convencer Simba a voltar. Ela afirma que Scar deixa as hienas comandarem tudo e se ele não fizer alguma coisa todos vão morrer de fome. Diante da firme recusa de Simba, Nala volta para o reino enquanto o leão fica sozinho e chora, lembrando de seu pai. Nesse instante, Rafiki o encontra mas Simba não reconhece o feiticeiro. Depois de uma longa conversa o macaco, convence Simba a voltar para reconquistar seu reino.

Ao chegar na Pedra do Reino, Simba fica assustado com a destruição do lugar. O leão pede que seus amigos distraiam as hienas enquanto ele vai à procura de Scar. O tio está reunido com as leoas, interrogando-as sobre a escassez de comida. As fêmeas afirmam que não há mais comida no reino e ameaçam se rebelar contra Scar. E, quando este vai atacar Sarabi, mãe de Simba, o próprio filho surge para defendê-la. Simba exige que Scar renuncie ao trono, mas o tio contra-ataca falando para todos que Simba foi o responsável pela morte do pai.

Aproveitando-se da fragilidade de Simba, Scar o ataca da mesma forma que atacou Mufasa e o matou. Antes de Simba cair do penhasco, Scar confessa que foi ele próprio foi o responsável pela morte do irmão. Furioso, Simba reage e faz o tio confessar diante de todos o seu crime. Depois de muita luta, Scar consegue fugir, mas é morto pelas hienas.

Na cena final, Simba é saudado como rei e vai até a pedra do reino; ele abraça Rafiki e o macaco diz: *está na hora!* Simba vai para o topo da pedra, saudado por todos os animais; junto com Timão e Pumba, Simba e Nala apresentam seu filhote para os súditos.

Quem sou eu?

Mushu e um dos ancestrais

Apresentado-se a Shang

Junto com seus companheiros do
exército

Durante a batalha. Mulan salva Shana

Condecorada pelo Imperador



Mulan

Mulan, 1998, 88 min.

dirigido por Barry Cook e Tony Bancroft

Produzido por Pam Coats

Durante a noite, a muralha da China começa a ser atacada pelos Hunos. No palácio imperial um general avisa ao imperador que os Hunos cruzaram a muralha, Shang Yu lidera as tropas e que já estão organizando a guarda do palácio. O imperador ordena a convocação de reservistas e o recrutamento do maior número de homens possível. O general diz que não é necessário, pois pode interceptar os Hunos com suas tropas e o imperador responde: *eu não vou arriscar general. Um grão de arroz pode virar a balança, um homem pode ser a diferença entre a vitória e a derrota!*

Na aldeia, enquanto come, Mulan prepara-se para seu encontro com a casamenteira e tenta decorar as qualidades que uma esposa deve ter: *calma, reservada, graciosa, educada, delicada, refinada, equilibrada, pontual!* Para não esquecer, ela faz uma “cola” em seu braço. Nesse momento, o galo canta e Mulan lembra que está atrasada com as suas tarefas domésticas, e corre para dar comida aos animais. Enquanto isso, o pai de Mulan reza aos ancestrais para que protejam a filha durante o teste com a casamenteira, mas é interrompido pela garota que vai lhe servir um chá. O pai apressa Mulan, dizendo que ela já deveria estar na cidade.

Na cidade, a avó de Mulan e sua mãe, Hua-Li, estão apreensivas com o atraso da filha, pois a casamenteira não tem paciência. Ao chegar, Mulan é levada imediatamente para o banho. Enquanto preparam Mulan, as mulheres cantam:

este caso é muito raro/ mas jeito sempre tem/ um banho perfumado/ lhe vai ficar bem/ e então vai estar pronta para encontrar seu par/ uma noiva mais que exemplar/ traz mais honra a todas nós/ Vai ver só/ virá um bom rapaz que não tem vício algum/ tendo sorte não é incomum/ traz mais honra a todas nós/ a moça vai trazer a grande honra pra seu lar achando um bom par e com ele se casar mas terá que ser bem calma, obediente e ter vigor com bons modos e com muito amor traz mais honra a todas nós/ servimos ao imperador que é nosso protetor com muita devoção e sempre com ardor...

Mulan: *ancestrais ouçam bem/ eu vos peço proteção também/ pra que encontre logo um alguém/ e ao meu pai eu vou honrar.*

Ao final desta cena, Mulan já está pronta à espera da casamenteira que logo aparece e observa Mulan, dizendo: *muito magra! Para ter filhos nem pensar... Recite os deveres da esposa!* Mulan tenta olhar para a “cola” que estava em seu braço mas percebe que em parte foi apagada durante o banho. Em seguida, a mulher manda que Mulan sirva o chá: *agora pode servir... Para agradar seus futuros sogros é bom demonstrar dignidade total e refinamento. Deve ser também equilibrada!* Mas logo acontece uma série de incidentes que deixam a casamenteira furiosa: *ocê é uma desgraça!. Pode parecer uma noiva, mas você nunca trará à sua família, honra!!!* A garota volta para casa arrasada e canta, junto a seu pai:

Olhe bem/ a perfeita esposa jamais vou ser/ ou perfeita filha/ eu talvez tenha que me transformar/ vejo que sendo só eu mesma não vou poder/ ver a paz reinar no lar/ quem é que está aqui/ junto a mim em meu ser/ é a minha imagem eu não sei dizer/ como vou desvendar/ quem sou eu vou lembrar/ quando a imagem de quem sou vai se revelar.

Enquanto canta, a garota caminha entre espelhos e tem sua imagem refletida em diferentes perspectivas. O pai tenta consolá-la: *ora, essa! mas que lindas flores tivemos este ano! Olhe, só falta aquela, mas eu sei que quando desabrochar ela será a mais bela de todas.* Nesse momento ouvem tambores e correm para ver o que está acontecendo. Seu pai sai mas a mãe pede que a garota vá atrás. É o mensageiro do rei que veio dar o aviso da invasão e realizar a convocação de um homem de cada família para servir ao exército. Imediatamente, Mulan recorre ao mensageiro para pedir que dispense seu pai da guerra. Mas o mensageiro se irrita e grita com a garota: *quieta! Seria bom ensinar a sua filha a dobrar a língua na presença de homens!*

O pai de Mulan fica decepcionado: Mulan, isso é uma desonra! A família fica triste e preocupada enquanto o pai começa a tirar do armário sua espada e roupa de combate. Quando começa a treinar com a espada ele cai, pois está velho e sem forças; escondida, Mulan observa a cena. Durante o jantar, todos comem em silêncio. De repente, Mulan começa a gritar indignada sobre seu inconformismo com a convocação de seu pai. Depois de discutir com o pai, a garota se retira chorando e, na

madrugada, enquanto seus pais dormem, ela rouba a espada e a roupa de seu pai e foge.

Ao descobrir a fuga de Mulan, sua avó vai rezar para que os ancestrais protejam a neta. No templo, os ancestrais são chamados para uma reunião de emergência:

Ancestral 1: *eu sabia! Aquela Mulan sempre foi uma encenqueira!*

Ancestral 2: *não olhe pra mim! Ela puxou o seu lado da família!*

Ancestral 1: *meus filhos nunca deram esse trabalho. Todos se formaram em acupuntura.*

Ancestral 2: *a família toda não pode ser acupunturista.*

Ancestral 1: *não! A sua bisneta tinha que ser transformista!*

A discussão agora é para saber que guardião deve ser designado para proteger Mulan. Quando conseguem decidir, ordenam que Mushu, um pequeno e atrapalhado dragão, desperte o guardião representado por uma estátua de pedra. Acontece que ao tentar despertar o guardião, Mushu termina quebrando a estátua e fica apavorado, sem saber o que fazer. Então comenta: *tudo porque a outra resolveu dar uma de soldado machão!* A única solução que o dragão encontra é ir, ele mesmo, ajudar Mulan.

Enquanto a invasão continua, Mulan ensaia sua chegada no acampamento imitando um homem no andar e no jeito de falar. Sozinha, a garota engrossa a voz e age como se estivesse conversando com outro soldado: *Ah! sua espada é boa. Eu também tenho uma! É uma coisa bem masculina!* Mas quando tira a espada da bainha ela não consegue suportar o peso. Nesse instante, Mushu aparece projetado como uma enorme sombra, se apresenta como guardião das almas perdidas e diz que veio, enviado por seus ancestrais, para ajudá-la em sua farsa.

Mushu: *se descobrirem que você é mulher, a sentença será a morte!*

A partir do momento que Mulan aceita a ajuda, Mushu começa a ensiná-la como agir para parecer um homem. Ao passar no meio dos soldados, o dragão fala: é

o seguinte: *tem que andar que nem homem, levanta o queixo, ombro pra trás, separa os pés, ergue a cabeça...* Ao avistar um grupo de soldados, um mexendo nos pés, outro com o dedo no nariz, ela diz *isso é uma nojeira!*, e o dragão responde: *não, são homens e você vai ter que ser igual a eles.* De repente, começa uma briga entre soldados e, assustada, Mulan acha que não vai conseguir continuar com o disfarce. Mushu estimula a garota dizendo: *é só pegar o jeito... seja agressiva com esse cara aí!*

A confusão é interrompida pela chegada do comandante Shang e os soldados culpam Mulan por aquele desentendimento. Mulan (imitando a voz de um homem) se desculpa: *desculpa a bagunça, mas sabe como é ... é a masculinidade. Dá vontade de quebrar as coisas, arrotar, falar palavrão.* O comandante pergunta seu nome, mas até então ela não tinha pensado nisso. Depois de hesitar, diz que seu nome é Ping. A punição que os soldados recebem por causa da confusão é ir para a cozinha escolher arroz. Mulan percebe que não está sendo bem-vinda no grupo.

No dia seguinte, Mulan acorda atrasada e percebe que todos já foram para o treino. Quando chega, o comandante está dando ordens: *soldados! Vão se apresentar em ordem e silêncio todas as manhãs! Qualquer um que desobedecer terá que se explicar!* Os soldados começam os treinos e ao fundo ouve-se uma canção:

vamos à batalha/ prontos a vencer/ derrotar os Hunos é o que vai valer/ vocês não são o que eu pedi/ são frouxos e sem jeito algum/ vou mudar melhorar um por um/ calmo como a brisa chamas do olhar/ uma vez centrado você vai ganhar/ são soldados sem qualquer valor/ tolos e sem jeito algum mas não vou desistir de nenhum/ ... Seremos rápido como um rio/ com força igual a de um tufão/ na alma sempre uma chama acesa/ que a luz do luar nos traga inspiração/ o inimigo avança quer nos derrotar/ disciplina e ordem vão nos ajudar/ mas se não estão em condições de se armar e combater/ como vão guerrear e vencer?

Ao final do dia, Mulan vai tomar banho no lago. Mushu é contra, pois tem medo que alguém a veja, mas a garota está firme: *só porque pareço com um homem não quer dizer que tenha que cheirar como um.* Manda o dragão vigiar as proximidades, para avisar caso alguém se aproxime, porém é tarde porque os homens estão chegando para tomar banho também. Quando vêem Ping o chamam para

brincar, mas a garota recusa. A situação é constrangedora pois os soldados estão nus e ela tenta esconder o rosto e sair da água. Ante a negativa de Ping, um soldado fala: vamos lutar! Deixa de ser mulherzinha! Nesse momento, Mushu morde um dos soldados e eles ficam apavorados pensando ser uma cobra. Ping aproveita a confusão para sair da água e comenta com Mushu: *foi por pouco... eu não quero ver um homem pelado nunca mais!*

No acampamento, o comando está reunido para decidir o ataque, mas o conselheiro do imperador afirma que o exército é fraco e despreparado. O comandante Shang deixa a reunião aborrecido e encontra Ping, que tenta consolá-lo dizendo que ele é um ótimo comandante. Mushu observa: *huuum, você gosta dele.* Mas Mulan nega sem muita convicção. Sem que Mulan saiba, Mushu entra na tenda do conselheiro e falsifica um bilhete do general para o comandante dizendo que ele espera pela tropa. Os soldados partem, cantando:

Por um longo tempo estamos só marchando/ como um gato velho que vai se arrastando/ ouço o tambor sentindo aos pés o chão faltar/ pense em ter alguém pra quem voltar/ sua pele branca como a lua e estrelas no olhar/ mostrar a ela meu poder feridas pra cuidar/ eu não me importo com o que veste ou com beleza/ mas se cozinha com destreza/ meu sucesso com as garotas é enorme/ e aumenta mais usando um uniforme/ a saudade só aumenta quando vamos guerrear/ queremos ter alguém pra quem voltar/ minha garota é o demais com ela eu sou o tal/ A mulher pra mim tem que ser um colosso/ a mulher pra ele é a mãe que faz o almoço/ quando a guerra acaba e a vitória vem nos alegrar/ queremos ter alguém por quem voltar.

Nesse momento, os soldados chegam a uma aldeia completamente destruída pelos Hunos e Shang encontra indícios de que seu pai, o general, foi assassinado e é consolado por Ping. Em seguida, o grupo avança em direção aos Hunos. Um foguete é disparado acidentalmente por Mushu, denunciando a posição da tropa. Nesse momento, uma flecha atinge o comandante Shang e a tropa percebe o avanço do exército Huno. Graças à iniciativa de Mulan em provocar uma avalanche de neve, grande parte do exército Huna é soterrada. Na batalha, Mulan é ferida mas ainda consegue salvar o comandante Shang, que foi ferido pela flecha. Depois que tudo estava bem, Mushu comenta: *eu sabia que a gente ia escapar... que homem!* Mulan

sorri; mas Mushu completa: *quer dizer... quase ...* Mas a garota não gosta desse último comentário.

Shang vai até Mulan e diz: *eu nunca tinha visto um homem louco como você, mas essa sua loucura salvou minha vida. De hoje em diante tem minha confiança.* Os soldados saúdam Ping e, somente nesse momento, Shang percebe que ele está ferido. Durante o exame, o médico descobre que Ping é uma mulher. Mulan tenta se explicar, mas o conselheiro a arranca da tenda, solta seus cabelos e joga a garota no chão: *sabia que havia algo de errado nisso! Uma mulher! Víbora traiçoeira!* Mulan diz que fez tudo isso para salvar seu pai, mas sua justificativa não é suficiente.

A pena para Mulan é a morte, mas como ela salvou a vida de Shang, ele a poupa da morte mas deixa a garota abandonada com seu cavalo, o dragão Mushu e com Gri-li, o grilo da sorte. Mulan chora e fala para seus companheiros: *talvez o meu pai não tenha sido o motivo. Talvez eu só quisesse provar que posso fazer coisas certas, poder olhar no espelho e ver alguém que valesse a pena. Esse foi o meu mal, não vejo nada. Vou ter que encarar meu pai de qualquer jeito... vamos voltar...* Quando estão se arrumando pra voltar pra casa, Mulan percebe que vários Hunos estão vivos e se preparando para um novo ataque. Resolve, então, ir para a cidade avisar que eles estão se preparando para o ataque.

Na cidade, está acontecendo uma grande comemoração pela vitória dos chineses; o povo saúda os heróis quando Mulan chega e avisa que os Hunos sobreviveram e estão chegando. Todos ignoram Mulan, ninguém acredita nela e a garota fica indignada. Mushu justificativa: *ué, você é mulher de novo, não lembra?* Desse modo, ela não consegue impedir o novo ataque. Os Hunos entram no palácio e trancam as portas, os soldados tentam arrombar mas não conseguem. Mais uma vez, por iniciativa de Mulan, os soldados conseguem entrar no palácio.

A garota chama todos os homens e manda que eles se vistam de gueixas para distrair os soldados Hunos. O comandante Shang e Mulan conseguem chegar até o imperador, que está prisioneiro. Após violenta batalha entre Shang, Mulan e o comandante Huno, acontece a vitória dos chineses. Quando Shang está agradecendo

a Mulan, o conselheiro do imperador protesta: *essa criatura não é digna de proteção!* Shang, retruca: *é uma heroína!* E o conselheiro afirma: *é uma mulher! Nunca será digna de nada!* A discussão é interrompida pelo imperador: *já basta! já ouvi muito a seu respeito. Roubou a armadura de seu pai, fugiu de casa, fingiu ser um soldado, enganou o seu oficial comandante, desonrou o nosso exército, destruiu o meu palácio e... salvou a vida de todos.*

O imperador oferece a Mulan o cargo oficial de conselheira imperial. Mas Mulan recusa e recebe uma condecoração das mãos do imperador e uma espada de presente. Despede-se de todos e volta para casa a cavalo. Observando sua partida, o imperador comenta: *a flor que desabrocha na adversidade é a mais rara e bela de todas. Não se encontra uma garota como aquela em toda a dinastia.* Ao chegar em casa, Mulan presenteia seu pai com a espada para honrar a família. Seu pai agradece: *meu maior presente e honra e ter você como filha.*

A cena é observada pela mãe e pela avó. Sua avó comenta: *ela traz pra casa uma espada.... Deveria ter trazido um homem mara...* A frase é interrompida pela chegada de Shang que procura Mulan para devolver seu capacete. A mãe aponta o lugar onde ele pode encontrar a garota e, enquanto Shang se dirige para lá, pergunta: *gostaria de ficar pra jantar?* E a avó grita: *gostaria de ficar para sempre?*

Era, então, a partir dessas quatro histórias que eu deveria analisar de que forma os filmes infantis de animação trabalhavam no sentido de re/produzir a heteronormatividade; que estratégias eram utilizadas para sustentar a heterossexualidade como a sexualidade normativa; ou, ainda, como os “inocentes” filmes infantis apresentam a heterossexualidade e de que forma tal apresentação se realiza. Como disse anteriormente, no meu ponto de partida teórico estava o texto de Judith Butler (1999), *Corpos que pesam...*, no qual a autora apresenta sua teoria

performativa do gênero e da sexualidade. Foi a partir dessa teoria que pude identificar que uma das estratégias utilizadas para reafirmar a heteronormatividade, eram os enunciados performativos repetidos continuamente nos filmes infantis. Acreditava que a reiteração desses enunciados, funcionava de modo a re/produzir identidades de gênero e sexuais normativas. Mas quais eram os mecanismos envolvidos nessa estratégia que promoviam sua eficiência?

Para tentar responder a essa pergunta, o primeiro passo foi realizar a transcrição completa de todos os filmes. Isso feito, passei a identificar as categorias que estavam diretamente relacionadas ao meu problema de pesquisa. Considerando a estrutura narrativa das histórias, inevitavelmente maniqueístas e binárias, foi relativamente fácil montar um quadro onde cada categoria pudesse estar contemplada. Organizei em diferentes colunas as características que compunham o perfil das personagens divididas entre o herói, a heroína, o vilão e/ou vilã, bem como as características que definiam suas identidades sexuais e de gênero.

Ao concluir essa etapa surgiu uma de tantas dificuldades que ainda estavam por vir: o que, à primeira vista, parecia tão óbvio e evidente, agora revelava a impossibilidade de ser encaixado em uma das colunas de classificação que eu havia definido. Bela era uma garota firme, determinada, disposta a abrir mão de seu amor pela Fera por causa de seu pai; Ariel, também decidida, prefere romper com a família a abrir mão de seu amor pelo príncipe Eric; Mulan, a garota corajosa, toma seu destino nas mãos para proteger seu pai. Elementos comuns, elementos divergentes. Foi diante desse imprevisto que se tornaram um pouco mais claros alguns dos mecanismos desenvolvidos no processo de re/produção da heterossexualidade como a sexualidade normativa.

A impossibilidade de encaixar personagens específicas e suas características em colunas separadas e estanques estava na indissolúvel relação que se estabelecia entre o bem e o mal, o certo e o errado, a identidade e a diferença. À medida que assistia aos filmes, era possível perceber o quão intrincados estavam aquelas categorias que eu supunha tão polarizadas. Para dizer melhor, aos poucos foi ficando claro que a

re/produção da heterossexualidade como a sexualidade normativa tornava imprescindível a produção do outro, com igual constância e precisão. A presença do outro, sob a forma de vilão, aparecia ali como elemento regulador de procedimentos e condutas considerados adequados às regras sociais. Surgia, assim, uma das ferramentas a serem utilizadas nas análises: a abjeção. Ao mesmo tempo, outra ferramenta se mostrava indispensável: a normalização. Percebi que esses dois elementos se mostravam fundamentais no processo de reiteração da heteronormatividade e de constituição das identidades de gênero e sexuais “normais”. Estava claro que utilizar a teoria performativa para identificar os enunciados performativos presentes nos filmes não era suficiente, era sim necessário identificar de que formas tais enunciados funcionavam.

Essa idéia preliminar do que trata esta tese está apoiada em um quadro teórico específico que será desenvolvido no próximo capítulo. Afirmar que a heterossexualidade não é natural me filia a um campo teórico específico o qual, longe de ser coeso, apresenta, por sua vez, uma série de ramificações. Com o objetivo de continuar apresentando os caminhos trilhados para a conclusão desta pesquisa é que pervago daqui pra frente. Espero, à medida que desenvolvo os próximos tópicos, estar seguindo a gramática da hera, que se ramifica em direções aparentemente divergentes para, lá adiante, proporcionar uma ilusão de completude. Por isso, no próximo capítulo faço um mapeamento dos caminhos que conduziram esta pesquisa. De maneira mais ampla, meu campo teórico são os Estudos Culturais e é dentro deste campo que desejo me movimentar, recorrendo a diferentes perspectivas e teorias como o Pós-Estruturalismo, os Estudos Feministas e a Teoria *Queer*.

2 Encontros e articulações

Atualmente a produção de conhecimento tem recebido contribuições de diferentes perspectivas teóricas, principalmente, no campo da filosofia e das ciências humanas. Há uma ramificação, a meu ver, cada vez mais produtiva, em diferentes campos do saber, resultado da união de estudos teóricos com os movimentos sociais que emergiram nos anos 60. Nesse sentido, entendo ser necessário iniciar mapeando o espaço teórico no qual esta tese pode ser localizada com o objetivo de apresentar ao leitor e à leitora o lugar de onde penso, falo e escrevo.

Diferentes perspectivas teóricas multiplicaram-se no campo acadêmico, principalmente a partir da segunda metade do século XX: Estruturalismo, Pós-Estruturalismo, Estudos Culturais, Estudos Feministas, só para citar alguns. Tal multiplicidade é que me permite dizer que esta tese está localizada na perspectiva dos Estudos Culturais, filiada à teoria Pós-Estruturalista com ênfase nos Estudos Feministas e na Teoria *Queer*. Mas o que significam tantas denominações? Quais suas especificidades? Quais as semelhanças entre elas? Quais os vínculos possíveis de serem criados?

Para tentar responder a estas perguntas apresento brevemente alguns aspectos do Pós-Estruturalismo, não apenas mediante seus pressupostos, como também o contexto histórico no qual ele emerge. Num tempo quase o mesmo, os Estudos Culturais vão ganhando forma de uma perspectiva teórica promissora. Os Estudos Culturais são compreendidos como uma perspectiva teórica mais ampla que abre inúmeras possibilidades de pesquisa com múltiplos objetos, metodologias diversas e correntes teóricas diferentes. E é em meio a essa diversidade que se encontra o Pós-Estruturalismo, perspectiva teórica norteadora desta pesquisa.

Em seguida, entro no campo dos Estudos Feministas e da Teoria *Queer*. Os Estudos Feministas consolidam-se paralelamente à constituição do Pós-Estruturalismo, mas apenas algumas de suas correntes filiam-se a este último. A Teoria *Queer* emerge nos anos 90 como uma forma de radicalização dos Estudos Gays e Lésbicos, que

surtem contemporaneamente aos Estudos Feministas. As categorias de gênero, sexualidade, identidade são centrais nessas teorias e fundamentais em minha pesquisa. Tantas nuances justificam essa escrita.

É com apoio nestes vários campos teóricos (e nas articulações que pretendo estabelecer entre eles) que examinei uma forma ou instância de reiteração da heteronormatividade. Devo dizer que por heteronormatividade estou significando o conjunto de normas, regras, procedimentos que regula e normaliza não apenas as identidades sexuais como também as identidades de gênero, estabelecendo maneiras usuais de ser, modos de comportamento, procedimentos determinados, atitudes específicas, dirigindo-os ao encontro do gênero/sexo oposto. Meu olhar dirigiu-se especificamente para desenhos animados recentemente produzidos e amplamente veiculados/consumidos. Voltei-me para um produto cultural contemporâneo que, segundo entendo, contribui muito expressivamente para afirmar/reatfirmar/confirmar uma configuração de sexualidade como normal, legítima e natural. Essas teorias (cujas linhas básicas delineio a seguir) foram fundamentais para que eu pudesse olhar a produção da heteronormatividade a partir do “outro”, do “ilegítimo”, do “estranho”, tal como é apresentado/representado nos desenhos animados.

2.1 Campo geral

Uma das principais marcas do Movimento de Maio de 68, em Paris, foi a acentuação do foco de reflexão sobre o sujeito. Seus desejos de autonomia, sua pretensão ao domínio de seus atos e de seus pensamentos ficam ainda mais abalados após esse período. Digo que Maio de 68 acentuou a reflexão sobre o sujeito porque esta já vinha ocorrendo, no campo da filosofia, desde Friedrich Nietzsche e Martin Heidegger, na Psicanálise, desde Sigmund Freud, na lingüística, desde Ferdinand de Saussure.

É esse novo quadro intelectual, apoiado principalmente nos estudos da linguagem, que abre caminho para a problematização do espaço ocupado pela linguagem na teoria social contemporânea. A fronteira epistemológica, demarcada pela perspectiva que vem a ser chamada “Pós-Estruturalismo” define-se, principalmente, pela incerteza frente ao significado, abalando a concepção estruturalista de fixidez na sua relação com o significante. Talvez seja exatamente esse aspecto que mais importa nesta tese: o fato de não existir uma relação inquestionável de correspondência entre significante e significado, considerando que os filmes infantis operam constantemente com signos que devem ser compartilhados, preferivelmente, por toda a audiência. Essa questão da relação arbitrária entre significado e significante é uma das mais importantes na perspectiva pós-estruturalista.

Se, por um lado, o pensamento filosófico “pós” é impulsionado por um cenário marcado pelo questionamento e pela crítica, por outro, pode ser considerado como uma reação intelectual contra a pretensão do Estruturalismo de transformar-se “em uma espécie de megaparadigma para as ciências sociais” (Peters, 2000, p. 10). Nos últimos anos, várias discussões sobre as delimitações entre as duas perspectivas têm sido movidas em torno do prefixo “pós”; nas tentativas de definição de ambos, o que permanece é a estreita relação entre as duas teorias, seja em termos de afinidades e permanências, seja em termos de inovações no pensamento.

Um dos elementos do Estruturalismo que permanece na perspectiva pós-estruturalista é a crítica ao sujeito do Iluminismo caracterizado como um sujeito autônomo, racional e centrado; o sujeito atuante do Humanismo deixa de ser o centro do pensamento analítico e seu ponto de partida. Da mesma forma, as verdades produzidas sobre o mundo passam a ser compreendidas como metanarrativas que comportam verdades universais e por este motivo permanecem no centro da crítica pós-estruturalista. No que diz respeito à linguagem e à cultura, há também uma continuidade entre Estruturalismo e Pós-Estruturalismo; ambas são percebidas como construções humanas especificamente relacionadas a uma determinada formação social.

Em meio às rupturas encontradas entre o Estruturalismo e o Pós-Estruturalismo está o interesse deste último em produzir uma análise histórica com ênfase em seus aspectos diacrônicos e em suas descontinuidades, em detrimento da análise sincrônica valorizada pelo Estruturalismo. Ao mesmo tempo, a crença estruturalista na capacidade progressista e transformadora da ciência é colocada em xeque pelo pensamento pós-estruturalista que adota uma posição antifundacional (Peters, 2000). De todos esses pontos, alguns, particularmente, me interessam destacar: o descentramento do sujeito, a importância da linguagem, do discurso e da cultura.

○ Iluminismo, movimento intelectual do século XVIII, trouxe, entre outras coisas, o homem para o centro do pensamento ocidental. O sujeito moderno produzido pelo pensamento Iluminista foi caracterizado pela individualidade, por sua autonomia e autoconsciência. A racionalidade passou a ser vista como origem e finalidade de toda a ação humana e a emancipação se estabelece como elemento intrínseco ao homem moderno. É exatamente esse sujeito do Iluminismo que está no centro da reflexão e da problematização pós-estruturalista. Um sujeito que é questionado, principalmente, a partir do que ficou conhecido como “virada lingüística”, presente na teoria social desde o Estruturalismo. Desde então, o sujeito autônomo e consciente cede sua centralidade no mundo para a linguagem. Esta passa a ser compreendida como constituidora da realidade, do mundo social, do sujeito. Dito de outro modo, a linguagem é tomada de maneira preexistente ao sujeito mas de modo nenhum transcendente; ela é sim, apenas e tão somente, o resultado das relações culturais que produzem significados e significantes sociais.

○ resultado desse processo está refletido, em primeiro lugar, na concepção pós-estruturalista de sujeito, deslocado do centro da teoria social e que passa a ser narrado como constituído por múltiplas identidades. Esse sujeito, até agora pensado como masculino, de cor branca e, acima de tudo, heterossexual passa a comportar outras identidades que até então estavam ocultas pelo discurso hegemônico. O sujeito agora pode ser mulher, negra, bissexual, índia, homossexual, multiplicidade

essa tornada pública pelo jogo das identidades culturais visibilizadas no cenário pós-estrutural.

○ descentramento do sujeito tem relação direta com a importância que a linguagem assume nesse contexto. A linguagem funciona como um sistema de representação organizado por determinados grupos culturais; conseqüentemente ela é afirmada como uma construção cultural que constitui o sujeito social. Nesse aspecto, a concepção de linguagem como constituidora do sujeito é uma continuidade da teoria estruturalista que ocupa um lugar central no Pós-Estruturalismo. A linguagem é um sistema de signos e como tal faz parte de um conjunto mais amplo de práticas culturais que produzem discursos e saberes, ao mesmo tempo em que são produzidos por eles.

○ significado, um dos componentes do signo, não existe antes de sua enunciação; ao contrário, para que ele exista é preciso que seja enunciado para, a partir de então, fazer parte de um discurso. E é exatamente o discurso um dos principais conceitos com os quais Michel Foucault, um dos mais importantes filósofos de nosso tempo, vai trabalhar. Foucault compreende o discurso como “práticas que formam sistematicamente os objetos de que falam” (1995, p. 56). Dito de outro modo, o discurso não apenas descreve um objeto mas, principalmente, o constitui dentro de um determinado contexto, produzindo saberes específicos. É a partir de um determinado conjunto de discursos que o sujeito vai se constituir como ser social, estando submetido a diferentes regras.

○ entrelaçamento de diferentes discursos constitui regimes de verdade. Tais regimes de verdade incluem um espaço fora do qual não há possibilidades de atribuir sentido a nada. A atribuição de significados só é possível a partir de uma rede simbólica comum a determinado grupo social. Essa rede é produzida através de múltiplas práticas culturais, as quais são inseparáveis das relações de poder. Cultura e relações de poder são dois aspectos fundamentais nesta perspectiva teórica e são também os principais elementos que tornam possíveis o estabelecimento de conexões entre Pós-Estruturalismo e Estudos Culturais.

Os Estudos Culturais são institucionalizados na Inglaterra, na década de 60, mais especificamente, no *Centre for Contemporary Cultural Studies*, fundado em 1964. As produções consideradas como primeiras representantes desse campo teórico foram realizadas a partir do estudo das condições sociais e culturais de grupos operários e de grupos de jovens de periferia. Esses estudos fortalecem a premissa dos Estudos Culturais de considerar válidas todas as formas de cultura, questionando a tradicional separação entre “alta” cultura e “baixa” cultura.

De maneira mais ampla, a agenda dos Estudos Culturais apresenta três pontos básicos: contextualizar historicamente a cultura, analisar novos métodos de pesquisa e trabalhar o significado como questão central de suas produções. Inicialmente, os Estudos Culturais estabelecem forte ligação com o marxismo que, naquele momento, apresentava-se como uma teoria produtiva em relação aos objetivos do Centro. A cultura era tomada como mais um lugar no qual a ideologia das classes dominantes se manifestava com o objetivo de impor seus interesses. A partir dos anos 70, o foco do Centro continua sendo a cultura, entretanto esta passa a ser vista de outra forma: como um local de conflito, de resistência entre diferentes grupos e classes sociais. Música, propaganda, revistas, histórias em quadrinhos, cinema, entre tantos outros artefatos, passam a ser utilizados como objeto de estudo; com isso os estudos de comunicação ganham espaço cada vez maior nos Estudos Culturais.

Mais tarde, esse espaço é garantido e ampliado através do estímulo à utilização das abordagens estruturalista e semiótica nas análises da cultura e da comunicação de massa. Às idéias de Marx e de Gramsci são acrescentadas as idéias de Ferdinand de Saussure e Louis Althusser, e as pesquisas passam a dirigir seus focos para o texto, o discurso, os signos. Nos anos 80 o eixo teórico é novamente alterado, ficando concentrado na análise histórica, política e institucional (Schulman, 1999). Apesar da diversidade de autoras e de autores, de idéias e de teorias na trajetória do Centro, um conceito permanece atravessando todas as discussões no campo dos Estudos Culturais: é precisamente o conceito de cultura.

Segundo John Fiske, a ênfase da cultura nos Estudos Culturais não é estética nem humanista, mas política (Fiske, 1996). Conceber a cultura em seu sentido político significa falar de consenso, de resistência, de hegemonia, de história, de poder. Richard Johnson (1996) aponta três premissas fundamentais para compreender a cultura neste contexto: 1) ela está fortemente ligada às relações de classe, de raça, de sexualidade, de geração; 2) envolve relações de poder produzindo diferenças entre os indivíduos; e 3) é um lugar de diferenças e de lutas sociais.

E é desse lugar que a cultura é considerada nesta tese: como um campo onde significados são produzidos, compartilhados e disputados por diferentes grupos. É importante dizer que o produzir e o compartilhar dos significados não são processos tranqüilos; eles ocorrem em meio a conflitos de interesses dos grupos envolvidos neste processo que estão sempre em busca de hegemonia para seus significados. Cultura se constitui de um conjunto de práticas onde significados são produzidos e compartilhados. Tais significados envolvem idéias, comportamentos, sentimentos, emoções e funcionam como marcas nas identidades culturais.

Os significados são compartilhados através da linguagem. Neste ponto podemos estabelecer uma das conexões entre Estudos Culturais e Pós-Estruturalismo: a importância da linguagem na concepção de cultura e de sociedade. Sendo a linguagem o meio através do qual o significado é produzido socialmente, ela não apenas constitui os objetos de que fala como também constitui os próprios sujeitos aos quais se refere. Nesse processo de constituição estão implicadas relações de poder, outra forte conexão com o pensamento pós-estruturalista. Nesse contexto, o conceito de poder mais utilizado é aquele elaborado por Michel Foucault. Para Foucault (1984) o poder não é algo que alguém possui ou que está localizado em algum ponto específico de onde ele é exercido. O poder, tal como concebido por Foucault, não tem um aspecto apenas negativo ou opressor, é também produtivo, gera saberes, normas e regulações. O poder diz sim!

Se pensarmos na estrutura dos filmes de animação, é possível identificar inúmeras formas de regulação produzidas. O modo como as identidades culturais são

representadas, por exemplo, é uma amostra de exercício de um poder produtivo; a apresentação contínua de determinados tipos físicos é uma maneira de regular corpos; a repetição de qualidades desejadas para o feminino e para o masculino se configura em uma forma de controle social.

Ao voltar-se para a análise das relações de poder estabelecidas na cultura; para a produtividade de manifestações culturais na constituição das relações sociais e políticas; para a importância da linguagem na produção de realidades, os Estudos Culturais se apresentam como um campo fértil para pensar a constituição das identidades de gênero e sexuais.

Essa breve incursão em alguns pressupostos do Pós-Estruturalismo e em algumas características dos Estudos Culturais foi feita com o objetivo de apresentar o campo teórico no qual me movimente durante a pesquisa. As concepções de linguagem, poder, cultura, significado, significante são fundamentais para pensar as formas de produção da heterossexualidade nos filmes infantis. Do mesmo modo, o material empírico que utilizei, filmes infantis de animação da Disney, constitui-se como um dos artefatos contemplados pelos Estudos Culturais; olhar os filmes como um artefato cultural capaz de educar sujeitos, como um artefato que se materializa através de signos compartilhados em determinada cultura significa, nesse caso, tomá-los como elementos importantes nas configurações de gênero e sexualidade elaboradas em um contexto sócio-cultural específico.

Gênero e sexualidade são também categorias importantes quando o assunto é a produção da heterossexualidade, por esse motivo na seção seguinte apresento um breve panorama histórico dos Estudos Feministas e da Teoria *Queer*, que serviram de baliza para as análises que realizei.

2.2 Estranhas veredas

Os *Estudos da Mulher* surgem no final da década de 60 como mais um dos reflexos de Maio de 68 (Louro, 1997). O movimento organizado das mulheres que já

tinha feito do sufrágio – movimento do final do século XIX e início do século XX – o marco do que ficou conhecido como a “primeira onda” do feminismo, agora juntava às preocupações sociais e políticas questões teóricas, assumindo, aos poucos, um caráter acadêmico. Na esteira de contestações e questionamentos dos paradigmas vigentes, em maio de 68 se pode localizar a chamada “segunda onda” do movimento feminista. Uma característica peculiar envolve esse movimento: militância e questionamentos teóricos passam a fazer parte do mesmo registro. Dessa forma, surgem os *Estudos da Mulher* com o objetivo de dar maior visibilidade à mulher como também fazedora da história, da ciência e da arte, até então ocultada pelos livros e relatos oficiais. Os Estudos da Mulher passam a questionar atividades consideradas historicamente femininas, assim como sua ausência em campos predominantemente masculinos. Segundo Guacira Louro (1999), a criação, nesse período, de espaços sociais específicos para visibilizar a mulher – através de grupos de debates e pesquisas, de publicações, de eventos – acaba por criar guetos feministas. Se por um lado a decisão de construir um campo teórico marcadamente feminino corria o risco de limitar o espaço de atuação das mulheres, por outro lado esse tipo de mobilização consolidou ainda mais o movimento feminista.

Os Estudos da Mulher perturbam outros aspectos do tradicional mundo acadêmico masculino: são declaradamente comprometidos com as lutas políticas e sociais. Além disso, ao problematizar experiências cotidianas vividas pelas mulheres, esses estudos levam para o ambiente acadêmico, e transformam em objetos de pesquisa – sempre de maneira interessada – questões como sexualidade, família, emoções, maternidade, relações familiares, abalando, definitivamente, as tradicionais “objetividade” e “neutralidade” científicas.

Nesse período, diferentes perspectivas analíticas direcionavam as pesquisas feministas; as mais representativas eram o marxismo e a psicanálise, além do feminismo radical que propunha uma reflexão teórica que estivesse fora da lógica masculina, até então predominante. De qualquer modo, havia um ponto de interesse comum entre os diferentes grupos: contestar a “natural” desigualdade entre os sexos.

Os pressupostos biológicos que apontavam as diferenças entre mulheres e homens serviam também para justificar as diferenças políticas, econômicas e jurídicas existentes nas relações sociais. Aí estava a construção a ser implodida e a arma para tal implosão vai ser um novo conceito: gênero.

No início da década de 70, o conceito de gênero ainda estava bastante relacionado com os estudos sobre a mulher o que, de certo modo, privilegiava um outro sujeito universal que não o homem. O debate em torno das epistemologias feministas interrogava sobre a possibilidade de produzir um conhecimento exclusivamente feminista que não partisse do privilegiamento da mulher em detrimento do homem e que não pensasse a mulher isoladamente, visto que vivemos em relações de interação permanentes. Mais importante do que privilegiar um dos sexos seria problematizar a relação existente entre os sexos. É importante dizer, ainda, que nesse período o conceito de “gênero” não era substituto para o conceito de “sexo”, mas sim um modo de delimitar sua abrangência.

Muitas feministas aceitavam que as diferenças sexuais eram inegáveis, indiscutíveis e existiam em todas as sociedades; aceitavam também que nem sempre as diferenças eram efeitos dessas evidências. Nesse sentido, o conceito de “sexo” tornava-se indispensável para pensar o conceito de “gênero”. Dito de outro modo terminava-se por assumir a base biológica como o lugar a partir do qual todos os significados sociais são constituídos. Essa é uma das marcas mais fortes da “segunda onda” do pensamento feminista, pois embora muitas das feministas que aceitavam o fato de que o gênero é uma construção social, continuavam concebendo o sexo como um dado biológico (Nicholson, 1999). Ao fim e ao cabo, o “sexo” continuava sendo o *lugar* a partir do qual a cultura se realizaria e o “gênero” seria constituído.

Tal concepção será fortalecida nos anos 80 quando a epistemologia feminista passa a criticar fortemente categorias até então tomadas como universais: a heterossexualidade masculina, os valores burgueses, a racionalidade iluminista. É nesse momento que algumas teóricas feministas vão buscar no Pós-Estruturalismo as ferramentas analíticas necessárias para elaborar a crítica do sujeito moderno. O

descentramento do sujeito, a descrença nas metanarrativas, a concepção de poder, a referência ao caráter cultural da sexualidade e ao caráter social e universalista da ciência, e a masculinização do conhecimento produzido são alguns dos elementos que fortalecem as conexões entre feminismo e Pós-Estruturalismo (Rago, 1998a).

É importante dizer que a relação entre feminismo e Pós-Estruturalismo está longe de ser tranqüila. Marxistas, liberais, socialistas ou radicais são apenas algumas das correntes feministas que questionam a produtividade do pensamento pós-estruturalista para o movimento das mulheres. Segundo Cláudia Costa (1998), dentre tantas objeções feitas à relação entre o pensamento feminista e o pós-estruturalista está o uso da desconstrução. Para Seyla Benhabib (apud Costa, 1998), alguns aspectos do Pós-Estruturalismo impedem qualquer projeto de emancipação; uma teoria da performatividade, por exemplo, não oferece elementos suficientes para sustentar a luta política que está baseada, principalmente, na agência. Outra conseqüência apontada é o possível esvaziamento da política afirmativa do feminino. Também é alvo de críticas a problematização que Michel Foucault faz da autoria; para Nancy Miller (apud Costa, 1998), o apagamento da noção de autoria não beneficia as mulheres que desde sempre estiveram historicamente invisibilizadas.

Quanto às principais idéias pós-estruturalistas que vão ser incorporadas por um amplo grupo de feministas, estão: as outras formas de conceber o conhecimento, a desconstrução dos binarismos, o questionamento da identidade unificada, a concepção de linguagem como constituidora da realidade e a concepção de poder como algo ramificado nas relações sociais. O movimento feminista, então, passa a considerar o sujeito como efeito da cultura, o que implica observá-lo como um conjunto de complexas relações sexuais, raciais, étnicas, geracionais, religiosas. Desse modo, "a" mulher passa a ser questionada: não existe uma essência biológica, um sujeito universal chamado mulher; o que há são grupos diferentes de mulheres, múltiplas identidades atravessadas por dimensões de raça, de gênero, sexuais, constituídas por discursos e práticas regulatórias. Vale dizer que, num primeiro momento, a universalização do conceito *mulher* foi importante para a afirmação e visibilidade do

movimento. É somente num segundo momento que tal universalização pôde ser questionada como produto de um pensamento unificado, essencialista e totalizante.

Outro aspecto peculiar às epistemologias feministas é que, ao contrário da ciência hegemônica, a teoria feminista é elaborada a partir da experiência, da organização das mulheres motivada por questões políticas e jurídicas, principalmente. Talvez por isso também tenha sido possível abandonar a pretensão de distanciamento e neutralidade, até aquele momento aspectos fundamentais em todo e qualquer procedimento científico.

Quando o conceito de gênero surge não tem conexão com um marco teórico específico, e logo passa a ser utilizado em perspectivas diferentes dentre as quais podem ser identificadas a marxista, a psicanalítica e a pós-estruturalista. Diferentes áreas das ciências humanas – teoria literária, história, sociologia – passam a estudar as relações de gênero desde um enfoque pós-estruturalista embora, como já disse antes, o conceito não tenha surgido a partir dessa perspectiva. Assim, em diversos campos teóricos, este conceito passa a ocupar a posição de categoria analítica, tal como o conceito de classe já ocupava na teoria marxista. Vale notar, contudo, que enquanto o conceito de classe já tinha uma sólida fundamentação teórica, o de gênero ainda precisava construí-la (Rago, 1998b).

Antes de avançar no exame deste conceito é preciso dizer que o termo “gênero” não foi acolhido pacificamente pelas feministas. Num primeiro momento, grande parte das feministas o acolheu com entusiasmo, exatamente por possibilitar a abordagem teórica apoiada nas análises culturais e enfatizar as relações de poder. Mais recentemente, o próprio conceito de gênero tem sido problematizado: algumas feministas sustentam que o seu uso de alguma forma legitima a dicotomia natureza/cultura ao referir-se a questões simbólicas e construídas, enquanto que o conceito de sexo continua relacionado a características biológicas e naturais, assim como o de sexualidade, considerada um instinto, uma pulsão, algo inato.

Algumas teóricas argumentavam que seu o do “gênero” invisibilizava ainda mais as mulheres em função de ter um sentido mais objetivo e neutro; outras

argumentavam que ele representava uma espécie de ajuste científico às ciências sociais e rompia com a política do feminismo. Dentre os grupos que acolheram o termo “gênero” em seus estudos, alguns o fizeram a partir dos quadros de referências já construídos sobre as bases da ciência moderna, ou seja, as idéias de universalidade e causalidade continuavam fazendo parte das análises. Outros grupos, acolheram o termo “gênero” como um mero substituto ao termo “mulheres”. Entre as teóricas marxistas o gênero foi incorporado como categoria analítica subordinada à classe em termos de importância e centralidade. Diferentemente, outro grupo de feministas vai buscar no Pós-Estruturalismo a fundamentação teórica necessária para utilizar o conceito de gênero de maneira a questionar a hierarquia entre os sexos. Um dos objetivos era cumprir o compromisso de abordagem relacional que pudesse superar os binarismos construídos pela modernidade: homem e mulher, masculino e feminino eram categorias que não existiam de maneira isolada e por esse motivo precisavam ser estudados simultaneamente, a partir das relações sociais, históricas e culturais estabelecidas. Mais do que criar novos termos, o que importava era pensar diferentemente sobre antigos termos e antigas relações.

Quando se fala em epistemologias feministas e em gênero como categoria analítica, é inevitável recorrer a Joan Scott (1995) por ter sido ela a autora de um texto de grande circulação, principalmente no Brasil, sobre essas questões. Não obstante Joan Scott falar de um campo específico, qual seja, a história, as afirmações que faz acerca do “gênero” tornam-se produtivas para diferentes áreas de estudo. Para Scott, nem efeito das relações econômicas, nem subjugado às relações patriarcais: o conceito de gênero refere-se ao caráter construído da identidade através da linguagem.

Nesta perspectiva, inspirada no Pós-Estruturalismo bem como em parte dos Estudos Culturais, a linguagem vai ser central nas análises do sujeito de gênero. Com isso, todas as explicações baseadas nas diferenças físicas, a partir da biologia, são colocadas sob suspeita. A ênfase não é no aspecto biológico do corpo e sim nos discursos que constroem esse corpo, nas relações sociais entre homens e mulheres, no aspecto cambiante das identidades. Outras duas importantes características implicadas

no conceito de gênero a partir do enfoque feminista/pós-estruturalista: primeiramente, seu caráter relacional, ou seja, a necessidade de que os estudos de gênero dirijam-se a mulheres e homens e não somente a um dos dois de maneira separada e independente. Em segundo lugar, mas não menos importante, a sexualidade como uma construção social, bem como a ênfase nas relações de poder.

Relevante, também, no cenário da crítica feminista é a posição que Linda Nicholson (2000) defende a respeito do conceito de gênero no feminismo dos anos 60. Ainda que o abalo na concepção determinista tenha sido bastante produtivo, a autora afirma que a emergência do conceito de gênero preservou um certo binarismo na identidade feminina: de um lado, as diferenças compartilhadas por vários grupos de mulheres; de outro lado, uma essência compartilhada por todas as mulheres sem distinção. Um dos problemas desse binarismo é que ele enfatiza estereótipos hegemônicos, ao mesmo tempo em que exclui outros modos de ser que não se enquadram nesse termo binário (idem).

Nicholson (2000) aponta uma certa contradição existente no uso da palavra “gênero” no feminismo. O gênero parece se opor ao sexo como o social se opõe ao biológico. Entretanto, se o gênero diz respeito a distinções, inclusive físicas, entre feminino e masculino, e o sexo é um dado corporal, então o sexo não seria também cultural? O que está em pauta aqui é a inevitável conexão entre gênero/sexo/sexualidade. Essa problematização está presente também no trabalho de Judith Butler (1993) que, ao questionar a natureza das identidades sexuais, enfatiza a incerteza quanto ao caráter construído da sexualidade. Butler afirma que o próprio questionamento acerca da sexualidade como construção coloca de pronto uma dúvida: se a sexualidade não é determinada biologicamente, em que medida há liberdade de escolha? Igualmente problematizada por várias feministas é a categoria “mulher”. Argumenta-se que tal categoria é essencialista, pois não é única e reúne muitas marcas culturais. Entretanto, a fragmentação ao extremo da categoria “mulher” de acordo com muitas outras marcas como etnia, raça, sexualidade, geração, por exemplo, não colocaria em risco a possibilidade de agência e de resistência política? (Costa, 2002).

Essas são apenas algumas das questões desenvolvidas pelas epistemologias feministas recentes e que serão mais desenvolvidas nos capítulos seguintes.

Não estou com isso querendo dizer que a sexualidade não fosse problematizada pelas feministas antes de a perspectiva pós-estruturalista o fazer. As teóricas do patriarcado, por exemplo, estabeleciam uma relação de equivalência entre sexualidade feminina e força de trabalho masculina, baseando suas análises na diferença física o que, de algum modo, apontava para um caráter universal e a-histórico da desigualdade. No feminismo pós-estruturalista, no entanto, a sexualidade é vista como algo que não está apenas no corpo; e, de novo, é constituída pela linguagem e pela cultura. Desse modo, não apenas as identidades de gênero, como também as identidades sexuais passam a ser problematizadas.

No campo das artes, algumas teóricas feministas vão se voltar para o cinema, apoiando-se na teoria fílmica, para realizar estudos analisando a sexualidade e as relações de gênero. Embora esta tese se volte para um tipo específico de cinema, aquele realizado com animação, algumas referências sobre estes estudos podem ser interessantes. Inicialmente, os estudos fílmicos feministas partem de uma abordagem psicanalítica e semiótica para analisar as representações de diferença sexual apresentadas nos filmes. As críticas semióticas examinavam diferentes aspectos do aparato fílmico como a edição e o trabalho de câmera, por exemplo; a partir da psicanálise, outras teóricas feministas passaram a se interessar por conceitos como subjetividade, desejo e prazer visual. As críticas feministas buscavam, através do cinema, igualdade e emancipação, analisando, principalmente, o cinema clássico de Hollywood e o alvo das críticas eram as imagens estereotipadas de mulher construídas naqueles filmes (Smelik, 1993).

Segundo Laura Mulvey (1989), o olhar hollywoodiano é masculino e codificado através de uma ordem patriarcal, na qual a mulher funciona como a imagem e o homem como portador do olhar. Para algumas feministas seria necessário surgir um cinema feito por mulheres que rompesse radicalmente com as formas convencionais, quebrando a ilusão das imagens estereotipadas. Isso poderia ser feito

através de narrativas realistas que apresentassem mulheres “reais” enfrentando situações cotidianas; seria o “contra-cinema” caracterizado por uma estética experimental feminista.

A partir da metade dos anos 70, o foco da teoria fílmica feminista desloca-se do conteúdo para o processo de construção de significados do filme. Desse modo, outros elementos já problematizados anteriormente pela teoria fílmica feminista voltam ao debate. Com base na psicanálise, Ann Kaplan (1995), por exemplo, passa a defender o prazer visual antes bastante criticado; para esta autora o cinema feminista, ao contrário de abrir mão do prazer visual, deveria tomá-lo como um elemento para análise das formas de representação de gênero, desse modo o poder manipulativo dos filmes populares poderia ser minado pela crítica feminista. Por outro lado, grupos feministas que não compartilhavam da abordagem psicanalítica passam a criticá-la argumentando que havia aí uma tendência a universalizar categorias como homem e mulher, por exemplo, o que fez com que tal abordagem fosse contestada em nome das diferenças de raça, classe ou sexualidade.

Devo destacar, ainda, que a força e o alcance do movimento feminista não parou por aí. A importância da organização política e teórica das mulheres não somente se estendeu a outros espaços das artes, das ciências e da política, como também, de alguma forma impulsionou a constituição de outros campos de estudo tais como os Estudos de Masculinidade, assim como os Estudos Gays e Lésbicos. Enquanto os Estudos de Masculinidade trazem à tona discussões sobre as funções sociais que os homens são obrigados a desempenhar, em nome das convenções culturais, como o sustento financeiro da família, a ascensão social ou o sucesso profissional; os Estudos Gays e Lésbicos apontam e criticam a polarização implicada nos Estudos Feministas e nos Estudos de Masculinidade que ocultam a complexidade que envolve as questões de sexualidade.

As discussões em torno da sexualidade – centrais para esta pesquisa – ocupam lugar privilegiado nos Estudos Gays e Lésbicos e vão se constituir no móvel para o surgimento da Teoria *Queer*. Para melhor compreender esta perspectiva,

considero necessária uma breve retomada histórica. A organização de homossexuais em torno de questões de reconhecimento social, político e jurídico já pode ser identificada desde os anos 70, ainda que de modo bastante incipiente. Em termos acadêmicos o debate foi provocado por feministas lésbicas que, tal como as mulheres negras, não se sentiam representadas nos Estudos Feministas e, posteriormente, nos estudos de gênero.

Até a metade do século XX a homossexualidade – em seu sentido científico, médico e legal – ainda referia-se a um sujeito “psicologicamente anormal, moralmente inferior e socialmente desviante” (Seidman, 1995, p. 116). Até meados dos anos 70, ainda era forte a concepção da homossexualidade ligada à idéia de essencialismo tanto que as querelas públicas giravam em torno de questões basicamente morais. Ou seja, até mesmo os movimentos gays e lésbicos dos anos 70 questionavam basicamente os estereótipos do homossexual sem colocar em xeque a idéia de que a homossexualidade seria um fenômeno inato e que o/a homossexual se constituía num “tipo” específico de sujeito. É somente no final dos anos 70 que os grupos homossexuais começam a problematizar a idéia da homossexualidade como um aspecto do desejo sexual que varia de acordo com condicionantes sociais, políticos ou culturais. O desejo por pessoas do mesmo sexo passa a ser visto, então, como uma questão de sexualidade que também é atravessada por marcas de raça, classe ou nacionalidade, por exemplo. Nos anos 80 grupos intelectuais ligados às lutas homossexuais assumem a idéia de que a experiência sexual com pessoas do mesmo sexo está relacionada com as experiências social e histórica e não a fatores biológicos e universais. É preciso destacar que as lutas dos grupos homossexuais que se organizam a partir de então (tal como já vinha ocorrendo entre as feministas), não são de modo algum unificadas. Elas implicam diferentes agendas, interesses políticos diversos, valores específicos e, muitas vezes, conflitantes.

De acordo com Seidman (1995), foram os debates sobre raça e sexo que estimularam a preocupação com as questões da identidade. Pessoas “de cor”, por exemplo, criticavam a produção escrita de grupos gays ou lésbicos por trazerem

consigo uma figura branca e de classe média. Começava a delinear-se uma crise no interior do movimento homossexual. Para o autor, uma teoria ou política *Queer* representavam não apenas uma reação mas, principalmente, um acirramento desta crise.

Segundo Seidman (*idem*), as lutas políticas que servem de base para a Teoria *Queer* podem ser identificadas a partir de três fases específicas. A primeira fase, situada entre o final da década de 60 e meados dos anos 70, distinguiu-se por muito poucas publicações e manifestações artísticas voltadas para o público gay e lésbico; no campo da literatura, poucos/as eram os/as autores/as que identificavam a si mesmos/as como homossexuais. A idéia mais geral sobre homossexualidade hesitava entre considerá-la como uma desordem psicológica ou como um desejo humano normal; e as raras manifestações que se ouvia a seu respeito estavam voltadas, principalmente, para o reconhecimento de alguns direitos civis. É exatamente em função dessa possível política assimilacionista que, pouco a pouco, um movimento liberacionista gay e lésbico – inspirado pela nova esquerda e pelo feminismo – começa a ser organizado, com o objetivo de criticar o sexismo e, principalmente, o heterossexismo dominante na sociedade americana.

Desde já tal movimento não era de forma alguma unificado em suas reivindicações: enquanto alguns grupos lutavam apenas contra a fixação de papéis sexuais e de gênero, outros, como as feministas lésbicas, iam mais além, buscando construir uma nova cultura e uma nova comunidade e outros grupos, ainda, propunham uma agenda separatista no que dizia respeito às relações homo/heterossexuais. No início dos anos 70, começa a se consolidar uma cultura intelectual gay e lésbica. Através dos mais diferentes tipos de publicações, têm início a circulação de materiais artísticos, literários, políticos e teóricos sobre o assunto. Muitos intelectuais ligados à academia passam a produzir teoria e a comprometer-se politicamente com o movimento de maneira ativa, escrevendo em linguagem menos acadêmica e mais ampla, de modo a atingir o público em geral.

Uma segunda fase pode ser localizada entre meados dos anos 70 até os anos 80, marcada, principalmente, pela progressiva maturidade do movimento gay e lésbico. Tal caracterização é assinalada pela institucionalização do movimento através do reconhecimento oficial de produções escritas, associações literárias e artísticas, imprensa especializada; segundo Seidman (1995) é o momento no qual passa a existir, pela primeira vez nos Estados Unidos, uma cultura nacional gay e lésbica. E é essa visibilidade cada vez maior do tema que serve de estímulo para que muitas pessoas ligadas à academia passem a fazer da homossexualidade um objeto de análise e de pesquisa nas universidades. Questões de identidade passam a ocupar os debates teóricos canalizando a discussão para a política de identidade e afirmando a homossexualidade em termos históricos e sociais.

O “Movimento de Libertação Homossexual no Brasil” emerge a partir de 1975, impulsionado pelo retorno de intelectuais que tinham sido exiladas/os durante a ditadura militar. A homossexualidade começa a aparecer nas manifestações artísticas, ampliando consideravelmente a visibilidade do movimento, que vai se consolidar no final dos anos 70, através de publicações e da sistematização do ativismo político em torno desta causa (Louro, 2001).

Nesse contexto não pode ser desprezado o fato de que a maioria das pessoas que passa a construir essa produção acadêmica reconhece-se publicamente como gays ou lésbicas e, em grande parte, já tem uma história de ativismo político nas lutas sociais. O resultado disso é que uma das mais fortes características dos estudos nesse campo é o tom autobiográfico e pessoal, que permeia as pesquisas na área da sexualidade e, com mais ênfase, as pesquisas feministas.

A partir deste quadro social e político é que a terceira fase do movimento gay e lésbico começa a se desenvolver. Dos meados dos anos 80 até hoje tem início um período de consolidação acadêmica do tema com o surgimento, inclusive, dos Estudos Gays e dos Estudos Lésbicos como área institucionalizada de pesquisa, sendo suas produções acolhidas pelas grandes editoras. No Brasil, a homossexualidade se estabelece como questão acadêmica baseada, principalmente, no trabalho de Michel

Foucault. Todo esse movimento foi fundamental para a afirmação da identidade homossexual.

É também nessa terceira fase que surge a Teoria *Queer*, cuja abordagem está baseada no Pós-Estruturalismo francês e tem como método de análise, principalmente, a desconstrução (Seidman, 1995). A Teoria *Queer* tem origem na Inglaterra e nos Estados Unidos, radicalizando ainda mais todo o pensamento sobre a desestabilidade das identidades e problematizando a heterossexualidade (Silva, 1999), resultando de lutas políticas e de inquietações teóricas. Considerando, principalmente, seu curto tempo de existência, é que podemos dizer, sem dúvida, que a Teoria *Queer* é um campo em processo. Os teóricos e teóricas que se agrupam sob essa denominação fazem questões instigantes e talvez permitam “olhar” de um modo novo o familiar – neste caso, os “inocentes” filmes infantis. Por tais razões, trago aqui algumas referências sobre o movimento *Queer*.

A palavra *Queer* é usada por grupos homofóbicos para ridicularizar gays e lésbicas como pessoas estranhas, esquisitas. Num movimento de inversão, grupos de homossexuais passaram a utilizar a palavra como definição deles/as mesmos/as, enfrentando o “inimigo” com uma arma que até então era dele. Segundo Spargo (1999) “*Queer* pode funcionar como um substantivo, um adjetivo ou um verbo, mas em cada caso é sempre definido contra o ‘normal’ ou o normalizante” (p. 8-9). Para a maioria das/os teóricas/os que trabalham com essa teoria, a perspectiva de Michel Foucault é um de seus principais suportes. Considerando a sexualidade como uma categoria construída através da experiência cotidiana que, além de suas características biológicas, possui também características históricas, sociais e culturais, Foucault deu prioridade aos discursos e às instituições sociais na formação da sexualidade. Examinando a produção da sexualidade, Foucault não trabalhou em favor de uma compreensão ontológica dessa categoria histórica. Seu objetivo foi demonstrar o caráter fundamentalmente histórico, social e cultural da sexualidade.

Em termos teóricos, os/as pesquisadores/as *Queer* vão problematizar a estabilidade atribuída às identidades de gênero e sexuais. Argumentam que a política

de identidade proposta pelo movimento homossexual dominante normalizava as relações com pessoas do mesmo sexo, tornando-as estáveis em alguma medida. Ainda que o conceito de gênero tenha tornado possível questionar a definição biológica da sexualidade; ainda que se tenha enfatizado a construção da sexualidade a partir dos discursos, ainda assim, binarismos como masculino/feminino, heterossexual/homossexual não foram suficientemente minados.

Para os/as teóricos/as *Queer*, o que interessa é perceber as identidades não somente como algo que é construído social e culturalmente para, lá adiante, de algum modo, ser enquadrado na lógica dominante. Em vez disso, é preciso perturbar os arranjos existentes de forma que nenhuma estabilidade ou fixidez seja possível, de forma que as fronteiras demarcadas pelos discursos sobre gênero e sexualidade possam ser cruzadas, sem correr o risco de ter sua significação fixada pela linguagem construída acerca de práticas condutas sexuais; é preciso contestar ou mesmo romper com a lógica que transforma a heterossexualidade em referência. O alvo é a centralidade e onipresença da lógica heterossexualidade/homossexualidade, considerando que as identidades são sempre construídas discursivamente. Nesse sentido é que a Teoria *Queer* vai trabalhar com a possibilidade de uma pós-identidade.

O permanente deslocamento entre fronteiras nos obriga a pensar, de maneira mais ampla, em todas as possíveis identidades sociais e culturais. Como afirma Silva, a Teoria *Queer* “nos obriga a considerar o impensável, o que é proibido pensar, em vez de simplesmente considerar o pensável, o que é permitido pensar” (Silva, 1999, p. 107). Nesse contexto é possível perguntar se os binarismos homem/mulher ou masculino/feminino são legítimos. Podemos perguntar também em que medida um sujeito deve ser identificado como homem ou como mulher. Não existiria nada além desses dois sujeitos? Sujeitos que não sejam nem homem, nem mulher, nem masculino, nem feminino? A dificuldade de pensar esbarra logo de início na linguagem: não existe palavra para definir um sujeito que não seja nem homem, nem mulher, mas e se

existir? Não estará tal palavra – ou ausência dela – aprisionando as identidades? E se essas outras identidades puderem ser definidas, elas continuarão a ser *Queer* ?

Não há dúvidas de que a visibilidade cada vez maior que diferentes formas de sexualidade vêm adquirindo, nos obriga a deixar de lado binarismos como heterossexualidade/homossexualidade, por exemplo. Segundo Louro (2001), uma das principais críticas feitas pela Teoria *Queer* diz respeito à onipresença dessa oposição. Ela está presente seja nos discursos homofóbicos, seja nos discursos favoráveis à homossexualidade, já que ambos sempre se referem à heterossexualidade como norma.

Iniciei este capítulo referindo-me à fertilidade de diferentes campos de saber na área das ciências humanas. Meu objetivo foi mapear o espaço teórico no qual me movimenter durante a realização desta pesquisa. Dentre tantas perspectivas teóricas, apresentei os Estudos Culturais, campo mais amplo no qual esta pesquisa se situa, considerando, principalmente o material empírico escolhido, bem como a concepção de cultura como local de constituição de identidades. Ao partir do pressuposto de que a linguagem constitui a realidade, assumi o Pós-Estruturalismo como perspectiva norteadora de meu olhar para a forma como a heterossexualidade é construída culturalmente.

Ao mesmo tempo, ao tomar a heterossexualidade como algo não natural, necessariamente localizei a pesquisa no campo dos Estudos Feministas, a partir do qual identifiquei a Teoria *Queer* como produtiva, na medida em que problematiza a norma, o normal, a normalização; em que questiona a heteronormatividade. Importante é saber de que forma a heterossexualidade torna-se a sexualidade normativa. Importante é perturbar certezas e suscitar dúvidas.

O meio através do qual pretendo perturbar certezas e suscitar dúvidas é analisando os filmes infantis de animação da Disney. Nos filmes infantis de animação, dicotomias estão sempre presentes de maneira explícita: o bom e o mau, o herói ou a heroína e o vilão ou a vilã, o puro e o impuro. Essas dicotomias são apresentadas das mais diferentes formas, através de recursos gráficos, textuais, sonoros e musicais que

envolvem as personagens. Ariel e Úrsula, Bela e Gaston, Simba e Scar são algumas das personagens que estão nos filmes e que representam uma série de dicotomias importantes. Embora não pretenda desprezar os demais binarismos construídos nas narrativas, meu foco esteve nas identidades sexuais e de gênero.

Nos filmes de animação a heterossexualidade é invariante. Independente do argumento central do roteiro, há início, meio e fim de um relacionamento amoroso, de um romance, com o clássico final feliz! Um conjunto de procedimentos – técnicos, gráficos, discursivos – opera de maneira pedagógica para ensinar formas de condutas relacionadas à heterossexualidade como sexualidade normativa. O romance acontece invariavelmente entre um jovem e uma jovem, como a Fera e a Bela ou entre um macho e uma fêmea, como Simba, o leão e Nala, a leoa. E esta é apenas uma das estratégias utilizadas no processo reiterativo de manutenção da heteronormatividade, pois acredito que várias outras também o são. Dessa forma, são constituídas identidades de gênero e sexuais de modo que sejam compreendidas como fixas e inquestionáveis, de modo que tentem impedir o cruzamento de fronteiras. São estas estratégias que analiso no capítulo seguinte.

3 Em busca da “verdadeira” identidade

Este capítulo está dividido em duas seções. Na primeira, discuto a política de identidades para analisar de que formas as identidades de gênero são apresentadas nos filmes infantis. As personagens femininas e masculinas são freqüentemente representadas de formas semelhantes: a mocinha é bela, magra, bondosa; o mocinho é bonito, forte, corajoso. O resultado dessa freqüência é o estabelecimento de signos que passam a ter estatuto de verdade e, assim, classificar como normal o que está sob seu domínio. Com o objetivo de questionar o que é identificado como normal presente, na segunda seção, a teoria performativa do gênero e da sexualidade.

3.1 Políticas de identidade

Se, como digo no capítulo anterior, com o advento do Iluminismo no século XVIII nasce o sujeito moderno, acima de tudo um sujeito masculino, este entra em crise no momento mesmo no qual a Filosofia das Luzes começa a ser questionada. O sujeito moderno unificado é um dos principais alvos da crítica feita pelo Pós-Estruturalismo ao projeto Iluminista. Critica-se o sujeito que possui uma identidade completa, única e auto-suficiente e ganha força a idéia de que a identidade não é um dado definitivo e estático, mas sim um constructo social, histórico e cultural.

O sujeito unificado pode dividir-se agora em um sujeito que pertence a uma determinada etnia, a uma classe social específica, a um sexo demarcado e que vive sua sexualidade de diferentes formas. Esta fragmentação do sujeito e os movimentos que, mais adiante, vão ser organizados em torno dela constituem o que vem a ser chamada de política de identidade e que tem sua emergência histórica localizada no final dos anos 60 e início dos anos 70, já no século XX.

Para saber quais os grupos envolvidos nesse movimento, basta pensar nos sujeitos que não se enquadravam no modelo ocidental, masculino, branco, heterossexual. Daí, podemos destacar duas das características principais da política de identidade: a ênfase na identidade (e na diferença) de grupos específicos reunidos em torno de questões de raça, etnia, sexualidade e nacionalidade, construindo diferentes posições-de-sujeito para os indivíduos; e a ênfase na luta em torno da representação. Zaretsky (1994) apresenta dois momentos históricos paralelos que possibilitaram a emergência da política de identidade: num sentido amplo, ela pode ser compreendida como resultado da reorganização entre público e privado tal como compreendida pelo capitalismo; e, de maneira mais restrita, a política de identidade tem relação com as transformações ocorridas na Nova Esquerda provocadas ainda pelo Maio de 68. A idéia de separação entre a esfera pública e a esfera privada refletia-se na vida cotidiana de modo a localizar, na primeira, as relações sociais, o trabalho, as instituições políticas e jurídicas e, na segunda, as relações familiares, a sexualidade, a maternidade. A divisão entre público e privado é apenas uma das barreiras que vão ser rompidas pelas feministas, de onde a frase: “o pessoal é político, o político é pessoal”. São trazidas às claras as relações entre família e economia, sexualidade e poder, política e maternidade.

Quanto à luta em torno da representação, diferentes grupos – mulheres, gays, lésbicas, negras/os, índias/os – passam a reivindicar o reconhecimento de suas identidades. É preciso destacar que, na perspectiva dos Estudos Culturais, a noção de representação não está relacionada ao reflexo da realidade, não pressupõe uma presença original ou modelo primeiro. A representação implica modelos da realidade construídos a partir de relações de poder, por este motivo o que importa, de fato, são as relações de poder que constituem “realidades” nos sistemas de significação. Nesse sentido, a linguagem ocupa um lugar fundamental, já que é ela que produz representações e, por conseguinte, produz o real. Quando falamos sobre o real estamos representando-o de acordo com nossos valores e perspectivas, de acordo com nosso modo de olhar para as coisas do mundo. Quando representamos o mundo,

estamos produzindo conhecimento e saberes, entretanto, isso não significa dizer que todos são considerados válidos ou legítimos (Sabat, 1999). Assim sendo:

Perguntas sobre quem está autorizado a conhecer o mundo traduzem-se em perguntas sobre quem está autorizado a representá-lo. Fazer esse tipo de perguntas significa, por sua vez, reconhecer um vínculo entre conhecer e representar de um lado, e relação de poder, de outro (Silva, 1997, p. 32).

Para dizer de outro modo, são os grupos que estão autorizados a falar que produzem as representações legitimadas socialmente, como resultado da luta pela imposição de significados. Por outro lado, os grupos que não estão autorizados a falar é que lutam pelo direito à representação. Segundo Tomaz Tadeu da Silva:

Os questionamentos lançados às epistemologias canônicas, às estéticas dominantes, aos códigos culturais oficiais partem precisamente de grupos sociais que não se vêem aí representados. Há uma revolta das identidades culturais e sociais subjugadas contra os regimes dominantes de representação. É essa revolta que caracteriza a chamada 'política de identidade' (1997, p. 33).

O que está implicado neste movimento, é o questionamento da identidade unificada. É preciso dizer que todo esse questionamento é feito a partir da utilização de conceitos já cristalizados em seus significados. O trabalho da crítica pós-estruturalista começa por aí: desconstruindo velhos conceitos e reconstruindo-os com outras possibilidades de utilização, na tentativa de estabelecer novas relações entre velhos termos. Nesse sentido, a identidade não é eliminada; o que passa a ser interrogado são as características atribuídas à identidade como a idéia de totalidade ou de essência.

A identidade problematizada pelo Pós-Estruturalismo é definida historicamente; essa perspectiva recusa a fixidez e valoriza a multiplicidade e a instabilidade como alguns dos elementos que caracterizam as identidades culturais. Para Stuart Hall (1997), as identidades culturais constituem-se a partir do nosso "pertencimento" a diferentes culturas como religiosas, lingüísticas, nacionais ou de gênero, só para citar algumas. Posso reconhecer-me no outro porque, tal como eu, é uma mulher mas, por outro lado, ao contrário de mim, ela é branca e isso nos torna

diferentes. Através deste simples exemplo, podemos observar o quanto a identidade cultural é complexa e multifacetada. E ainda, o quanto a identidade está relacionada com a diferença.

Considerando que, nesta pesquisa, a identidade é tomada como uma construção que se dá através da linguagem, é inevitável falarmos no processo de diferenciação que constrói a identidade. Segundo Silva (2000), identidade é aquilo que se é e diferença é aquilo que o outro é. Longe de ser tão simples quanto parece, o autor demonstra que identidade e diferença são mutuamente determinadas e estão implicadas num processo de significação social e cultural. Sendo a identidade e a diferença resultados da linguagem, é fundamental que ambas sejam nomeadas constantemente de modo a serem re/produzidas.

É comum tomarmos a identidade como a referência exata e verdadeira, através da qual estabelecemos critérios valorativos de normalização. Através de identidades estabelecidas como hegemônicas, é possível identificar o que é normal, correto ou válido, num determinado contexto social. Porém, Silva (idem) aponta para uma perspectiva mais radical na qual a diferença poderia ser tomada como a referência:

Para isso seria preciso considerar a diferença não simplesmente como resultado de um processo, mas como o processo mesmo pelo qual *tanto* a identidade *quanto* a diferença (compreendida aqui, como resultado) são produzidas. [grifos do autor] (Silva, 2000, p. 76).

É esse processo de diferenciação que torna possível a construção de identidades culturais hegemônicas em detrimento de outras identidades chamadas de minoritárias. No momento em que uma identidade é afirmada: “eu sou heterossexual”, uma série de outras identidades relacionadas a ela são negadas, pois isso significa que eu não sou homossexual, nem bissexual. Essas negatividades são, portanto, fundamentais para que um sujeito possa se reconhecer claramente como heterossexual. Desse modo, o processo de auto-reconhecimento de um sujeito como heterossexual, reivindica, primeiramente, a produção do homossexual como o outro, o não-eu, o estranho.

Se concentro meus exemplos na sexualidade é porque esta é fundamental para meu problema de pesquisa. Considerando que as identidades são forjadas na relação permanente com a diferença, parto do pressuposto de que a produção do outro é imprescindível para a construção de uma identidade hegemônica como fixa e estável. Nos filmes infantis, a estratégia freqüentemente utilizada para construir tal identidade é apresentar o outro como monstro, como desprezível.

Nesta pesquisa, utilizo o termo *identidade hegemônica* como aquela que corresponde aos padrões socialmente aceitos e definidos por um contexto cultural dominante. Em nossa sociedade homens ou mulheres devem ser heterossexuais, jovens e bonitos, devem ter um corpo perfeito e constituir família através de uma união legal, preferencialmente, através de um casamento cristão. Estas identidades de gênero e sexuais, tal como todas as outras, precisam ser constantemente produzidas e os filmes infantis fazem isso através de técnicas visuais e lingüísticas.

Na perspectiva que estou me apoiando, qualquer marca da identidade passa a ser percebida como contingente, nunca fixa ou imutável. Importa não mais o sexo ou a sexualidade em si mesmos, mas sim os discursos produzidos em torno deles e as identidades constituídas por eles. Desde sempre a relação entre homens e mulheres foi marcada pela diferença em qualquer âmbito, seja no físico, seja no psíquico, seja no comportamental. Esta diferenciação está fortemente vinculada a relações de poder, visto que nessa operação comparativa o homem, o masculino, ocupa sempre um lugar superior ao da mulher, do feminino. Por isso, é fundamental não perder de vista que tanto as identidades de gênero quanto as identidades sexuais devem ser observadas como algo produzido no interior das relações de poder e produzidas por essas mesmas relações.

Não podemos esquecer que as relações de poder operam tanto nas relações sociais mais amplas (através do controle de natalidade e das populações, por exemplo) quanto na produção de subjetividades (regulando, constringendo, estimulando comportamentos, outro exemplo) (Foucault, 1984). Durante algum tempo, a luta do movimento feminista estava muito voltada para a eliminação das diferenças produzidas por essas relações de poder. A conexão entre diferença e poder é bastante estreita visto

que o ato de nomear uma diferença está diretamente relacionado a um ato de poder já que no momento mesmo em que nomeio algo ou alguém, estou produzindo uma referência construída de modo hierárquico.

○ que as intelectuais feministas pós-estruturalistas vão fazer não é exatamente buscar a origem dessas diferenças ou sua eliminação em favor de uma sociedade mais justa e igualitária; elas vão questionar a produção dessas diferenças e os efeitos que elas têm na construção das identidades de gênero e sexuais. A pergunta não é quem somos? Mas sim, como somos representadas? Quem é apresentada como diferente? Quem ou o que determina as diferenças?

Nesse sentido, devemos analisar as identidades de gênero e sexuais como algo constituído dentro das relações de poder e dentro das relações de diferença. As identidades sexuais e de gênero dos sujeitos estão inevitavelmente relacionadas: as identidades sexuais dos sujeitos se constituem de acordo com o modo como vivem sua sexualidade, como vivem seus prazeres e desejos sexuais. Ao mesmo tempo, esses sujeitos constroem suas identidades de gênero à medida que são identificados social e historicamente como masculinos ou femininos (Louro, 1997).

São diferentes vozes que interpelam o sujeito, reivindicando uma faceta dessa identidade fragmentada e as posições-de-sujeito assumidas em relação ao gênero e à sexualidade são apenas um espaço desse caleidoscópio. Acontece que esse movimento de se colocar em determinada posição usualmente não é tranqüilo. A normalização de algumas identidades – como a identidade heterossexual – tem como efeito a sua “naturalização”, jogando para o campo da anormalidade outras identidades que se constituem de formas diferentes das hegemônicas. Segundo Deborah Britzman:

Nenhuma identidade sexual — mesmo a mais normativa — é automática, autêntica, facilmente assumida; *nenhuma* identidade sexual existe sem negociação ou construção. Não existe, de um lado, uma identidade heterossexual lá fora, pronta, acabada, esperando para ser assumida e, de outro, uma identidade homossexual instável, que deve se virar sozinha. [Grifos da autora] (1996. p. 74).

Esse processo permanente de construção das identidades reivindica continuamente mecanismos de controle e de regulação que garantam ao sujeito

modos de conduta socialmente adequados. Todos os procedimentos e saberes produzidos nesta direção também funcionam, ao mesmo tempo, como marcadores das identidades que vão ser colocadas fora do centro. De um modo geral, o objetivo é eliminar dúvidas e ambigüidades que, porventura, venham a existir a respeito de determinados sujeitos que se apresentam de maneiras que fogem aos padrões dominantes. Nesse caso, é necessário reforçar o discurso hegemônico de modo a forçar uma identidade definitiva e, de alguma forma, tentar eliminar as “marcas” da diferença.

Por este motivo é que falar de identidade implica sempre falar de diferença. Toda e qualquer identidade é sempre construída pelo olhar minucioso sobre o outro, é constituída pelo que o outro não é. Por isso, a identidade não implica somente positividade mas está repleta de negatividade, pois ela se constitui sempre da negação de marcas culturais que estão presentes por sua ausência. Nessa política da diferença, há sempre um termo dominante, a partir do qual se produzem as diferenças relacionadas a termos subalternos. O termo subalterno é sempre constitutivo do termo dominante e necessário para ele. A mulher, por exemplo, é o não-homem, é um termo subalterno que está ligado ao termo dominante “homem”. Entretanto, a simples existência do termo “mulher” já traz em si a desestabilização da unidade, de tudo o que significa ser homem (Grossberg, 1996). A disposição em abalar termos dominantes de uma polaridade é uma atitude que tem dimensões teóricas e políticas. Perguntar sobre o termo dominante de um binarismo provoca outras questões que podem nos levar a pensar diferente do que temos pensado.

Representações binárias são bastante comuns nos filmes infantis de animação. Aqui, importa, particularmente, identificar de que forma tais representações funcionam no sentido de reiterar a heterossexualidade. Embora nos últimos anos a Disney venha apresentando novas representações de feminino⁶, um conjunto de signos usado para

⁶ Em 1999 a revista *Cláudia* publicou uma reportagem chamada *A mocinha mudou para melhor*, na qual saudava a iniciativa da Disney em trazer a público uma nova representação de mulher. Dois filmes são citados: *A Pequena Sereia* e *Mulan* que teve unanimidade da crítica em elogios no que diz respeito a sua qualidade técnica e também a sua narrativa empolgante. O projeto do filme, que levou 5 anos para ser executado, fez parte de um projeto maior relacionado com as negociações entre a Disney e o

sustentar binarismos maniqueístas continua presente nas produções mais recentes. De fato, tais modificações podem ser observadas, entretanto, a quantidade de signos que reafirma as identidades de gênero hegemônicas é indiscutivelmente maior. Embora Ariel (*A pequena sereia*) tenha enfrentado tudo e todos para ser feliz, sua felicidade ainda estava diretamente ligada a um príncipe e ao verdadeiro amor. O que faz com que a garota seja identificada como uma mocinha diferente de todas as outras é sua rebeldia e determinação extremas que a fazem romper com sua família por causa de seu desejo de encontrar seu príncipe.

No que diz respeito à representação gráfica de Ariel (bem como de outras heroínas), há traços bem definidos que servem para demarcar diferentes grupos de personagens. Nesse ponto é preciso dizer o quanto o corpo é importante para a concepção das identidades de gênero. Para Judith Butler (1990), o gênero é uma seqüência contínua de atos realizados por um sujeito. De modo nenhum esse sujeito é pré-existente à ação de realização de um gênero; até porque para Butler sujeito é uma estrutura lingüística em constante formação. A identidade do sujeito é construída a partir da linguagem, o que significa dizer, em outras palavras, que gênero, sexo, sexualidade são efeitos de instituições, discursos e práticas. Nesse sentido, portanto, o corpo aparece como um dos principais espaços de realização de um gênero.

Se analisarmos a representação gráfica dos corpos e a construção das identidades de gênero nos filmes infantis de animação, fica evidente a relação estabelecida entre corpo/sexo, gênero e (hetero)sexualidade. É o caso de Ariel, uma sereia adolescente de 16 anos que é bela, jovem, magra e dona de uma voz maravilhosa, bem como suas irmãs que tem o mesmo aspecto. Outra característica gráfica recorrente quando se trata do núcleo do “bem”, são os traços arredondados e graciosos que marcam as demais personagens como peixinhos, siris, camarões que fazem parte do elenco de *A Pequena Sereia*. O que marca a diferença de Ariel em relação ao seu grupo é sua rebeldia e idealismo, características essas que a fazem procurar a ajuda da bruxa do mar.

governo de Hong Kong, para a construção de um *resort* na China, daí o empenho em produzir um filme que tivesse esta região como cenário. (Por trás da mágica, 2001)

Quando Úrsula, a bruxa, tenta convencer Ariel de que pode ajudá-la a ir ao encontro de seu verdadeiro amor e, quem sabe, tornar-se humana, são as características físicas que ela evoca. A bruxa exige como pagamento por seu feitiço, a voz de Ariel; a garota fica preocupada, pois não acha possível conquistar o príncipe sem sua voz. Mas Úrsula argumenta: *terá sua aparência e seu belo rosto! E não subestime a linguagem do corpo*. E, cantando, demonstra para a pequena sereia o quanto a voz é desnecessária a uma mulher podendo, até mesmo, atrapalhar um romance. A bruxa ressalta a idéia de que os homens gostam de garotas caladas e detestam fofocas; apenas as garotas comportadas vão casar! Desse modo, a referência ao silêncio feminino é trazida para o público de forma clara e objetiva por meio da música cantada por Úrsula, que afirma ser dispensável para uma mulher a conversa, a fala, o raciocínio. Do mesmo modo, Mulan, personagem do filme homônimo, é freqüentemente repreendida por falar diante de um homem sem autorização. O silêncio é uma qualidade desejada para uma mulher que pretende ser boa esposa e boa mãe.

Desde o início do século XVI, tagarelice e fofoca estavam relacionadas ao feminino, tornando as mulheres agentes extra-oficiais de notícias e novidades, compartilhadas na cozinha, nos salões de chá, nas ruas, na igreja, tendo na narrativa a única forma possível de trocar experiências e informações, principalmente num período no qual o aprendizado da leitura e da escrita não era permitido para elas. Já em *A Política*, Aristóteles fazia apologia ao silêncio como sendo a glória da mulher, mas não uma glória para o homem. Na segunda metade do século XVII, a cultura dos salões possibilitou minar a crença nos benefícios do silêncio feminino e isso foi feito por meio dos contos de fadas, particularmente, por meio da marquesa de Rambouillet que, decepcionada com a rudeza da corte de Luís XIII, resolveu receber pessoas em seu próprio quarto para conversar, trocar idéias, debater assuntos importantes e ouvir histórias. É nesse contexto que contos de fadas como *A princesinha sabida* e *O pássaro azul* foram elaborados “como parte de um projeto consciente de derrubar preconceitos e remodelar os valores e atitudes convencionais” (Warner, 1999, p. 77): enquanto os

homens controlavam a escrita, os debates acadêmicos e a política, as mulheres dominavam a palavra falada.

Essa valorização do silenciamento feminino está presente não apenas no conto, como também no filme *A Pequena Sereia*. E em todas as versões a sereia – rebelde e determinada, com coragem suficiente para romper com o pai, a família e seu mundo submarino – entrega, de pronto, sua voz. Assim, Ariel não corre o risco de se transformar em uma mulher heterossexual com uma identidade de gênero incompatível com os padrões hegemônicos.

Ainda que o príncipe Eric lembrasse apenas da voz da mulher que o salvou do naufrágio, ele se apaixona por Ariel sem conversar com ela, sem ouvi-la. A cena final do filme, do casamento da garota com o príncipe, confirma a argumentação de Úrsula sobre o futuro das garotas comportadas. Não apenas por não ter voz mas por outros motivos, Ariel acaba por se transformar em um modelo hegemônico de feminino. Considerando que para a garota tudo no mundo dos humanos é novo – embora a sereia já conhecesse alguns objetos, desconhecia seus significados ou utilidades – ela se torna completamente subordinada ao jovem Eric, principalmente porque ele conhece aquele mundo completamente estranho para ela. É possível dizer, então, que o regime regulatório utilizado nesse filme para realizar a heterossexualidade como norma está fortemente conectado a dois aspectos: a partir do momento em que Ariel assume uma identidade de gênero submissa ela está confirmando o tipo de feminilidade e heterossexualidade adequada ao mundo dos humanos, ou seja, ao mundo “real”; e depois, já transformada em humana, a garota constitui sua identidade desde um regime regulatório localizado no binômio conhecimento/ignorância. Ariel é apresentada ao mundo pelo príncipe Eric, durante um passeio de carruagem, e fica deslumbrada com tudo o que vê: de um lado, ele detentor de todo conhecimento e, de outro lado, ela que desconhece por completo as coisas daquele mundo. É nesse contexto que Ariel passa a agir de modo a constituir sua identidade de gênero que, como afirma Butler (1990), é efeito de práticas, discursos, instituições. Não deixa de ser significativa a relação que se estabelece entre a garota calada/ o mundo dos humanos/ o casamento feliz, condições intrínsecas às práticas, aos discursos e às

instituições que constituem o mundo no qual Ariel terá que viver e ao qual deverá adequar sua identidade de gênero.

No filme *Mulan*, a heroína está inserida em um outro regime regulatório no processo de constituição do gênero. É possível dizer que o enredo deste filme trata da busca pela “verdadeira” identidade, pois desde o início, ou seja, bem antes de seu pai ser convocado para lutar no exército imperial chinês, Mulan já se sentia desconfortável com os atos por meio dos quais realizava sua identidade de gênero. Alguns enunciados deixam isso claro logo nas primeiras cenas do filme: o desânimo do pai ao ver o quanto a garota é atrapalhada nos afazeres domésticos; o fato de falar sem permissão, o que é inaceitável para uma mulher; se interessar por “coisas de homens” como jogar xadrez, por exemplo. Todas essas indicações são confirmadas ao final de seu encontro com a casamenteira quando esta afirma para Mulan: *você é uma desgraça! Pode parecer uma noiva mas você nunca trará honra a sua família!* Ao voltar para casa, arrasada, encontra seu pai, também preocupado pelo mesmo motivo: sua filha ainda não está pronta para casar. Seja em um contexto predominantemente feminino como o do encontro com a casamenteira (ainda no início do filme) seja em um contexto predominantemente masculino como no acampamento do exército, Mulan não consegue encontrar seu lugar, não consegue se identificar nem com o feminino, nem com o masculino – pelo menos não com os modelos apresentados naquele momento. E é essa confusão que atrapalha o processo identificatório de Mulan em relação ao seu próprio sexo: ela tem um sexo feminino mas não consegue desempenhar algumas das práticas identificatórias que devem ser realizadas por uma mulher. Nesta cena, a garota canta uma música que sintetiza o conflito-matriz do filme (Comparato, 1995), pois é a partir daí que traz à tona sua indecisão, sua confusão em relação a sua identidade:

Olhe bem a perfeita esposa jamais vou ser / ou perfeita filha / eu talvez tenha que me transformar / vejo que sendo só eu mesma não vou poder / ver a paz reinar no lar / quem é que está aqui / junto a mim / em meu ser / é a minha imagem / eu não sei dizer / como vou desvendar / quem sou eu / vou lembrar / quando a imagem de quem sou vai se revelar?

Ao que parece, nesse momento Mulan já consegue perceber que não está realizando seu gênero de modo adequado já que seus atos estão em desacordo com a identidade feminina hegemônica, naquele contexto. Judith Butler (1990) enfatiza que é justamente essa contingência do processo de constituição de um gênero que permite a constituição de maneiras outras que não apenas aquelas que reforçam as configurações de poder já existentes. Depois de ser rejeitada pela casamenteira, Mulan passa por um processo de construção de uma nova identidade. Essa busca de Mulan anuncia sua transformação, no momento em que percebe que não se sairá bem como esposa perfeita; transformação esta que mais tarde deverá ter marcas corporais e comportamentais, quando ela assume um jeito de ser masculino. A construção da personagem expõe a oscilação permanente entre qualidades consideradas femininas e outras consideradas masculinas, através de um sucessivo número de nomeações.

Entendo que a iniciativa de Mulan de ir para a guerra no lugar de seu pai funciona para desestabilizar a estrutura de poder existente na qual a mulher está totalmente submetida ao homem. A atitude da garota configura-se em um ato subversivo à medida que penetra em território exclusivamente masculino e, ao contrário do que acontecia com seus trabalhos domésticos, tem nesse espaço excelente desempenho. Ainda que o final do filme apresente alguns significantes que levam a audiência a supor que Mulan e o comandante Shang viverão felizes para sempre, todo o desempenho de Mulan durante o filme é subversivo naquele contexto onde as mulheres precisam de permissão para falar na presença de um homem. Mas, paradoxalmente, este processo pode funcionar também de modo inverso, no sentido de manter a identidade feminina e a mulher no lugar que lhe era destinado socialmente⁷, realizando o que Butler (1990) chama de “congelamento” do gênero, isto é, a tentativa de fazer com que o gênero pareça algo natural e transcendente. Segundo a autora, sexo e gênero também funcionam de modo performativo para reafirmar a idéia do corpo como algo fixo e natural.

Nos filmes infantis, ao sexo, gênero e corpo podemos acrescentar qualidades subjetivas relacionadas ao caráter, ou seja, beleza física está diretamente relacionada

⁷ Essa questão está desenvolvida no capítulo seguinte.

com beleza interior. Mulan, Ariel e Bela são fisicamente magras, bonitas, afáveis – que é o caso também de todas as outras mocinhas da Disney – além de inteligentes, determinadas, independentes. A recorrência desses signos funciona, entre outras coisas, para reforçar a idéia de naturalização do corpo e do sexo e, mais que isso, para estabelecer relações diretas e indiscutíveis entre sexo, corpo e gênero. A contínua representação das mocinhas a partir de um quadro de referência específico é uma das estratégias utilizadas na constituição de identidades de gênero hegemônicas. Entretanto, é importante lembrar que as identidades de gênero não hegemônicas são produzidas dentro do mesmo quadro de referência, pois é a partir dessas outras identidades que é possível manter a estabilidade das identidades hegemônicas.

Um exemplo disso, é a personagem Gaston, de *A Bela e a Fera*. O vilão contradiz as afirmações anteriores a respeito da relação entre beleza exterior e beleza interior. Desde o início do filme, Gaston é elogiado por seus músculos, por seu corpo cheio de pêlos, por ser destemido. Ninguém na aldeia entende como é que Bela pode recusar sua corte. Ainda que essa fissura entre beleza exterior e beleza interior aconteça, ao fim e ao cabo, ela é o mote para o desfecho do enredo, qual seja, o final feliz para a Bela e a Fera, com a quebra do encanto e a volta da Fera a sua aparência anterior, ou seja, a de um “belo” príncipe. No filme *A Bela e a Fera*, as identidades de gênero das personagens principais, Bela, Fera e Gaston, são realizadas de formas diferentes. O regime regulatório que está em ação desliza no binômio beleza interior/ exterior. Agregada a esses dois pólos encontra-se uma série de variantes, dentre elas, a concepção de “primitivo” como um adjetivo depreciativo usado por Bela para se referir tanto a Gaston quanto à aldeia. Quanto a Bela, a principal marca que a diferencia das outras moças da aldeia é o gosto pela leitura, a ambição, o desejo de conhecer outros lugares, ter uma vida diferente.

Estas práticas identificatórias presentes nos filmes, ao mesmo tempo em que funcionam no sentido de constituir as identidades hegemônicas, são necessárias para o reconhecimento de outras formas de realização da identidade de gênero menos valorizadas socialmente. Ao conceber o gênero como uma seqüência de atos a serem realizados, Judith Butler (1990) destaca que isso não significa de maneira nenhuma

que os sujeitos têm total liberdade para escolher seus gêneros. É preciso ter claro que qualquer escolha está desde sempre inserida em estruturas de poder existentes, logo, são limitadas e limitantes. É preciso dizer também que os investimentos realizados em torno de uma identidade hegemônica não são definitivos, eles podem falhar e, nesse momento, surgem espaços de subversão (idem).

Os traços ou marcas que não se enquadram no modelo hegemônico podem ser considerados subversivos ou abjetos. De uma forma ou de outra, eles servem sempre como parâmetro de normalidade, como referentes para a constituição de identidades normalizadas. Nesta tese, procurei analisar de que formas a heterossexualidade é reiterada nos filmes infantis de animação. Afirmando que uma das formas mais eficientes é apresentar a heterossexualidade como a única possibilidade de viver a sexualidade. Mas de que forma tal apresentação se realiza? Como os “inocentes” filmes infantis apresentam a heterossexualidade? Na seção que segue, apresento os principais tópicos da teoria performativa do gênero e da sexualidade que utilizei para analisar os filmes.

3.2 Caminhos da performatividade

Como aponto no segundo capítulo, o principal objetivo da Teoria *Queer* é perturbar a estabilidade, a normalidade estabelecidas por qualquer tipo de conhecimento, principalmente, aqueles relacionados às identidades de gênero e sexuais. Nas palavras de Culler (1999, p. 26), a Teoria *Queer* “usa o marginal – o que foi posto de lado como perverso, além dos limites, radicalmente outro – para analisar a construção cultural do centro: normatividade heterossexual”. Um outro aspecto importante que marca a Teoria *Queer* é o que tem sido chamada de “teoria performativa do gênero e da sexualidade” elaborada por Judith Butler, filósofa considerada uma das principais autoras neste campo.

A noção de performatividade foi, inicialmente, elaborada pelo filósofo britânico John L. Austin, na década de 50. Ao problematizar as diferenças e limitações entre

elementos lingüísticos tais como sentença, declaração e proferimento, Austin (1990) afirma – ao contrário do que muitos filósofos acreditam – que nem todas as sentenças são usadas para fazer declarações sejam elas verdadeiras ou falsas. Há sentenças que realizam um ato em vez de descrevê-lo, a estas sentenças Austin vai chamar sentença performativa, proferimento performativo ou, simplesmente, performativo.

Um performativo diz respeito a proferimentos que não são apenas declaratórios, mas que, ao serem emitidos em circunstâncias apropriadas, realizam o ato ao qual se referem. De outro modo, um proferimento constatativo faz apenas a declaração de um fato, classificando-o de verdadeiro ou falso. Uma forma que Austin indica para conhecer um performativo é a utilização de alguns verbos que realizam uma ação, conjugados na primeira pessoa do presente do indicativo como, por exemplo, ‘prometo’, ‘ordeno’ ou ‘declaro’.

Entretanto, este exemplo complica a classificação das elocuições constatativas e performativas na medida em que diversas sentenças, ao serem proferidas, podem dispensar a utilização explícita de verbos performativos tal como apresentados por Austin. O resultado disso é que a distinção entre esses dois tipos de elocução dissolve-se e torna possível para qualquer elocução ser performativa em determinadas circunstâncias (Culler, 1999). Contudo, ainda que o proferimento performativo possa estar ausente na realização de uma ação, permanece a necessidade das circunstâncias apropriadas: quando um performativo é proferido, o que importa são as convenções sociais e lingüísticas e não a intenção do sujeito que emite a elocução. Para que um batismo seja realizado, é necessário que aconteça em circunstâncias adequadas, por exemplo, em uma igreja e com um padre que é o sujeito investido de autoridade para validar este ato. Do contrário, o ato não teria nenhuma validade, pois um leigo pronunciando as mesmas palavras que um padre pode pronunciar, não atenderia à adequação das circunstâncias. Seguindo este raciocínio, Austin afirma que para a realização de um performativo é necessário que as palavras sejam ditas com seriedade: “Não devo estar, digamos, pilheriando ou escrevendo um poema” (idem, p. 27).

Mais recentemente, Jacques Derrida volta-se para o estudo do performativo e, a partir de sua prática desconstrutiva, critica principalmente esta última afirmação que diz

respeito à seriedade no proferimento das palavras. Derrida (1991) afirma que há inúmeras maneiras, inclusive não-sérias, através das quais fragmentos de linguagem podem ser proferidos de maneira performativa. Pois é exatamente a possibilidade de repetição de um fragmento de linguagem em diferentes circunstâncias que torna possível a linguagem. É necessário que os performativos sejam *iteráveis* para que possam ser reconhecíveis como fórmulas regulares que funcionam para realizar determinados atos, em circunstâncias sérias ou não. Para Derrida a linguagem deveria ser regida por uma lei de “iterabilidade geral”, já que algo se torna um signo, somente a partir do momento em que pode ser citado e repetido em qualquer circunstância (Culler, 1999). Nesse sentido, a linguagem é concebida como uma forma de ação, como produtora do mundo, como constituidora de identidades.

São precisamente as questões acima que importam para Judith Butler ao pensar e propor uma teoria performativa do gênero e da sexualidade. Para essa autora, a performatividade pode ser compreendida como “a prática reiterativa e citacional pela qual o discurso produz os efeitos que ele nomeia” (Butler, 1999, p. 154). Além da possibilidade de repetição de um signo, sua citacionalidade é fundamental para a produtividade de um discurso. A noção de citacionalidade é utilizada por Butler a partir de Derrida (1991) e diz respeito à possibilidade que qualquer signo tem de ser citado, independente do contexto no qual foi gerado. Desse modo, ainda que a intenção se perca no meio do caminho, a simples possibilidade de ser citado e repetido *ad infinitum* faz com que um signo continue inteligível e produtivo.

Ao compartilhar da idéia de que a linguagem realiza atos, cria coisas novas, Butler vai questionar o sexo, o gênero e a sexualidade a partir desta perspectiva, propondo questões instigantes para a pesquisa, e levando-nos a fazer outras perguntas. De acordo com Butler (1999), o sexo é uma materialidade que precisa ser reiterada por práticas discursivas. Nesse caso, sou levada a fazer outras perguntas como: também o homem e a mulher, enquanto sujeitos de sexo, não seriam construções sociais? Dito de outro modo, quando falamos em termos de sexualidade, nos referimos a homossexuais, lésbicas, bissexuais, transexuais, travestis, heterossexuais e outras; quando falamos em termos de gênero, toda a pluralidade possível de escolhas sexuais

fica limitada ao masculino e ao feminino. Não seria hora de pensar em algo no sentido de romper as fronteiras entre gênero e sexualidade – um pós-gênero talvez? E num momento de ousadia, não seria possível questionar a inseparabilidade entre homens, mulheres, lésbicas, gays, bissexuais e tantas outras formas de exercício do desejo? Butler problematiza, de forma original, a relação entre gênero, sexo e corpo. Sua teorização parece-me particularmente interessante para a construção de meu objeto de estudo, o que me leva a expor alguns de seus conceitos centrais.

Se, como afirma Butler, o sexo “é uma das normas pelas quais o ‘alguém’ simplesmente se torna viável, é aquilo que qualifica um corpo para a vida no interior do domínio da inteligibilidade cultural” (idem, p. 155), pergunto se não seria o sujeito um *sujeito do sexo*, o que significaria tornar inseparáveis as noções de gênero e de sexualidade? O que quero dizer é que começo a pensar se falar em lésbicas significa, necessariamente, falar em mulheres (e assim por diante...) Começo a pensar que é também necessário rever os conceitos de gênero e de sexualidade não com o objetivo de produzir uma concepção única e definitiva, e sim de problematizar o campo teórico “pós” que, em alguns momentos, parece apoiar-se na afirmação de incertezas e relativizações para funcionar como outra metanarrativa.

Mas, pergunto ainda, qual a necessidade de separar gênero e sexualidade? É possível pensar em sujeitos sem gênero e sem sexualidade? Podemos falar de um sujeito generificado que não vive de forma nenhuma sua sexualidade? Se, como afirma Jeffrey Weeks “[a] sexualidade tem tanto a ver com as palavras, as imagens, os rituais e as fantasias como com o corpo” (1993, p. 06), podemos concluir, então, que mesmo aquelas pessoas que não têm vida sexual ativa não estão fora do campo da sexualidade. Como, então, pensar gênero de maneira separada da sexualidade?

Judith Butler (1999) problematiza a relação entre a performatividade de gênero, a materialidade do corpo e o sexo, enquanto categoria, com o objetivo de demonstrar que não existem sujeitos exteriores ou anteriores às normas regulatórias. Butler vai utilizar o termo “normas regulatórias” inspirada em Michel Foucault. Este autor compreende a norma como uma regra de conduta, como lei informal que se opõe ao excêntrico, à desordem, à irregularidade. Nesse sentido, Butler (idem) afirma que o

processo de materialização do sexo é constituído através de normas regulatórias, que operam de modo performativo, para confirmar a heterossexualidade como a sexualidade normativa.

Para isso a autora utiliza o seguinte argumento: sempre que nos referimos à diferença sexual, nós o fazemos em termos de diferenças materiais. Mas o que não se pode esquecer é que essas diferenças materiais são ao mesmo tempo marcadas e formadas por práticas discursivas. De modo algum isso significa afirmar que a diferença sexual é causada pelo discurso, pois o “sexo”, enquanto categoria normativa, faz “parte de uma prática regulatória que produz os corpos que governa” (idem, p. 153). O sexo é um processo e só se materializa através das normas regulatórias reiteradas, não apenas através do discurso, como também através do tempo.

Entretanto, não é possível pensar o momento em que tal constructo será finalizado de uma vez por todas. Daí a necessidade de uma reiteração permanente em favor da materialização do sexo, por meio de atos performativos. É através destes que o discurso torna-se produtivo, construindo a diferença, materializando o sexo e ratificando a heterossexualidade como norma. Portanto, podemos afirmar que há uma forte relação entre discurso, performatividade e poder na constituição normativa do sexo.

Segundo Butler (1999), alguns pontos ficam abalados com essa discussão: 1) O corpo torna-se inseparável das normas regulatórias que o produzem; 2) a performatividade funciona como reiteração discursiva produzindo fenômenos; 3) o sexo passa a ser compreendido como uma norma cultural através da qual corpos são materializados; 4) a assunção de um sexo funciona como o processo de constituição do sujeito; 5) esse processo de assumir um sexo está relacionado com os meios discursivos que tornam possível aos sujeitos identificarem-se, ou não, com a norma heterossexual.

Nesse ponto, Butler destaca que o processo de constituição e identificação do sujeito implica a existência de um espaço de abjeção que se caracteriza por ser exterior ao sujeito, mas que só ganha estatuto constituinte do processo, à medida que opera também “dentro” do sujeito, através da (des)identificação. Esse espaço de abjeção é

exatamente o lugar no qual o sujeito constitui-se enquanto tal, demarcando seu campo de valência. Nas palavras de Butler,

o sujeito é constituído através da força da exclusão e da abjeção, uma força que produz um exterior constitutivo relativamente ao sujeito, um exterior abjeto que está, afinal, 'dentro' do sujeito, como seu próprio e fundante repúdio (idem, p. 155-6).

Em última análise, o que Butler problematiza é a relação estabelecida entre cultura e natureza nos estudos de gênero. Segundo a autora, algumas perspectivas teóricas entendem o sexo como uma superfície passiva sobre a qual a cultura age para atribuir significados (uma crítica que, em parte, também é referida por Linda Nicholson, conforma comentei anteriormente). Nesse sentido, sua proposta é a utilização da noção de matéria, em detrimento da concepção construcionista do gênero. Matéria não como objeto estático, mas como processo que se realiza temporalmente e de forma contínua através da reiteração de normas regulatórias. Essa reiteração é que provoca, ao mesmo tempo, o surgimento de espaços alternativos para rematerialização das normas possibilitando a atribuição de outros significados que não os normativos.

É preciso ter claro, entretanto, que admitir a possibilidade da produção de significados não normativos, não quer dizer admitir um corpo, um sexo pré-dado, nem mesmo um lugar fora do campo discursivo. Para Butler, fazer referência "a um tal objeto extra-discursivo sempre exigirá a delimitação prévia do extra-discursivo. E, na medida em que o extra-discursivo é delimitado, ele é formado pelo próprio discurso do qual ele busca se libertar" (1999, p. 165). Desse modo, no momento mesmo em que fazemos referência a algo, ainda que seja abjeto, estamos demarcando critérios de referência que tornam possível incluí-lo em zonas de inteligibilidade cultural. E é nestas zonas que podemos encontrar o outro, quase sempre seres abjetos, que são produzidos de modo a fazer com que o sujeito reafirme sua identidade seja ela qual for, desde que corresponda aos padrões hegemônicos.

São as idéias de abjeção e de performatividade que extraio do trabalho de Butler para utilizar na minha pesquisa. Entendo que os filmes infantis exercem uma ação performativa e, entre outras coisas, produzem a abjeção como mais uma forma de

construção (e reiteração) da heteronormatividade. Nos filmes, a abjeção pode ser identificada de diferentes maneiras: através do vilão, da vilã, do inimigo, da bruxa, da madrasta; mas, considerando a idéia de Butler de que o sujeito é constituído pela força da exclusão e da abjeção, muitas vezes, o outro, o monstruoso, o abjeto, pode ser identificado a partir do próprio sujeito, através de comportamentos, de falas, de gestos, de movimentos que eventualmente sugerem sua passagem pela zona inóspita da abjeção. São vários os elementos que, por exclusão, caracterizam os não-sujeitos que povoam uma zona inóspita, necessária para circunscrever o domínio do sujeito (Butler, 1999).

4 Olhar para o espelho e ver os seus avessos

Uma vez Caetano Veloso cantou: “... é que Narciso acha feio o que não é espelho...”. O mito de Narciso é usado para dizer do sujeito que toma por objeto de amor e de desejo seu próprio corpo. Sigmund Freud inicialmente identifica o narcisismo como perversão para, depois de algum tempo, identificá-lo como um dado estrutural do sujeito (Chemama, 1995). Aqui, a utilização indireta do mito de Narciso por meio da música de Caetano é para fazer referência ao desconforto que nos assalta ante o desconhecido, que serve para reafirmar a positividade da identidade e para afastar o que pode ameaçá-la. Não é possível pensar no eu sem o outro.

De um modo geral, a produção do outro tem uma longa história. Neste capítulo, entretanto, selecionei apenas determinadas/os autoras/es que se dedicaram a este tema, com o objetivo de demonstrar diferentes abordagens, na sua maioria convergentes. Ao problematizar o tema do desconhecido, tais autoras/es têm elaborado teorias distintas, nas quais diferentes nomeações são utilizadas para tentar defini-lo, pois, aqui o desconhecido está no mesmo campo do não-familiar, do abjeto, do anormal, do indesejado. Nesse sentido, apresento algumas abordagens sobre o que nos é estranho, desenvolvidas em diferentes perspectivas e em contextos históricos e culturais diversos. Entendo que, ao fim e ao cabo, tais abordagens são bastante produtivas para pensar como a heterossexualidade constitui-se em sexualidade normativa. Ou, dito de outro modo, como as outras possíveis formas de viver a sexualidade são empurradas para o campo da aberração, simplesmente por serem com frequência ignoradas e invisibilizadas e, por serem não-familiares. Esse não-

familiar ora é nomeado como monstro, abjeto, anormal, ora como estranho, esquisito, diferente. Segundo José Gil, “[o]s monstros, felizmente, existem não para mostrar o que não somos, mas o que poderíamos ser” (1994, p. 10); para mostrar o que não devemos ser, para afastar qualquer desejo de mudança que possa desafiar o já sabido, para demarcar o que é normal.

No que vem a seguir, será possível perceber a importância do outro para a constituição do mesmo. O mesmo que é, o mesmo normal, o mesmo desejável. Por meio dos filmes infantis de animação, quero demonstrar como se processa tal operação no campo do gênero e da sexualidade de modo a transformar a heterossexualidade como a sexualidade “normal”. Este capítulo está dividido em quatro seções: na primeira apresento algumas das principais problematizações em torno do outro. Em seguida, nas seções dois e três, analiso de que forma o outro é produzido para reafirmar a heterossexualidade como norma. Ainda tendo como pressuposto a afirmação de que a realidade é uma construção discursiva, finalizo este capítulo fazendo uma breve discussão sobre a produção e, conseqüentemente, naturalização da norma. Desse modo, espero deixar claras as conexões que podem ser estabelecidas entre a produção do outro e do mesmo na constituição da sexualidade normativa.

4.1 Todos os nomes

É o misto de dois reinos, reino animal e reino humano: o homem com cabeça de boi, o homem com pés de pássaro – monstros. É a mistura de duas espécies, é o misto de duas espécies: o porco que tem uma cabeça de ovelha é um monstro. É o misto de dois indivíduos: aquele que tem duas cabeças e um corpo, aquele que tem dois corpos e uma cabeça é um monstro. É o misto de dois sexos: aquele que é, de uma vez, homem e mulher é um monstro.

(Foucault, 2001, p. 67)

O monstro é algo simultaneamente material e imaterial. Um corpo que aparece em um momento efêmero e que logo desaparece para ficar apenas no campo

do simbólico envolvendo sentimentos ambíguos de atração e repulsa. O monstro encerra o desejo de ver, é um instrumento de exercício do olhar como recurso para alcançar uma resposta satisfatória da identidade, do Mesmo. O monstro não é um espectro, ele é composto não somente de energia; ele envolve materialidade embora não definível. O monstro está presente, ele pode ser tocado embora não seja possível definir a matéria da qual ele é feito. E o monstro tem sua própria subjetividade, talvez aquela que escapa de seu criador, aquela recusada pelo espaço normalizado ou do que se pretende como tal. Compreender os monstros como uma produção cultural resultante e integrante de nossa subjetividade implica confundir fronteiras sobre o que é “interior” e o que é “exterior” colocando em xeque o binarismo do pensamento moderno ocidental. Mais que isso, o monstro situa a questão da identidade em um espaço fronteiro, de indefinição, tornando identidade e diferença dois processos inseparáveis e relacionais. “Falar do ‘outro’ é falar de um peculiar efeito de identificação. O outro é um enfeixamento nos emblemas do ‘Eu’. O outro é o necessário gradiente que vai do Eu ao que não é Eu” (Corazza, 2000).

O outro, o estorvo, o abjeto, o grotesco, o asqueroso, o vil, o baixo, o desprezível, o perturbador, o estranho, o indizível. O monstro está aí, junto. Ele não é nada mais, nada menos. Ele está naquele espaço no qual as palavras não chegam, naquele tempo que não é possível marcar no calendário; insinua-se no cotidiano, no habitual, no familiar para logo demarcar seus domínios através da angústia, do estranhamento, da inviabilidade. Ele perturba a ordem ‘natural’ do mundo. Não é necessariamente o novo ou o diferente, mas é o perturbador e o indizível. Infame, torpe, repugnante, obsceno, ignóbil, sórdido, reles, monstruoso... No dicionário, diversos são os sinônimos que podem ser encontrados. Não importa como o chamemos pois, de uma forma geral, os significados dos termos são semelhantes: eles evocam o que foge à norma, o que foge à regra; eles são abordados como constituidores de nossa humanidade, de nossa subjetividade.

Importa dizer que os monstros não são uma invenção pós-moderna: eles estão presentes desde as primeiras narrativas da história da humanidade. A mitologia grega

está repleta de faunos, semideuses, parcas, sátiros, ciclopes, ninfas. Na Idade Média, a arte e a literatura estavam povoadas de seres grotescos; mesmo nas relações cotidianas os bufões e os bobos, imprescindíveis nas cortes, eram mais que atores representando um papel. Nos clássicos contos de fadas os dragões, as bruxas, as madrastas, os gigantes são indispensáveis. Freud utilizou-se do conto *O Homem de Areia*, de E.T.A. Hoffman, para falar sobre o 'estranho'⁸. Mikhail Bakhtin, ao escrever sobre Rabelais, dedica grande parte de seu trabalho ao grotesco cômico no carnaval, da Idade Média e do Renascimento. Shakespeare pariu Sycorax e Calibã; Ítalo Calvino deu vida a Agilulfo Emo Bertrandino dos Guildiverni e dos Altri de Corbentraz e Sura, cavaleiro de Selimpia Citeriore e Fez! Em tempos mais recentes, assistimos no cinema à volta de monstros já bem conhecidos na literatura como Drácula e o monstro do Dr. Frankenstein, ao mesmo tempo em que novos foram criados como King Kong, Hannibal, Alien, além de alguns autômatos, igualmente assustadores: "o elemento mecânico se faz estranho ao ganhar vida; o elemento humano ao perder a vida" (Kayser, 1986, p. 158). São humanos e inumanos ao mesmo tempo. É a proliferação do grotesco.

Monstro: aquele que revela. Partindo da etimologia da palavra, Jeffrey Cohen (2000) apresenta sete teses sobre os monstros: I – O corpo do monstro é um corpo cultural; II – O monstro sempre escapa; III – O monstro é o arauto da crise de categorias; IV – O monstro mora nos portões da diferença; V – O monstro políglota as fronteiras do possível; VI – O monstro é realmente uma espécie de desejo; VII – O monstro está situado no limiar... do tornar-se. Essas teses fazem parte de um método que Cohen propõe para analisar diferentes culturas, tomando como ponto de partida os monstros que, momentaneamente, as habitam. Seu caráter momentâneo tem relação com o fato de que os monstros não têm origem nem fim; eles são um deslocamento constante, eles escapam sempre, o que inviabiliza qualquer tentativa de aprisioná-los e enquadrá-los em categorias fixas. Têm relação também com acontecimentos que marcam uma cultura em

⁸ Em alemão *Das Unheimliche* (o que não é doméstico, caseiro, o que não é simples, rude) (N. T. in Freud, 1972, p. 275)

determinado momento, ou seja, a visibilidade de grupos não hegemônicos, o preconceito étnico e religioso, a homofobia, o racismo, o desprezo pela classe social “inferior”, só para citar alguns. Cada momento cultural produz seus monstros e a análise desses monstros permite a leitura de uma cultura. A inscrição das diferenças no corpo monstruoso atende à demanda da normalidade, pois o monstro incorpora o indesejável, reúne defeitos inaceitáveis, é sempre inconveniente, irregular e disforme. Ou seja, o monstro reúne elementos que servem para demarcar a fronteira da normalidade cultural, política, social, sexual, reafirmando o desejável, o aceitável, o conveniente

Historicamente, a significação de algumas culturas como primitivas funcionou como justificativa para o extermínio de comunidades inteiras. Os sujeitos dessas comunidades, significados como diferentes, selvagens e monstruosos, foram “justamente” dizimados em nome de tais preceitos, suas culturas foram destruídas e suas terras apropriadas pelos colonizadores. Do mesmo modo, a significação de determinadas identidades sexuais como aberrações faz com que sujeitos que não realizam seus desejos sexuais de acordo com o modelo normativo sejam considerados “desviantes” e, também, exterminados por grupos homofóbicos. Ambos os exemplos têm como função, aqui, demonstrar de que forma a produção dos monstros é útil tanto para consolidar normas já estabelecidas quanto para utilizar a diferença como justificativa para a produção da desigualdade e da exclusão.

Mas Jeffrey Cohen destaca um outro aspecto desse quadro: à medida que diferentes grupos marginalizados tornam-se visíveis – mulheres, homossexuais, índios, negras, lésbicas – a produção de significados se multiplica, ao mesmo tempo em que representações hegemônicas são reafirmadas como restritivas e limitantes. O paradoxo dessa relação está em perceber na diferença espaços de resistência e de fuga; está em perceber a diferença como indicador da fragilidade dos modelos hegemônicos, pois quando incorporada pelo monstro, a diferença expõe seu caráter arbitrário e construído, e ameaça as promessas de

essencialidade e fixidez tão almejadas. O paradoxo está no fato de que o aspecto proibitivo do monstro é fundamental para o bom funcionamento da cultura. Mas não só dela, como de toda estrutura social e política.

Um exemplo disso é o tema do Nobre Selvagem, bastante popular no período entre o final do século XV e início do século XVIII. Sua popularidade deveu-se ao desejo de atacar a nobreza renascentista e não ao desejo de celebrar o nativo ou de questionar a opressão que povos minoritários estavam sofrendo (White, 1994). Esse processo de rebaixamento da nobreza pode ser localizado no campo do grotesco à medida que o objetivo é ridicularizá-la para abrir espaço político para a classe emergente, a burguesia. Desse modo, o Nobre Selvagem é criado como uma anomalia, uma monstruosidade destinada a legitimar a burguesia e desumanizar, ao mesmo tempo, a nobreza.

Os filmes infantis seguem bastante este caminho. A maior parte dos filmes produzidos pelos estúdios Disney é baseado nos clássicos contos de fadas e, portanto, é pródiga em seres monstruosos, estranhos, grotescos. Na divulgação de seus filmes, a Disney recorre à fantasia como um elemento importante que caracteriza suas produções. São muitas as narrativas nas quais encontramos animais que falam, que convivem com os humanos e que têm hábitos, sentimentos e comportamentos tais quais os de seres humanos, ou que, quando não são as personagens principais, são os fiéis companheiros da/o mocinha/o ou da/o vilã/o ou são eles próprios os inimigos, como no caso de Úrsula, a bruxa do mar, de Juca e de Pedro, as duas moréias (*A Pequena Sereia*). Se nos limitamos a identificar o grotesco no corpo monstruoso, no corpo que foge à norma, encontramos o exemplo da Fera, um belo príncipe transformado em monstro, vítima de um encanto zoomorfo muito comum nos contos de fadas (*A Bela e a Fera*). Independente da época histórica ou do contexto social, a categoria do grotesco, do incomum, tem lugar quase sempre no corpo. No corpo estranho.

Seja em relação a momentos, a pessoas ou a lugares, o que constitui o grotesco é a combinação incomum, exagerada de elementos heterogêneos que

contenham traços escandalosos e de animalidade, dejetos, acontecimentos estapafúrdios; quando todo esse ajuntamento provoca reações como nojo, surpresa, riso, repulsa, estamos então diante do grotesco. Trata-se de uma situação transgressiva, porque, além de perturbar as estruturas objetivas e racionais, o grotesco abala e questiona as formas canônicas (Sodré e Paiva, 2002).

A palavra “grotesco” e seus correlatos têm origem italiana. *Grottesco* deriva da palavra *grotta* (gruta) – baixa, escondida, escura. Embora ocorrências pudessem ser identificadas desde a Antiguidade Clássica, a palavra foi criada para determinar um tipo de ornamentação arquitetônica encontrada em escavações feitas em Roma, no século XV (Kayser, 1986; Hugo, 2002; Russo, 2000; Sodré e Paiva, 2002). Essa ornamentação tinha características peculiares: ramos, flores, talos canelados, seres humanos misturados com animais, monstros quase sempre estilizados. Essa nova moda foi considerada bárbara, afinal como era possível representar figuras sendo metade flor, metade humano? Na realidade as coisas não eram assim e o critério utilizado para criticar a ornamentação grotesca era, exatamente, o da verdade natural, da realidade evidente, já que, neste tipo de arte, eram anuladas as ordens da natureza, ao mesmo tempo em que as fronteiras entre as formas eram apagadas. No século XVI, o grotesco deixa de ser apenas um substantivo, isto é, perde em parte sua função de fixador de algo objetivo, e passa a funcionar também como adjetivo valorizando, interpretando, perturbando definições.

No final do século XVIII, Wieland (apud Kayser, 1986) ao escrever sobre o grotesco como categoria estética, afirma que sua essência está na quebra de qualquer relação bem definida com o real, deixando a imitação em segundo plano, para valorizar o absurdo, o sobrenatural, burlando as leis que regem a “realidade”. Mas a grande contribuição de Wieland é que ele nos oferece uma análise dos efeitos psíquicos do grotesco: sentimos asco frente a uma figura, arrepios ao olhar o monstruoso, angústia, perplexidade, mal-estar ou gargalhadas diante de deformidades. O sentido de grotesco desloca-se do exterior para o interior passando a causar

espécie, tornando impossível ignorá-lo como antes: como algo que estava fora de nós, apenas. Assim, diferentes aspectos que vacilam entre o extravagante, o engraçado, o ridículo, o inesperado, e que são acompanhados do horror e do riso, do prazer e do asco, passam a ser identificados como grotesco; aspectos que, de alguma forma, transgridem a norma são jogados para o campo do grotesco. Tais manifestações só constituem o grotesco se produzirem “efeitos de medo ou de riso nervoso, para que se crie um ‘estranhamento’ do mundo, uma sensação de absurdo ou de inexplicável, que corresponde propriamente ao grotesco” (Sodré e Paiva, 2002, p. 56).

Ao longo do tempo, o conceito é ampliado não apenas em sua forma estética como também semântica. Ao fazer um estudo sobre o grotesco na literatura e na pintura, Wolfgang Kayser (1986) afirma que essa categoria estética só é experimentada no momento em que ele chama de recepção de uma obra, mesmo que os elementos que a compõem não estejam colocados na ordem do grotesco. Ou seja, ainda que os elementos não estejam na ordem da monstruosidade, da estranheza, do sinistro e independente de sua natureza animal, vegetal, inanimada ou humana, o que vai determinar se algo é grotesco será o efeito que causará no receptor: gargalhada, náusea, admiração, diz Wieland (apud Kaiser, 1986) referindo-se especificamente ao grotesco ornamental. Vale ressaltar que Kayser não despreza o que ele classifica como os dois outros domínios dessa categoria estética: o processo criativo e a obra. Pois, ainda que exista uma estrutura grotesca, esta só se realiza por completo se provocar no receptor algum efeito, designado como o terceiro domínio: para Kayser, o grotesco só pode ser experimentado no ato da recepção.

Em uma crítica ao trabalho de Kayser, Mikhail Bakhtin afirma que sua teoria deixa de lado um dos aspectos mais significativos do grotesco, qual seja, a carnavalização da vida. O que Kayser aponta como ‘macabro’ e ‘terrível’, Bakhtin descreve como ‘luminoso’ e ‘alegre’. Em sua pesquisa sobre François Rabelais, Bakhtin (1993) estuda o grotesco nas manifestações populares da Idade Média e do Renascimento, quando o carnaval era a forma mais importante da cultura

popular. Durante o carnaval, era imperativo viver de acordo com as leis da “liberdade”; a festa era um tipo de exorcismo do regime dominante, uma forma de abolição das hierarquias e privilégios, eliminando diferenças e tabus que vigoram na vida cotidiana, ainda que em caráter temporário. Desse modo, tudo se tornava permissivo, até a linguagem utilizada passava a ser caracterizada por expressões e palavras injuriosas e atos de grosseria.

Nesse sentido é que Bakhtin destaca o princípio da vida material e corporal, com imagens exageradas do corpo, da comida, da vida sexual, dos comportamentos. Esse contexto engloba o que ele chama de realismo grotesco, estética marcada pelo rebaixamento, pela transformação de tudo que é espiritual e elevado em corporal e terreno, ou seja, o realismo grotesco está inevitavelmente ligado ao baixo material e corporal e à degradação do sublime. Ao apontar o grotesco como marcador característico que separa a literatura romântica da literatura clássica, Vitor Hugo afirma: “O sublime sobre o sublime dificilmente produz um contraste, e tem-se necessidade de descansar de tudo, até do belo” (2002, p. 33); desse modo, Hugo chama atenção para a monotonia da beleza universal estabelecida desde a Antiguidade e, conseqüentemente, para a importância do funesto. Em oposição à monotonia, Bakhtin (1993) destaca o movimento, a metamorfose da imagem grotesca que nunca se completa, que nunca se define, que se mistura tornando-se permanentemente impura; que é ambivalente, expressando-se em um dos pólos da mudança: início e fim, vida e morte, velho e novo. No que diz respeito à natureza do grotesco, tanto Kayser quanto Bakhtin referem-se à orientação finda, à realidade anômala, à desordem da identidade, em um registro semelhante ao que Freud (1972) atribui à angústia frente ao não-familiar, a um dado momento de estranhamento diante de algo que sempre conhecemos ou, ao contrário, um momento de familiaridade com algo tão estranho. Mas as convergências são poucas entre a concepção de Kayser e a de Bakhtin. O primeiro associa o grotesco com a experiência e a vida psíquica, valorizando a interioridade, enquanto que o segundo concebe o grotesco como

um princípio material, corporal mais amplo concretizado na esfera social e política, e não no corpo biológico.

É da esfera social e política, também, que Mary Russo (2000) parte para questionar o movimento feminista em sua relação com o grotesco. Segundo a autora, a tentativa de normalizar o feminismo no início dos anos 70 terminou por afastar o movimento de tudo “que é estranho, excessivo, criminoso e exótico” (p. 07). Desse modo, a manifestação social, política e cultural que buscava visibilizar a mulher, é trazida para a norma, na tentativa de anular seu potencial transgressivo. Isso, entretanto, não afasta da definição do feminino adjetivos relacionados à etimologia da palavra “grotesco” quais sejam, gruta, caverna, bem como “baixa, escondida, terrena, escura, material, imanente, visceral” (Russo, 2000, p. 13) numa clara referência à anatomia sexual feminina. Para Mary Russo, a existência do grotesco, como categoria, só adquire sentido se confrontado com as normas às quais ele excede, de modo que tal categoria “é crucial para a formação da identidade tanto para homens quanto para mulheres como um espaço de risco e abjeção” (idem, p. 25). A relação que se estabelece entre o grotesco e aquilo que foge aos padrões hegemônicos permite que a conexão com o feminino seja aceita sem maiores discordâncias, considerando que o feminino – o interior, o escuro, o inferior – é sempre definido em oposição ao masculino – o exterior, o claro, o superior. Desse modo, entendo que o grotesco pode ser identificado no corpo – seja no corpo biológico, onde está relacionado a aspectos psíquicos e corporais, ao corpo excessivo, deformado, ambíguo, maltrapilho, cômico; seja no corpo social, onde a ausência de moral, a sexualidade desregrada, o comportamento inadequado, os hábitos primitivos estão relacionados com a classe “inferior”, com a “baixa” cultura.

De outro modo, Michel Foucault identifica o grotesco no corpo social, ao analisar laudos psiquiátricos na área penal. A necessidade de determinar provas que possibilitassem a condenação de um réu, fazia com que esses relatórios trouxessem a descrição minuciosa do caráter do acusado, de suas relações

sociais, de sua sexualidade, forçando sua identificação com comportamentos imorais e lascivos, por meio de enunciados que tinham por objetivo relacionar os traços individuais com o crime praticado, fundindo-os e transformando-os em uma única coisa. Além de psiquiatras, policiais e peritos também apresentavam relatórios que continham enunciados com estatuto de verdade e efeitos de poder. Discursos grotescos que, segundo Foucault (2001), têm seus enunciados formulados no ponto de cruzamento entre as instituições que têm legitimidade para enunciar esta verdade e a instituição encarregada de aplicar a justiça. “Discursos que podem matar, discursos de verdade e discursos (...) que fazem rir” (idem, p. 08). Desse modo, o grotesco é tomado aqui como uma categoria de análise histórico-política, que permite levar ao extremo os efeitos de poder: o poder grotesco e infame que, historicamente, deixou rastros.

O tema dos monstros foi abordado por Michel Foucault (idem) em sua aula de 22 de janeiro de 1975 na qual analisa o surgimento de três figuras incomuns: o monstro humano, o indivíduo a corrigir e o onanista. Essas três figuras, que se tornam visíveis a partir do século XVIII, passam a constituir o que Foucault chama de “domínio da anomalia”. Segundo o autor, no século XIX, o domínio da anomalia vai absorver aos poucos essas três estranhas figuras. Mas o que faz com que o monstro humano, o indivíduo a corrigir e o onanista passem a ser considerados como anormais? Para Foucault (idem), a figura do monstro humano é uma noção jurídica já que sua existência implica uma dupla subversão: ele viola, ao mesmo tempo, as leis da natureza e as leis da sociedade. Nesse sentido, o monstro habita um campo *jurídico-biológico*, combinando em sua existência “o impossível e o interdito” (idem, p. 61).

Afirmei há pouco que Foucault utiliza o termo “grotesco” como uma categoria de análise histórico-política; mais acertado, entretanto, seria dizer que toda a obra de Foucault tem um caráter histórico-político e a categoria da anomalia não foge a esta afirmação. Isto porque o contexto no qual o autor estuda a categoria da anomalia tem uma relação indissolúvel com a formação do

capitalismo, o que implica considerar uma série de transformações políticas, sociais, econômicas e culturais, por quais passava o Ocidente. Tantas mudanças acabaram por tornar visíveis e por problematizar vários aspectos sociais até então administrados de outras formas, senão desprezados por completo; esse é precisamente o caso da população.

Se, no modelo jurídico-monárquico, o poder era exercido por meio do confisco da liberdade ou da proibição, o novo arranjo social vai exigir uma nova forma de exercício do poder e a população, até então controlada pelos desejos do soberano, agora precisa ser conduzida de outras formas. Para governar essa população de modo eficaz é necessário saber quem ela é, quais são seus pontos fortes e suas fraquezas, seus desejos e necessidades; é necessário fazer investimentos na população, de modo que esta seja transformada em mão-de-obra útil para o novo sistema econômico. Mas onde entra a categoria dos anormais? O que os anormais têm a ver com isso tudo? Acontece que o surgimento da população como um conceito, como um problema, exige a elaboração de novos saberes que permitam conhecê-la, esquadrihá-la, detalhá-la; a saberes já conhecidos, como a sociologia, juntam-se a medicina social, a demografia e a estatística. A função desses novos saberes é identificar semelhanças, pontos comuns que uniformizam a população para, a partir disso, poder melhor controlar grupos populacionais. Desse modo, o monstro, o onanista e o incorrigível estão localizados dentro de uma mesma regularidade e passam a ser identificadas como anormais. Nesse contexto, a importância da anomalia está no fato de não ser considerada uma doença mas sim um desvio em relação à norma.

Se me demoro tanto no trabalho de Michel Foucault é porque entendo que o desenvolvimento que ele faz acerca dos anormais e do monstro humano é fundamental para uma discussão posterior sobre norma, sexualidade e abjeção, além de ser, este autor, uma referência inicial importante para a teoria performativa do gênero e da sexualidade.

Grotesco, monstro, anormal. Diferentes abordagens de um tema comum: o que é estranho, o que foge às regras sociais. Entretanto, há várias similitudes e são elas que interessam para problematizar meu objeto. Quando afirmo que meu objetivo é identificar de que formas a heteronormatividade é construída nos filmes infantis a partir do outro, do monstro, do abjeto, como parâmetro de normalização, estou compreendendo que este outro pode apresentar-se de várias maneiras: este outro pode ser fisicamente diferente, mutilado, deformado; ou, esta diferença pode ser sexual, racial, política, cultural.

Seja como for, tal como diz a IV tese de Cohen (2000), o monstro está no Dentro. Dessa forma, entendo que, ao contrário do que pode parecer a um olhar mais imediato, o outro nem sempre estará no inimigo, na “bruxa” ou na “madrasta”. O outro estará no lugar que eu recuso, o lugar que eu rejeito por não ser ele o espaço no qual as normas regulatórias que regem minha conduta podem ser identificadas; e, o que é mais assustador, ele pode estar dentro de mim. Nesse sentido é que a dissonante categoria do grotesco se afina com a perspectiva teórica aqui utilizada, pois em comum há a rejeição da verdade universal, através da desestruturação da realidade, ao criar combinações insólitas entre elementos de naturezas diferentes. Quanto à transgressão, outra característica em comum, é preciso lembrar que a palavra ‘grotesco’ foi inicialmente utilizada no campo da estética e da arquitetura para fazer referência a composições esdrúxulas; tal associação com o disforme logo foi estendida a outros aspectos como a moda, o comportamento.

É possível, ainda, relacionar a teoria de Cohen (2000) com o conceito de abjeção, de Julia Kristeva (1988), para quem abjeto são os excrementos que expulsamos do corpo e que são partes de nós. É o que recusamos, o que descartamos de maneira repulsiva. A partir de uma perspectiva psicanalítica, a autora afirma que a abjeção é componente indispensável do sujeito, pois perturba a fronteira entre dentro/fora, interior/exterior, recôndito/superficial. Movimento de entrada e saída sempre inquietante, inassimilável e, por isso, sedutor, desafiante.

Kristeva afirma que o abjeto é “aquilo que perturba uma identidade, um sistema, uma ordem. Aquilo que não respeita os limites, os lugares, as regras. A cumplicidade, o ambíguo, o misto” (Kristeva, 1998, p. 11). Ao abordar o tema da abjeção, a autora pretende traçar os contornos do sujeito traçados por tudo aquilo que é estranho ao corpo. O processo de expulsão do que é estranho constitui o sujeito e, simultaneamente, o afasta do que é ininteligível.

É apoiada nesta concepção que Judith Butler (1990; 1997) opera com o conceito de abjeção, ainda que não seja possível apreender com segurança sua definição sobre ele. A própria autora afirma que tem posições intencionalmente contraditórias no que diz respeito à abjeção (Prins e Meijer, 2002). A partir de leituras realizadas procurei me movimentar nos espaços vazios, nas vagas deixadas em aberto, nos possíveis caminhos apontados. Abjeção tem a ver com transitoriedade, com (des)identificação, com instabilidade. Abjeção e abjeto não ficam em um lugar definido, estão em um não-lugar, em um entre-lugar, em um entre-espaço e fora de qualquer pólo.

Incertezas permanecem, ainda, no que diz respeito aos seres abjetos. Quem são esses seres? Quais são esses corpos? Como eles se materializam? A existência mesma de corpos abjetos é um ponto de difícil compreensão no trabalho de Butler; ao mesmo tempo em que ela garante a existência de corpos abjetos, nega a esses corpos qualquer identificação ontológica. A autora afirma que esses corpos não são inteligíveis e não têm existência legítima; afirma que os corpos abjetos são aqueles que não importam; que a abjeção tem como meta demarcar tudo que não está nos binarismos, trazendo a multiplicidade para o pensamento – por isso, a abjeção é importante também como exterior constitutivo na materialização das oposições. Nesse sentido, entendo que apenas o corpo heterossexual importa, seja no sentido epistemológico, político ou normativo. Daí a necessidade de questionar a materialidade dos corpos desde que não a partir de argumentos ontológicos, e sem perder de vista que tais construções estarão sempre dentro do discurso. E desse impasse epistemológico é impossível sair, pois

qualquer coisa é tornada matéria através do discurso e o que não é alcançado pelo discurso não se torna matéria. Quem são esses seres? Quais são esses corpos? Como eles se materializam?

Acadêmicas ávidas por compreender os argumentos butlerianos pedem-lhe exemplos de corpos abjetos. Tentativa vã. Butler recusa-se a dá-los, argumentando que “as tipologias são exatamente o modo pelo qual a abjeção é conferida” (Prins e Meijer, 2002, p. 161), mas aceita a possibilidade de compreender a abjeção como um processo discursivo. E, de modo interessado, utilizo esta brecha para analisar meu objeto de pesquisa.

Entendo que esse outro, abjeto, monstruoso, grotesco, anormal é um processo discursivo e como tal não está constituído de acordo com a norma mas está dentro de uma zona de inteligibilidade, como algo que constitui o sujeito, a partir do momento que forma um espaço exterior e circunda esse sujeito, como algo repulsivo, asqueroso, hediondo. Como o outro. Atemorizando a normalidade, está a sua volta uma horda de seres diferentes, todos esses que antes apresentei e que, embora nomeados de formas diversas, são absolutamente necessários para a produção do sujeito – aqui, particularmente, do sujeito heterossexual. O que está fora da norma, aquilo que ultrapassa a fronteira da inteligibilidade é o sem-nome, o informe, o impensável, aquilo que não pode ser dito porque as palavras não o alcançam. Entendo que esse sem-nome está para além do discurso, mas não sei dizer se é inexistente.

Por sua vez, Butler afirma que “não é que o impensável, que aquilo que não pode ser vivido ou compreendido não tenha uma vida discursiva; ele certamente a tem. Mas ele vive dentro do discurso como a figura absolutamente não questionada, a figura indistinta e sem conteúdo de algo que ainda não se tornou real” (2002). Assim, espero deixar claros os pontos dos quais discordo de Judith Butler e os pontos a partir dos quais desenvolvi a análise de meu objeto, pois é a partir dessa argumentação que parece possível afirmar que, no filme *Mulan*, uma determinada masculinidade é abjeta.

Entendo que neste filme um determinado tipo de masculinidade é produzido de modo abjeto, apresentando-o como um elemento que está na zona de inteligibilidade, operando como constituidor da feminilidade de Mulan. Sua função é tão somente afirmar a identidade feminina da personagem principal da narrativa, de maneira a evitar que ela saia da fronteira para o não lugar, aquele onde estão os sem-nomes, os impensáveis. Pois se retornamos a Cohen (2000) com sua afirmação de que o monstro está no dentro, e à própria Butler (1999) com sua afirmação de que a abjeção está no dentro, é possível pensar em uma masculinidade que momentaneamente sai do pólo dominante com o objetivo de impedir uma possível burla de fronteira, apenas para voltar fortalecida ao seu lugar inicial.

Acredito que esta afirmação implica uma dimensão à primeira vista utópica para alguns. Prefiro dotá-la de uma dimensão político-ativa, uma dimensão que implica a possibilidade de agência diante de uma identidade sexual e de gênero que pode ser subvertida. Os enunciados performativos proferidos pelo pequeno dragão constituem uma masculinidade abjeta apenas dentro daquele contexto específico, pois basta olhar para as outras masculinidades – dos oficiais e dos Hunos – para que se perceba que tais enunciados não se aplicam a elas. Entretanto, é partir desses enunciados que se torna possível localizar o feminino naquele contexto totalmente masculinista. O feminino forte, corajoso, destemido torna-se viável frente àquela masculinidade abjeta narrada e aí reside sua subversão.

○ que quero deixar claro, por hora, é que é a característica de instabilidade da abjeção que permite à masculinidade ser, momentaneamente, apresentada como abjeta, sem esquecer que isso se constitui em uma estratégia de reafirmação/confirmação da identidade masculina hegemônica.

○ outro para Mulan é o Mesmo para seus companheiros do exército; o lugar inabitável para Bela é o lugar habitável para Gaston; os humanos são os desprezíveis para os habitantes do reino de Tritão, entretanto, Úrsula, que também

é habitante do fundo do mar, é considerada repugnante tanto por seu aspecto físico quanto por seu comportamento extremamente sexy e debochado. A abjeção pode ser experimentada pelo herói ou pela heroína e não apenas pelas personagens que, à primeira vista, nos são apresentadas como inimigas, más ou adversárias. Frequentemente, o que podemos observar nas histórias infantis – e nada inocentes – é a demonstração permanente de identidades de gênero e sexuais hegemônicas, muitas vezes utilizando a representação do outro como elemento nocivo a essa hegemonia.

4.2 A produção da abjeção

Animais que falam, objetos que têm vida, feitiços, encantamentos, bruxarias. A fantasia é uma das marcas mais fortes nos filmes infantis da Disney. No filme *Mulan* são quatro as personagens que se enquadram nesses tipos: Gri-li, o grilo da sorte; o cachorro de Mulan, chamado irmãozinho; Khan, o cavalo de seu pai, com o qual ela vai para a guerra e Mushu, um pequeno dragão; embora os três primeiros não falem, eles interagem perfeitamente com Mulan obedecendo-a, auxiliando-a, fazendo-lhe companhia. É este último animal, Mushu, quem desempenha o papel mais importante e contracena com ela na maior parte da narrativa.

Mushu, o pequeno dragão, era um dos guardiões do templo dos ancestrais da família Fa, entretanto, ao falhar na proteção de um membro da família em perigo, foi rebaixado a simples tocador de gongo. Os ancestrais pedem que ele vá despertar a estátua do guardião designado para proteger Mulan em sua aventura e Mushu acaba por quebrar a estátua. Sem que os ancestrais saibam, o pequeno dragão resolve substituir o guardião e ir ao encontro de Mulan disposto a protegê-la. O primeiro contato entre Mushu e Mulan é tumultuado: quando ela está ensaiando qual a melhor forma de chegar no acampamento dos soldados, Mushu aparece, mas não se mostra de imediato; enquanto Mushu apresenta-se a Mulan, Gri-li abana uma pequena

fogueira de modo a permitir que a luz do fogo possa projetar a sombra de Mushu em um rochedo. Primeiro a garota ouve uma voz que vem de trás de uma pedra, depois, vê a sombra de um grande dragão projetada no rochedo. Ele apresenta-se como o guardião das almas perdidas e diz que veio enviado por seus ancestrais para ajudá-la em sua farsa, ou seja, para protegê-la dos perigos inerentes a sua decisão de travestir-se de homem e ir para o campo de batalha. Mas quando Mushu sai de trás da pedra, Mulan decepciona-se com seu tamanho: ao vê-lo, a garota o confunde com uma lagartixa, o que o deixa indignado. Passado o mal entendido, Mulan aceita de bom grado a ajuda de Mushu.

A partir deste momento o dragão começa a dizer como Mulan deve se comportar para, de fato, parecer um homem. Mushu ensina-a como agir: *é o seguinte: tem que andar que nem homem, levanta o queixo, ombro pra trás, separa os pés, ergue a cabeça...* Ao entrar no acampamento, ela avista um grupo de soldados, um mexendo nos pés, outro com o dedo no nariz, e diz: *isso é uma nojeira!*, e o dragão responde: *não, são homens e você vai ter que ser igual a eles.* Com estes enunciados performativos, tem início a tentativa de produção do gênero masculino em um corpo feminino, e a primeira medida diz respeito a realizar/constituir gestos e comportamentos que sejam inteligíveis naquele contexto. Um exemplo dessa afirmação pode ser visto na cena em que se dá o primeiro contato entre Mulan e os soldados. Em sua primeira tentativa de aproximação dos homens, ela vê um soldado dando um soco no estômago de seu colega (uma brincadeira entre eles) e Mulan diz: *acho que não vou conseguir...* e o dragão a encoraja: *é só pegar o jeito, seja agressiva como esse cara aí. Vamos! Dê um soco nele, homem gosta disso.* Em outro momento, o comandante Shang vai até os soldados e diz que não quer confusão no acampamento e Mulan, com voz forte e trejeitos firmes, responde: *desculpe a bagunça mas... é a masculinidade. Dá vontade de quebrar as coisas, arrotar, falar palavrão...* Mais tarde, enquanto toma banho no lago, Mulan fala: *Só porque pareço com um homem não quer dizer que tenha que cheirar como um.* E manda Mushu vigiar para avisar quando vier alguém. Contra sua vontade, o dragão sai resmungando, imitando a voz de

Mulan: *Vá vigiar enquanto eu estrago nosso segredo com essa mania de mulherzinha: higiene!*

Para entender a adequação de tais enunciados performativos nesse contexto, algumas observações se fazem necessárias. Considerando que em um mesmo contexto é possível identificar diferentes masculinidades (Connell, 1995), naquele exército dois tipos de masculinidade se destacam: a dos soldados e a dos oficiais. Há, ainda, no núcleo das personagens “más”, o exército dos hunos, uma forma de masculinidade menos explorada, marcada pela violência e crueldade, que também serve de parâmetro para construção da masculinidade hegemônica. Desde o início do filme, fica clara a divisão entre comandantes e comandados, sendo que estes últimos ganham mais destaque em função de sua importância para o roteiro. Embora nesta pesquisa a heterossexualidade normativa seja a questão central, neste ponto parece ficar claro que ela não é o único regime regulatório que opera na produção de corpos, de comportamentos, de valores. Aqui, a distinção de classe aparece também como um regime regulatório marcado por atitudes e comportamentos específicos daquele grupo de soldados, no qual o tipo físico é tomado como signo de uma classe social economicamente inferior. É dessa combinação entre um recorte específico de classe e um tipo determinado de masculinidade que a abjeção se constitui para Mulan.

É importante destacar, ainda, que há a reiteração constante do gênero masculino como portador de certas características inatas. Nos performativos citados anteriormente, algumas dessas características são falta de higiene, grosseria, violência, insensibilidade. E para que Mulan desempenhe seu papel é necessário que ela se enquadre nesse esquema de práticas identificatórias que – e este é outro ponto a ser destacado – caracterizam somente aquele grupo de sujeitos masculinos (os soldados), já que os oficiais, hierarquicamente superiores, não se enquadram nesse modelo de masculinidade no qual Mulan deve penetrar. Mas para que ocorra esse enquadramento é preciso que exista um elemento regulador. O elemento regulador, neste filme, é a personagem de Mushu.

O pequeno dragão tem a aparência de um monstro, entretanto, atua como um elemento regulador que repete as normas de conduta específicas aos diferentes gêneros. Ele é pura ambigüidade: ao mesmo tempo em que apresenta um perfil de malandro, espertalhão e transgressor, é ele quem lembra durante toda a história quais são os comportamentos e atitudes que Mulan deve assumir para que possa ser identificada com o masculino (já que durante a maior parte da narrativa a garota encontra-se na fronteira dos gêneros). Temporariamente, Mulan – que adota Ping como nome masculino – encontra-se na zona de abjeção correndo risco de identificar-se com um gênero que “originariamente” não é o seu.

Considero que os pontos mais importantes desta narrativa são as constantes reiteraões das qualidades e comportamentos adequados às mulheres e aos homens. Isso porque essas reiteraões apresentam o homem, a masculinidade, ou seja, a identidade de referência, como abjetos, como aquilo que causa repulsa; mas, ainda assim, é essa identidade abjeta que Mulan precisa adotar como estratégia de sobrevivência naquele contexto de combate que envolve a morte e a honra. Tais reiteraões, paradoxalmente, funcionam também para evitar que Mulan atravesse a fronteira da identidade masculina.

A repetição daquele conjunto de declaraões apresentadas anteriormente, permite ao público relacionar cada um dos comportamentos masculinos citados como próprios daquele grupo de homens. Considerando que grande parte da masculinidade é vivenciada “como certas tensões musculares, posturas, habilidades físicas, formas de se movimentar” (Connell, 1995, p. 189), é possível observar a composição da personagem dos soldados como uma mistura entre determinados comportamentos e tipos físicos específicos. Assim, torna-se inevitável que a forma pela qual os homens são representados no filme leve o público a atribuir significados a cada tipo de masculinidade representada, e estabelecer relações entre comportamentos, tipos físicos e, ainda, classe social.

Mas de onde essa relação? Quais os fatores sociais, históricos e culturais que contribuíram para que essa identificação pudesse ser possível? De onde a constituição

histórica de uma masculinidade hegemônica relacionada ao homem heterossexual, violento, guerreiro, destemido? É a história que nos conta sobre pares de rapazes homossexuais, soldados do Batalhão Sagrado da cidade de Tebas, na Grécia Antiga; estes rapazes eram enviados para a guerra pois supunha-se que o soldado que lutasse ao lado de seu amante, o faria com mais empenho para protegê-lo, mesmo que isso custasse a própria vida (Ecos, 2001). Por meio deste exemplo podemos observar que coragem, força, honra não eram incongruentes com a masculinidade homossexual. Onde foi que essa masculinidade se perdeu? Desde quando o insulto “veado” carrega consigo não apenas o significado de um homem que mantém relação sexual com outro homem, mas também delicadeza, covardia, degradação? Em que tempos ressoam esses ecos?

Mesmo que não tenhamos essas respostas de imediato, é possível afirmar que a repetição de alguns enunciados performativos reitera um tipo de masculinidade que neste filme é abjeta. É sabido que existe uma série de normas regulatórias que operam no sentido de estabelecer formas de sentir e de agir que sejam adequadas aos homens. As normas regulatórias, que são enunciadas pelo dragão, são necessárias para a constituição de ambas as masculinidades: a masculinidade hegemônica, representada pelos oficiais, e a masculinidade abjeta, relacionada aos soldados.

Os uniformes, a postura, as maneiras, a visível familiaridade com o poder são características que demarcam a diferença entre os oficiais, que estou apresentando aqui como a masculinidade hegemônica, e os soldados. Quanto à masculinidade abjeta, num primeiro momento pode causar certa estranheza falar dela, acostumadas que estamos à idéia de masculinidade hegemônica, a um tipo de masculinidade ‘universal’, configurada por uma série de procedimentos e expectativas que definem os homens. O fato de a masculinidade ser configurada por um conjunto de procedimentos torna-a, a uma só vez, um estado complexo e múltiplo; ou seja, mesmo quando falamos em masculinidade hegemônica é preciso ter claro que em seu interior existe variedade, diferença e contra-senso. Grosso modo, podemos dizer que Mulan é um exemplo de tal contradição, já que em nenhum momento supõe-se que ela seja

uma mulher; no mais das vezes, sua personagem passa por um homem que carrega uma masculinidade estranha, pois não compartilha de determinados códigos que prevalecem entre os demais soldados.

A partir do momento em que Mulan penetra no acampamento e que Shang assume o comando da tropa, grande parte das ações se desenvolve em torno dos soldados e, principalmente, da garota e de seus animais. Portanto, é em relação a esse grupo disforme, indisciplinado e indolente que Mulan consegue se destacar, o que torna possível afirmar que, além dos enunciados performativos, é possível identificar ainda um conjunto de atos e imagens performativos que operam no sentido de reiterar uma determinada masculinidade como algo abjeto. É o que observamos na forma como os soldados são representados graficamente: muito baixo, muito gordo, muito alto ou muito magro – o único que possui o corpo de acordo com os padrões hegemônicos de beleza é Shang, o oficial comandante das tropas. Assim, esses performativos se direcionam todos para um ponto comum que tem como objetivo consolidar um tipo específico de masculinidade, qual seja, uma masculinidade abjeta.

Embora no filme tais performativos estejam voltados para a identificação de um tipo específico de masculinidade, apresentado pelo grupo de soldados, eles reforçam uma cadeia de enunciados que rotulam todos os homens como insensíveis, sujos, toscos, indelicados; e se consideramos que grande parte da narrativa se desenvolve em torno desse grupo, talvez seja este o caminho para tentar entender o processo identificatório que faz com que tais qualidades sejam alargadas para todos os homens e não se limite apenas àqueles soldados negligentes, constituindo uma espécie de masculinidade dominante. Mas, como disse antes, nem todas as setas apontam para esta direção: há o grupo de oficiais e, entre eles, Shang, por quem, desde o início, Mulan demonstra um certo interesse. Entendo que este espaço de subversão no qual a masculinidade é apresentada como abjeta e o feminino desloca-se para o lugar de hegemonia – por conter características socialmente aceitáveis e desejáveis – constitui-se, simultaneamente, como um efeito da produção de um domínio de abjeção. Dito de outro modo, o exterior constitutivo de Mulan é representado pela

masculinidade abjeta dos soldados. Nesse sentido, entendo que os enunciados performativos presentes no filme funcionam, simultaneamente, de modo reiterativo e subversivo.

Assim, a produção do domínio de abjeção, a que me referi, funciona tanto para constituir e reafirmar a identidade feminina de Mulan, quanto para constituir a identidade masculina hegemônica de Shang, pois, como afirma Butler (1999), esse domínio da abjeção é fundamental na constituição da identidade: o sujeito constitui-se a partir da identificação com um determinado sexo e o que fica fora desse quadro identificatório, o que é recusado pelo sujeito, passa para o domínio da abjeção; é a partir dessa recusa que o sujeito emerge e constitui-se como tal. Esse processo de identificação é afirmado na regulação de práticas identificatórias que, entre outras coisas, funcionam para materializar o sexo. Mulan temporariamente, e paradoxalmente, precisa estar naquela zona de abjeção masculina e sua passagem por ela serve, principalmente, para consolidar sua identificação com sua identidade feminina.

Mas onde, nesse contexto, é possível identificar espaços de subversão? Entendo que, no processo de produção de uma masculinidade não-hegemônica, a polaridade masculino/feminino é minada abrindo, então, a possibilidade de subversão desse binarismo. Um dos mais fortes argumentos da crítica cinematográfica em favor do filme Mulan reside exatamente no fato de apresentar uma heroína que ocupa um lugar masculino, que rompe barreiras sociais e de gênero, que luta por outro ideal que não seu príncipe encantado. Guardadas algumas restrições, são legítimos tais argumentos, considerando o perfil dócil, sonhador, passivo das heroínas anteriores face a Mulan decidida, impulsiva, destemida, o que não deixa de ser uma representação que subverte o feminino predominante. Uma representação subversiva, também, porque coloca a masculinidade em uma zona de abjeção, à medida que Mushu aponta uma série de comportamentos agressivos e atitudes anti-higiênicas como inerentes à masculinidade.

Embora haja uma matriz de gênero que serve de parâmetro para identificar determinados comportamentos como normais e outros não, e para delimitar a masculinidade – e a feminilidade – hegemônica, embora essa matriz exista, outras masculinidades se agrupam em torno dela; mas, no momento em que é estabelecida esta matriz de gênero adotada como normal, tudo o que se encontra fora dela está localizado em uma zona de abjeção. Judith Butler afirma que “as zonas de abjeção são “zonas ‘inóspitas’ e ‘inabitáveis’ da vida social que são, não obstante, densamente povoadas por aqueles que não gozam do *status* de sujeito, mas cujo habitar sob o signo do ‘inabitável’ é necessário para que o domínio do sujeito seja circunscrito” (Butler, 1999, p. 155). É preciso não esquecer, entretanto, que este ‘habitar’ é temporário, nunca definitivo; que esta zona de abjeção é de alta rotatividade, nunca estática; que esses não-sujeitos são circunstanciais, nunca eternos; pois sujeitos que num momento encontram-se dentro da zona de abjeção podem, no momento imediatamente seguinte, posicionarem-se fora dela, dependendo do que está em jogo em uma relação de poder. Ao construir esta argumentação, Butler coloca os sujeitos de sexualidades “desviantes” na zona de abjeção, entretanto, eu gostaria de problematizar este raciocínio, a partir da análise do filme *Mulan*, destacando alguns pontos.

A narrativa não apresenta nenhuma sexualidade “desviante” (mas sim identidades de gênero “desviantes”) e, ainda assim, o que observamos são medidas preventivas permanentes no sentido de apontar a heterossexualidade como a sexualidade única e normal, como possibilidade aceitável; por isso, sustento que no filme, essas “outras” masculinidades – a masculinidade dos soldados de classe inferior – são jogadas para o campo da abjeção, por meio de enunciados performativos como os citados anteriormente. As “outras” masculinidades são apresentadas como meio de circunscrever o domínio do sujeito a partir de sua posição de exterioridade. Aqui tal sujeito é a masculinidade hegemônica, representada pelo oficial Shang. Entendo que essas personagens que fogem à masculinidade hegemônica exercem temporariamente uma posição abjeta; e mais, considero que aqueles soldados de baixa patente não desfrutam do “*status*” de sujeito hegemônico, daquele que agrega características

aprovadas socialmente; eles são, sim, sujeitos abjetos que ocupam temporariamente uma zona de abjeção.

Assim, afirmo que é possível perceber a chamada zona de abjeção não como algo fixo, mas instável, de modo que o habitar uma zona de abjeção não deve ser compreendido como uma condição definitiva e permanente. A aparente novidade e “subversão” do filme *Mulan* consiste em inverter a polaridade masculino/feminino, utilizando a estratégia de jogar a masculinidade para o campo da abjeção. Entendo que tal estratégia pode funcionar como um meio de inversão desta polaridade, colocando o feminino temporariamente na posição hegemônica, por meio de enunciados performativos que funcionam no sentido de atribuir qualidades e comportamentos desejáveis às mulheres e qualidades e comportamentos desprezíveis aos homens. Paradoxalmente, esta mesma estratégia funciona para reafirmar o lugar subordinado do feminino, já que no embate de Mulan com seu outro, o masculino, esse é apresentado como abjeto, desprezível, como o que não se deve (querer) ser. A interação mais permanente de Mulan não é com os oficiais de alta hierarquia, pelo contrário, é na convivência com os soldados que ela ‘aprende’ a masculinidade ou, pelo menos, aquele tipo de masculinidade. O efeito disso são enunciações que apontam para sua desidentificação com a masculinidade, em função de serem, aqueles homens, sujos, agressivos, indelicados. Simultaneamente a esse processo de desidentificação, Mulan passa a ter “certeza” de sua identidade feminina. O filme inverte o lugar do masculino, mas o faz de maneira tão desagradável que Mulan não se identifica com ele, ainda que precise assumir tal masculinidade para lutar na guerra e, sobretudo, para não morrer. Por esses motivos, a garota passa grande parte da narrativa em uma zona de abjeção.

É exatamente essa zona de abjeção que delimita o domínio do sujeito e contém a temerosa identificação com o outro, no caso de Mulan, com o outro masculino. Um temor que, neste caso, parece ser menos dela e mais de seu entorno social (representado pelo dragão), já que aparentemente, até esse momento, a garota parece não se incomodar com o disfarce. É nesse sentido que Butler faz referência à

abjeção como uma força constituidora do sujeito, “uma força que produz um exterior constitutivo relativamente ao sujeito, um exterior abjeto que está, afinal, ‘dentro’ do sujeito, como seu próprio e fundante repúdio” (Butler, 1999, p. 155-6). Nesse momento, o exterior constitutivo de Mulan é povoado por inúmeras representações não recorrentes de masculinidade, acostumadas que estamos a ver o masculino como o lugar da força, da habilidade, da disciplina, da racionalidade. Em contato com representações outras, tais como falta de higiene, indelicadezas e grosserias, inaptidão física, embaraços e incompetência, demonstradas por vários personagens masculinos do filme, Mulan recusa esse lugar de outro. Tal recusa sustenta o processo de desidentificação com o outro e de reafirmação do eu, que caracteriza a zona de fronteira na qual a heroína se encontra.

Apesar de tudo, a garota penetra nessa zona de fronteira em função de um objetivo maior que é salvar a honra da família, e assim entendo que ela se torna temporariamente um sujeito abjeto, no momento mesmo em que não se localiza nem no lugar do feminino, nem no lugar do masculino. Daí a importância de Mushu, o dragãozinho, que vela o tempo inteiro pela demarcação das fronteiras de gênero, através da repetição de determinadas normas regulatórias, com o objetivo de diminuir o risco do cruzamento de fronteiras. Como um pequeno monstro, Mushu assusta apenas no primeiro momento, pois durante a narrativa observamos que seu comportamento é o mais normalizador possível; ou seja, aquele que, por sua aparência, deveria ser o monstro, aquele que transgride e abala as fronteiras, desempenha o papel de regulador: aqui o monstro não é o monstro, nem está lá fora; o monstro, de fato, está no “Dentro” (Butler, 1999; Cohen, 2000). É o que podemos notar na seguinte frase de Mushu, pronunciada no primeiro dia no acampamento, quando Mulan acorda para treinar junto com os outros soldados: *vamos! Grita! Me assusta! Bota esse machão pra fora!* Esse conjunto de performativos é utilizado pelo dragão na tentativa de fazer com que a garota não seja reconhecida como uma mulher no meio dos homens e, paradoxalmente, acena para a idéia de que ela tem “dentro” de si um “machão”. Tal como quando fazemos uma coisa fora do normal, na linguagem recorrente, dizemos que despertou algo dentro de nós.

É possível, então, analisar a ação performativa no filme como algo que, continuamente, reitera/subverte/reitera o feminino num moto-contínuo. Mulan, ao correr o risco de tornar-se um "homem", identifica o outro como um sujeito que não quer ser. A masculinidade representada carrega, para ela, um alto grau de abjeção: os homens são grosseiros, sujos e violentos. Mulan luta permanentemente para não abdicar de suas qualidades "femininas" como, por exemplo, no momento em que se recusa a ficar sem tomar banho; ao mesmo tempo, ainda que de forma desajeitada, aproxima-se da masculinidade quando cospe, bate nos companheiros, chama palavrões, atos e enunciados performativos que reiteram a masculinidade como o outro. Entretanto, não é apenas nesse contexto que ela precisa estar atenta aos seus comportamentos.

As cenas iniciais do filme, por exemplo, apresentam Mulan preparando-se para ir ter com a casamenteira. Na primeira cena vemos a garota escrevendo uma "cola" em seu pulso sobre as principais qualidades que uma esposa deve ter. Nesse momento, ela percebe que já está atrasada para o encontro com a casamenteira, mas, antes disso, ainda precisa cumprir algumas tarefas domésticas como alimentar os animais e servir o chá ao seu pai. Porque está atrasada, Mulan inventa um artifício que faz com que o seu cãozinho espalhe o milho para as galinhas enquanto ela serve o chá.

Feito isso, a garota segue em direção à aldeia para o teste com a casamenteira, onde sua avó e sua mãe a esperam para vesti-la. Mãe e vó dedicam-se a prepará-la para a ocasião, mas Mulan insiste em seu comportamento "típico" de uma adolescente: no caminho para a casa da casamenteira ela intervém em um jogo de xadrez entre dois anciãos, e dá xeque-mate em favor de um deles; em seguida, ao ver dois meninos tirando a boneca de uma menina, apressa-se em resolver a desavença. Depois de ser advertida por sua mãe, a garota concentra-se novamente em sua tarefa e tenta andar como as outras candidatas à esposa, acompanhar seus passos, colocando-se na fila e aprumando-se para esperar sua vez de ser chamada.

Nesta cena do trajeto para a casamenteira, alguns signos devem ser assinalados. A intervenção no jogo de xadrez pode ser vista como um significante do pensamento racional e lógico da garota; a interferência na briga entre as crianças pode apontar para seu caráter justo e para sua capacidade de tomar iniciativas. Podemos dizer que esta cena é a apresentação de Mulan ao público, pois é quando percebemos que garota tem um jeito de se comportar que é independente, ativo, destemido, mas também atrapalhado.

Com sua ida à casamenteira, um conjunto de práticas identificatórias é acionado para mapear as virtudes femininas necessárias a uma esposa exemplar. Mulan é posta à prova com perguntas sobre quais as funções e as qualidades que uma boa esposa deve ter e ser: *calma, graciosa, educada, refinada e pontual*; mesmo com a “cola” escrita no pulso, a garota não se sai bem nas respostas. O mesmo acontece no teste para mostrar como servir chá; diz a casamenteira: *“para agradar seus futuros sogros é bom demonstrar dignidade total e refinamento. Deve ser também equilibrada.”* Nesse momento, a garota atrapalha-se completamente e o resultado do encontro é desastroso.

Ela volta para casa arrasada e encontra seu pai, também chateado pelo mesmo motivo: sua filha ainda não está pronta para casar. Este é o conflito-matriz do roteiro, pois é a partir daí que Mulan traz à tona sua indecisão, sua confusão em relação a sua identidade. Seja em um contexto feminino como o descrito acima, seja em um contexto masculino, como no acampamento de exército, Mulan não consegue encontrar seu lugar, não consegue identificar-se nem com o feminino, nem com o masculino – pelo menos não com aqueles tipos apresentados naquele momento. E é essa confusão que atrapalha o processo identificatório de Mulan em relação ao seu próprio sexo: ela tem um sexo feminino, mas não consegue desempenhar algumas das práticas identificatórias que devem ser realizadas por uma mulher. Ao voltar para casa, ainda abatida, a garota vai para um quarto cheio de espelhos e enquanto tira a maquiagem, canta:

Olhe bem a perfeita esposa jamais vou ser/ ou perfeita filha/ eu talvez tenha que me transformar/ vejo que sendo só eu mesma não vou poder/ ver a paz reinar no lar/ quem é que está aqui/ junto a mim/ em meu ser/ é a minha imagem/ eu não sei dizer/ como vou desvendar/ quem sou eu/ vou lembrar/ quando a imagem de quem sou vai se revelar?

É nesta cena que aparece pela primeira vez um significante que será recorrente ao longo do filme: o rosto de Mulan dividido ao meio. Ela tira a maquiagem apenas de um lado do rosto enquanto sua imagem multiplica-se em tantos espelhos. Mulan canta essa música de letra fortemente sugestiva, no sentido de deixar claro o conflito que a garota está vivendo diante da incerteza de não saber quem é e da angústia da busca por uma identidade inquestionável, ao mesmo tempo em que acentua o caráter dividido e múltiplo da identidade. É nesse momento que chega a notícia de que o imperador da China está convocando todos os homens para a guerra. Mulan não aceita a idéia de que seu pai – velho e doente – tenha que ir para a guerra. Durante o jantar, discute com ele e sua mãe, demonstrando seu inconformismo e, no meio da madrugada, toma a decisão de ir para a batalha no lugar de seu pai. Em silêncio, ela veste a farda de seu pai, pega a convocação do general e, ao olhar-se no espelho, corta seus cabelos com a espada, empunha-a verticalmente, em frente ao seu rosto, de modo a dividi-lo ao meio novamente.

Desse momento em diante, a identificação de Mulan com o sexo oposto ou o seu transformismo passa a ser o tema central da narrativa. Vale lembrar que esse aspecto já tinha sido enunciado nos primeiros momentos do filme quando, após a fuga de Mulan, os ancestrais reuniram-se para decidir se a garota merecia ser auxiliada. Em meio a uma grande polêmica, ouvimos a seguinte discussão:

Ancestral 1: *Eu sabia! Aquela Mulan sempre foi uma encrenqueira!*

Ancestral 2: *Não olhe pra mim, ela puxou o seu lado da família...*

Ancestral 3: *Ela só está tentando ajudar o pai...*

Ancestral 1: *Mas se ela for apanhada Fa Zhou cairá em desgraça, a desonra atingirá a família e nossa tradição será desintegrada!*

Ancestral 2: *Meus filhos nunca deram esse trabalho, todos se formaram em acupuntura!*

Ancestral 3: *A família toda não pode ser acupunturista!*

Ancestral 2: *Não, a sua bisneta tinha que ser transformista!*

É preciso destacar, entretanto, que o transformismo não é um privilégio de Mulan. Pode-se dizer que durante todo o filme o desempenho de Mulan como Ping é bastante convincente; os momentos ridículos ou engraçados limitam-se àqueles nos quais a garota ainda está tentando comportar-se como homem, aprendendo posturas, trejeitos e atitudes com o dragãozinho. No mais, ela assume sua “masculinidade” de modo competente e, em uma mistura de agilidade, destreza, lógica e rapidez de raciocínio, torna-se responsável pela primeira vitória sobre o exército huno. Mas, na segunda batalha, Mulan necessita de ajuda para proteger o imperador e seu palácio; para isso, precisa convencer seus antigos companheiros de exército, que a renegaram desde que souberam que ela era uma mulher, a participar de seu plano.

De acordo com o plano, todos os soldados deveriam vestir-se de mulher e atrair a atenção dos inimigos. A cena seguinte mostra todos vestidos de gueixas, seduzindo os hunos, enquanto Mulan e Shang – o único homem que não se travestiu – tentam encontrar o imperador e salvá-lo da morte. Nessa segunda cena de transformismo, o processo é inverso, ou seja, são homens que se vestem de mulher e inversa também é a representação construída: os soldados ficam ridículos, há maquiagem em excesso e uma disposição para ser o mais caricatural possível. Mesmo assim os hunos são seduzidos pelas supostas gueixas. Quando a guerra termina, e o imperador fica frente a frente com Mulan, acontece o seguinte monólogo:

já ouvi muito a seu respeito. Roubou a armadura de seu pai, fugiu de casa, fingiu ser um soldado, enganou o seu oficial comandante, desonrou o nosso exército, destruiu o meu palácio e... salvou a vida de todos!

Em ambas as situações, o travestismo é um processo legitimado, pois Mulan traveste-se de homem para lutar no lugar de seu pai e salvar a honra da família e os soldados travestem-se de gueixas para expulsar os hunos do palácio e vencê-los definitivamente. Ainda que sejam ambas situações temporárias, entendo que são diferentes formas de estar no campo da abjeção, são formas de saída do lugar

hegemônico, mas, por serem objetivos lícitos e transitórios, não são vistos como um comportamento grotesco ou desprezível, e sim como estratégias de manutenção da ordem.

Contudo, há que se estabelecer diferenças entre os dois modos de travestimento, o de Mulan e o dos soldados. Mulan, ainda que passe por um período de aprendizado sobre o modo de ser masculino, aos poucos vai adaptando-se à masculinidade. Os soldados, ao contrário, precisam agir rápido e apresentam-se semelhantes a *drag queens*; tal semelhança deve-se ao exagero na caracterização dos gestos e dos comportamentos, no excesso de maquiagem, nas roupas muito coloridas. Para que Mulan não tivesse sua identidade feminina descoberta, ela precisaria comportar-se da maneira mais semelhante possível àqueles soldados; os homens também precisavam enganar os hunos vestidos como gueixas e, independente de seus desempenhos, têm sucesso na tentativa. Em ambos os casos, um conjunto de práticas identificatórias é acionado para materializar um gênero específico, reforçando a concepção de que o gênero é uma construção, um conjunto de atos a serem realizados e reiterados e não simplesmente, uma construção cultural que se realiza sobre o sexo de uma vez por todas (Butler, 1990).

Tal concepção de gênero, como um conjunto de atos que se realiza permanentemente, também pode ser identificada na cena em que o exército parte para o combate nas montanhas. A cena é, na verdade, uma espécie de *videoclipe*, no qual diferentes cenas se sucedem, tendo em *background* uma música cantada pelos próprios soldados. Inicialmente, todos cantam juntos e, em seguida, cada soldado improvisa um verso:

Por um longo tempo/ estamos só marchando/ como um gato velho que vai se arrastando/ ouço o tambor/ sentindo aos pés o chão faltar/ pense em ter alguém pra quem voltar...

Soldado 1: *sua pele branca como a lua/ e estrelas no olhar/ mostrar a ela meu poder/ feridas pra cuidar/ eu não me importo com o que veste ou com beleza/ mas se cozinha com destreza...*

Soldado 2: *meu sucesso com as garotas é enorme/ e aumenta mais usando um uniforme/ a saudade só aumenta quando vamos guerrear*

Todos: *queremos ter/ alguém pra quem voltar*

Soldado 3: *minha garota é demais/ com ela eu sou o tal!*

Mulan: *mas se ela o cérebro usar/ vai ser a maioral...*

Todos: *Não!!!*

Soldado 1: *eu sei que sou sensacional/ irresistível...*

Soldado 2: *sua modéstia é terrível!*

Soldado 3: *a mulher pra mim/ tem que ser um colosso...*

Soldado 2: *a mulher pra ele/ é a mãe que faz o almoço...*

Todos: *quando a guerra acaba e a vitória vem nos alegrar/ queremos ter alguém por quem voltar.*

É possível identificar na letra da música um tipo de narrativa heterossexual hegemônica, na qual o desempenho masculino e o feminino são claramente demarcados por meio de características e atribuições específicas. É a letra da música que fala dos desejos e aspirações masculinos, no que diz respeito às expectativas quanto às esposas, às mães e às namoradas. Aqui, o gênero realiza-se por meio de enunciados que narram o feminino associado ao trabalho doméstico, ao cuidado, à submissão, ainda que narrados pelas mesmas personagens que carregam uma masculinidade representada como abjeta.

A cena mostra os soldados caminhando entre montanhas e lembrando de suas esposas ou namoradas, enfim, das mulheres que deixaram à espera. Ao ouvir a letra da música, é visível o mal-estar de Mulan, pois percebe que também terá que improvisar um verso e participar da cantoria. De fato, todos os soldados se voltam para ela esperando ouvi-la, quando Mulan canta: *mas se ela o cérebro usar/ vai ser a maioral...* Eles ficam decepcionados e percebem que ela não entendeu o significado da música. Além desse, há um outro fato marcante nesta cena: quando atravessam uma plantação de arroz, Mulan é cortejada por duas colhedoras que estão trabalhando; a garota enrubesce e esconde o rosto. Este é mais um dos momentos no qual Mulan experimenta o gênero masculino que se realiza no possível flerte com duas mulheres.

○ filme *Mulan* é bastante fértil para analisar formas de constituição performativa da heterossexualidade. ○ desenrolar do enredo, da narrativa, é pródigo

em apresentar acontecimentos, situações nas quais a sexualidade e o gênero são apresentados como construções discursivas, como atos performativos que funcionam para produzir a heterossexualidade como norma. Como veremos a seguir, os outros filmes analisados não se mostraram tão bastos nesse sentido mas, ainda assim, foi possível identificar a presença da abjeção na constituição da heteronormatividade.

4.3 Outras abjeções

O conto *A Bela e a Fera* é clássico e, como tal, obedece a uma estrutura narrativa muito bem demarcada: bem, mal, príncipe encantado, mocinha, vilão, castelo, romance. Entretanto, identifico alguns espaços que podem ser analisados como espaços de subversão nessa estrutura aparentemente rígida, ou seja, acredito na possibilidade de olhar para a narrativa por um de seus avessos.

No filme *A Bela e a Fera*, a produção da abjeção opera em outra direção. Se em *Mulan* a produção da abjeção funciona no sentido de reafirmar a identidade feminina, em *A Bela e a Fera* a produção de uma masculinidade abjeta funciona para ensinar que a beleza está no interior das pessoas. A Fera tem uma aparência grotesca, que provoca repulsa, horror, medo; e, ao longo da narrativa, vai apresentando outros comportamentos tipicamente humanos como comer com talheres, comportar-se adequadamente à mesa, dançar. Aos poucos, percebe-se que a Fera se constitui no herói desta história. Em contraposição está Gaston, o homem mais belo da aldeia, forte, corajoso, dotado de um porte físico dentro dos padrões hegemônicos de beleza; entretanto, desde o início fica claro que é um sujeito prepotente e mau caráter. Embora Bela seja a protagonista do filme, proponho que se considere a possibilidade de deslocar o conflito-matriz para a polarização Gaston/Fera, bem/mal, belo/feio. Como seria um tanto óbvio, a relação primeira a ser estabelecida seria Gaston \Rightarrow belo \Rightarrow bom/ Fera \Rightarrow feio \Rightarrow mau. Entretanto, a narrativa, que está baseada em um conto de fadas, prima por uma “moral” da história. E a “moral” da história diz respeito a

quebrar a lógica da relação estabelecida anteriormente ao relacionar o belo Gaston ao seu mau caráter, para mostrar que a beleza está no interior das pessoas.

Há vários tipos de masculinidades presentes no filme: Lefou, 'amigo' subserviente de Gaston, que tem por ele verdadeira adoração; Maurice, o pai de Bela, considerado louco pelos habitantes da aldeia e várias outras personagens masculinas que fazem parte do mesmo núcleo dramático de Gaston. Entretanto, o filme é marcado por duas formas extremas: de um lado, está Gaston que apesar de belo é intolerável e, de outro, está a Fera, num primeiro momento intratável, mas que, aos poucos, apresenta-se como um ser sensível e respeitoso.

Inicialmente, a Fera é apresentada como uma criatura grotesca; voluntariamente exilada em seu castelo, comporta-se como um animal selvagem, tornando prisioneira qualquer pessoa que ouse se aproximar de seus domínios. Entretanto, à medida que a narrativa se desenvolve, e a Fera começa a se apaixonar por Bela, essas características dão lugar à ternura, ao respeito, à cortesia. Quanto a Gaston, sua aparição acontece em uma das primeiras cenas do filme, logo após a apresentação de Bela que, para ele, é a moça mais bonita da aldeia: – *ela é a melhor! E eu não mereço a melhor?* Ele canta para Bela: *Desde o momento em que a vi, eu disse: não há ninguém igual a ela. Eu vi logo que ela tinha a beleza igual a minha, e é por isso que eu quero casar com ela.* Assim, fica evidente a personalidade egocêntrica de Gaston e seu desejo de desposar a garota mais bonita da aldeia. E este é somente um dos enunciados performativos que fazem parte de um conjunto mais amplo, voltado para a produção de um tipo de masculinidade abjeta. Tal masculinidade é constituída por aspectos subjetivos materializados na personagem de Gaston: arrogância, valentia, desrespeito marcam seu perfil; mas, fisicamente, ele comporta atributos que são valorizados socialmente. Portanto, a produção da masculinidade abjeta por meio da personagem de Gaston é compartilhada apenas por Bela e por grande parte da audiência, pois, na aldeia, ele é admirado pelos homens e desejado pelas mulheres.

Nesse ponto, é preciso deixar claro que entendo que a construção da narrativa é feita de modo a posicionar – para a audiência – Gaston como uma masculinidade abjeta e Bela como a personagem com quem a audiência deve se identificar. Isso não significa personificar a produção da abjeção a partir de um indivíduo, nesse caso, de uma personagem; é preciso, isso sim, compreender não apenas os filmes, como todos os seus elementos – personagens, cores, sons, diálogos – ,como partes de um texto cultural que pode conter enunciados performativos do gênero e da sexualidade. Ao afirmar que, neste filme, Gaston é abjeto apenas para Bela e para mais ninguém da aldeia, longe de personalizar a abjeção, o que quero é apresentar a personagem Bela como uma figura que comporta signos lingüísticos e estéticos que encontram (ou que devem encontrar) muito mais referentes junto à audiência do que os signos relacionados a Gaston e, conseqüentemente, ela se constitui na personagem com a qual os/as espectadores/as se identificariam.

No primeiro momento, entendo que a produção desse belo-abjeto, através de Gaston, funciona para realizar a “moral” do conto. Entretanto, nesse contexto, é possível relacioná-lo ainda com um outro aspecto da heterossexualidade normativa: a abjeção é produzida por meio de enunciados performativos voltados, principalmente, para a apresentação de um modelo mais recorrente de relação heterossexual, como pode ser observado no diálogo entre Bela e Gaston, quando ele adentra sua casa:

Bela: *Gaston! Mas que bela surpresa...*

Gaston: *gostou? Eu sou sempre cheio de surpresas. Sabe, Bela, não há uma garota na aldeia que não adorasse estar em seu lugar... hoje é o dia... de realizar os seus sonhos!*

Bela: *o que você sabe sobre os meus sonhos?*

Gaston: *o bastante. Olhe, imagine: uma cabaninha rústica, uma caça assando no fogo, uma esposinha massageando meus pés enquanto os pequeninos brincam no chão com os cães... Teremos seis ou sete...*

Bela: *cães?*

Gaston: *não, Bela. Garotos robustos como eu.*

Bela: *imagine só...*

Gaston: *e sabe quem será a esposinha?*

Bela: *quem será?*

Gaston: *você, Bela!*

Bela: *Gaston, estou sem fala, eu nem sei o que dizer...*

Gaston: *diga que casa comigo!*

Bela: *lamento muito Gaston, mas acho que não mereço você!*

Depois que Gaston deixa sua casa, a garota comenta: *“Ora, imagine, me pediu para casar com ele. Eu, esposa daquele grosseiro, burro...”* Não fica claro se Bela recusa apenas Gaston ou também seu modelo de família. Mas fica claro o tipo de relação heterossexual desejada pelo rapaz que é, segundo ele próprio, objeto de desejo de todas as mulheres. É claro que a concretização do amor romântico que Bela almeja – digno dos mais “puros” contos de fadas – envolve um príncipe, um castelo, muitos empregados e o amor eterno, o que deixa pouco espaço para o tipo de vida que Gaston pretende, mas não exclui a possibilidade de uma relação heterossexual erigida sobre as bases hegemônicas historicamente construídas.

Gaston é apresentado como um ser abjeto, mas na narrativa ele é um rapaz invejado pelos homens e desejado pelas mulheres. A Fera, um sujeito que reúne beleza interior, pureza, amor verdadeiro, redenção após a falta, é mostrado na narrativa como alguém que está no campo da “fantasia”, afinal a Fera não faz parte do cotidiano, da normalidade da aldeia. De modo geral, neste filme, a abjeção está relacionada ao masculino, considerando que Bela é praticamente a única personagem feminina da história, já que todas as outras são coadjuvantes. Acredito, assim, que nesse filme a produção da masculinidade abjeta funciona no sentido de provocar uma cisão na lógica estético-moral belo \Rightarrow bem, típica dos clássicos contos de fadas. Entretanto, esta cisão situa-se no nível da “fantasia”, visto que a Fera é um belo príncipe que está sob um feitiço e, por isso, tem a aparência de um animal. Dito de outro modo, embora saibamos que o filme é já um conto de fadas, mesmo dentro da narrativa todas as personagens representam pessoas “comuns” enquanto que a Fera é a única personagem que corporifica algo distanciado daquela realidade. Acredito que é possível identificar nesse binarismo belo/bem/fantasia \Leftrightarrow feio/mal/realidade, a

inviabilidade do modelo de amor romântico típico da modernidade, considerando, principalmente, o conjunto de práticas identificatórias realizadas pelas personagens principais.

A personagem de Gaston reúne um conjunto de práticas identificatórias que é compartilhado com todos os habitantes da aldeia, à exceção de Bela. No caso da garota, tais práticas funcionam no sentido da desidentificação entre seus sonhos e o tipo de relação normativa oferecida por Gaston. Ao ser recusado por Bela, o rapaz cai em uma tristeza profunda e na taverna todos se preocupam com seu estado de ânimo. A indignação é geral, e os comentários são unânimes na reprovação da atitude de Bela. Lefou, o submisso amigo canta:

Não me conformo em vê-lo Gaston/ triste e desanimado/ qualquer um quer ser você/ mesmo que mal humorado/ ninguém nesta aldeia é tão respeitado/ não há quem te possa enfrentar/ ninguém aqui é tão admirado/ e não há quem não queira te imitar (...)/ nessa aldeia ninguém é tão homem/ modelo de perfeição/ se há valentes aqui/ todos somem/ pois quando você fica zangado.../ não há igual a Gaston/ mais herói que Gaston/ não há queixo mais másculo que o de Gaston...

A masculinidade hegemônica ligada a um tipo físico específico fica evidente na letra dessa canção e é constantemente reiterada por meio de muitos outros enunciados proferidos tanto por personagens masculinas quanto por personagens femininas, além de outros proferidos pelo próprio rapaz: *Gaston é forte e musculoso; ninguém cospe a distância melhor que Gaston; verdade! sou todo peludo, não vou esconder.*

Como destaquei antes, a construção da personagem de Gaston é abjeta apenas para Bela e para grande parte da audiência, pois todos os habitantes da aldeia o admiram. Nesse sentido, e obedecendo o movimento e a instabilidade do processo de produção da abjeção, identifico um outro sujeito estranho na narrativa: Bela, a heroína. Na narrativa, Bela é aparentemente marcada como o sujeito estranho, o componente anormal que se desvia do padrão feminino hegemônico vigente naquele lugar. Desde o início, a garota é apresentada ao público como uma pessoa diferente, por meio de um conjunto de enunciados performativos que expressam práticas

identificatórias pouco habituais naquele grupo social. Depois da primeira cena do filme – na qual um narrador explica porque o príncipe foi transformado em animal e mora em um castelo sombrio e isolado –, a cena seguinte é marcada pelo contraste.

Está amanhecendo na aldeia e as pessoas começam a se preparar para suas atividades diárias, cores vibrantes e muita luz marcam o contraste com a cena anterior. Em meio ao movimento de ir e vir dos habitantes do lugar, aparece Bela indo até a biblioteca devolver um livro. Durante o passeio, a garota canta uma música que tem a estrutura de uma ária:

Tudo é igual nessa minha aldeia/ sempre está nessa mesma paz/ de manhã todos se levantam/ prontos para dizer bon jour/ vem o padeiro com seu tabuleiro/ com pães e bolos para ofertar/ tudo aqui é sempre assim/ desde o dia em que eu vim/ para essa aldeia do interior/ (...) eu quero mais que a vida no interior.

Por um lado, há a garota insatisfeita com o tipo de vida que leva na pequena aldeia, por outro, há todos os outros habitantes, incluindo seu pai, que não entendem o que faz com que Bela recuse a corte de Gaston. São vários os enunciados performativos proferidos que descrevem e produzem a estranheza de Bela. Na continuação da ária inicial, diferentes vozes cantam:

Homens: *temos aqui uma garota estranha/ tão distraída/ lá vai ela/ não se dá com o pessoal/ pensa que é especial/ chega a ser muito engraçada/ a nossa Bela...*

Bibliotecário: *essa garota é muito esquisita/ o que será que há com ela/ tem mania de leitura/ é um enigma para nós/ a nossa Bela.*

Mulheres: *o nome dela quer dizer beleza/ não há melhor nome pra ela/ mas por trás dessa fachada/ ela é muito fechada/ ela é metida a inteligente/ não se parece com a gente/ é uma moça diferente/ a Bela...*

A diferença de Bela é marcada por um conjunto de práticas no qual o gosto pela leitura, a curiosidade, o desejo de saber mais é tomado pelo grupo como um indício de estranheza, como uma característica que escapa aos aspectos relacionados à feminilidade. Na seqüência desta cena, Bela está caminhando e lendo um livro,

Gaston se aproxima, retira o livro de suas mãos e ela pede que ele o devolva. Acontece, então, o seguinte diálogo:

Gaston: *como você pode ler isto? Não tem figuras...*

Bela: *Ora, é só usar a imaginação.*

Gaston: *Já é hora de você afastar a cabeça desses livros e dar atenção a coisas mais importantes, como eu. A aldeia toda fala disso. Não é direito uma mulher ler. Logo começa a ter idéias, a pensar...*

Bela: *Gaston, você é um homem primitivo.*

Gaston: *Obrigado, Bela. Que tal dar um passeio até a taverna para olhar meus troféus?*

Bela simplesmente toma seu livro de volta e se vai. Ao fundo, as moças da aldeia que observavam a cena comentam: *o que há de errado com ela? Ela não é louca?* Para elas é absolutamente incompreensível que uma moça possa recusar o amor de Gaston. Por sua vez, Bela, ao chegar em casa, pergunta ao pai se ele a acha estranha. Mediante uma resposta negativa, Bela lamenta: *é que acho que não me ajusto bem aqui. Eu não tenho com quem conversar...* Seu pai pergunta sobre Gaston: *ele é um rapaz bonito!* E Bela concorda: *bonito, convencido, rude... não, ele não é pra mim.* Entendo que este é mais um dos enunciados que torna possível o deslocamento da heroína para uma zona de abjeção – como disse anteriormente – pois está diretamente conectado a um tipo de feminilidade desempenhado por ela que é desprezado por aquele grupo no qual vive. A garota tem sonhos, desejos e ambições que não são compatíveis com aquela configuração de feminilidade apresentada na narrativa.

De acordo com a letra da primeira ária que Bela canta, podemos inferir que ela não pertence originariamente àquela aldeia, embora não tenhamos elementos que permitam inferir de onde ela e seu pai vieram. O contexto do filme é a França do século XVIII e na letra da música pode-se ter uma idéia do cotidiano da aldeia sem muitos conflitos, sem grandes acontecimentos, sem a velocidade da vida moderna. De certo modo, a aldeia funciona em uma lógica primitiva, para empregar um termo que a garota usa ao se referir a Gaston. Bela quer muito mais que isso.

Ao utilizar o adjetivo “primitivo” para referir-se ao rapaz, Bela atribui a ele a qualidade principal do lugar e da qual ressent-se, pois as pessoas da aldeia não lêem, não têm ambições, conformam-se com aquela vida. Nessa linha de raciocínio, é possível relacionar o primitivo à simplicidade, à ignorância ou à falta de progresso e de técnica. Não é à toa que o pai de Bela, que é inventor, é considerado louco pelos habitantes da aldeia, apenas porque funciona em uma lógica diferente de toda a comunidade. Nesse sentido, aquele grupo organiza-se em torno de valores diferentes diante do que Bela considera como desejável. Aliás, um dos motivos que faz com que ela comece a se apaixonar pela Fera é a imensa biblioteca que há em seu castelo, o que a faz suspeitar que a Fera é um indivíduo que “tem cultura” e a faz supor que existe uma grande diferença entre Gaston e a Fera.

Entendo que neste filme a noção de “primitivo” funciona como mote para a produção do exterior abjeto constitutivo de Bela. Aos argumentos de Gaston de que não fica bem para uma mulher ler livros, Bela retruca: *Gaston, você é um homem primitivo!* A garota ressent-se da calmaria da aldeia, da mesmice, das pessoas. Ela comenta com seu pai que não se ajusta àquele lugar, queixa-se de que não tem com quem conversar, afirma que quer mais do que aquela vida do interior. A partir desses enunciados, é possível identificar um conjunto de referentes produzidos para caracterizar esse “primitivo” como exterior constitutivo de Bela. É diante daquele contexto que a garota materializa um tipo de feminilidade que foge àquele padrão medíocre de sua aldeia, muito aquém de suas expectativas.

Nesse sentido, é possível identificar a construção de uma feminilidade transgressiva, um tipo de feminino que vem ao encontro das reivindicações feministas contemporâneas. Bela é uma garota ambiciosa, inteligente, que quer mais do que aquela vida que está vivendo; nesse ponto, ela é o oposto daquelas mocinhas que desejam Gaston (ou um homem como ele), que sonham em receber o marido na volta do trabalho, enquanto elas ficam em casa cuidando dos filhos. Ao afirmar que não tem com quem conversar, que não se ajusta àquele aldeia, Bela está apresentando as configurações do que considera primitivo. Esse exterior, a aldeia “primitiva”, é

constitutivo de Bela a partir do momento que funciona como a proximidade ameaçadora do que ela não quer ser.

A valorização das qualidades intelectuais da Fera, em detrimento da beleza física de Gaston – inversão incomum nesse tipo de filme –, é outra forma que Bela tem de recusar este exterior. Gaston, que é o objeto de desejo de todas as suspirantes mocinhas da aldeia, incorpora um tipo recorrente de masculinidade que inclui força física, coragem, virilidade, além de outras características já citadas, como rudeza, impolidez e arrogância. Ao que parece, tais características, que tanto desagradam Bela, são as mesmas que deleitam as outras mulheres da aldeia, encantadas com todo o vigor de Gaston.

Considerando que todas as outras mulheres adorariam estar no lugar de Bela para casar com Gaston, torna-se possível afirmar que nesse contexto a própria heroína representa a exceção à regra, o estranho, o anormal. Há que se observar que, em geral, a feminilidade é representada por características como submissão e docilidade; mesmo que Bela seja uma jovem doce e bondosa, sua personagem configura-se como exceção na aldeia por causa de seu inconformismo em relação àquela vida. Embora ambas as configurações de feminino – a representada por Bela e a representada pelas outras moças – pertençam ao mesmo registro temporal, elas correspondem a diferentes expectativas de diferentes grupos de mulheres, o que torna visível a pluralidade que marca as identidades de gênero. É importante destacar que, mesmo representando expectativas diferentes, tanto uma quanto a outra são representações normalizadas que em nada comprometem ou põe em xeque a heterossexualidade.

De novo, considerando a instabilidade da abjeção, acredito que o movimento executado nessa narrativa opera simultaneamente em sentidos diferentes: joga um tipo específico de masculinidade – representada por Gaston – para o campo da abjeção; e, com isso, valoriza um outro tipo de masculinidade – o da Fera que, por seu aspecto animalesco, se apresenta visualmente como um monstro situado, desde o início, “naturalmente” em uma zona de abjeção, mas que, ao longo da narrativa transforma-

se em um ser gentil, amoroso, “civilizado”, transforma-se em um sujeito que nunca foi, pois, antes de ser enfeitado, era um príncipe egoísta e impiedoso.

Todas essas possibilidades têm um ponto de convergência: a produção do outro. A partir de seu encontro com o monstro, Bela aprende a ver que a “verdadeira” beleza é aquela que está no interior das pessoas. Aos poucos, a garota percebe que a diferença entre ela e a Fera é apenas de natureza física, pois aquele monstro, gradualmente, começa a demonstrar a submissão necessária ao processo de auto-regulação do sujeito e, assim, de diferentes formas, Bela ensina à Fera maneirismos adequados a um cavalheiro. Desse modo, mesmo antes de o príncipe voltar a sua forma primeira, ele já se comporta como um nobre.

É possível pensar, ainda, no quanto a Fera torna-se necessária para a constituição da identidade feminina de Bela. Se, por um lado, a garota ensina à Fera alguns comportamentos necessários para a vida em sociedade, por outro, Bela precisa aprender a lidar com o outro selvagem, interagir com um ser de natureza grotesca e, principalmente, desejar o diferente que, em certa medida, representa o abjeto, o que lhe causa repulsa. A garota encontra-se entre Gaston, um belo, mas prepotente rapaz, e Fera, um monstro horrível, mas possível de ser modificado. Tal possibilidade tem relação direta com o forte caráter de Bela à medida que ela toma as rédeas de seu destino, desde o momento em que decide ficar como prisioneira no lugar de seu pai. O passo seguinte é humanizar a Fera, de modo a quebrar a relação estabelecida entre feio ⇒ mau, objetivo alcançado graças a sua doçura, sua determinação e ao seu amor. Bela realiza sua missão pedagógica de amansar os brutos e polir os grosseiros e, posteriormente, apaixona-se por sua obra.

Por sua vez, a Fera encontra o outro em Bela, uma jovem corajosa o suficiente para enfrentá-lo, desprendida o suficiente para trocar sua liberdade pela de seu pai, além de bonita e inteligente e, fundamentalmente, uma jovem capaz de amá-lo apesar de sua aparência grotesca. O encontro de ambos é, inicialmente, violento, mas, no decorrer da narrativa a Fera vai tornando-se mais receptiva aos conselhos e sugestões de Bela; pois a natureza “inferior” da Fera é representada não apenas por seu aspecto

físico, mas também por sua incapacidade de se relacionar com qualquer pessoa, seja social, seja intelectualmente. É preciso lembrar que a intenção da Fera era conseguir que a jovem se apaixonasse por ele antes que o encantamento se tornasse eterno. É desse enfrentamento com o outro que a Fera começa a apresentar-se como sujeito regulável, normalizável – capaz até mesmo de apaixonar-se e de provocar paixão. Bela, o outro da Fera, carrega vários dos atributos que foram subtraídos do príncipe: beleza, desprendimento, liberdade, coragem; atributos esses que, naquele momento, eram estranhos para a Fera e, ao mesmo tempo, necessários para o restabelecimento de sua identidade primeira: Bela representa a sua possibilidade de redenção, após a expiação de seus erros.

Gaston, ao contrário, fica sem expectativa de redenção, pois em nenhum momento demonstra qualquer possibilidade de transformação, honestidade ou dignidade, materializando quase por completo uma masculinidade abjeta. A produção de Gaston como um ser abjeto é confirmada nas cenas finais quando ele insufla os habitantes da aldeia a irem até o castelo para matar a Fera. Nesse sentido, o rapaz funciona também como o exterior constitutivo de Bela, como o mecanismo de circunscrição da identidade de gênero e sexual normalizada; pois, ao se deparar com Gaston, Bela percebe o que não deseja para sua vida.

Porque Gaston reúne tantas características desprezíveis para Bela e porque a Fera se apresenta como única alternativa para a garota (já que está prisioneira no castelo), é que Bela investe na tentativa de trazer o abjeto (a Fera) para o centro da norma, trabalhando na constituição de uma masculinidade civilizada, refinada, relacionada à inteligência, bondade e respeito: características que estão em oposição a tudo que Gaston representa.

De modo menos evidente, no filme *O Rei Leão* a produção de um domínio de abjeção pode ser identificada nas personagens de Scar e das hienas. Este filme tem uma particularidade: todas as personagens são animais, nenhuma é humana. Fora isso, assemelha-se aos demais principalmente no que diz respeito aos limites bem demarcados, observados entre binarismos como normal/anormal, bem/mal,

moral/amoral. No lado do “bem” está o leãozinho Simba, seu pai Mufasa, e sua mãe Sarabi, bem como Nala, amiga de Simba e todo o séquito de Mufasa. No lado do “mal” estão as hienas e Scar, tio de Simba. Ainda que na cadeia alimentar leões e hienas sejam inimigos, Scar relaciona-se muito bem com elas por um motivo: ele é tão desprezível quanto as covardes hienas; Scar não é valente e corajoso como todos os leões, ele não corporifica qualidades desejadas hegemonicamente e que o colocariam numa posição respeitável no grupo dos felinos. Trapaceiro, preguiçoso, ardiloso, Scar utiliza sua astúcia apenas para usurpar o trono de Mufasa, representando o “outro” para os leões e para os animais que se identificam com o “bem”. Sem nenhuma qualidade, Scar vive sozinho, sem companhia/o e sem a simpatia das crianças espectadoras do filme tão apaixonadas por Simba.

No reino animal, as hienas só atacam em bandos e são predadoras dos leões, mas entende-se que estão na rabeira da cadeia alimentar porque se alimentam, também, de carniças e restos de caças deixados pelos leões. Ao que parece, a união de Scar com as hienas representa na narrativa uma fusão do mal. Pode-se observar, inclusive, como um mesmo acontecimento tem significados diferentes dependendo do núcleo dramático em que é abordado. Um exemplo pode ser visto já no início do filme, quando fica claro que a morte é aceitável no reino animal, somente como efeito natural da cadeia alimentar, sem desprezar a hierarquia estabelecida pela própria natureza. O binômio vida/morte é enunciado de dois modos por personagens que pertencem a núcleos dramáticos diferentes. Primeiro, quando Mufasa mostra para Simba os domínios do reino e diz:

Mufasa: (...) *tudo que você vê faz parte de um delicado equilíbrio. Como rei, você tem que entender o equilíbrio e respeitar todos os animais, desde a formiguinha até os antílopes.*

Simba: *mas nós não comemos os antílopes?*

Mufasa: *sim, Simba, mas deixe eu explicar: quando você morre seu corpo se torna grama e o antílope come ela e, assim, estamos todos ligados no grande ciclo da vida.*

Depois, esse binômio vida/morte é justificado pelo lamento das hienas: *estamos na rabeira da cadeia alimentar e se não fossem aqueles leões estaríamos*

numa boa. É apenas neste núcleo “do mal” que acontecem cenas de violência de uns contra os outros. No núcleo de Mufasa a morte é plenamente justificada como uma forma de prolongamento da vida, e seu aspecto positivo é, assim, afirmado.

Em termos gráficos, as diferenças entre o núcleo do “bem” e o núcleo do “mal” pode ser observada claramente em termos de cores, iluminação, traços, elementos que são determinantes na constituição de Scar como uma personagem que está no domínio da abjeção. Entretanto, Scar tem outras características peculiares em relação às demais personagens: ele vive sozinho e é bastante covarde, uma característica ausente nos animais felinos, principalmente nos leões. Por meio da narrativa é possível perceber que Scar nunca aceitou o fato de não ser o rei; ao mesmo tempo, fica claro para a audiência que ele não é merecedor de tal posto. Sua moral duvidosa, sua covardia e seu egoísmo, em oposição ao caráter justo e firme de Mufasa, provocam na audiência uma antipatia imediata por ele, e uma simpatia declarada por Mufasa e, principalmente, pelo leãozinho Simba.

Após a morte de Mufasa, Simba foge de seu reino, retirando-se dos domínios que eram de seu pai. Acusado por Scar de ser o culpado da morte de Mufasa, Simba sente-se indigno de assumir o trono e parte sozinho. Com a morte de Mufasa e a ausência de Simba, Scar torna-se o sucessor natural do trono e, aos poucos, destrói o reino, até então bastante próspero. O novo rei transforma todos os súditos em escravos, promove as hienas a membros de seu séquito e obriga as leas a caçar para que todos possam comer.

Aqui, a produção de um domínio abjeto tem uma relação menos direta com a reiteração do gênero ou da sexualidade normativa. A abjeção é apresentada de maneiras diferentes, dependendo da personagem e de sua localização na narrativa. Se, em certo sentido, Scar e as hienas são claramente seres abjetos, em outro, ao fugir para a floresta, o próprio leãozinho Simba encontra-se em uma zona de abjeção, ainda que esta seja uma experiência temporária, uma vez que ele acredita ser responsável pela morte do pai. Quanto a Scar e às hienas, essas são personagens construídas para personificar o abjeto e estabelecer o contraponto. Dessa forma, é

inevitável estabelecer relações entre os significados que estão relacionados a Scar e às hienas – sordidez, indolência, dissimulação – com o que não é bom.

Quanto a Simba, depois de muito caminhar desmaia de cansaço e é encontrado por dois outros animais, um javali chamado Pumba e uma doninha chamada Timão, ambos com aparências estranhas. Simba, desmaiado, está a ponto de ser atacado por aves de rapina quando os dois chegam e o salvam. Simba acorda:

Pumba: *de onde vem?*

Simba: *que importa? Eu não posso voltar...*

Timão: *ah, você é um rejeitado? Nós também.*

A partir desse momento, os três “rejeitados” tornam-se grandes amigos. Pumba e Timão insistem em saber porque Simba fugiu de seu reino, mas o leãozinho não fala. Timão explica que Pumba foi rejeitado por seu grupo porque tinha mau cheiro. O que importa aqui é que a identificação das três personagens se dá, principalmente, pela exclusão que sofreram a partir de seus grupos de origem. As três figuras tão diferentes tratam de buscar semelhanças ou, senão, criá-las. Timão e Pumba ensinam para Simba o seu lema: “*hakuna matata, isto é, sem problemas*”; a solução é simples: quando um dos dois está triste cantam hukuna matata e os problemas desaparecem. Esse é o primeiro código que Simba aprende acerca de seu novo grupo. O segundo diz respeito à alimentação: Simba, com fome, diz que gostaria de encontrar uma zebra ou um antílope para comer e Timão responde: “*aqui não tem isso. Vivendo com a gente vai ter que comer como a gente: larvas*”.

Nesse momento, há uma passagem de tempo e Simba já é um leão adulto e vegetariano, pois aprendeu a alimentar-se de larvas e plantas. Esta passagem de tempo é marcada pela música *hakuna matata* e por diferentes cenas de felicidade entre os três amigos, reafirmando a declaração de Timão: “*essa que é a boa vida: sem regras nem responsabilidades. E acima de tudo, sem problemas*”. Aqui, observamos o binômio responsabilidade/irresponsabilidade: o reino que Simba abandonou está quase destruído por causa da sua “irresponsabilidade” ao abandoná-lo.

Esse binômio é o que marca o retorno ao conflito inicial do filme, qual seja, entre Simba e Scar. É após um encontro casual e desajeitado com Nala, sua amiga de infância, que Simba resolve voltar ao seu reino, depois de ser persuadido pela leoa que afirma: “é sua responsabilidade”. O que não fica claro é por que, com tantos animais, entre eles muitas leoas e leões, Scar consegue manter seu domínio opressor na Pedra do Reino. Vale lembrar que no reino animal são as leoas que saem em busca de caça para os machos e os filhotes; mas no filme, ainda que as leoas fossem fortes o bastante para caçar animais e trazê-los para servir de alimento a todos, elas não possuíam a linhagem de Mufasa e, principalmente, eram fêmeas, o que torna impossível qualquer movimento contra o reinado de Scar que é, antes de tudo, um macho.

Então, voltemos ao início do filme e a Scar, irmão de Mufasa, que vive sozinho em uma caverna, afastado de todo o bando. Desde as primeiras cenas fica claro que Scar é sarcástico e covarde. Scar não estava na cerimônia de apresentação de Simba e, por isso, Mufasa, acompanhado de Zazul, vai até ele saber o motivo de sua ausência. Com seu jeito debochado, Scar afirma que esqueceu o compromisso:

Zazul: *ora, desmemoriado como é deveria ser o primeiro da fila.*

Scar: *eu era o primeiro da fila até que nasceu a bolinha peluda.*

Mufasa: *a bolinha peluda é meu filho e seu futuro rei!*

Scar: *eu tenho que treinar reverência?*

(Scar sai e dá as costas para Mufasa)

Mufasa: *não de as costas pra mim, Scar!*

Scar: *oh, não Mufasa. Mas é melhor você não dar as costas pra mim!*

Mufasa: *isto é uma ameaça?*

Scar: *calma, calma eu não sonharia em desafiar você. Em matéria de cérebro, eu tenho a herança dos leões, mas em matéria de força bruta eu receio não ser um bom representante da espécie.*

Por meio desses enunciados, é possível identificar características de Scar, que o levam para uma zona de abjeção; seu caráter duvidoso, sua covardia, sua fraqueza e seu isolamento transformam Scar em uma personagem estranha, como diz Simba ao visitá-lo em sua caverna:

Simba: *tio Scar, quando eu for rei, o que você vai ser?*

Scar: *tio do macaco!*

Simba: *você é esquisito...*

Scar: *você nem faz idéia.*

À personagem de Scar estão relacionados significantes como solidão e covardia. Em *sites*⁹ encontrados na internet sobre mensagens subliminares nos filmes da Disney, tais características de Scar são interpretadas como evidências de sua homossexualidade. A considerar este raciocínio, amoralidade, isolamento e covardia estariam em relação direta com a homossexualidade – uma interpretação homofóbica muito comum em *sites* deste tipo. Aqui, o importante não é identificar a sexualidade de Scar como o ponto-chave de sua exclusão para uma zona de abjeção; importa sim, trabalhar com as falas que são claramente enunciadas do filme. Entendo que a suposta homossexualidade de Scar funciona como contraponto para a reiteração permanente da heterossexualidade ao longo da narrativa.

Após o nascimento de Simba, Scar só pensa em afastá-lo para que ele possa assumir o lugar de Mufasa. Sua primeira tentativa é aguçar a curiosidade de Simba a respeito do cemitério de elefantes: Scar proíbe Simba de ir até lá, afirmando que é um lugar só para leões corajosos. Simba decide sair dos limites do reino para conhecer o cemitério e convida Nala para ir junto. Nala está junto com as leoas quando Simba chega e a convida para conhecer *um lugar muito legal*. A mãe de Nala só permite que ela vá, se o pássaro Zarzul for junto. No caminho, Simba e Nala conversam baixinho sobre uma forma de se livrar de Zarzul e chegar até o cemitério de elefantes. Ao perceber que os dois cochicham, Zarzul vai até eles e diz:

Zarzul: *ah, olha só esses dois... Pequena semente de romance
florescendo na savana! Seus pais vão vibrar ao ver os dois
entrelaçados assim.*

Simba: *entre o que?*

Zarzul: *entrelaçados, namorados ou noivos.*

⁹ www.virtuabairro.com.br/ms7.html ; www.mundosubliminar.hpg.ig.com.br/materias.htm ;
www.subliminar.hpg.ig.com.br/02.html ; são endereços de alguns desses *sites*.

Simba: *que quer dizer?*

Zarzul: *que os dois estarão casados...*

Simba: *não posso casar com ela! É minha amiga!*

Nala: *é, seria tão esquisito...*

Zarzul: *lamento estourar a sua bola mas os dois pombinhos não terão escolha! É uma tradição de várias gerações!*

A afirmação de Zarzul faz parte de um conjunto de enunciados que funcionam performativamente para conformar a união heterossexual como a norma. Enquanto Simba e Nala procuram um jeito de burlar a proibição de Mufasa e ir a um lugar proibido, Zarzul infere que ali existe um potencial romance, hipótese sem significado para os dois filhotes. Entretanto, é necessário que esta norma seja repetida desde sempre para evitar o perigo da confusão de fronteiras, do pensar em outras possibilidades de união afetiva. É evidente que no final do filme Simba e Nala terminam juntos, confirmando a já naturalizada união heterossexual como destino comum para ambos. Esse final é previsível no momento em que Simba e Nala se reencontram na selva. Nala está encurralando Pumba para atacá-lo quando Simba chega para salvar seu amigo. Simba e Nala começam a brigar e ela o vence, do mesmo jeito que eles faziam em suas brincadeiras de criança. Nesse momento, Nala o reconhece e assim acontece o reencontro dos dois. Entra a música:

Pumba: *veja o que acontece/ o que virá depois/ esses pombinhos irão se apaixonar/ seremos só nós dois/ a troca de carícias/ a mágica no ar/ enquanto há romance entre os dois/ desastres vão chegar.*

Nala: *esta noite o amor chegou/ chegou para ficar/ tudo está em harmonia e paz/ o romance está no ar.*

Simba: *são tantas coisas a dizer/ mas como lhe explicar/ o que me aconteceu/ não vou contar/ se não vai me deixar...*

Nala: *(...) nesta noite/ o amor chegou neste lugar/ para os dois/ cansados de esperar/ para se encontrar...*

Timão: *um final feliz está escrito/ que má situação/ sua liberdade está quase no fim/ domado está o leão.*

Nesta cena já fica claro o final que virá e que no início é anunciado pelo pássaro Zarzul, quando Nala e Simba, ainda crianças, vão ao cemitério de elefantes. Após se reencontrarem, já adultos, ambos voltam para o reino com o objetivo de depor Scar. Depois de uma longa luta entre Simba e Scar, este último morre. A cena final é uma repetição da primeira cena do filme, com outras personagens; agora é Simba e Nala que apresentam seu filhote a todos os animais do reino. Como é possível notar nessa e em muitas outras histórias e desenhos animados destinados às crianças, o final feliz supõe a união amorosa, reiterando a forma normativa de sexualidade, dos gêneros e da família patriarcal. Heróis e heroínas assim como, freqüentemente, as personagens do núcleo do “bem” aparecem reunidos ao final: ficar só é o destino dos maus.

○ isolamento é uma característica, freqüentemente, relacionada à abjeção. Tal como acontece com Scar, personagem desprezível e solitário que quando se agrupa com outros indivíduos, o faz de forma momentânea, sem laços afetivos e com aqueles que são também desprezíveis. ○ mesmo ocorre com Úrsula, a bruxa do mar, personagem abjeta de *A Pequena Sereia*. Ariel, a sereia, traz como marcas do ser lendário o corpo de mulher e o rabo de peixe, a beleza, a bela voz; mas não é traiçoeira ou perversa, características atribuídas às sereias em algumas versões da lenda. No filme, a maldade está representada por Úrsula, uma bruxa que, embora sendo um ser do fundo do mar, está proscrita do reino de Tritão por ter um caráter deplorável – ela está fora da sociedade marinha.

Em uma das primeiras cenas do filme *A Pequena Sereia*, Úrsula, a bruxa do mar, ao lembrar do tempo em que vivia no reino de Tritão, comenta: “...olhem para mim: jogada fora como quem não vale nada... banida, exilada...”. Sebastião, um siri que é responsável pela segurança de Ariel, fala sobre Úrsula: “ela é um demônio, ela é um monstro!”. Úrsula, um polvo, usa um vestido muito justo que ressalta seus seios e suas formas arredondadas, seus cabelos brancos são fartos e desgrehados, sua maquiagem é bastante carregada – contrastando fortemente com o rosto “angelical” de Ariel. Úrsula habita uma caverna em companhia de Juca e Pedro (duas moréias) e

de suas “flores” – pessoas que foram procurá-la para realizar desejos tais como ficar “mais magrinha” ou conseguir “uma namorada” e que não cumpriram o trato. A bruxa transformou todos em algas para seu jardim.

Ao identificar Úrsula como um ser desprezível é inevitável estabelecer uma relação entre a etimologia da palavra *grotesco* (derivada da palavra *grotta*, gruta) e o lugar que ela habita, uma caverna. Úrsula, este ser abjeto que foi banido do convívio social é, paradoxalmente, o caminho que Ariel encontra para realizar seus desejos num misto de atração e repulsa, pois, ao mesmo tempo em que a sereia teme a bruxa, é a ela que recorre para realizar seu desejo de tornar-se humana. De um ser desprezível, Úrsula passa a se constituir na única possibilidade de mudança, uma vez que Ariel, antes mesmo de conhecer o jovem Eric, já manifestava insatisfação quanto a sua vida no fundo do mar, como afirma em um trecho de uma canção: “...para mim ainda é pouco, quero mais (...) não quero mais ser deste mar”. Na sua busca por outra vida, a pequena sereia recorre ao seu outro para burlar as leis do reino de seu pai, o qual dizia: “eu me considero um rei bem razoável. Decreto algumas leis e espero que elas sejam obedecidas!”. Ariel é uma jovem adolescente, doce, sonhadora e rebelde – nesse sentido, tal como Mulan, ela foi saudada pela crítica como um exemplo de transformação no modo como a Disney vinha representando o feminino.

Para sair do mundo das águas, Ariel precisa subverter não apenas as leis decretadas por seu pai como também as normas de seu grupo social. Úrsula está fora do lugar da normalização e das leis submarinas, por isso é através dela que Ariel encontra espaço para sair do modelo vigente. A sereia rompe com algumas normas mas outras não são sequer colocadas em xeque. No fundo do mar ou na terra, seu desejo é encontrar um amor e casar-se. O problema é que o alvo desse amor é um ser humano e, segundo o rei Tritão, “os humanos são perigosos, são uns bárbaros!”, com esta afirmação o rei os coloca no lugar do outro. Mas Ariel insiste no seu desejo, reafirmando a idéia básica do amor romântico de que o verdadeiro amor supera todos os obstáculos. Como concebemos o amor, como pensamos que devem ser as relações amorosas, “em resumo, a higiene que governa nossa imaginação erótica até a escolha

de quem amamos ou as posições físicas que usamos para exprimir isso” (Bloch, 1995, p. 16) são elementos que passaram a existir a partir do século XII; portanto, o amor também é uma invenção. Invenção daquele tipo que vira verdade e faz com que, depois de algum tempo, torne-se “inquestionável”. É esse tipo de amor romântico, qual seja, a de que prevalece na narrativa de *A Pequena Sereia*.

Nas narrativas ocidentais, a sereia é um ser mitológico, inicialmente identificado como um monstro com cabeça e tronco de mulher e o resto do corpo como pássaro. Posteriormente, provavelmente em lendas de origem nórdica, a metade ave passa a ser representada como peixe. Como ser que encontrava os navegadores e os seduzia com seu canto e sua beleza, a sereia representava os perigos da navegação e a morte. Entretanto, outras lendas passaram a apresentá-la como divindade que só encantava com sua música os navegadores bem-aventurados. De um modo ou de outro, a sereia continuava a estar relacionada com sedução mortal, com desejos e paixões lascivos (Chevalier; Gheerbrant, 1991).

Embora o conto no qual o filme foi baseado – *A Pequena Sereia* de Hans Christian Andersen – seja da primeira metade do século XIX, a história, ainda no início do XXI, continua tendo uma receptividade impossível de ser ignorada. Dentre vários outros aspectos importantes do filme, o que importa nesse momento é o modelo de amor romântico que impulsiona Ariel a lutar com todas as suas forças por seu príncipe, colocando em risco sua própria vida e, em alguns casos, entregando sua vida. Explico melhor.

Como é recorrente nos contos de fadas, grande parte deles é anônima, fazendo parte da história oral de diferentes grupos sociais. Andersen foi um dos autores que pesquisou e reuniu muitos desses contos em livros, portanto, ele publicou uma versão e a Disney fez adaptações a partir dela. Mas, em versões menos conhecidas, temos uma sereia que, ao ganhar pernas, sangra bastante e mal pode caminhar em função das fortes dores que sente nos pés. Em outra versão, o príncipe abandona a sereia por outra mulher, mas a sereia prefere a morte a ter que viver sem o seu amor e voltar para o fundo do mar com suas irmãs.

Diferentes modos de mostrar exemplos do amor romântico e diferentes versões que se conectam com o caráter educativo dos contos de fadas. Marcados pela oralidade, os contos de fadas ou fábulas trazem exemplos de heroísmo, de perigos, de injustiças, de terror e de maldade, tudo redimido por um final feliz que pune os malvados e recompensa os virtuosos (Warner, 1999). São vozes anônimas, diz Foucault (1992), que emergem para falar de si publicamente trazendo à tona histórias de vida, até então ocultadas por um dispositivo de poder. Ao relatar histórias fabulosas, os contos de fadas não apenas reproduzem saberes mas também produzem novos, sempre vacilando entre o previsível e o imprevisível, entre a fantasia e o real, entre o bem e o mal.

Todos esses aspectos fazem parte do caráter redentor, restaurador, moralizador que os contos de fadas possuem. O bom, o mau, o certo, o errado, o bonito, o feio são personificados nos contos através de bruxas, ogros, madrastas malvadas, belos príncipes. O desejo de ensinar através de histórias não é recente e nem mesmo tem alguma relação direta com a infância. Traições, escândalos, fofocas aparecem nos contos de fadas transformados em histórias com moral, numa época em que crianças e adultos dividiam igualmente os espaços sociais e domésticos; desse modo, todos aprendiam sobre as normas sociais, valores e crenças do grupo no qual viviam.

No caso do filme *A Pequena Sereia*, a cena final mostra muito bem o caráter moral e redentor da história através do casamento de Ariel com Eric, a última etapa no processo de produção da heterossexualidade na narrativa que, desde o início, se desenvolve nessa direção. Entretanto, antes deste final feliz acontece uma longa cena de batalha nas águas. Eric está prestes a se casar com Úrsula, que se apresenta transformada numa bela mulher e faz uso da voz de Ariel para enganar o príncipe. No entanto, antes que ela possa dar o “sim” a Eric, vários pássaros atacam-na e quebram a concha, presa em seu pescoço, onde a voz de Ariel estava aprisionada. Ao recuperar sua voz, Ariel declara-se ao príncipe, mas o sol se põe antes que ele possa beijá-la e ela transforma-se outra vez em sereia. Úrsula volta a sua forma original e leva Ariel

para o fundo do mar. Lá encontra o rei Tritão que ordena que ela liberte Ariel, mas a bruxa mostra a ele o contrato assinado pela pequena sereia e propõe ao rei uma troca: o rei substituiria a assinatura de Ariel pela sua e seria transformado em prisioneiro de Úrsula, passando sua coroa para ela. Trava-se, então, uma luta entre Eric e Úrsula e o príncipe consegue matá-la.

Essa batalha não é simplesmente a luta do bem contra o mal. Várias características são confrontadas: o rei Tritão confronta-se com Eric, o humano que para ele é o outro, o desprezível, um “bárbaro”, tanto quanto Úrsula, a bruxa. Entretanto, ambos, Tritão e Eric, estão unidos em torno do amor de Ariel; por esse motivo, Eric sai da zona de abjeção e é aceito por Tritão como o Mesmo. Mas Úrsula não tem esse benefício, ela continua na zona de abjeção e é totalmente eliminada no final do filme.

Deve ser destacado aqui o papel que a personagem da bruxa do mar desempenha no processo de produção da sexualidade. Ela é o outro, o monstro, aquela que está na zona de abjeção e que é fundamental para a constituição da sexualidade de Ariel. Mesmo sendo considerada um ser desprezível que vive às margens do espaço regido por Tritão, a bruxa é o meio através do qual Ariel burla as normas e as leis de seu reino. Ao que parece, de nenhum outro modo a pequena sereia teria a possibilidade de transformar-se em humana para conquistar seu amor.

A força da (des)identificação de Ariel em relação a Úrsula, aquele monstro que representa tudo o que Ariel não quer ser, é precisamente o que funciona, nesse caso, no sentido de reiterar sua sexualidade e legitimar sua escolha. Quando, no início do filme, Tritão descobre que Ariel está apaixonada, fica encantado com a idéia para, logo em seguida, mostrar-se bastante aborrecido ao saber que o objeto de sua paixão é um humano, é o outro.

Sem o apoio de nenhum de seus pares, Ariel vai encontrá-lo na bruxa do mar para romper com todas as principais normas do grupo social no qual vive. Ainda que seja movida pelo mesmo motivo de quase todas as heroínas, Ariel faz rompimentos muito significativos dos quais o mais importante é sair de seu mundo. Embora a sereia

já vivesse em uma matriz heterossexual no fundo do mar e continue nessa matriz no mundo dos humanos – regido por normas regulatórias semelhantes –, ela precisa passar por um processo de normalização para adaptar-se à nova vida, no que diz respeito a hábitos e comportamentos “civilizados”. Um conjunto de significantes e de enunciados performativos funcionam nessa direção.

Ao sentar à mesa para jantar com o príncipe, Ariel utiliza o garfo para pentear os cabelos e come com as mãos, pega o cachimbo de Grinsby, o conselheiro de Eric, e o sopra como se fosse uma flauta, tentativas estas de demonstrar sua familiaridade com os costumes dos humanos. Ariel pode ser tomada como exemplo de uma personagem que representa a idéia de civilidade¹⁰ como um processo de aprendizagem.

Embora a evidência maior seja dada ao fato de possuir ou não pernas, são basicamente estes aspectos de comportamento que demarcam diferenças entre os seres do mar e os seres da terra. A transformação da sereia em ser humano é concretizada pela presença das pernas, mas ela precisará de mais do que isso. Ao perceber que agora pode caminhar, Ariel levanta-se com dificuldade e logo é “vestida” com restos de uma vela e cordas que estão jogados na praia. Sabidão, uma gaivota, diz para Ariel: “se você quer ser humana, a melhor coisa a fazer é se vestir como humana”.

Entendo que a partir desse momento começa o processo de humanizar Ariel, ou dito de outro modo, de normalizar aquele ser que se encontra em um entre-espço: ela perdeu suas nadadeiras, portanto, não é mais um ser do fundo do mar, mas também ainda não pode ser considerada um ser humano, já que não domina os códigos sociais, os significados culturais, as normas de condutas sociais. Para que Ariel torne-se humanizada, ela precisa adquirir determinados comportamentos, hábitos e

¹⁰ O conceito de civilização, tal como o compreendemos ainda hoje, começa a ser cunhado no final do século XVI. O tratado *Da civilidade em crianças*, de Erasmo de Rotterdam, escrito em 1530 – considerado um marco na difusão do conceito – reunia vários conselhos sobre como se comportar para viver em sociedade, conselhos estes que diziam respeito até mesmo ao “decoro corporal externo” (Elias, 1994, p. 69): faz referências ao modo de olhar, à postura, às expressões faciais, aos gestos, ao vestuário. Comportar-se adequadamente a uma dada sociedade, ou comportar-se civilizadamente, é uma condição importante no processo de normalização.

atitudes, em especial aqueles que têm conexão direta com a feminilidade. Em outras palavras, não basta Ariel ter um corpo humano, ela precisa ser uma pessoa “normal”.

4.4 A importância de ser normal

O processo de civilização está fortemente implicado com o processo de normalização. Embora ainda seja necessário para Ariel incorporar alguns comportamentos tipicamente humanos, ela já traz uma das características mais valorizadas na cultura ocidental: Ariel é heterossexual. E é considerando o fato de que a heterossexualidade é a sexualidade normativa em nossa sociedade que apresento, nesta seção algumas problematizações em torno da norma.

Através de enunciados performativos que se repetem constantemente, as narrativas dos filmes analisados descrevem configurações de práticas heterossexuais que funcionam simultaneamente por meio da produção da norma e da produção da abjeção. Na seção anterior, demonstrei alguns enunciados performativos que funcionam no sentido de produzir um exterior abjeto. Nesta seção, pretendo demonstrar algumas das estratégias utilizadas nos filmes infantis destinadas a reiterar a heterossexualidade como norma. Receio ser repetitiva em alguns momentos, o que será inevitável já que abjeção e normalização são componentes do mesmo processo. Entretanto, meu objetivo é exatamente me aproveitar de tais repetições como forma de deixar claras as implicações entre abjeção e normalização.

Não seria correto afirmar que os filmes com os quais trabalhei têm como argumento central um relacionamento amoroso mas, sem dúvida, esse tipo de argumento está presente, de algum modo, nos filmes analisados. No momento de produção do filme *Mulan*, por exemplo, o time de roteiristas teve grande preocupação em não fazer da relação entre Shang e Mulan o ponto forte do enredo, pois a motivação da garota deveria ser o amor pelo pai (*Por trás da mágica*, 2001), mesmo assim, é flagrante o interesse imediato que a garota sente pelo oficial. No filme *O Rei*

Leão, o argumento central é a disputa pelo poder nos domínios da Pedra do Reino, mas a história do amor entre Simba e Nala também ocupa um lugar muito importante no roteiro. Uma relação amorosa como conflito-matriz é encontrada tanto em *A Pequena Sereia* – história de uma adolescente que enfrenta vários obstáculos para conquistar seu verdadeiro amor –, quanto em *A Bela e a Fera*, no qual a mocinha sonha com um grande amor mas antes precisa aprender a valorizar a beleza interior. Diferentes formas de apresentar uma sexualidade normal.

A palavra *normal*, bem como seus derivativos – *normalização*, *normalidade*, *norma* –, são construções próprias da Modernidade¹¹. É somente no século XIX que o substantivo “norma” passa a ser utilizado para fazer referência à ordem social e, em seguida, à idéia de corpo normal, ou seja, a pessoas que correspondiam a um padrão físico e moral determinado. Tanto o conceito de norma quanto o de normal tornaram-se generalizados com o desenvolvimento da Estatística, quando Adolphe Quetelet inventa o conceito de homem médio – aquele que reúne uma média dos atributos humanos específicos de um grupo; desde então, tal conceito serve para justificar a noção de normal e a de norma. A idéia de homem médio é fruto de uma combinação matemática de características físicas com aspectos morais; tal combinação tem como resultado a norma e o que não é contemplado aí se configura como desvio (Canguilhem, 2002).

São estes estudos estatísticos que servem de ponto de partida para Georges Canguilhem (*idem*) analisar a normalização como um processo que extrapolava o campo da Estatística ou da Fisiologia e se refletia em outros campos como o social e o político, apresentando efeitos na educação, no trabalho ou na medicina. O autor questiona a idéia de norma como lei natural e afirma que ela se define pela coerção que exerce nos campos sobre os quais é aplicada estabelecendo, assim, relação direta com o poder e sua legitimação. É com base no alargamento da concepção de norma que Michel Foucault (1999) argumenta que o século XVIII aperfeiçoou uma técnica geral de exercício do poder através de instituições diversas, técnica esta que comporta

¹¹ Canguilhem (2002) afirma que a palavra normal aparece em 1759; Davis (1995) aponta o ano de 1840 para o surgimento da palavra em língua inglesa.

o dispositivo disciplinar cujo ponto culminante é a normalização; assim, Foucault passa a dedicar-se aos efeitos de normalização que os aparelhos disciplinares provocam. A idéia de Canguilhem que Foucault considera mais importante é a afirmação de que a norma não tem como função excluir ou rejeitar, mas sim, exercer um poder normativo que deve intervir e transformar de forma positiva: um poder que passa a funcionar menos pela repressão e muito mais pela produção, invenção, fabricação. Mas qual a relação entre este conjunto de idéias e a concepção da heterossexualidade como a sexualidade normativa?

Por meio de alguns relatórios de exames médico-legais produzidos durante os séculos XIX e XX, Foucault propõe-se a escrever “a história do poder de normalização aplicado à sexualidade, às técnicas de normalização da sexualidade desde o século XVII” (Foucault, 2001, p. 53). Para Foucault, o exame médico-legal opera muito menos através de um poder médico ou jurídico, do que através de um poder de normalização. Sem esquecer que Foucault opera com a idéia de um poder que produz e que é positivo é que devemos pensar o processo de normalização da sexualidade do século XVII ao XIX, tal como apresentado pelo autor (idem). É preciso dizer que estes argumentos fazem parte de uma crítica política mais ampla da sociedade moderna, a qual Foucault chama de sociedade disciplinar, e que está fortemente marcada pelo modo de produção capitalista.

As inúmeras instituições políticas e sociais próprias do capitalismo desenvolveram vários mecanismos visando a normalização do indivíduo. Para alcançar tal objetivo, vários saberes foram produzidos tanto no que diz respeito ao corpo, quanto ao comportamento. Aqui reside o ponto chave dessa argumentação: a sexualidade ganha destaque no capitalismo em função de seus vínculos estreitos com o poder. Com base nessa constatação é que Foucault (1984) desenvolve a noção de biopoder, um poder que atua mais e mais pela norma, com o objetivo de “qualificar, medir, avaliar, hierarquizar, mais do que se manifestar em seu fausto mortífero” (idem, p. 135), já que esta é uma tecnologia de poder que tem como foco de interesse a vida. E se o foco está na vida, o sexo e a sexualidade tornam-se dados políticos

fundamentais, que precisam ser conhecidos, vasculhados em seus mínimos detalhes para melhor regular os indivíduos. E é isso que está em jogo aqui: os indivíduos não são mais compreendidos como corpo físico mas como corpo social, agora conhecido como população. Desse modo, tornou-se “necessário analisar a taxa de natalidade, a idade do casamento, os nascimentos legítimos e ilegítimos, a precocidade e frequência das relações sexuais, a maneira de torná-las estéreis ou férteis, o efeito do celibato ou das proibições, a incidência das práticas anticoncepcionais” (idem, p. 28).

De formas diferentes, todos esses casos passaram a estar na mira dos administradores governamentais e a preocupação com a vida uniu, como elementos de um mesmo problema, o sexo, o Estado e o indivíduo. É apenas a partir do século XIX que a heterossexualidade passa a ser identificada como a sexualidade normativa. Os discursos religiosos, médicos, psicanalíticos contribuem para tal identificação, ao produzir um conjunto de informações baseadas na noção de que as mulheres foram feitas naturalmente para os homens e vice-versa. Um dos efeitos dessa combinação discursiva é a naturalização, a normalização da heterossexualidade e a impossibilidade de questioná-la.

Acredito que esta breve argumentação seja suficiente para responder à pergunta proposta anteriormente sobre a relação entre o processo de normalização e a produção da heterossexualidade como norma. É que na nascente lógica capitalista, mais do que nunca, a heterossexualidade torna-se uma característica valorizada social e politicamente. Daí a importância de investir inúmeros esforços nesse sentido: não apenas instituições políticas e sociais tornam-se importantes na configuração da heteronormatividade; os meios de comunicação de massa, os artefatos culturais também fazem altos investimentos nessa direção. E aqui, mais uma vez, justifica-se a escolha de filmes infantis como objetos de análise, pois entendo que eles também podem funcionar como mecanismos de normalização de uma sexualidade específica. São inúmeros os artefatos por meio dos quais a norma sexual é constantemente reiterada. Os filmes infantis são uma pequena parte desses artefatos, mas eficientes o bastante para reafirmar a heterossexualidade como a sexualidade normativa. Muitos

outros artefatos, discursos, instituições, procedimentos funcionam nesse sentido. Essa proliferação de espaços disponíveis para a manifestação da norma é uma das mais importantes características da sociedade disciplinar, típica da era moderna.

Essa sociedade marcada pela presença de um poder produtivo e capilar opera por meio de mecanismos de coerção pautados na disciplina e não mais no suplício. Segundo Foucault (1999, p. 45), “as disciplinas vão trazer um discurso que será o da regra; não o da regra jurídica derivada da soberania, mas o da regra natural, isto é, da norma. Elas definirão um código que será aquele não da lei, mas da normalização (...)”. Posso dizer, nesta tese, que os enunciados performativos dos desenhos animados operam também como códigos de normalização. Desse modo, olhei para as formas como a sexualidade é normalizada nos filmes infantis, para a forma como se opera tal normalização nas narrativas, sem esquecer que o processo de normalização é inseparável do processo de abjeção. De modo geral, identificamos como anormal, estranho, abjeto, grotesco, monstruoso aquilo que, a uma só vez, foge ao padrão. Em termos das identidades de gênero e sexuais, o padrão hegemônico implica heterossexualidade, características físicas bem definidas, atribuídas ao masculino e ao feminino, bem como atitudes e comportamentos igualmente demarcados. Entretanto, a narrativa que estabelece esses significados é a mesma que descreve quem são os anormais, quem são aqueles que vivem seu gênero e sua sexualidade de maneiras diferentes do que é considerado normal. Dito de outro modo, nem a sexualidade hegemônica, nem as sexualidades desviantes são ontológicas, todas são narrativas instituídas, livres de qualquer essência. As identidades de gênero e as identidades sexuais são materializadas por um conjunto de normas regulatórias que estabelece uma relação intrínseca entre sexo-gênero-sexualidade, de modo a dirimir qualquer dúvida que, por ventura, se instale na relação entre os elementos dessa tríade.

Ao representar reiteradamente um tipo de sexualidade e de gênero como normativo, os filmes infantis estão excluindo, simultaneamente, outras sexualidades e outras formas de viver os gêneros e as sexualidades como possíveis. Entretanto, anterior a este processo está a necessária inclusão. O fato de que, nos filmes infantis, não

sejam mostradas de pronto identidades de gênero ou sexuais não-hegemônicas, não significa que elas não estejam presentes. Outrossim, estão representadas por sua ausência, ou seja, pela reafirmação constante do mesmo. É que para que um grupo possa ser excluído, antes ele precisa ser trazido para a norma.

A exclusão é produzida à medida que as diferenças são classificadas como desvios da norma. Quando Mulan decide vestir-se de homem para lutar no exército, uma de suas ancestrais a censura dizendo: *sua bisneta tinha que ser transformista!* Este é um dos poucos enunciados proferidos claramente a respeito da identidade sexual temporária de Mulan. E, pelo contexto no qual o enunciado é proferido, fica evidente a reprovação do comportamento de Mulan, reprovação que não diz respeito à fuga ou à desobediência, mas sim ao fato de ela se travestir. É a instalação do estranho que traz a possibilidade do risco, da desordem, da incerteza. Para evitar a incerteza e diminuir o risco é preciso identificar, nomear, classificar, organizar as diferenças. Ao longo da narrativa, Mulan lida muito bem com seu disfarce: se, por um lado, todos os soldados e oficiais têm certeza que Mulan/Ping é um homem; por outro, seus amigos têm certeza de que ela é uma mulher disfarçada. Tranqüilidade que é estendida também à audiência que desde o início sabe que aquela inversão de gênero é temporária. Em todos os casos, a certeza é fundamental para a assimilação daquela identidade transitória. Entretanto, após a primeira batalha contra os hunos, quando Mulan salva da morte Shang, Mushu e Khan, o cavalo, Mushu agradece a ela:

Mushu: *eu sabia que a gente ia escapar... Que homem!*

(Mulan sorri)

Mushu: *quer dizer... quase...*

(Mulan fica aborrecida)

O comentário de Mushu a respeito da incerteza do gênero de Mulan deixa a garota visivelmente irritada, ao contrário do comentário anterior, no qual Mushu afirma, admirado: *que homem!*, e ao qual Mulan responde com um sorriso orgulhoso. A certeza é preferível à dúvida em qualquer tempo. É preciso identificar o que não é normal para conhecê-lo e melhor controlá-lo. No caso da sexualidade, a partir de

saberes produzidos em diferentes áreas, como psicologia, tecnologia reprodutiva, medicina, biologia é que são criadas formas de normatizar a heterossexualidade e, a partir de então, normalizar os indivíduos que estão fora das normas produzidas por aqueles saberes, afinal “o que caracteriza a norma é uma lógica, uma economia, uma maneira de o poder refletir as suas estratégias e definir os seus objetos” (Ewald, 2000, p. 78).

Sobre a norma é preciso dizer ainda que, antes do século XIX, ela estava ligada à retidão, literalmente ligada ao esquadro usado como ferramenta de carpintaria; a partir desse período, “norma” passa a relacionar-se com média, propagando-se por todos os campos do social, atinge as condutas individuais, constituindo políticas sociais, manifestando-se nas artes, nas relações interpessoais, na burocracia. Ou seja, na passagem do século XVIII para o XIX, acontece o que Ewald (idem) chama de “inflação normativa”; e uma das conseqüências dessa proliferação normativa é a constituição de um dispositivo da sexualidade (Foucault, 1984). Tal proliferação dá-se por meio de mecanismos nos quais a norma opera. Vale lembrar que a norma é típica da sociedade disciplinar, ou seja, desta sociedade que trocou o suplício, a morte pública, pelo gerenciamento da vida, pela produção, pela positividade.

No que diz respeito à sexualidade e ao gênero, a segregação ou punição dos homossexuais ou transgêneros implica no esquadrinhamento dessas identidades para, desse modo, conhecê-las e, posteriormente, classificá-las. Daí o incômodo de Mulan quando Mushu afirma que ela é “quase” um homem. O advérbio “quase” traz a identidade de gênero de Mulan para uma zona de fronteira que se situa entre o eu – aquilo que é – e o outro – aquilo que não é –, instalando a incerteza, a dúvida, a instabilidade: acontece que a norma tem horror às incertezas. É da necessidade de demarcar as fronteiras e eliminar as dúvidas que os filmes infantis reiteram enunciados performativos que funcionam como técnica de normalização da sexualidade. Foucault (2001) afirma que o século XVII produziu inúmeras instituições e aparelhos destinados a normalizar a sexualidade e nesta tese tomei os filmes infantis como uma dessas técnicas

de normalização. Ewald (2000, p. 84) afirma que “a norma encontra-se no princípio de uma comunicação sem origem nem sujeito”. Do mesmo modo, um enunciado performativo não tem origem nem sujeito, sua possibilidade de ser citado em diferentes contextos, independentemente de sua origem, em outras palavras, sua citacionalidade, tem efeitos seja quando produzida por meio de um discurso científico seja quando produzida por um filme infantil da Disney. Desse modo, é preciso ter claro que os enunciados performativos proferidos por Mulan, Gaston, Simba ou Úrsula não podem ser analisados tomando estas personagens como os sujeitos que enunciam ou mesmo tomando os roteiristas que escrevem a história como a origem do enunciado.

O caráter performativo dos enunciados está na reprodução de significados e de significantes que encontram eco nos grupos sociais mais diversos. Quando Gaston pede que Bela seja sua noiva, oferece a ela um modelo de casamento heterossexual no qual a esposa tem como função a administração doméstica, a reprodução biológica e a submissão ao marido. Bela recusa tal proposta mas não explicita o que realmente deseja, dando apenas algumas pistas ao público. Na música que canta no início do filme, ela diz: *eu quero mais que a vida no interior*. Em seguida, Gaston questiona seu gosto por leitura e, por isso, ela o chama de *primitivo*. Para seu pai, a garota justifica sua sensação de inadequação àquele lugar: *é que acho que não me ajusto bem aqui. Não tenho com quem conversar*. E diz porque rejeita a corte de Gaston: *bonito, convencido, rude... Não, ele não é pra mim*; ao recusar o pedido de casamento do rapaz, reflete: *ora, imagine, me pediu para casar com ele. Eu, esposa daquele grosseiro, burro...* e mais uma vez Bela canta:

madame Gaston/ casar ele/ madame Gaston/ mas que horror/ jamais serei esposa dele/ eu quero mais que a vida do interior/ quero viver num mundo bem mais amplo/ com coisas lindas para ver/ e o que mais desejo ter/ é alguém pra me entender/ tenho tantas coisas pra fazer.

Ao que parece, para Bela, apenas a beleza de Gaston não é suficiente, pois ele tem defeitos impossíveis de serem ignorados como grosseria e burrice, defeitos que, de alguma forma, estão relacionados com a aldeia “primitiva” onde moram. Estes

enunciados descrevem um tipo de masculinidade que é rejeitado por Bela, mas que faz eco em outros numerosos grupos e espaços.

Se analisarmos estes enunciados por outro ângulo, é possível identificar uma possibilidade de mudança, a partir do momento em que a garota recusa a heterossexualidade normalizada naquele contexto e busca uma outra forma de viver uma relação heterossexual. Ao valorizar sua curiosidade, seu inconformismo, sua determinação, Bela enquadra-se em outro tipo de heterossexualidade – também esta normativa. Ou seja, embora Bela imagine uma união heterossexual diferente da união que é aceita pelas moças da aldeia, ambas as formas estão dentro da norma e ambas são consideradas normais, pois compartilham de significados comuns. Dito de outro modo, embora haja um investimento de Bela em uma identidade de gênero e sexual diferenciada em relação as que são compartilhadas por todas as outras moças da aldeia, ela continua representando a heterossexualidade hegemônica.

Como foi dito antes, as personagens principais femininas dos filmes da Disney nunca são mocinhas iguais às demais; eles sempre se destacam por terem um comportamento rebelde ou à frente de seu tempo; este não é apenas o caso de Bela, mas também o de Ariel e de Mulan. De certo modo, esta apresentação do diferente funciona principalmente como mecanismo de normalização, pois se, por um lado, essas personagens rompem com uma série de marcas, representações, comportamentos tão fortemente relacionados ao feminino, por outro, essas mocinhas representam também um conjunto de normas regulatórias relacionado a essa mesma identidade feminina. Eis aqui um exemplo de como a norma opera pela inclusão: determinadas características, comportamentos, valores aceitáveis são continuamente reiterados por meio de enunciados performativos nos filmes e o que não se encaixa nesses elementos, o que está ausente é, involuntariamente, classificado como desvio da norma, já que é justamente a norma que dá visibilidade aos desvios. Talvez esses enunciados sejam capturados pela norma e, ao serem capturados, é que se estabelece a partilha entre o normal e o anormal. François Ewald explica esse processo de presença pela ausência do seguinte modo:

O virtuoso pode alimentar a ilusão de agir por dever; nunca faz mais do que conformar sua conduta a uma norma; a saúde pode passar por ausência de doença; ela não faz mais do que testemunhar do funcionamento normal do organismo; e o próprio gosto, o juízo estético que pode passar pelo que há de mais subjetivo, nunca testemunharia de outra coisa, em virtude da regularidade de suas apreciações, que não da repetição de normas incorporadas (2000, p. 80).

Portanto, a seguir esta linha de raciocínio, a simples ausência de outras formas de viver a sexualidade nos filmes infantis não nega, mas sim, reafirma a existência de tal possibilidade. Há uma recorrência de enunciados performativos em direção à heterossexualidade, tais como a proposta de casamento que Gaston faz para Bela que inclui casa, comida e muitos filhos, além de que ela seja uma esposa dedicada; a previsão do pássaro Zazul sobre o futuro matrimonial de Simba e Nala, sob protestos dos dois últimos que argumentam que não podem casar porque são amigos (embora o façam no final do filme); a reação da avó de Mulan quando a garota volta pra casa e oferece a seu pai sua condecoração, devolvendo-lhe a espada: *ela traz pra casa uma espada! Deveria ter trazido um homem maravi...* (e nesse momento Shang aparece e subentende-se um final feliz para os dois); ou ainda, a cena em que Úrsula, a bruxa do mar, canta para ensinar Ariel como fazer para conquistar seu príncipe: *sabe quem é mais querida?/ é a garota retraída/ e só as bem quietinhas vão casar...* Entendo que incluídas nesses performativos estão várias outras alternativas, outras possibilidades de se viver identidades de gênero e sexuais não contempladas nos modelos mais divulgados. Tais performativos traçam as linhas da normalidade, lançando para as margens da norma outras práticas, outros sujeitos que passam a ser considerados anormais.

Quando se trata de gênero e de sexualidade, quem é anormal? Sujeitos que não casam, sujeitos que têm relações sexuais com pessoas do mesmo sexo, sujeitos que apresentam dissonâncias entre seus corpos e suas identidades de gênero, sujeitos nos quais falta harmonia entre suas sexualidades e seus gêneros. É que no processo de desvio da norma essas diferenças sobressaem-se e passam a ser significadas como anormalidades. O grande problema é identificar como é que se estabelece essa divisão entre o que é normal e o que é anormal partindo de uma interpretação que não seja

ontológica, mas sim histórico-social. E aqui é possível pensar na produção da homossexualidade como resultado de relações de poder que se exercem tanto sobre os corpos quanto sobre os comportamentos e práticas e até mesmo sobre a materialização dessa forma de sexualidade. A representação que se faz de Scar (*O Rei Leão*), por exemplo, encarrega-se de mostrar, nessa personagem, características, atitudes, comportamentos estreitamente conectadas com o caráter do leão que vive sozinho, é perverso e que, segundo Simba, é *estranho*. Nesse sentido, é impossível deixar de observar as diferenças flagrantes que existem entre a representação de Scar e das hienas e das demais personagens. Tais diferenças tornam-se evidentes não apenas nos diálogos, mas até mesmo na representação gráfica das personagens: as cenas claras e luminosas de Mufasa contrastam com as cenas sombrias de Scar; em meio a esse binarismo e a tantos significados que estão aí implicados como bom/mau, claro/escuro, virtude/vício se produz a oposição entre homossexualidade – o que é normal – e outras múltiplas formas de viver a sexualidade – o que é anormal.

Portanto, a principal função da norma é descrever para, a partir da descrição, produzir as diferenças. Nos filmes, o que observamos é uma descrição constante de polaridades freqüentemente encontradas em dois núcleos dramáticos extremos da narrativa; e, nos filmes infantis, muito especialmente, a polarização entre bem/mal é imprescindível e está sempre presente. Segundo Alfredo Veiga-Neto (2001, p. 115), “a norma, ao mesmo tempo que permite tirar, da exterioridade selvagem, os perigosos, os desconhecidos, os bizarros – capturando-os e tornando-os inteligíveis, familiares, acessíveis, controláveis –, ela permite enquadrá-los a uma distância segura a ponto que eles não se incorporem ao mesmo”.

O que é o procedimento de Mushu, ensinando Mulan a agir como homem senão a descrição de uma masculinidade? Ao descrever tal tipo de masculinidade, Mushu está demarcando as fronteiras entre o agir feminino e o agir masculino; assim, a garota não corre o risco de transpor esta fronteira, permanecendo em segurança na sua feminilidade, ainda que esteja temporariamente representando o masculino. Tal movimento descritivo, operacionalizado pela norma, é bastante recorrente e, por isso

mesmo, facilmente identificável, afinal, a demarcação entre o eu e o outro é indispensável nesse tipo de narrativa. Quando Bela chega ao castelo, por exemplo, os/as empregados/as, transformados/as em louças e objetos percebem que aquela pode ser a moça que vai se apaixonar pela Fera e quebrar o encanto lançado pela bruxa; por esse motivo, os objetos descrevem como a Fera deve comportar-se para conquistar Bela: *Tem que começar se fazendo mais apresentável. Tente agir como um cavalheiro, trate-a sempre com um sorriso gentil e delicado. Não assuste a menina. Impressiona-a com seu espírito brilhante. Seja delicado, faça elogios, seja sincero. Tem que controlar seus nervos.* Ao dizer para a Fera como agir para parecer um gentil cavalheiro, um tipo de masculinidade é localizado no âmbito da normalidade, paradoxalmente, relacionada a uma personagem que tem a aparência de um monstro. Não se pode esquecer que garota também descreve Gaston, o qual, ao contrário da Fera, tem uma aparência física valorizada socialmente, mas é apresentado como burro, grosseiro, primitivo. É importante notar aqui que, mesmo sendo duas representações opostas de masculinidade, ambas estão dentro da norma. É o caso, ainda, de Ariel que, embora subverta as normas de seu grupo por causa do amor por um humano, em termos de identidade sexual pode ser considerada o mais normalizada possível, pois desde o início, fica clara sua heterossexualidade.

Embora eu esteja apresentando individualmente algumas personagens e seus diálogos, vale lembrar a afirmação de Ewald (2000) sobre a impossibilidade de identificar a origem da norma ou de atribuí-la a um sujeito específico. O que acontece é que a norma se organiza a partir de uma economia de saberes que se apresenta como uma “manifestação ou princípio de auto-organização em que com um mínimo de investimentos – de tempo, de recursos, de riscos, de afetos etc. – obtém-se os melhores resultados no governo das condutas” (Veiga-Neto, 2001, p. 117). Acredito que os enunciados performativos fazem parte dessa economia organizada em torno da produção da heterossexualidade como norma. Ao citar os procedimentos adequados e aceitáveis para a configuração da sexualidade ou de um dos dois gêneros, essa economia é colocada em circulação por meio de múltiplas estratégias e instituições

formando uma rede de saberes em torno dos sujeitos que devem se auto-regular e, desse modo, serem normalizados.

François Ewald (2000) afirma que a normalização começa pela utilização de termos comuns, compartilhados por grupos específicos. Ao criar um léxico padrão, que envolve símbolos e nomes, o que se está fazendo é a normatização de um procedimento determinado. Quando falamos, especificamente, de gênero e de sexualidade, é possível dizer que os enunciados performativos funcionam não apenas por seu caráter citacional mas também por meio de significados comuns compartilhados. Assim, na cena em que Simba reencontra Nala (*O Rei Leão*) depois de muitos anos, um conjunto de mecanismos – discursivos, sonoros, gráficos – são acionados para conduzir a audiência a antever o romance entre ambos; tais mecanismos operam como enunciados performativos que, juntos, permitem à audiência não apenas inferir que em breve os dois estarão apaixonados como também desejar que assim seja.

Nesse sentido, é que a normalização funciona como “princípio de objectivação e produtora de objectividade” (idem, p. 103). Ao normalizar a linguagem, os signos, os números, os afetos, automaticamente tais elementos tornam-se objetivados e, como tais, livres de ambigüidades (pelo menos isso é o que se deseja). É essa tentativa de fixação dos significados que restringe ao extremo a pluralidade de leitura possíveis, objetivando tanto quanto possível os significados produzidos nas narrativas. Portanto, a instituição da heterossexualidade como a sexualidade correta é resultado de uma ordem normativa que caracteriza as sociedades modernas e busca objetivar as relações, o gênero, a sexualidade. E busca objetivar muito mais que isso.

A norma apropria-se de qualquer marca cultural para se impor: raça, etnia, geração, nacionalidade, são aspectos que servem de pontos de partida para a norma descrever e ordenar a diversidade humana. Quando, no início desta seção, afirmei que existe um vínculo inseparável entre abjeção e normalização, estava me referindo a este ponto, qual seja, de que para a norma se estabelecer, é preciso que ela identifique todos os desvios, tudo que foge à média, tudo que se torna estranho, abjeto, diante do que é valorizado socialmente. Daí também afirmar que a norma, além de descrever,

estabelece valores e medidas – através da Estatística – com a finalidade de colocar ordem no mundo, de nomear, de classificar, de conhecer, de se apropriar, de incluir, com o objetivo último de excluir. Se por um lado vemos a cada dia mais a visibilidade de grupos antes marginalizados que agora são debatidos em diferentes espaços, esquadrihados, nomeados, de modo a serem conhecidos em suas especificidades e melhor controlados, por outro lado, tal visibilidade é que torna possível a conquista de direitos historicamente subtraídos daqueles grupos.

No que diz respeito à sexualidade, mais perturbador que a homossexualidade é a bissexualidade, que representa ambigüidade, indecisão, incerteza, multiplicidade. Talvez por esse ponto de vista seja possível compreender a contrariedade de Mulan quando Mushu afirma que ela é quase um homem. O resultado disso é que quando o processo de normalização se opera – através de qualquer mecanismo – o processo de abjeção também é produzido simultaneamente. Em certo sentido, é possível dizer que a norma, na tentativa de acessar o abjeto e transformá-lo em anormal, aproxima-se desse abjeto para, de algum modo, torná-lo familiar.

Assim, se por um lado, o silenciamento de outras sexualidades ou a apresentação negativa das mesmas funciona no sentido de tornar o abjeto familiar; por outro, conhecer o abjeto detalhadamente é igualmente importante para, dessa forma, encontrar estratégias de mantê-lo à distância. O que fica claro não apenas nessa afirmação, mas nesta tese, é que o abjeto não tem natureza ontológica, ele está sempre à revelia do discurso que o nomeia, o que significa dizer que algo considerado abjeto em um contexto não necessariamente será em outro.

4.5 Então...

Em uma tese parece imperioso apresentar conclusões, considerações finais ou quaisquer outros nomes que digam da finalização do trabalho. Entretanto, com base na perspectiva teórica utilizada, que recusa afirmações definitivas e inquestionáveis, me

furto de apresentar aqui os “resultados” ou um “fechamento” em relação às questões que examinei.

Ao utilizar a Teoria *Queer* para analisar de que formas a heterossexualidade é produzida nos filmes infantis de animação, meu objetivo não foi empregar esse modo de pensar sobre o desconhecido para procurar, nestes filmes significantes de sexualidades que não a hegemônica. *Em vez disso*, pretendia identificar elementos – textuais, plásticos, gráficos, sonoros, imagéticos – que, a meu ver, são *postos em ação*, de modo performativo, para constranger significantes que, de alguma maneira, indicam a possibilidade de viver a sexualidade de outras formas que não a hegemônica e que, simultaneamente, funcionam de modo a constituir o outro como monstro, como objeto.

Ao iniciar esta tese, pensei que seria possível, ao final, ter algumas certezas e apresentar conclusões indubitáveis. Mas não foi isso que aconteceu. Essa caminhada foi repleta de altos e baixos, de satisfação por ter conseguido apreender uma idéia, de decepção ao perceber que aquela idéia escorria entre os dedos. A solução foi apostar em pistas, afirmações contingentes e tentar provar que, de alguma forma, eram viáveis. Diante de tantas incertezas decidi assumir os riscos de operar com uma teoria nova, polêmica, contestada e, talvez por tudo isso, também instigante, “boa pra pensar”. E foi assim, apostando na potencialidade das teorias com as quais decidi trabalhar que realizei esta pesquisa, que apresentei a cada linha, a cada frase, a cada página, idéias que passei a “acreditar” à medida que avançava nas análises.

Espero que, de alguma forma, este estudo se mostre produtivo para pensar a naturalização de sujeitos, comportamentos, práticas e que contribua para outros olhares. Espero, também, que tal como uma hera que ao agarrar-se em um muro ramifica-se em diferentes direções para formar um todo harmonioso, esta tese também tenha ganhado, ao final, uma aparência de conjunto.

5 Livros, filmes e tudo mais

AUSTIN, John L. *Quando dizer é fazer: palavras e ação*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BAKHTIN, Mikhail. O "baixo" material e corporal em Rabelais. In: *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 2ª ed. São Paulo: Hucitec, 1993, p. 323-83.

BAUDRILLARD, Jean. A Disney World ilimitada. In: *Folha de S. Paulo*, 09/02/1997.

BLOCH, R. Howard. *Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

BRITZMAN, Deborah P. O que é esta coisa chamada amor? Identidade homossexual, educação e currículo. In: *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 21, n.º 1, jan./jun., 1996, p. 71-96

BUTLER, Judith. *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do "sexo"*. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999, p. 153-172.

_____. *The psychic life of power: theories in subjection*. Stanford: Standford Press, 1997.

_____. *Bodies that matter: on the discursive limits of "sex"*. New York: Routledge, 1993.

_____. *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. London: Routledge, 1990.

CALVINO, Ítalo. *O cavaleiro inexistente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CANGUILHEM, Georges. Norma e média. In: _____. *O normal e o patológico*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002, p. 118-43.

CHEMAMA, R. *Dicionário de psicanálise Larousse*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1995.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 5ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

COHEN, Jeffrey J. A cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 23-60.

COMPARATO, Doc. *Da criação ao roteiro: o mais completo guia da arte e técnica de escrever para televisão e cinema*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

CONNELL, Robert W. Políticas da masculinidade. In: *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 20, n.º 2, jul./dez., 1995, p. 185-206.

CORAZZA, Sandra. "Ursa Menor": argumentos norteadores do Seminário. Porto Alegre: PPGEDU/ UFRGS, 2000. Texto digitado.

COSTA, Cláudia de Lima. O sujeito no feminismo: revisitando o debate. In: *Cadernos Pagu*, Campinas, n.º 19, 2002, p. 59-90.

_____. O feminismo e o pós-modernismo/Pós-Estruturalismo: as (in)determinações da identidade nas (entre)linhas do (con)texto. In: PEDRO, Joana M. e GROSSI, Miriam P. . *Masculino, feminino, plural: gênero na interdisciplinaridade*. São Paulo: Mulheres, 1998, p. 57-90.

CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. São Paulo: Beca, 1999.

DAVIES, Lennard J. Constructing normalcy. In: _____. *Enforcing normalcy: disability, deafness, and the body*. London/NY: Verso, 1995, p. 23-49.

DERRIDA Jacques. Assinatura acontecimento contexto. In: _____. *Limited Inc*. São Paulo: Papyrus, 1991, p. 11-38.

ECOS da era dos heróis. In: *National Geographic*. Ed. Especial, 2001, p. 34-63.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. v. 2. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

EWALD, François. Foucault e a norma. In: _____. *Foucault, a norma e o direito*. 2º ed. Lisboa: Vega, 2000, p. 77-127.

FISKE, John. British cultural studies and television. In: STOREY, John (Ed.). *What is cultural studies? A reader*. London: Arnold, 1996, p.115-146.

FOUCAULT, Michel. Aula de 08 de janeiro de 1975. In: _____. *Os anormais: curso no Collège de France (1974-1975)*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 3-37.

_____. Aula de 15 de janeiro de 1975. In: _____. *Os anormais: curso no Collège de France (1974-1975)*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 39-68.

_____. Aula de 22 de janeiro de 1975. In: _____. *Os anormais: curso no Collège de France (1974-1975)*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 69-100.

_____. Os corpos dóceis. In: _____. *Vigiar e punir: história da violência nas prisões*. 20ª ed. Petrópolis: Vozes, 1999, p. 117-42.

_____. Os recursos para o bom adestramento. In: _____. *Vigiar e punir: história da violência nas prisões*. 20ª ed. Petrópolis: Vozes, 1999, p. 143-61.

_____. A vida dos homens infames. In: _____. *O que é um autor?* 3ª ed. Lisboa: Passagens, 1992, p. 89-126.

_____. *História da Sexualidade I: a vontade de saber*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

_____. As regularidades discursivas. In: _____. *Arqueologia do saber*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p. 21-86.

FREUD, Sigmund. O "estranho" (1919). In: _____. Edição Standard Brasileira das *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. V. XVII, Rio de Janeiro: Imago, 1972, p. 272-314.

GIL, José. *Monstros*. Lisboa: Quetzal, 1994.

GIROUX, Henry. A disneyzação da cultura infantil. In: SILVA, Tomaz Tadeu da e MOREIRA, Antonio Flávio (Orgs.). *Territórios contestados: o currículo e os novos mapas políticos e culturais*. Petrópolis: Vozes, 1995a, p. 49-81.

_____. Memória e pedagogia no maravilhoso mundo da Disney. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Alienígenas na sala de aula: uma introdução aos Estudos Culturais em educação*. Petrópolis: Vozes, 1995b, p. 132-158.

GROSSBERG, Lawrence. Identity and cultural studies – Is that all there is? In: HALL, Stuart and Du GAY, Paul. *Questions of identity*. London: Sage, 1996, p. 87-107.

HALL, Stuart. *Identidades culturais na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.

HUGO, Vitor. *Do grotesco e do sublime*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

JOHNSON, Richard. What is cultural studies anyway? In: STOREY, John (Ed.). *What is cultural studies? A reader*. London: Arnold, 1996, p. 75-114.

KAPLAN, E. Ann. *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

KATZ, Jonathan Ned. *A invenção da homossexualidade*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1986.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1986, p.11-51.

KRISTEVA, Julia. *Poderes de la perversion*. Madrid: Siglo Vintiuno Ed., 1988.

KUO, Ângela. *Doing research on Mulan?* [on-line] Disponível na Internet via World Wide Web: <http://www.geocities.com/Hollywood/5082/mulanfaq.html> Arquivo capturado em 27 de fevereiro de 2000.

LAQUEUR, Thomas. *La construcción del sexo: cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1994.

LOURO, Guacira L. *Teoria Queer: uma política pós-identitária para a educação*. In: *Estudos Feministas*, v. 09, n.º 02, Florianópolis, 2001, p. 541-553.

_____. Sexualidades. Anotações de aula. *Seminário Sexualidade: saberes, pedagogias e políticas*. PPGEDU/UFRGS, 2000/2.

_____. Pedagogias da sexualidade. In: LOURO, Guacira (Org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999, p. 07-34.

_____. *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. Petrópolis: Vozes, 1997.

LUCENA Jr., Alberto. *Arte da animação: técnica e estética através da história*. São Paulo: Senac, 2002.

MIRANDA, Carlos Alberto. *Cinema de animação*. Petrópolis: Vozes, 1971.

MULVEY, Laura. Visual pleasure and narrative cinema. In: _____. *Visual and other pleasures*. Bloomington: Indiana University Press, 1989, p.14-26.

NELSON, Cary; TRICHLER, Paula e GROSSBERG, Lawrence. Estudos Culturais: uma introdução. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Alienígenas na sala de aula: uma introdução aos Estudos Culturais em educação*. Petrópolis: Vozes, 1995, p. 7-38.

NICHOLSON, Linda. Interpretando o gênero. In: *Estudos Feministas*, v. 8, n.º 2, Florianópolis, 2000, p. 09-41.

PARAIRE, Philippe. *O cinema de Hollywood*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

PETERS, Michael. *Pós-Estruturalismo: uma introdução*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

POR trás da mágica. [on-line] Disponível na Internet via World Wide Web: <http://www.animagic.hpg.ig.com.br/mulan1.htm>. Capturado em julho de 2001.

PRINS, Baukje e MEIJER, Irene Costera. Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler. *Rev. Estud. Fem.* [on-line] Disponível na Internet via World Wide Web: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104026X2002000100009&lng=pt&nrm=iso>. Capturado em 01 Agosto 2003.

RAGO, Margareth. Epistemologia feminista, gênero e história. In: PEDRO, Joana M. e GROSSI, Miriam P. . *Masculino, feminino, plural: gênero na interdisciplinaridade*. São Paulo: Mulheres, 1998a, p. 21-41.

_____. Descobrimo historicamente o gênero. In: *Cadernos Pagu*, Campinas, v. 11, 1998b , p. 89-98.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

ROWE, Allan. Film form and narrative. In: NELMES, Jill (Ed.). *An introduction to film studies*. Nova York: Routledge, 1996, p. 86-120.

RUSSO, Mary. *O grotesco feminino: risco, excesso e modernidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SABAT, Ruth. *Entre signos e imagens: gênero e sexualidade na pedagogia da mídia*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Programa de Pós-Graduação em Educação, UFRGS, Porto Alegre: 1999. Dissertação, (Mestrado em Educação), 1999.

SCHULMAN, Norma. *O Centre for Contemporary Cultural Studies da Universidade de Birmingham: uma história intelectual*. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *O que é, afinal, Estudos Culturais?* Belo Horizonte: Autêntica, 1999, p. 167-224.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. In: *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 20, n.º 2, jul./dez., 1995, p. 71-99.

_____. Multiculturalism and the politics of identity. In: RAJCHMAN, John (Ed.) *The identity in question*. London: Routledge, s.d.

SEIDMAN, Steven. Deconstructing Queer theory or the under-theorization of the social and the ethical. In: NICHOLSON, Linda and SEIDMAN, Steven. *Social postmodernism: beyond identity politics*. Great Britain: Cambridge, 1995, p. 116-41.

SHAKESPEARE, William. *A tempestade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: _____ (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 73-102.

_____. *Documentos de identidade: uma introdução às teorias do currículo*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

_____. O currículo como representação. In: _____. *O currículo como fetiche: a poética e a política do texto curricular*. Belo Horizonte: Autêntica, 1997, p. 31-70.

SMELIK, Anneke. What meets the eye: feminist film studies. In: BUIKEMA, Rosemarie and SMELIK, Anneke. (Eds.). *Women's studies and culture: a feminist introduction*. London and New Jersey: Zed Books, 1993, p. 66-81.

SODRÉ, Muniz e PAIVA, Raquel. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

SPARGO, Tamsin. *Foucault and Queer theory*. UK: Icon Books Ltd., 1999.

STEINBERG, Shirley R. Kindercultura: a construção da infância pelas grandes corporações. In: SILVA, Luiz H; AZEVEDO, José C. de e SANTOS, Edmilson S. dos (Orgs.). *Identidade social e a construção do conhecimento*. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 98-145.

TURNER, Graemer. *O cinema como prática social*. São Paulo: Summus, 1997.

VEIGA-NETO, Alfredo. Incluir para excluir. In: LARROSA, Jorge e SKLIAR, Carlos (Orgs.). *Habitantes de Babel: políticas e poéticas da diferença*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p. 105-18.

ZARETSKY, Eli. Identity theory, identity politics: psychoanalysis, marxism, post-structuralism. In: CALHOUN, C. (Eds.). *Social theory and the politics of identity*. Oxford: Blackwell, 1994, p.198-213.

WARNER, Marina. *Da fera à loira: sobre contos de fadas e seus narradores*. São Paulo: Companhia das letras, 1999.

WEEKS, Jeffrey. O corpo e a sexualidade. In: LOURO, Guacira (Org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999, p. 35-82.

_____. *El malestar de la sexualidad: significados, mitos y sexualidades modernas*. Madrid: Talasa, 1993.

WHITE, Hayden. O tema do Nobre Selvagem como fetiche. In: *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Edusp, 1994, p. 203-217.

Filmografia:

MULAN. Direção: Barry Cook e Tony Bancroft. Produção: Pam Coats. Roteiro: Rita Hsiao, Christopher Sanders, Philip Lazebnik e Eugenia Bostwick-Singer. 1998. 1 filme (88 min), son., color., 35mm.

O REI leão. Direção: Roger Allers e Rob Minkoff. Produção: Don Hahn. Roteiro: Roger Allers e Rob Minkoff . 1994, 1 filme (88 min), son., color., 35mm.

A PEQUENA sereia. Direção: John Musker e Ron Clements. Produção: Howard Ashman e John Musker. Roteiro: John Musker e Ron Clements. 1989. 1 filme (82 min), son., color., 35mm.

A BELA e a fera. Direção: Gary Trousdale e Kirk Wise. Produção: Don Hahn. Roteiro: John Musker e Ron Clements. 1991. 1 filme (76 min), son., color., 35mm.

