## UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO ESCOLA DE ARTES, CIÊNCIAS E HUMANIDADES PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CULTURAIS

CAYNNÃ DE CAMARGO SANTOS

O Vilão Desviante:

Ideologia e Heteronormatividade em Filmes de Animação Longa-Metragem dos **Estúdios Disney** 

## CAYNNÃ DE CAMARGO SANTOS

#### O Vilão Desviante:

## Ideologia e Heteronormatividade em Filmes de Animação Longa-Metragem dos Estúdios Disney

Versão Original

Dissertação apresentada à Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo como parte dos requisitos exigidos para obtenção do título de Mestre em Filosofia pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais.

Área de Concentração:

Crítica da Cultura

Orientador:

Prof. Dr. Luís Paulo de Carvalho Piassi

São Paulo

2015

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

# CATALOGAÇÃO-NA-PUBLICAÇÃO

(Universidade de São Paulo. Escola de Artes, Ciências e Humanidades. Biblioteca)

Santos, Caynnã de Camargo

O vilão desviante : ideologia e heteronormatividade em filmes de animação longa-metragem dos estúdios Disney / Caynnã de Camargo Santos ; orientador, Luís Paulo de Carvalho Piassi. – São Paulo, 2015 142 f. : il

Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais, Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo Versão original

1. Desenho animado - Estados Unidos - Século 20. 2. Animação - Estados Unidos - Século 20. 3. Semiologia do cinema. 4. Vilões. 5. Relações de gêneros. 6. Análise do discurso. I. Piassi, Luís Paulo de Carvalho, orient. II. Título

CDD 22.ed. - 791.4320973

Nome: SANTOS, Caynnã de Camargo

Título: O Vilão Desviante: Ideologia e Heteronormatividade em Filmes de Animação

Longa-Metragem dos Estúdios Disney.

Dissertação apresentada à Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo como parte dos requisitos exigidos para obtenção do título de Mestre em Filosofia pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais.

Área de Concentração: Crítica da Cultura

Α	pro	vado	o em	:	/	′ /	′

### **Banca Examinadora**

Prof. Dr.	 Instituição:	
Julgamento:	 Assinatura:	
Prof. Dr.	 Instituição:	
Julgamento:	 Assinatura:	
Prof. Dr.	 Instituição:	
Julgamento:	 Assinatura:	



#### Agradecimentos

Das ações humanas mais fundamentais, creio que o agradecer seja uma das menos desenvolvidas. Tentarei nas linhas que se seguem – antevendo a parcialidade do resultado – empreender um breve exercício desse verbo essencial, mencionando algumas e alguns daqueles que ajudaram a construir o presente trabalho e minha trajetória humana como um todo.

Agradeço ao Professor Luís Piassi pela confiança, apoio e pelo conhecimento partilhado no decorrer de todo o projeto. A melhor forma de ensinar é pelo exemplo, sendo que tenho em sua figura um exemplo de pesquisador extremamente competente, ético e humano.

À Capes pelo apoio financeiro, sem o qual a pesquisa não teria sido possível. À Universidade de São Paulo, uma relação por vezes conflituosa, porém sempre edificante.

A todo o pessoal do grupo de pesquisa Interfaces: parceiras e parceiros de projetos, artigos, eventos, conversas e risadas.

Agradeço a todos os meus amigos por serem meus dedicados companheiros de trajeto. Talvez nunca saberei expressar o quanto vocês são basilares para minha existência: Ale, Carol, Carolina, Cazé, Dani, Diego, Dino, Emanuel, Evelyn, Fernanda, Jefrey, Luiz, Marco, Mari, Marin, Morales, Nathália Militão (é a primeira vez que escrevo seu nome), Perseu, Renata, Renato, Rene, Thaty, Vito, Will e todos aqueles que construíram o contexto passional a partir do qual pude fazer minhas descobertas racionais. (Ontem, hoje, amanhã, sempre e depois).

À minha família: meus irmãos Taynnã e Thandara pelos valores, inteligência, conhecimento partilhado e por serem grandes seres humanos, que atuam no hoje, cada qual a sua maneira, de modo a construir uma realidade mais justa (Com irmãos como vocês, ao menos tenho garantido uma breve nota de rodapé nos anais da história); a minha mãe Vera, exemplo maior de amor, paciência, apoio incondicional, juventude, amizade, ética e entrega. Sou e serei eternamente grato pelos valores que me ensinou e as oportunidades que me deu (Espero um dia tornar-me uma pessoa minimamente comparável a você); a meu pai Wilson, pela trajetória e pela felicidade; a minha sobrinha Maya, pelo futuro; meus avós Colomy, Lucília, Hercília e Marcelino; minha madrinha Heliane e meu padrasto Sóstenes. Agradeço a Desiree

Falaschi pelo eterno sorriso sobre um caminhão velho em La Coronilla e por partilhar comigo a jornada em busca de tudo aquilo que vale a pena.

Os acertos do presente trabalho são em grande medida devidos ao apoio incondicional que recebi das pessoas fantásticas que aqui mencionei. Sobre os possíveis erros, assumo completa e exclusiva responsabilidade.

Muito obrigado!

#### **RESUMO**

SANTOS, Caynnã de Camargo. **O Vilão Desviante:** Ideologia e Heteronormatividade em Filmes de Animação Longa-Metragem dos Estúdios Disney. 2015. 142 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais, Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

A relevância das animações infantis no processo de ensinar papéis específicos, valores e ideais é amplamente reconhecida pelos estudiosos da cultura. O presente trabalho tem como objetivo central desvelar e analisar criticamente a sutil estratégia artefatos midiáticos discursiva presente em alguns destes endereçados prioritariamente às crianças, que consiste em reiterar o status de normalidade das formas de identificação por gênero hegemônicas a partir da atribuição de teor de negatividade a identidades desviantes em relação às normativas sóciohistoricamente constituídas de "masculinidade" e "feminilidade". Para tanto, lançamos mão da semiótica greimasiana, de modo a analisar a presença de elementos de transgressão dos papéis de gênero concebidos como "naturais" nas representações dos vilões Úrsula, Jafar e Scar, das animações Disney A Pequena Sereia (1989), Aladdin (1992) e O Rei Leão (1994), respectivamente. Enfatizamos a análise de elementos presentes no nível discursivo do texto, destacadamente os figurinos dos personagens, seus códigos de gestualidade e suas conformações físicas. Em combinação com a semiótica, empregamos alguns conceitos da linha de pesquisa genericamente conhecida como Análise de Discurso, visando discutir a relação dialógica que se estabelece entre os textos constituintes do corpus de análise e os discursos políticos e sociais conflitantes, próprios dos contextos sóciohistóricos dos quais os filmes emergiram. Buscamos ainda propor discussões acerca do papel que essa associação entre desvio das normas de gênero e a figura dos antagonistas desempenha no reforço da heteronormatividade e de preconceitos em relação a determinados grupos sociais, problematizando as animações enquanto instrumentos de educação moral não-formal. Concluímos que o padrão de representação dos vilões analisados, no tocante às suas performances de gênero, cumpre com a função ideológica de implicitamente avaliar negativamente as formas

de ser e agir que frustram as tradicionais expectativas de "masculinidade" e "feminilidade", inequivocamente associando-as com maldade, crueldade, egoísmo e ganância. Por fim, procuramos compreender as identidades de gênero desviantes dos vilões em questão sob a luz de alguns elementos da Teoria Queer.

Palavras-chave: Estudos Culturais; Gênero; Disney; Vilões; Heteronormatividade.

#### **ABSTRACT**

SANTOS, Caynnã de Camargo. **The Deviant Villain:** Ideology and Heteronormativity in Disney Animated Feature Films. 2015. 142 p. Dissertation (Master in Philosophy) – School of Arts, Sciences and Humanities, University of São Paulo, São Paulo, 2015.

The relevance of children's animated films in the process of teaching specific roles, values and ideals is widely recognized by culture scholars. The present work aims to unveil and critically analyze the subtle discursive strategy present in some of these media artifacts primarily addressed to children, which consists in reiterating the normality status of hegemonic forms of gender identification by attaching negativity content to devious identities in relation to socio-historic rules of "masculinity" and "femininity". Therefore, we make use of the Greimasian semiotics approach in order to analyze the presence of transgression elements of "natural" conceived gender roles in the representation of the villains Ursula, Jafar and Scar, from the Disney animation movies "The Little Mermaid" (1989), "Alladin" (1992) and "The Lion King" (1994), respectively. We emphasize the analysis of the elements present on the text discursive level, namely the character's costumes, their body language codes and physical conformations. Together with semiotics, we use some of the concepts from the research line generically known as "Discursive Analysis", aiming to discuss the dialogical relation established among the "corpus" of analysis and the political and social conflicting speeches, proper to the socio-historic contexts from which the movies emerged. Furthermore, we aim to propose discussions over the roles that this association between deviation of gender norms and the antagonists figure play on the support of heteronormativity and pre-concepts regarding certain social groups, problematizing the animation films as non-formal education teaching tools. We conclude that the representation patterns of the studied villains, on their gender performances, comply with the ideological function of implicitly and negatively evaluate ways of being and acting which frustrate traditional expectations of "masculinity and femininity", unequivocally associating them to evil, cruelty, selfishness and greed. Finally, we attempt to understand the devious gender identities from the studied villains under some Queer Theory elements.

Keywords: Cultural Studies; Gender; Disney; Villains; Heteronormativity

### **LISTA DE FIGURAS**

Figura 1 - Sunflower em Fantasia (1940)	35
Figura 2 - Exemplo de quadrado semiótico opondo /masculino/ vs /feminino/	45
Figura 3 - Representação no quadrado semiótico da oposição /natureza/ vs /cultu, em paralelo à proposição do sistema /sexo/ vs /gênero/	
Figura 4 - Com a combinação dos termos contrários /masculino/ e /feminino/, tem o surgimento do termo complexo, situado <i>entre</i> as categorias fundamentais	
Figura 5 - Com a negação simultânea dos termos de base /masculino/ e /feminine temos o surgimento do termo neutro, situado <i>além</i> das categorias tradicionais de identificação.	<b>;</b>
Figura 6 - A caracterização facial do vilão Scar (à esquerda), em comparação con feição marcadamente masculina do herói Mufasa (à direita).	
Figura 7 - A gestualidade transgressora de Scar ao sentar	87
Figura 8 - Scar gesticulando com as patas.	87
Figura 9 - Oposição /normal/ vs. /desviante/ no quadrado semiótico. Baseado em Velho (2003)	
Figura 10 - A expressão plástica da oposição /desviante/ vs /normal/ a partir da contraposição face a face de Scar e Mufasa	89
Figura 11 - Comparação entre a caracterização visual do vilão Jafar (à esquerda) herói Aladdin.	
Figura 12 - Os traços marcadamente masculinos do personagem Aladdin foram baseados no sex symbol americano Tom Cruise	95
Figura 13 - Intertextualidade entre Jafar (à esquerda) e Maleficent. Atentar para o traços faciais finos e pontiagudos, as pálpebras coloridas e as sobrancelhas finas delineadas de ambos os personagens.	s e
Figura 14 - As vestimentas de Jafar	97
Figure 15 - Caracterização facial de Ariel e Úrsula	104

Figura 16 - Divine e Úrsula	106
Figura 17 - Morte da vilã Úrsula	107
Figura 18 - Exemplo de caracterização andrógina, onde temos a combinaçã traços masculinos (bigode) e femininos (lingerie, seios) claramente identificá	
Figura 19 - Quadrado semiótico apresentando o binarismo /masculino/ vs. /f e o termo complexo, lexicalizado como "Andrógino"	
Figura 20 - Quadrado semiótico com os termos complexo (lexicalizado "and neutro (lexicalizado "queer")	,

## SUMÁRIO

1. IN	TRODUÇÃO	2
2. 0 (	CAMPO DE BATALHA CINEMATOGRÁFICO	9
2.1.	O TEXTO E O CONTEXTO	18
3. O I	IMPÉRIO DISNEY	24
4. A S	SEMIÓTICA	40
4.1.	FERDINAND DE SAUSSURE E A SEMIOLOGIA	40
4.2.	A SEMIÓTICA DE A. J. GREIMAS	43
4.3.	ANÁLISE DE DISCURSO: BAKHTIN E MAINGUENEAU	50
5. EN	ITENDIMENTOS ACERCA DO CONCEITO DE GÊNERO	53
5.1.	GÊNERO COMO PERFORMANCE	60
5.2.	PERFORMANCES DESVIANTES E O SISTEMA HETERONORMATIVO	)63
6. AS	REPRESENTAÇÕES MIDIÁTICAS DO SUJEITO DESVIANTE	67
6.1.	TELEVISÃO	68
6.2.	CINEMA HOLLYWOODIANO	72
6.3.	ANIMAÇÕES DISNEY	78
7. AN	IÁLISES	83
7.1.	O REI LEÃO (1994)	83
7.2.	ALADDIN (1992)	90
7.3.	A PEQUENA SEREIA (1989)	97
8. CC	NCLUSÕES	108
8.1.	O DISCURSO IDEOLÓGICO DO VILÃO	108
8.2.	PARA ALÉM DE BINARISMOS: O VILÃO QUEER	113
8.3.	CONSIDERAÇÕES FINAIS	117
9. RE	FERÊNCIAS	119

## 1. INTRODUÇÃO

Desde seu surgimento, a enunciação fílmica caracteriza-se como sendo uma forma de manifestação cultural capaz de fascinar crianças e adultos através da união entre imagem e movimento. No decorrer do século XX, com seu desenvolvimento técnico e consolidação enquanto fenômeno sociológico e poderosa forma artística, as produções cinematográficas se tornaram além de produtos de entretenimento extremamente presentes na vida cotidiana, práticas culturais capazes de retratar a realidade com rigor estético nunca antes visto e difundir valores e ideologias, figurando assim como instâncias veiculadoras e criadoras de novos sentidos. Seria extremamente questionável afirmarmos que os Irmãos Lumière, ditos "Pais do cinema" e adeptos de uma concepção realista em relação à sua invenção, poderiam ter imaginado em algum momento (mesmo em seus sonhos mais extravagantes) que a linguagem criada por eles não só sobreviveria ao século XX, transmutando-se em diversos novos formatos, como alcançaria uma relevância socioeconômica-cultural minimamente comparável àquela atribuída ao cinema na contemporaneidade<sup>1</sup>.

Apesar da grande atenção dada por pesquisadores às produções cinematográficas em geral desde os primórdios do cinema<sup>2</sup>, os filmes infantis de animação longa-metragem - um dos gêneros cinematográficos de maior aceitação por parte do grande público -, permaneceram durante muito tempo relegados a subprodutos da indústria cultural, sendo assim marginalizados por estudiosos da cultura. A partir de propostas inovadoras tais quais as da tradição intelectual dos Estudos Culturais<sup>3</sup>, que propõe uma visão mais democrática acerca da cultura,

\_

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Sabe-se que os Lumière eram extremamente céticos em relação às potencialidades do cinema, principalmente enquanto linguagem artística duradoura. Sobre o tema, podemos destacar o episódio ocorrido em 28 de dezembro de 1895, em Paris, data da primeira exibição pública de cinema, quando Georges Mélies, interessado em adquirir um aparelho, foi sumariamente desencorajado pelos Lumière, que acreditavam que o "cinematógrapho" era nada mais que um instrumento científico, sem o menor futuro como espetáculo.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Nunca antes uma arte foi pesquisada tão rapidamente por intelectuais, sendo que as primeiras teorias do cinema surgiram antes mesmo do processo cinematográfico completar 20 anos (ANDREW, 2002, p.21).

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Apesar de utilizarmos a expressão "tradição intelectual dos Estudos Culturais", o que pode sugerir a idéia de um campo de estudos rigidamente organizado, vale ressaltar o caráter diverso, heterogêneo e muitas vezes conflitante dos Estudos Culturais, aproximando-o mais de uma noção de "campo

ressaltando a importância da análise das mais variadas formas de expressão cultural e produção simbólica visando à compreensão dos complexos fenômenos vivenciados pelas sociedades contemporâneas<sup>4</sup> (CEVASCO, 2003), tal formato cinematográfico passou a despertar atenção do meio acadêmico, transformando-se em objeto de pesquisa científica. Essa virada deveu-se em grande medida ao reconhecimento da importância dos filmes infantis de animação enquanto instrumentos de educação moral não-formal (SABAT, 2003), capazes de veicular discursos ideológicos acerca de padrões estéticos e de conduta, construindo assim o senso de normatividade social. Ou seja, tais discursos midiáticos atuariam de forma a apresentar persuasivamente ao público infantil os padrões aceitos e não aceitos em uma determinada especificidade histórica e cultural.

No presente trabalho abordamos o fenômeno cultural de comunicação, através das mídias, de discursos ideológicos que prescrevem normas de gênero restritivas e que reiteram preconceitos tradicionais em relação a determinados grupos. Entendemos aqui as performances de gênero socialmente aceitas e a heterossexualidade não como elementos naturais, mas como condições cultural e ideologicamente construídas e sócio-historicamente contingentes, sendo que diferentes mecanismos – entre eles os discursos religiosos, médicos, científicos e midiáticos -, são utilizados continuamente na tentativa de garanti-las como condições normativas. Em meio a tantos mecanismos, tomamos como objeto de análise os filmes de animação longa-metragem dos estúdios Disney, observando especificamente o processo de construção visual das definições de gênero de seus vilões.

Tal esforço analítico se dá à luz de contribuições de estudos anteriores, que observaram a existência nas tramas Disney de uma associação entre transgressão dos padrões de gênero tradicionais e vilania (GRIFFIN, 2000; COCA, 2000; LI-VOLLMER; LAPOINT, 2003; PUTNAM, 2013). Nesse sentido, o estudo se vale da semiótica greimasiana, debruçando-se sobre os diversos elementos discursivos, narrativos e fundamentais do texto, com foco especial nos anti-heróis das tramas

gravitacional" do que da idéia de uma disciplina academicamente "policiada", com paradigmas consensualmente estabelecidos (BAPTISTA, 2009).

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Podemos observar nos Estudos Culturais uma posição crítica que, além de compreender a importância da análise de práticas culturais ditas "populares", reconhece que as distinções entre formas culturais eruditas e populares são elas próprias produtos de relações de poder e dominação.

infantis, que atuam de forma a desestabilizar e transgredir definições convencionais de "masculinidade" e "feminilidade", objetivando assim evidenciar o sutil processo de reiteração da heteronormatividade<sup>5</sup> no discurso fílmico.

A escolha das animações infantis longa-metragem como objeto de análise justifica-se por conta da importância destas enquanto textos culturais que veiculam e constroem significados, caracterizando-se assim como espaços perpassados pelas relações de poder, onde se materializam "lutas e contestações dos processos de significação produzidos pelo conhecimento hegemônico" (SABAT, 2003, p. 27). Como afirma Giroux (1995a), tais artefatos culturais têm produzido durante gerações representações que asseguram imagens, identificações e desejos a partir dos quais os espectadores produzem a si próprios e suas formas de interação social, em meio a um processo que o autor chama de "pedagogia da inocência". Henry Giroux acentua ainda o papel das animações enquanto instrumentos de aprendizagem persuasiva junto ao público infantil. Para ele,

> 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". (...) Esses 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 (GIROUX, 1995a, p. 50).

A escolha pela análise de filmes de animação longa-metragem, visando o estudo do fenômeno cultural mais amplo de valorização e desvalorização simbólica de formas de identificação por gênero, é justificada tanto pela importância destes no âmbito comercial, social, pedagógico e ideológico, quanto pelo fato dos artefatos culturais em questão veicularem discursos marcadamente conservadores, sobre os quais são sustentados binarismos rígidos, preconceitos e relações assimétricas. Como aponta Sabat (2003, p.14):

expressão identitária e sexual. Como aponta Butler (2008), a heteronormatividade é claramente observável no entendimento amplamente compartilhado e reiterado de causalidade entre sexogênero-sexualidade.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> De forma sintética, a heteronormatividade se refere ao processo amplo de normatização de formas de ser, parecer, agir e interagir que a sociedade busca impor, através de diversas estratégias, táticas e dispositivos, sobre os indivíduos, tendo como objetivo final fixar identidades aparentemente coesas unicamente "masculinas" ou "femininas". Com isso, as identidades de gênero que se conformam aos limites impostos são entendidas como "normais", taxadas enquanto as únicas formas legítimas de

[...] os filmes infantis têm cumprido a função de ensinar modos de ser masculino e feminino, de reiterar a heterossexualidade como norma e, desse modo, tornar anormal o que não se enquadra nesse campo.

O estudo é desenvolvido entendendo-se que o movimento de produzir e reafirmar um determinado modelo identitário hegemônico implica necessariamente não apenas na apresentação do Mesmo, ou seja, o socialmente valorizado, mas também – e, como acentua Sabat (2003), talvez principalmente - na produção do estranho, de um espaço de negação que trabalhe de forma a garantir, neste caso, a heterossexualidade e os papéis de gênero tradicionais como normas, reafirmando padrões de masculinidade e feminilidade restritivos e delimitando claramente os espaços de exclusão. Dessa forma, o estudo pretende analisar especificamente os traços de conduta e aparência dos vilões (suas performances de gênero), que segundo alguns poucos trabalhos anteriores atuam de maneira a transgredir normas estabelecidas de gênero, estas quais delimitadas tradicionalmente no ocidente de maneira binária, pautadas por noções biologicamente determinísticas (HARAWAY, 2004). Nosso foco de estudo é, portanto, a representação negativa dada a identidades desviantes.

Antes de iniciarmos nosso percurso expositivo-analítico, cremos que algumas observações se fazem necessárias, referentes a dois pontos específicos: (1) a posição teórica tomada pelo trabalho, ou seja, *de onde falamos* e (2) o objeto de análise, o *corpus do qual falamos*.

Primeiramente, nossa perspectiva analítica se desenvolve pelo prisma dos Estudos Culturais, particularmente pelo ponto de vista de uma teoria crítica, multidisciplinar, interessada especificamente na análise do caráter ideológico dos discursos cinematográficos. Aqui, se fazem necessárias duas conceituações complementares, concernentes ao nosso entendimento da noção de "crítica" e do conceito de "ideologia", como comumente abordados nos Estudos Culturais.

Ao afirmarmos que nos filiamos a uma corrente crítica da cultura, pretendemos expressar que nossos esforços partem do entendimento de que os artefatos culturais endereçados às massas, longe de serem inocentes, constituem uma peça-chave para o funcionamento do sistema a contento dos discursos dominantes. Elaboramos uma análise crítica a partir do momento que, mais que uma análise textual, desenvolvemos uma leitura política e social dos discursos

midiáticos aqui abordados, não apenas situando-os em suas conjunturas sóciohistóricas, como também evidenciando de quais formas os mesmos transcodificam certas posições ideológicas, que assentam e reforçam relações de dominação (KELLNER, 2001).

Para concebermos essa leitura política, cultural e, principalmente, crítica da mídia, devemos primeiramente ampliar a noção de ideologia proposta pelo marxismo clássico, alargamento conceitual este basilar no desenvolvimento da proposta teórica dos Estudos Culturais. Entendemos que as forças dominantes não se restringem a promover - através de textos, teorias, representações, etc -, seus interesses unicamente econômicos, como ditariam leituras mais ortodoxas e reducionistas do pensamento de Marx. Os diversos mecanismos simbólicos, dos quais acentuamos o cinema, são empregados de forma a legitimar também os interesses dos grupos dominantes em termos de raça, credos e, como o foco de nosso estudo, gênero. Em outras palavras,

Dessa perspectiva, fazer crítica da ideologia implica criticar ideologias sexistas, heterossexistas e racistas tanto quanto a ideologia da classe burguesa capitalista. (...) [Essa noção de ideologia] exige levar a sério as lutas entre homens e mulheres, feministas e antifeministas, racistas e antiracistas, gays e anti-gays, além de muitos outros conflitos, que são considerados tão importantes e dignos de atenção quanto os conflitos de classe o são pela teoria marxista. (KELLNER, 2001, p. 79)

Acreditamos assim, em consonância com uma perspectiva teórica em desenvolvimento desde a década de 1960 (FRASER, 1997), que o aparato unicamente econômico com o qual alguns estudiosos costumam abordar os mecanismos de dominação social não é suficiente para o entendimento das relações que tomam parte na contemporaneidade, tornando forçosa a inserção de questões de gênero, reconhecimento, sexualidade, religiosas, étnicas e estéticas. Ou seja, entendemos que a batalha social por posições hegemônicas se desenrola tanto no campo econômico quanto nos âmbitos simbólicos e culturais.

Em segundo lugar, cabe salientarmos algumas características definidoras de nosso objeto de estudo, de modo a delimitar a abrangência e as limitações de nossa crítica. Tratamos aqui de produções cinematográficas de um dos maiores conglomerados de comunicação e entretenimento do mundo (GIROUX, 1999). É inconteste o fato dos estúdios Disney produzirem filmes visando às massas, sendo

que as cifras astronômicas arrecadadas por suas animações e pela miríade de produtos decorrentes destas atestam seu sucesso nesse processo. Ora, seria no mínimo incongruente esperarmos que os discursos de seus filmes, destinados ao consumo massivo, se distanciassem, ou pior, fizessem oposição às visões de mundo hegemônicas que, pelo próprio fato de serem posições ideologicamente dominantes, são compartilhadas pelo grande público.

(...) empregando nos filmes representações estereotipadas – racistas, sexistas ou classistas – que respondem ao imaginário social dominante em boa parte das sociedades ocidentais, os produtos culturais tornam-se mais facilmente digeríveis pelo grande público. (NAVARRO, 2008, p. 205) (tradução nossa)

Estamos tratando de artefatos culturais característicos – quiçá os mais característicos – da dita indústria cultural, em todo o seu caráter ideológico, pedagógico, comercial e tradicionalista.

Ao mesmo tempo, temos ciência da complexidade e heterogeneidade dos artefatos culturais veiculados nos meios de comunicação de massa. Negar o valor estético e o potencial contestatório de diversos discursos midiáticos, produzidos intencional ou involuntariamente, dentro ou fora dos grandes grupos de entretenimento, seria negar a própria realidade, o que caracterizaria nossa análise como unilateral e monolítica. Nossas observações não pretendem criticar de maneira ontológica a indústria cultural e o cinema, como certas posições teóricas "apocalípticas" anteriormente o fizeram. Logo, desautorizamos a aplicação inadvertida de nossas observações à análise de demais formas de cultura veiculadas pela mídia, salientando que nos referimos unicamente a um tipo específico de cinematografia marcadamente assimilada e a um de seus aspectos, a saber, seus discursos sobre gênero.

Devido à extensão e heterogeneidade de temas a serem discutidos por um estudo interessado em analisar as inter-relações entre animações infantis e o sistema heteronormativo, se torna um desafio organizar um texto que apresente simultaneamente abrangência, profundidade e uniformidade. Com tais objetivos em mente, estruturamos o trabalho da seguinte forma: após apresentarmos na *Introdução* as intenções gerais e alguns pressupostos da pesquisa, iniciamos nossa fundamentação teórica discutindo as relações entre meios de comunicação e

ideologia, com foco especial nas articulações entre o cinema comercial norteamericano (o qual chamamos de cinema hollywoodiano) e discursos políticos e culturais hegemônicos. No terceiro capítulo, expomos alguns aspectos do "Império Disney", acentuando seu papel enquanto poderosa força cultural, pedagógica e econômica. No capítulo subsequente, apresentamos nossa abordagem metodológica, baseada principalmente na semiótica greimasiana e na linha de Análise de Discurso como proposta pelos trabalhos de Mikhail Bakhtin e Dominique Maingueneau. O quinto capítulo traz definições essenciais concernentes ao campo dos estudos de gênero, dando especial atenção à teoria performativa de gênero. Em seguida, aproximamos a temática midiática e a problemática do gênero, apresentando as tendências ideológicas gerais que nortearam as representações de identidades de gênero desviantes na mídia norte-americana, dando especial atenção aos retratos televisivos e cinematográficos. Estabelecidas nossas bases teóricas, prosseguimos com análises pontuais de nosso corpus. Por fim, discutimos os resultados da análise, interpretando o papel do vilão transgressor de padrões de performances de gênero tradicionais em relação com o processo de reforço da lógica heteronormativa.

### 2. O CAMPO DE BATALHA CINEMATOGRÁFICO

O cinema, na forma básica como o conhecemos hoje, nasceu oficialmente em Paris, em 28 de dezembro de 1895. Sua primeira exibição pública foi promovida por dois irmãos, Louis e Auguste Lumière, que acreditavam que a nova invenção só poderia ser empregada para fins científicos, como ferramenta para reprodução do movimento. Essa posição dos irmãos Lumière, de tendência documental e busca da reprodução da realidade física, marcaria uma das duas principais vertentes que dividiram o cinema desde sua origem.

Em paralelo, a outra tendência, que teve como um de seus principais representantes o francês Georges Méliès, acentuava o potencial mágico e fantástico do cinema, ou seja, a possibilidade de deformação da realidade oferecida pela nova linguagem.

Sofrendo diversos aperfeiçoamentos técnicos e estilísticos nos anos imediatamente posteriores à sua invenção, o cinema passa a ser reconhecido enquanto arte a partir do *Manifesto das Sete Artes*, proposto pelo italiano Riccioto Canudo em 1912, porém publicado apenas em 1923. Desse modo, torna-se a primeira forma artística original do século XX.

Mais do que localizar cronologicamente o surgimento de uma nova linguagem artística, ao afirmarmos que o cinema emerge e se consolida no século XX estamos apontando para o fato do mesmo ser produto de um mundo no qual o modo de produção capitalista alcança seu nível de desenvolvimento e abrangência máximos. Um contexto de capitalismo tardio no qual campos sociais, tais quais as artes e as instituições educacionais, dialogam de forma direta e estreita com posições ideológicas pautadas pela busca por lucros e pelo mantimento do *status quo* no que diz respeito a visões de mundo em termos políticos, econômicos e culturais.

O cinema possibilita que diversas visões de mundo ideológicas sejam apresentadas de forma extremamente convincente para o grande público. Caracteriza-se enquanto poderosa ferramenta política, tanto que a história do século XX nos permite afirmar que foram raras as vezes nas quais, em contextos de

agitação popular ou guerras, os grupos governantes não se apropriaram de seu potencial para produzir filmes que transcodificassem seus discursos hegemônicos.

Vološinov<sup>6</sup> (1986) afirma que todo discurso é ideológico. O autor russo aponta também que o pensamento é condicionado pelo discurso. Se concebermos que os grandes conglomerados midiáticos e estúdios cinematográficos – ou seja, os responsáveis pela produção dos discursos mais amplamente difundidos - na atualidade são controlados por restritos grupos dominantes em termos políticos e econômicos, teremos que, por uma lógica simples, o pensamento do grande público é modelado diretamente de acordo com a ideologia das classes dominantes.

Este esquema linear e simplista, por mais tentador que possa ser para os defensores de teorias apocalípticas das mídias, não evidencia a contento a complexidade das inter-relações entre discursos cinematográficos, públicos e ideologia. Isto porque todos os processos comunicacionais ocorrem em contextos sócio-históricos específicos, assim como entre partes ativas, que se engajam em interações de influência mútua.

Ao mesmo tempo, não podemos perder de vista a inegável importância que meios de comunicação como o cinema têm no processo de construção de posições de sujeito e visões de mundo do grande público. Menos ainda devemos ignorar os interesses diversos dos detentores dos meios de produção simbólica materializados nos discursos da indústria cultural.

No presente trabalho, tratamos de artefatos culturais específicos: os filmes infantis de animação. Estes são, essencialmente, textos midiáticos. De acordo com Burton (2005), um texto nada mais é que uma representação, ou seja, uma materialidade, construída através da linguagem, que evoca idéias e significados, assim como constrói sentidos em nossas mentes. Duas correntes gerais competem nas discussões sobre representação, uma defendendo a noção como *mimesis* da realidade, outra acentuando a intencionalidade dos produtores do discurso no processo representacional.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Apesar de "Marxismo e Filosofia da Linguagem", publicado em 1929 na Rússia, ser assinado por V. N. Vološinov, sua real autoria é comumente atribuída por estudiosos a Mikhail Bakhtin.

Stuart Hall (1997) contribui com tais discussões propondo três enfoques para a análise do trabalho de representação. Segundo ele, o processo pode ser entendido como reflexivo, intencional ou construcionista. Pelo primeiro enfoque, a representação seria feita de forma mimética, ou seja, a linguagem simplesmente refletiria uma verdade que já está fixada no mundo. Pelo ponto de vista intencional, o autor do discurso estabeleceria um sentido único para o mundo através da linguagem. Por esta óptica, o falante deteria o poder completo de impor valores e significados aos textos, de maneira que estes significariam unicamente o que o autor pretende que signifiquem. Por fim, a perspectiva construcionista reconhece o caráter social da linguagem. Este enfoque evidencia que a representação é construída pela e na linguagem, de forma que "as coisas não significam: nós construímos o sentido, usando sistemas de representação, conceitos e signos" (HALL, 1997, p.10). São os atores sociais que utilizam dos diversos sistemas representacionais para produzir sentido e tornar o mundo algo significativo.

Quando tratamos de mídias visuais, em especial do cinema, há uma propensão a concebermos a representação enquanto "espelho" de uma realidade palpável existente fora da tela. Isto se deve à natureza iconográfica do filme, o que faz com que o público tenda a perceber as representações na grande tela como "recortes do real", retratos objetivos do mundo e imunes a interferências por parte dos produtores do discurso<sup>7</sup>. Dessa forma, o espectador amplia sua crença na veracidade da representação, o que potencializa a influência do cinema na construção do imaginário popular sobre os grupos e valores retratados.

Ao discutirmos as representações fílmicas em termos de retratos de grupos sociais, temos que nos atentar para o conjunto de idéias evocado pela linguagem e atribuído aos indivíduos. Por exemplo, quando Ariel, a protagonista da animação "A Pequena Sereia", é representada como sendo jovem, magra, bela e tendo como seu

<sup>7</sup> Algumas críticas à "impressão do real" promovida pela linguagem cinematográfica foram aprofundadas por Theodor Adorno e Max Horkheimer em suas discussões sobre o filme. Segundo os filósofos, no segundo excurso de *Dialética do Esclarecimento*, o filme sonoro rearranja na grande tela o mundo empírico de acordo com seus interesses, influindo no modo como percebemos a realidade sensível. Sendo assim, cria a ilusão de um mundo que não corresponde àquele que nossa consciência pode espontaneamente perceber, mas ao que interessa ao sistema econômico e político no qual a indústria cultural se insere e do qual é cúmplice (DUARTE, 2004). Como colocam Adorno e Horkheimer (2009, p. 10), "a vida não deve mais, tendencialmente, poder se distinguir do filme sonoro".

principal objetivo de vida o matrimônio (obviamente, com um indivíduo do sexo oposto), o que temos é a apresentação de idéias sobre as mulheres, ou melhor, a prescrição de como o feminino deve ser e agir. Quando em Rocky IV, lançado em 1985 — ou seja, no contexto da Guerra Fria — um soviético é representado como lutador mecanizado, quase um robô, que mata impiedosamente um dos melhores amigos do protagonista do filme, temos na realidade a clara difamação de uma nação cujos governantes, no período, faziam frente à hegemonia política e militar norte-americana. Como mostra Shaheen (2001, p. 2), durante toda a sua existência, a indústria cinematográfica hollywoodiana tem consistentemente representado árabes como sendo "assassinos brutais, estupradores, fanáticos religiosos, tolos possuidores de petróleo e abusadores de mulheres". Na realidade, tais representações atuam de forma a construir um sentido específico para todo um povo, influenciando a forma como a sociedade ocidental entende e interage com o grupo.

Essas idéias veiculadas pelo cinema em relação a grupos sociais, longe de serem produtos do acaso ou desprovidas de intenções, são ideológicas. Como afirma Burton (2005, p. 62), "representações dão substância à ideologia", sendo que em materiais de gênero<sup>8</sup>, como por exemplo em filmes de animação, elas tendem a ser mais ideologicamente conservadoras. Para nos aprofundarmos nessa perspectiva crítica, convém discutirmos alguns entendimentos acerca do conceito de ideologia e sobre os meios através dos quais ela atuaria.

De acordo com Marx e Engels (2009), ideologia seria a gama de idéias e representações dominantes em uma determinada ordem social, segundo a fórmula que dita que tais idéias sempre correspondem às posições da classe detentora dos meios de produção material<sup>9</sup>. Como exemplificam Durham e Kellner (2006, p.14), se no período feudal noções como religiosidade, honra e bravura militar eram as idéias dominantes das classes aristocráticas hegemônicas, na formulação vigente de capitalismo, posições que promovem a globalização e a abertura de mercados estão

.

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Gênero é empregado aqui no sentido de "categoria de discurso", como equivalente ao termo inglês "genre".

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Uma crítica à pressuposição marxista – colocada de forma não problemática em "A Ideologia Alemã" - de necessária correspondência entre posição ideológica de uma classe social e sua posição nas relações sociais de produção é apresentada por Stuart Hall (2009, p. 160 - 168), apoiando-se nos escritos de Althusser.

se tornando predominantes, sendo que tais concepções contribuem com os interesses das elites governantes na economia global e emanam das relações materiais de exploração que tomam parte no atual período histórico. Ou seja, segundo Marx e Engels, em todas as épocas as classes que detém os meios de produção material têm à sua disposição, simultaneamente, os meios de produção espiritual, pelos quais lhes estão submetidas as idéias daqueles desprovidos dos meios para produção espiritual.

As idéias dominantes não são mais do que a expressão ideal [ideell] das relações materiais dominantes, as relações materiais dominantes concebidas como idéias; portanto, das relações que precisamente tornam dominante uma classe, portanto as idéias do seu domínio. (MARX, ENGELS, 2009, p.67)

Uma das principais críticas à noção marxista de ideologia aponta para a demasiada ênfase dada aos interesses econômicos de classe na sua formulação. Em recorrentes interpretações reducionistas do pensamento de Marx, ideologia se refere primariamente – quando não unicamente - ao conjunto de idéias que promove os interesses econômicos da classe capitalista. Diversos autores questionam tais leituras (HALL, 2009; KELLNER, 2001; FRASER, 1997), afirmando que, além de atuar no âmbito econômico, as ideologias também reproduzem relações sociais de dominação em arenas como gênero, raça, sexualidade, entre outras. Tal expansão do conceito de ideologia cria espaço e relevância para análises de como a mesma atua no cinema e na cultura popular, evidenciando o fato de interesses permearem as diversas representações midiáticas de sexo, gênero, raça, etc.

Para o marxismo clássico, as classes dominantes utilizam intelectuais e produtores culturais que tanto constroem ideias que glorificam as instituições dominantes e modos de vida, quanto propagam essas ideias em formas culturais como literatura, imprensa, ou, em nossos dias, filmes e televisão. [...] quanto mais se estuda formas culturais e representações, mais se vê a presença de ideologias que sustentam interesses econômicos, de gênero e raciais de grupos reinantes, que são apresentados de forma positiva e idealizada, enquanto grupos subordinados são frequentemente retratados de maneira negativa e preconceituosa. (DURHAM; KELLNER, 2005, p. 15)

Nesse sentido, cabe ao crítico cultural buscar compreender as razões de aceitação, por parte da sociedade, de formas de socialização que vitimam em

termos políticos, econômicos e culturais grande parte dos indivíduos<sup>10</sup>. Devemos, portanto, desvelar as estratégias empregadas e os meios utilizados por grupos dominantes para garantir que seus sistemas de representação – formados por conceitos, idéias, imagens, etc – se sobreponham à miríade de outras formas de interpretar e atribuir sentido às reais condições de existência em um determinado período histórico.

Stuart Hall (2009) afirma que uma das principais estratégias ideológicas empregadas por grupos reinantes, visando instaurar relações hierárquicas que os privilegiem, diz respeito à naturalização. Segundo Hall (2009, p. 258), a naturalização ocorre quando se trata "o que é produto de um desenvolvimento histórico específico como algo universalmente válido e não resultante de processos históricos mas, por assim dizer, da própria Natureza". Ao mascarar-se de natural, uma determinada ideologia evita críticas e esconde seu caráter construído e pautado por interesses de classes específicas. A naturalização da estrutura binária de gênero, que impõe o masculino e o feminino como as duas únicas formas possíveis de identificação por gênero pode, por exemplo, ser compreendida como uma aplicação dessa estratégia. (Voltaremos a tratar da naturalização desse binarismo adiante).

A noção de hegemonia como proposta pelo filósofo marxista italiano Antonio Gramsci é de grande valia para entendermos como classes dominantes empregam os diversos aparatos em seu poder para fazer de seus interesses o senso comum. Segundo Gramsci (2000), as sociedades mantêm estabilidade em um determinado período histórico tanto através de instituições que exercem o poder de coerção (polícia, exército, etc), obrigando mediante a força a conformação às regras vigentes, quanto por instituições da sociedade civil, responsáveis por criar um processo de persuasão e geração de consenso ativo das massas em relação à ordem dominante. Raymond Williams (2011b), referindo-se a Gramsci, destaca a

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> Apesar de nossas críticas aos entendimentos de alguns estudiosos acerca da noção de Marx e Engels sobre ideologia, direcionadas principalmente para o teor economicista de tais interpretações, nos filiamos à concepção marxista de ideologia no sentido de entender o termo como exprimindo essencialmente um instrumento de dominação. Com isso, nos distanciamos de teorias que muitas vezes cortam o vínculo entre ideologia e dominação, equiparando o termo a qualquer conjunto de idéias políticas. No presente trabalho, aplicamos o conceito nos referindo às idéias e sistemas de representação que atendem às funções de legitimação, mistificação e dominação que garantem o predomínio de classe, sexo, gênero, raça, etc sobre determinados grupos da sociedade.

profundidade e centralidade da noção de hegemonia, se distanciando de um entendimento superficial do conceito que o coloca enquanto sinônimo de mera manipulação e falsa consciência.

Trata-se de todo um conjunto de práticas e expectativas; o investimento de nossas energias, a compreensão corriqueira da natureza do homem e do seu mundo. Falo de um conjunto de significados e valores que, do modo como são experimentados enquanto práticas, aparecem confirmando-se mutuamente. A hegemonia constitui, então, um sentido de realidade para a maioria das pessoas em uma sociedade, um sentido absoluto por se tratar de uma realidade vivida além da qual se torna muito difícil para a maioria dos membros da sociedade mover-se, e que abrange muitas áreas de suas vidas. (WILLIAMS, 2011b, p. 53).

Pela perspectiva gramsciana, as classes dominantes empregam diversos aparatos da hegemonia, em especial instituições como a igreja, o sistema educacional e as mídias, de forma a definir os limites do senso comum de um período, dirigindo intelectual, moral e politicamente uma sociedade sem a necessidade de recorrer à força física para obter o consenso da maioria.

Essa distinção entre aparelhos repressivos e aparelhos ideológicos é também proposta por Louis Althusser. Segundo o autor, para garantir o mantimento do modo de produção capitalista, não basta apenas assegurar à força de trabalho as condições materiais para sua reprodução através do oferecimento de salários. Devese igualmente garantir a submissão do proletariado à ideologia dominante, o que se daria, em concomitância com a utilização de meios coercitivos, através do emprego de diversos aparelhos ideológicos do Estado, tais quais o sistema religioso, escolar, jurídico, cultural, informacional, etc (ALTHUSSER, 1983).

Foucault, diferentemente de Althusser, buscará pensar as relações de poder e dominação por uma visada que reconhece a centralidade do caráter complexo das articulações institucionais que caracterizam os sistemas de mediação que garantem o assujeitamento de indivíduos e coletividades na contemporaneidade. Ressaltando que um dos principais esquematismos a serem evitados quando tratamos do tema refere-se àquele "que consiste em localizar o poder no aparelho do Estado e em fazer do aparelho de Estado o instrumento privilegiado, capital, maior, quase único do poder de uma classe sobre uma outra classe" (FOUCAULT, 2000, p. 91), Foucault pensa criticamente o poder pela perspectiva dos mecanismos

heterogêneos de dominação, escolha metodológica que engendra o emprego da noção de "dispositivos".

Em Foucault o termo dispositivo é empregado de modo amplo, sendo definido pelo autor como

um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma: o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode tecer entre estes elementos (FOUCAULT, 2000, p.244).

Reconhecendo a natureza multidimensional do conceito, Michel Foucault emprega em seus trabalhos, segundo o caso, noções como "dispositivos de poder", "dispositivos de saber", "dispositivos disciplinares", "dispositivos de sexualidade", etc, buscando assim exprimir os processos de criação e reprodução de significados atribuídos aos mais variados âmbitos da vida social, a partir dos quais são estruturados procedimentos de controle e exclusão de corpos, idéias e comportamentos.

Na contemporaneidade, os meios de comunicação de massa — o cinema, a televisão, a imprensa, entre outros - figuram como instâncias ideológicas de extrema importância para o entendimento de como as dinâmicas sociais se organizam. Os artefatos midiáticos, dada sua quase onipresença na vida cotidiana atual, caracterizam-se enquanto espaços centrais para a definição de quem somos e de como podemos ser. Como coloca Kellner (2001, p. 9),

O rádio, a televisão, o cinema e os outros produtos da indústria cultural fornecem os modelos daquilo que significa ser homem ou mulher, bemsucedido ou fracassado, poderoso ou impotente. A cultura da mídia também fornece o material com que muitas pessoas constroem o seu senso de classe, de etnia e raça, de nacionalidade, de sexualidade, de "nós" e "eles". Ajuda a modelar a visão prevalecente de mundo e os valores mais profundos: define o que é considerado bom ou mau, positivo ou negativo, moral ou imoral.

A relevância social e ideológica da mídia na presente sociedade capitalista se ancora em seu potencial ambíguo de tanto legitimar certas formas de ser quanto silenciar, ou pior, estigmatizar outras.

Através da recepção de discursos midiáticos o público internaliza pensamentos, normas e práticas que correspondem muitas vezes aos anseios das classes hegemônicas, detentoras dos meios de produção e difusão simbólica. Obviamente, não podemos negligenciar a presença de forças contra-hegemônicas em meio aos textos midiáticos, ou seja, a existência de representações que contestam a lógica dominante. Nesse sentido, para evitarmos visões monolíticas, que ora divinizam, ora demonizam a cultura da mídia, devemos promover uma forma contextualista de estudo da cultura. Tal abordagem, preconizada por Kellner (2001), implica ler os textos midiáticos situando-os no contexto sócio-histórico do qual emergiram, atentando para as competições entre posições reacionárias e progressistas próprias do período, que tomam parte no campo de batalha simbólico.

De todo modo, deve-se notar que os desafios ao *status quo* no terreno midiático são normalmente elaborados por pequenos produtores e artistas (GAUNTLETT, 2008), sendo que quando tratamos das produções dos maiores grupos de comunicação e entretenimento, localizados nas regiões centrais da indústria cultural – como exemplarmente representado pela Disney -, em grande parte dos casos o que observamos são construções simbólicas marcadamente filiadas aos interesses políticos, econômicos, de gênero e raciais hegemônicos da época, atuando no mais das vezes de maneira a universalizar as idéias da classe dominante.

Para promover uma crítica ideológica e social da mídia, os Estudos Culturais propõem abordar os artefatos midiáticos em relação direta e necessária com os contextos políticos e sociais dos quais os mesmos emergiram. Os *cultural studies* buscam compreender discursos fílmicos, televisivos, entre outros, como práticas sociais que materializam determinados sistemas de significado que perpassam - além dos aparatos simbólicos - âmbitos políticos, educacionais, religiosos, etc, todos partes de um determinado contexto sócio-histórico. Como afirma Williams (2011a, p. 171-172),

A questão é [...] que não se pode compreender um projeto intelectual ou artístico sem que também se compreenda a sua formação; que a relação entre um projeto e uma formação é sempre decisiva; e que a ênfase dos Estudos Culturais está precisamente em seu compromisso com *ambos*, ao invés de especializar-se em um ou outro.

Para Raymond Williams, seria impossível analisar os produtos difundidos pelos meios de comunicação de forma separada do que ele chama de "formação social". Ambos — o texto e a formação social - seriam formas de manifestação distintas de um mesmo processo de desenvolvimento humano, sendo que o objetivo de uma análise das mídias pela perspectiva do materialismo cultural deve ser desvendar as condições sócio-históricas que possibilitam a emergência de tais formas de significação, e não meramente elucidar os componentes das mesmas (CEVASCO, 2003). Em outras palavras, busca-se reconhecer em textos particulares tendências universais, as chamadas "estruturas de sentimento" (*structure of feelings*) williamsianas, uma gama comum de percepções e valores compartilhada por uma geração específica, que de maneira ampla molda as diversas práticas sociais em um período (TAYLOR, 2010).

Em consonância com essa perspectiva de leitura, Douglas Kellner (2001) propõe, mais do que simplesmente situar as mídias em seus contextos sociopolíticos e econômicos, observar

(...) de que modo os componentes internos de seus textos codificam relações de poder e dominação, servindo para promover os interesses de grupos dominantes à custa de outros, para opor-se às ideologias, instituições ou práticas hegemônicas, ou para conter uma mistura contraditória de formas que promovem dominação e resistência (KELLNER, 2001, p. 76)

Assim, Kellner preconiza uma análise pautada pela noção de transcodificação. Com o termo, o autor busca descrever o processo através do qual discursos sociais e políticos conflitantes, acerca de questões variadas como políticas governamentais, gênero, raça, família, etc, são traduzidos em textos e imagens da mídia. Nesse sentido, uma crítica à hegemonia deve se voltar para o reconhecimento, na cultura da mídia, de discursos liberais e conservadores, progressistas e reacionários próprios de um determinado período histórico.

#### 2.1. O TEXTO E O CONTEXTO

No tocante às intersecções entre ideologia de classe, gênero, raça e política e o cinema comercial norte-americano, Douglas Kellner (2001) observa um *pari passu* entre discursos hegemônicos e produções cinematográficas, assinalando alguns pontuais momentos e casos de discrepância entre eles. Segundo o autor, os

filmes hollywoodianos (assim como qualquer texto cinematográfico) não podem ser entendidos como intrinsecamente conservadores ou liberais. Os textos da cultura popular são polissêmicos, demandando perspectivas de leitura diversas que neguem veementemente a hipótese de autonomia social das obras.

Sendo assim, as análises críticas de filmes devem atentar para o fato dos mesmos incorporarem uma variedade de discursos, posições ideológicas e estratégias narrativas que raramente podem ser enquadradas em posições ideológicas puras e harmoniosas. Porém, leituras mais atentas, que relacionem as obras cinematográficas com os discursos políticos e debates sociais de sua época, podem evidenciar como certos filmes dialogam mais diretamente com determinados sistemas de representação dominantes e de que maneira muitas vezes tais produções contribuem com o avanço de projetos conservadores e reacionários.

De acordo com Kellner (2010, p. 4), filmes são indicadores sociais extremamente importantes de um período histórico, uma vez que uma enorme quantidade de capital é investida para pesquisar, desenvolver e comercializar as produções cinematográficas. Os produtores de filmes trabalham com os eventos, medos, fantasias e esperanças em voga em uma era, dando expressão cinematográfica para experiências e realidades sociais, visando assim ampliar o apelo de seus filmes junto ao grande público.

De maneira geral, desde a década de 1960 as disputas políticas e culturais nos Estados Unidos e em grande parte das democracias ocidentais são travadas entre conservadores e liberais. Tradicionalmente, partidários do conservadorismo defendem o livre mercado alheio às intervenções do Estado, advogam em favor da liberdade e individualismo em detrimento de igualdade e justiça e apóiam valores tradicionais como a família patriarcal heterossexual, a centralidade da religião e valores culturais conservadores. Os liberais<sup>11</sup> norte-americanos, por sua vez, estão associados desde a década de 1930 (após o New Deal) com um Estado regulador da economia, direitos civis para minorias, igualdade e secularismo (KELLNER, 2010, p.3).

acepção nas demais partes do mundo. Enquanto a palavra remete em outros países diretamente ao liberalismo clássico - posição defendida pelos conservadores (republicanos) estadunidenses - nos Estados Unidos é empregada em referência a grupos defensores do intervencionismo estatal no

mercado e de políticas pautadas pela social-democracia.

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> No cenário político norte-americano o termo "liberal" toma um sentido diferente de sua comum

O cinema de Hollywood, por sua vez, materializou no decorrer do século XX os diversos discursos provenientes das mais variadas posições políticas e ideológicas, tanto através de suas narrativas como por suas opções estéticas. Já na década de 1940, a temática abordada pelos filmes hollywoodianos é claramente afinada com o esforço de guerra norte-americano. Em produções como Casablanca (1942), dirigido por Michael Curtiz, predomina o espírito patriótico e antinazista. Segundo Paraire (1994), inovações estéticas do período também responderam às inquietações relacionadas ao conflito mundial. O filme noir, herdeiro das experiências cinematográficas européias, dialoga com as considerações políticas da época através de sua atmosfera existencialista e desiludida, próprias do imediato pós-guerra. Com o término do conflito mundial, tem início a Guerra Fria e o período de "caça às bruxas", no qual diversos diretores, produtores, roteiristas e atores hollywoodianos são proibidos de trabalhar pela comissão McCarthy, sob a suspeita de comunismo. Como aponta Paraire (1994, p. 23), com o avanço da censura e auto-censura (através de cartilhas oficiais como o Código Hays, que trataremos mais adiante), nessa época Hollywood é entregue à "mediocridade das superproduções moralizantes e dos filmes maniqueístas de guerra fria".

Na década de 1950, em concomitância com a emergência da sociedade do consumo impulsionada pelo período de prosperidade econômica pós-guerra, a tônica do cinema hollywoodiano será o filme de evasão e espetáculo. Superproduções históricas irão buscar no passado temáticas que tenham grande apelo popular e que evitem relação direta com os debates políticos próprios do momento e o *star system* alcançará seu auge na figura de Marilyn Monroe. Os temores norte americanos em relação à iminência de uma invasão soviética e uma guerra atômica ecoarão em filmes de ficção científica como *Guerra dos Mundos* (1953) e *O dia em que a Terra parou* (1951).

Os Estados Unidos vivenciam um período conturbado durante a década de 1960. Os discursos de oposição às políticas militares intervencionistas no Vietnã, a ascensão da Nova Esquerda, a emergência de movimentos sociais organizados em torno da luta por igualdade entre gêneros e pelos direitos civis de negros e homossexuais, assim como o crescimento de movimentos de contracultura abalaram a parcial calmaria social do pós-guerra. Hollywood, por sua vez, responde a tal

contexto sócio-histórico efervescente produzindo uma série de filmes engajados no decorrer da década. As demandas feministas pela libertação sexual e o crescente protagonismo social das mulheres ecoam em filmes como *Lolita* (1962), de Kubrick; as disputas raciais se fazem presentes na grande tela através de filmes anti-racistas como *Guess Who's Coming to Dinner*, de Stanley Kramer (1967) e uma série de *westerns* pró-índio; e os discursos contra e a favor da intervenção militar americana no Vietnã são transcodificados por filmes como *Easy Rider* (1969) e *Os Boinas Verdes* (1968), respectivamente. Dessa forma, como coloca Kellner (2001), podemos afirmar que o cinema hollywoodiano da década de 1960 caracterizou-se como um terreno de disputa cultural altamente contestado, onde posições liberais e conservadoras buscaram traduzir seus discursos em imagens que pudessem atuar diretamente sobre os públicos e suas visões acerca da realidade social do período.

Em comparação ao "radicalismo" de alguns filmes dos anos 60, a década subseqüente trouxe produções com menor potencial contestatório. Com a crise política instaurada pelo escândalo Watergate e a renúncia do presidente Richard Nixon, assim como a derrota militar no Vietnã, os Estados Unidos vivenciam durante a década de 1970 uma forte crise moral. Como aponta Paraire (1994, p. 31), no período "como os Estados Unidos estão sofrendo uma série de traumas graves, Hollywood reflete, às vezes amplificando, os problemas políticos e morais que o país não consegue mais resolver". Os filmes dessa época são envoltos por um caráter angustiado, retratando a perda de confiança da sociedade civil em seus representantes políticos. No decorrer da década, filmes conservadores foram se tornando cada vez mais populares, indicando que sentimentos conservadores foram crescendo no grande público e que Hollywood nutria tais correntes políticas (KELLNER, 1991). Como argumenta Kellner (1991), no período até mesmo filmes com maior inclinação crítica acabaram por contribuir com o avanço de posições conservadoras.

Um ciclo de filmes liberais de conspiração vilificou o Estado, se alinhando ao argumento conservador/Reaganiano que afirmava que o governo era a fonte de grande parte do mal existente. Outros filmes tomaram uma perspectiva simpática às classes trabalhadoras e crítica ao mundo dos negócios, culpando sindicatos corruptos pelos problemas da classe operária, enquanto filmes liberais que lidavam com raça atacavam instituições de *welfare* e celebravam a iniciativa privada e a auto-ajuda – precisamente a posição Reaganiana. E mesmo os filmes mais socialmente críticos postulavam soluções individuais para problemas sociais, também

reforçando o apelo conservador ao individualismo e o ataque ao estatismo. (KELLNER, 1991, p. 1)

Dessa forma, ainda segundo Douglas Kellner (1991), o tom conservador das produções hollywoodianas da década de 1970 prenunciou e contribuiu para a ascensão da Nova Direita ao poder, consumada com a eleição de Ronald Reagan em 1980.

Com o início da década de 1980 há o estabelecimento da hegemonia conservadora não apenas nos Estados Unidos, como também na maioria das grandes economias capitalistas ocidentais. 12 Em resposta às contestações de posições direitistas promovidas por movimentos de contracultura durante as décadas de 1960 e 1970, nos anos 80 há no âmbito político e cultural uma feroz defesa de valores tradicionais em relação à família e sexualidade e um forte ataque ao welfare state e às liberdades civis. Hollywood, em consonância com o discurso político dominante à época, apela para os valores seguros dos "pioneiros" (religião, família e pátria). Há nesse período o surgimento do ciclo de filmes de retorno ao Vietnã, através dos quais se buscou apagar a vergonha da derrota americana no campo de batalha real através de vitórias encenadas no campo de batalha simbólico. Filmes desse ciclo, como a popular série Rambo, transcodificaram exemplarmente na grande tela a ideologia militarista, belicista e neo-liberal do governo de Ronald Reagan. Segundo Kellner (2001), além de visões marcadamente políticas, o cinema comercial da década de 1980 articulou ideologias conservadoras relacionadas a questões raciais, nacionais e principalmente de gênero, dando vazão à "paranóia masculina e branca" vigente no período.

Um dos elementos centrais de textos como os dos filmes *Rambo* é a tentativa de remasculinização e restabelecimento do poder masculino caucasiano, em reação aos desafios às ideologias masculinistas hegemônicas após a derrota no Vietnã e dos assaltos ao falocentrismo promovidos pelo movimento feminista e movimentos pelos direitos civis (KELLNER, 2001). Susan Faludi (1991) fala de uma "guerra não declarada" da mídia, e em especial do cinema hollywoodiano da década de 1980, contra as mulheres, com o objetivo de reverter as pequenas vitórias que o movimento feminista tinha alcançado no decorrer das décadas anteriores.

\_

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> Além da eleição do republicano Ronald Reagan nos Estados Unidos, há a ascensão dos direitistas Margaret Thatcher na Grã-Bretanha, Brian Mulrooney no Canadá e Kohl na Alemanha.

Ao final da "Era Reagan-Bush", marcada pelos governos social-conservadores e belicistas dos republicanos Ronald Reagan, o "Presidente Hollywood" (KELLNER, 2001), e de seu sucessor, George H. W. Bush, temos a ascensão do liberal Bill Clinton ao poder em 1992. Segundo Douglas Kellner (2001, p. 30), apesar de democrata, Clinton implementou um programa marcadamente conservador, mantendo as linhas gerais do "reaganismo" durante seu mandato. No campo midiático, a voz dominante continuou sendo a do conservadorismo, sendo que Hollywood continuou celebrando "as mais grotescas formas de poder masculino e machismo irrestritos" (KELLNER, 2001, p.31) e defendendo os valores políticos e culturais tradicionais no decorrer da última década do século XX.

# 3. O IMPÉRIO DISNEY

O mantimento da ordem vigente na forma de sociabilidade burguesa é garantido a partir da articulação complexa entre uso de força física e emprego de dispositivos ideológicos, com especial centralidade dentre estes, na contemporaneidade, das práticas simbólicas que se utilizam de mecanismos de reprodução técnica para alcançar o maior número de pessoas. Estas formas mais sutis de conformação dos indivíduos à ordem estabelecida se multiplicaram de maneira vertiginosa com a consolidação do capitalismo industrial no século XIX e, principalmente, no decorrer do século XX.

Adorno e Horkheimer (2009), em seu seminal "Dialética do Esclarecimento", publicado originalmente em 1947, acentuam a importância que os diversos dispositivos midiáticos detêm no processo mais amplo de constituição de visões de mundo que corroborem com as relações de dominação reinantes no contexto de capitalismo tardio. Em A indústria cultural: o Esclarecimento como mistificação das massas, parte do segundo excurso de "Dialética do Esclarecimento", encontramos o primeiro emprego do termo "indústria cultural". No texto, Adorno e Horkheimer, duas das mais destacadas vozes componentes do que se convencionou posteriormente chamar de Escola de Frankfurt, observam o processo de emancipação das artes em relação às funções e finalidades religiosas no período moderno, parte da transformação social mais ampla de passagem do mito à razão, promovida pelos ideais iluministas. Porém, os autores percebem que, com o desenvolvimento das técnicas industriais de produção no século XIX, as artes vêem-se submetidas a uma nova servidão no século XX: às regras de mercado do capitalismo tardio e à sua ideologia. Com isso, os meios de comunicação de massa que emergiram do mundo industrial moderno, tais quais o rádio, as revistas de grande circulação e principalmente o cinema<sup>13</sup>, caracterizariam não formas autênticas de arte ou cultura, mas apenas negócios sem qualquer valor estético, interessados unicamente na produção em série de produtos ditos culturais - a "indústria cultural" (Kulturindustrie)

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> De fato, o cinema é apontado pelos autores como o "carro-chefe" ou o produto mais característico da indústria cultural. Como observa Silva (1999, p. 117), "a cada tópico do ataque de Adorno à indústria cultural, quase a cada página no caso do capítulo da *Dialética do Esclarecimento*, o cinema comparece apenas para exemplificar o que Adorno está criticando".

seria a forma de organização cultural paralela ao Fordismo enquanto modo de produção industrial - e no consumo massivo e acrítico destes. Ou seja, Adorno e Horkheimer entendem que os meios de comunicação que se servem das técnicas de reprodução mecânica são completa e inequivocamente apropriados pelas classes dominantes e compõem um sistema coeso que tem como objetivo, entre outros, conter o desenvolvimento da consciência crítica das massas, impossibilitando que estas vislumbrem as reais relações sociais de produção nas quais se inserem e das quais são vítimas.

Obviamente, essa percepção redutora e monolítica em relação à indústria cultural não pode ser na atualidade mecanicamente empregada na análise das mais variadas formas de cultura produzidas pela mídia. Apenas em um enorme esforço de negação da realidade poderia se basear uma argumentação que atribuísse teor ontológico a características regressivas das produções midiáticas, não observando a gritante complexidade das lutas sociais e políticas que tomam parte neste terreno e o caráter inerentemente heterogêneo e ambivalente da cultura da mídia<sup>14</sup>.

Por outro lado, apesar de suas limitações, os escritos de Adorno e Horkheimer cumprem com uma importante função denunciativa no sentido de atentarem para o fato da produção cultural de massa na contemporaneidade configurar um ramo da atividade econômica, organizado industrialmente nos moldes dos grandes conglomerados típicos da fase monopolista do capitalismo (DUARTE, 2003). Ainda, os escritos dos dois filósofos alemães acentuam o papel-chave da cultura da mídia no processo mais amplo de dominação política e econômica, observando que esse enorme aparato de produção e difusão de artefatos simbólicos tem como seus principais comprometimentos primeiramente a maximização da rentabilidade de seu negócio e, em segundo lugar, a manutenção do *status quo* que lhe permite garantir seus privilégios, lucros e poder também no futuro.

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> Essa posição marcadamente unilateral dos autores em relação às produções simbólicas veiculadas pelos meios de comunicação de massa – ao ponto dos dois filósofos afirmarem que o cinema, o rádio e as revistas de grande circulação não são "formas autênticas de cultura" - decorre principalmente do fato de, ao falarem de "cultura", os mesmos se reportam à noção germânica de *Kultur*, identificada como a afirmação da individualidade do sujeito por meio das grandes artes e da intelectualidade (com a ressalva de, diferentemente de quando empregada pelos filósofos idealistas, em Adorno e Horkheimer a noção de *Kultur* é pensada criticamente como vinculada à *práxis*), se distanciando assim do entendimento antropológico de cultura, tomada enquanto um modo de vida, os valores e os significados que organizam a vivência cotidiana em sociedade.

Neste ponto, como coloca Kellner (2001), temos que ressalvar que a visão da Escola de Frankfurt se aproxima de um grande ramo da tradição marxista de crítica da ideologia no sentido de muitas vezes reduzir ideologia a interesses de classe e, por conta disso, caracterizar-se como predominantemente economicista. Como discutimos no capítulo anterior, essa vertente mais ortodoxa da crítica marxista é problemática pois marginaliza fenômenos importantes como sexo, gênero, etnia e diversas outras formas de dominação ideológica.

Os nossos esforços de pesquisa, por sua vez, se baseiam no entendimento de que discursos ideológicos que reiteram normas de gênero estabelecidas sócio-historicamente como hegemônicas atuam através de diversos destes mecanismos mais sutis de dominação, sendo que em algumas de suas áreas de atuação tais discursos agem de maneira insuspeita. Tal situação decorre do modo como diversos estudiosos e críticos culturais subestimam determinadas áreas da indústria cultural, tomando-as como demasiadamente "inocentes" para merecer qualquer tipo de análise sócio-cultural e ideológica (GIROUX, 1995b).

Um campo privilegiado para a análise desse cenário é a cultura midiática endereçada ao público infantil, em especial as produções cinematográficas direcionadas para as crianças. Nesse segmento da indústria cultural temos como paradigmática a presença da Disney, marca que tornou-se de certo modo sinônimo de desenhos e filmes infantis.

Povoando as mentes de virtualmente todas as gerações de crianças e adultos ocidentais posteriores à sua fundação em 1923, a Disney Company é hoje um dos maiores conglomerados de entretenimento do mundo. Atrás das vívidas imagens de seus personagens e suas histórias encantadoras reside um conglomerado multinacional ímpar que se subdivide oficialmente em outros quatro segmentos de negócio, além dos estúdios responsáveis pelas tradicionais animações Disney. A subdivisão *Disney Media Networks* é responsável, entre outras, pela rede de televisão ABC, os canais de TV a cabo Disney Channel, ESPN, Fusion, A&E Networks e ABC Family, o site de compartilhamento de vídeos Hulu, além de diversas editoras e estações de rádio ao redor do mundo. A *Disney Parks and Resorts* (WDP&R) conta com 11 parques temáticos e 44 resorts localizados na América do Norte, Europa e Ásia, a Disney Cruise Line (com os navios Disney

Magic, Disney Wonder, Disney Dream e Disney Fantasy), Disney Vacation Club e diversos outros serviços de viagem oferecidos sob a marca Adventures by Disney. A Disney Consumer Products (DCP) é a maior licenciadora de produtos do mundo, concentrando marcas tais quais Marvel, Disney Princess, Lucasfilm, entre outras. Uma das unidades de negócio da DCP é a Disney Publishing Worldwide, maior editora mundial de livros, revistas e produtos digitais para crianças. Além disso, essa subdivisão da Disney também gerencia uma cadeia de lojas de varejo com mais de 350 pontos de venda espalhados pelos Estados Unidos, Europa e Japão. A Disney Interactive é responsável pela produção de jogos para vídeo-games e celulares e o gerenciamento de uma ampla rede de sites de relacionamento.

Por fim, como a espinha dorsal da Disney Company, temos a *Walt Disney Studios*, que produz e distribui os filmes de animação que tornaram a corporação célebre, além de coordenar a Disney Music Group e a Disney Theatrical Group. Estimativas apontam que a cada ano mais de 200 milhões de pessoas ao redor do mundo assistem a algum filme Disney (GIROUX, 1999). Como coloca o site oficial da empresa, a *Walt Disney Studios* é "a fundação sobre a qual a Walt Disney Company foi construída", um império que arrecadou em 2013 a cifra recorde de U\$ 45.0 bilhões em receitas<sup>15</sup> e em maio de 2014 apresentava o impressionante valor de mercado de U\$ 142.92 bilhões, sendo a 17ª marca mais valiosa do mundo<sup>16</sup>.

Esta longa – e talvez cansativa - apresentação das diversas áreas de atuação da Disney Company e seus exorbitantes resultados financeiros contribui para que possamos vislumbrar mais claramente a extensão do poder institucional e ideológico da empresa, de forma a situá-la em lugar de destaque no processo de mercantilização da cultura e no quadro geral da indústria cultural. Tais números espantosos significam ainda que há um consumo massivo, não apenas dos produtos e serviços que trazem a marca Disney e a figura de seus personagens, mas também dos valores e visões de mundo que a empresa produz e reproduz através de suas histórias.

Como coloca Giroux (1995a), a cultura visual voltada para o público infantil é na atualidade uma força pedagógica central, competindo com – e muitas vezes se

http://thewaltdisneycompany.com/sites/default/files/reports/q4-fy13-earnings.pdf (Acesso em 24/09/2014)

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> http://www.forbes.com/companies/walt-disney/ (Acesso em 24/09/2014)

sobrepondo a, tanto em termos de legitimidade e autoridade quanto em presença na vida cotidiana – espaços mais tradicionais de aprendizagem, tais quais a escola e a família. Contrastando com as ultrapassadas fórmulas pedagógicas escolares, no mais das vezes pautadas por relações hierárquicas entre educadores e educandos e pela alienação destes últimos de seu processo de aprendizagem e constituição enquanto sujeitos históricos, os meios de comunicação de massa, em especial os filmes de animação, oferecem mundos excitantes e divertidos com os quais as crianças podem facilmente se identificar. Nesse cenário, a cultura midiática passa a influenciar fortemente e, em certa medida, moldar o processo através do qual o público infantil desenvolve suas visões acerca de valores morais e identidades individuais e coletivas. Os filmes da Disney, por sua vez, educam mobilizando versões bem particulares de passado, presente e futuro, do que significa ser bom, belo e bem sucedido<sup>17</sup>. Porém, diferentemente de outros locais da indústria cultural, nos quais discursos políticos e sociais são facilmente identificáveis, nos filmes da Disney discursos marcadamente ideológicos são resguardados por uma imagem de inocência cuidadosamente edificada e constantemente reforçada.

As animações Disney combinam encantamento a uma aura de desinteressada ludicidade para contar suas histórias, nos impelindo a crer que, quando inseridos no "Maravilhoso Mundo da Disney", estamos em um ambiente completamente isento de qualquer preocupação política e ideológica, próprias do "chato" mundo dos adultos. No inócuo mundo Disney, construído à imagem e semelhança de seu criador, o também pretensamente asséptico Walter Elias Disney, a luta de classes foi superada e as relações de dominação política, econômica e cultural são questões há muito ultrapassadas. O que se instaura nesse universo

-

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> O forte potencial pedagógico das animações Disney foi reconhecido até mesmo pelo Ministério da Guerra norte-americano, que durante o conflito mundial na década de 1940 contratou o estúdio para produzir, além de filmes de propaganda anti-nazista, animações voltadas para treinamento de militares e civis. Segundo Solomon (1989), durante os anos da guerra Walt Disney produziu mais de duas dúzias de filmes educativos. No âmbito da crítica cultural, o caráter educativo das produções Disney já havia sido abordado por Adorno e Horkheimer na *Dialética do Esclarecimento*. Os dois filósofos, se reportando ao personagem Pato Donald, afirmam que os filmes de animação muitas vezes materializam uma espécie de sadomasoquismo, que se expressa na contínua violência sofrida pelos *cartoons*, uma "crueldade organizada" que se insere em uma atmosfera de hilariedade friamente arquitetada pelos produtores e censores da indústria cultural. Os autores sugerem então que as agressões sofridas por personagens na grande tela têm como objetivo ensinar para o público infantil como os "infelizes" – opositores dos valores hegemônicos - são subjugados na realidade, habituando as pessoas, desde as mais tenras idades, a esse tipo de procedimento repressivo (ADORNO; HORKHEIMER, 2009).

simbólico dos sonhos é um ambiente de completa harmonia, imperiosa inocência e infinita felicidade.

Reconhecendo de antemão a dimensão da difícil tarefa que nos colocamos, no sentido de criticar um ícone cultural do calibre da Disney, pretendemos argumentar que os filmes da empresa constroem um fantasioso mundo no qual os sonhos da infância podem se tornar verdadeiros, porém o fazem "apenas através de papéis estritos de gênero, de um nacionalismo questionável e de uma noção de escolha que está ligada à proliferação de mercadorias" (GIROUX, 1995b, p. 140). Em outras palavras, defendemos que a Disney, sempre encoberta pela atraente aparência de inocência pueril, formula um universo cultural amplamente conservador em seus valores, sendo que através do emprego de estratégias como esquecimento histórico deliberado, percepção seletiva, estigmatização de formas desviantes, naturalização de condições normativas e higienização da realidade social, reitera uma noção de mundo hegemonicamente branco, heterossexual e de classe média.

Reconhecemos ainda que qualquer tentativa de abordar as animações Disney de maneira crítica, ou seja, entendendo-as enquanto discursos constituintes do complexo, ideológico e altamente contestado "campo de batalha midiático", invariavelmente esbarrará em uma forte resistência do público em geral e mesmo de grupos especializados. Não poderia ser diferente, visto o esforço incansável de quase um século por parte da empresa, nos seus mais variados ramos de atuação, no sentido de desenvolver um *ethos* de inocência e moralidade inquestionável, o que lhe garantiu um espaço quase imaculado no imaginário do público contemporâneo<sup>18</sup>. Dado o sucesso da Disney em seu esforço para igualar sua marca a noções atemporais e supranacionais de inocência e infância, "não se deve estranhar, portanto, que qualquer insinuação sobre o mundo de Disney seja recebida como uma afronta à moralidade e a toda civilização" (DORFMAN; MATTELART, 1982, p. 12).

Isso posto, tomemos como ponto de partida de nossa crítica a figura de Walt Disney, o icônico fundador do "Império dos Sonhos". Sua imagem pública foi

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> Segundo Silverman (apud AKITA; KENNEY, 2013), essa relutância dos adultos em abordar os filmes Disney de maneira crítica pode decorrer também da dificuldade em superar as percepções subjetivas acerca de um artefato que se relaciona diretamente com a infância, a fim de observá-lo objetivamente enquanto um produto de uma corporação interessada, prioritariamente, em lucros.

cuidadosamente arquitetada de forma a personificar os ideais defendidos e valorizados por sua empresa até os dias de hoje. Walt Disney, como apresentado em suas biografias oficiais, materializa o mito do self-made man: o indivíduo de origem humilde e formação protestante conservadora que, através do dignificante trabalho árduo e eticamente irretocável, alcançou sucesso financeiro e prestígio, consumando assim o American Dream. Mais que isso, em sua jornada edificante de vida Walt nunca teria descuidado de valores como a família tradicional e a honestidade, tanto que até certo ponto buscou transpor suas fortes convicções morais para a gestão de sua empresa, comportando-se de modo paternalista com seus empregados, em especial os animadores (DENIS, 2010).

Porém, revelações têm mostrado que por trás dessa fachada apaziguadora reside um personagem complexo não tão "irretocável" quanto a mitologia oficial de inocência e virtude quer fazer crer. Fervoroso patriota e defensor da "caça às bruxas" promovida pelo macarthismo<sup>19</sup>, Walter Elias Disney atuou "desde 1940, até sua morte em 1966, como informante secreto do FBI" (MITGANG, 1993). Sob o codinome de S.A.C. Contact (Special Agent in Charge Contact), Walt Disney estava longe da inocência em sua dedicação em denunciar seus colegas "subversivos", fossem eles sindicalistas (sua empresa é afetada por uma greve em 1941, o que o transtorna enormemente) ou simpatizantes comunistas da indústria do cinema como atores, roteiristas, produtores e técnicos. Em 1944 o combate a pólos "subversivos" em Hollywood é intensificado com a criação da Aliança Cinematográfica para a Preservação dos Ideais Americanos (Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals), um grupo anticomunista conservador formado majoritariamente por executivos de estúdios. Walt Disney se torna vice-presidente da organização (MITGANG, 1993). Ainda, nutrindo estreitas relações com os órgãos de policiamento ideológico oficiais no período da Guerra Fria, Walt Disney permitiu que J. Edgar Hoover (célebre diretor do FBI) censurasse e modificasse roteiros de filmes da

-

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> Macarthismo se refere ao movimento norte-americano de intensa perseguição política a simpatizantes e supostos simpatizantes do comunismo, que se estendeu da década de 1940 até meados da década de 1950. O termo faz referência ao senador republicano Joseph McCarthy, idealizador e líder do movimento. Em Hollywood o macarthismo foi especialmente presente, de forma que muitos roteiristas, atores e diretores foram vítimas das "patrulhas anticomunistas", muitas vezes tendo seus nomes relacionados às famosas *blacklists*, as "listas negras" que compilavam os profissionais acusados de comunismo e "atividades anti-americanas" que deveriam ser boicotados pelos estúdios cinematográficos. Um dos casos mais famosos desse período foi a perseguição política a Charlie Chaplin.

Disney como "Moon Pilot" (1962) e "That Darn Cat" (1965), de forma a retratar os agentes do FBI positivamente (GIROUX, 1995b).

Talvez mais perturbadoras que as revelações sobre Walt Disney sejam as constantes tentativas da Disney Company voltadas para evitar que tais histórias escusas sobre seu fundador ou qualquer outro tipo de crítica à organização venham a público. Contrastando com sua tradicional imagem de defensora da liberdade de expressão, a empresa tem um longo histórico de casos de pressão sobre autores, seja através da negação de permissão para uso de materiais protegidos por direitos autorais, seja por uso direto de seu poder e reputação junto a editoras, garantindo que trabalhos críticos não sejam publicados e salvaguardando assim as fronteiras do seu "reino mágico" (GIROUX, 1999)<sup>20</sup>.

À imagem e semelhança de seu criador, as animações Disney camuflam posições ideológicas marcadamente conservadoras (e em certa medida reacionárias) com um discurso de pureza e inocência. Um referente-chave dos filmes da empresa é a instituição família, tomada em sua concepção burguesa, ou seja, não como uma relação social que assume variadas formas e funções em decorrência das determinações históricas e de classe. Para a Disney, a família é uma formação atemporal, universal, sagrada e representa a única configuração moralmente correta de vivência social.

O símbolo generalizado de unificação ideológica através do qual a Disney define sua visão do capitalismo, do gênero e da identidade nacional é a família. Neste contexto, a família branca, nuclear, de classe média, tornase o referente ético para articular consumismo, papéis de gênero, maternidade e atitudes de classe. (GIROUX, 1995b, p. 150-151)

<sup>20</sup> Outra faceta pouco conhecida da Disney caracteriza a empresa como uma feroz perseguidora de

uma lei de prorrogação do *copyright* que expandiu por 20 anos os direitos autorais de todas as obras americanas que ainda não tivessem caído em domínio público, o que postergou a liberação dos direitos sobre o personagem símbolo da Disney para 18 de novembro de 2018.

violações de seus direitos autorais. Em um caso exemplar, a corporação entrou com uma ação judicial contra três creches do Sul da Flórida por estas terem usado personagens de desenhos animados da Disney sem permissão. Como afirma Giroux (1999, p. 86), a imagem da Disney como uma defensora agressiva dos valores familiares e da liberdade é sustentada, paradoxalmente, por sua agressiva defesa da propriedade de direitos autorais. Ainda em relação a esta luta pela propriedade de direitos sobre suas produções - e acentuando o poder político da Disney -, podemos mencionar a lei que ganhou o apelido de Lei Mickey. Segundo a antiga lei de *copyright* norteamericana, a proteção dos direitos autorais teria duração de 70 anos. De acordo com essa lei, o camundongo Mickey Mouse, criado em 1928, estaria sob domínio público desde 1998. Porém, como resultado das demandas de representantes legais da Disney, o congresso norte-americano aprovou

A partir da incansável reiteração em seus filmes do papel central da família burguesa e de seu caráter sagrado, assim como as repetidas apresentações das trágicas conseqüências para quem ousar questioná-la, a Disney transparece seu modo de vida idealizado: uma figura masculina dominante, uma mulher submissa e dedicada e as noções de trabalho e de mérito. Como aponta Denis (2010), os exemplos desse processo são vários e se apresentam insistentemente no decorrer de toda a história de suas animações: de Branca de Neve e os Sete Anões (1937), onde se observa uma clara relação entre feminilidade e trabalho doméstico e a necessidade do marido como figura protetora, a O Rei Leão (1994), com a divisão sexual do trabalho claramente delimitada, colocando fêmeas como necessariamente cuidadoras da prole e do lar e o macho enquanto univocamente provedor e dominante, sem contar a transmissão do poder de maneira patrilinear; passando por Cinderela (1950) e o eterno sonho do parceiro masculino; A Bela Adormecida (1959) e a evocação da dependência feminina em relação ao homem salvador; a consagração final de um pai sonhado, rei da floresta, em Bambi (1942) e a figura tutelar e invejável do maestro em Fantasia (1940). Como aponta Kindel (2003), no universo da "família Disney", criado através de suas animações, maternidade, incapacidade de liderança e facilidade de abdicar de qualquer questão em troca do amor romântico são representações quase sempre associadas às mulheres, ao passo que agressividade e liderança vinculam-se a figuras masculinas.

Segundo Sébastien Denis (2010), o reforço da noção de família enquanto única forma possível de vivência moralmente correta se faz presente nas narrativas cinematográficas da Disney até mesmo quando já não há uma família "real", isto é, em sua definição tradicional. Um subtexto comum a filmes como Dumbo (1941), Peter Pan (1953), A Dama e o Vagabundo (1955) e Mogli (1967) é exatamente uma apologia à reconstituição da família apoiada em fortes laços de amizade.

Os esforços da Disney voltados para formatar o imaginário popular segundo seu modo de vida idealizado se tornam ainda mais claros quando observamos as versões fílmicas de contos clássicos produzidas pelo estúdio, que por vezes suplantaram os contos originais na cultura popular sendo consideradas por muitos como as *verdadeiras* histórias. Orientados pela imperiosa necessidade mercadológica de fazer destes contos e lendas europeus lucrativos divertimentos

americanos, os Estúdios Disney modificaram drasticamente diversas narrativas clássicas, transformando-as, como afirma Denis (2010), em alegorias cinematográficas permanentes de uma configuração patriarcal e higienizada de sociedade. Ainda segundo o autor, se referindo a um dos maiores sucessos da empresa,

Ao passar à longa-metragem, Disney faz de Branca de Neve [originalmente um conto dos Irmãos Grimm] uma espécie de Cinderela, e remove sistematicamente toda a carga negativa para construir um universo formatado, segundo o modelo do *american way of life* (DENIS, 2010, p. 139).

No mundo do sonho americano não há espaço para vilões que não sejam punidos e protagonistas que, após terem passado por provações e comprovado suas virtudes morais, não alcancem um final feliz e redentor. Dessa forma, não é de se espantar que a Disney, para adaptar as narrativas a este modelo prédeterminado, tenha "promovido consideráveis alterações" em contos europeus clássicos tais quais A Pequena Sereia. Tomando como exemplo este grande sucesso do estúdio, temos que Ron Clements e John Musker (diretores do filme) optaram por um final romântico para Ariel - no qual a protagonista realiza o seu grande sonho de se casar, reforçando com isso um padrão de comportamento moral que tem como centrais, novamente, a integração e a força da família tradicional sendo que, ao final do conto original, escrito pelo dinamarquês Hans Christian Andersen, a personagem principal morria. Jack Zipes (1999, p. 352), analisando tais releituras Disney de contos clássicos, afirma que "há algo triste na maneira como a Disney 'violou' o gênero literário do conto de fadas e empacotou-o em seu próprio nome, com a comercialização de livros, brinquedos, roupas e discos". Apesar do tom purista de sua crítica, retém-se a percepção clara de que os interesses comerciais, quando tratamos de Disney, subjugam qualquer tipo de preocupação com a fidelidade às narrativas como concebidas por seus autores originais.

No universo simbólico criado pela Disney os modos de vida e de socialização norte-americanos são apresentados como o ápice do desenvolvimento humano, de forma a ser legitimada a hegemonia global dos mesmos. Dorfman e Mattelart (1982), em sua famosa obra *Para Ler o Pato Donald: Comunicação de Massa e* 

-

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> Utilizamos "promovido consideráveis alterações" de modo eufêmico, visto que críticos mais ferrenhos preferem empregar termos como "pervertido" (DENIS, 2010) ou "violado" (ZIPES, 1999) ao se referirem ao tratamento dado pela Disney a contos clássicos.

Colonialismo, acentuam esse caráter apologista do imperialismo nos quadrinhos do Pato Donald comercializados na América Latina. Os autores, escrevendo em 1971 como parte de um programa educacional patrocinado pelo governo socialista de Salvador Allende no Chile, exemplificam através de trechos dos quadrinhos Disney como estes cumprem com três funções ideológicas gerais: (1) naturalização do modo de produção capitalista e de suas decorrentes relações de produção; (2) promoção de estereótipos de países subdesenvolvidos e (3) legitimação das formas de intercâmbio desiguais entre economias desenvolvidas e em desenvolvimento.

Para Ler o Pato Donald, acima de tudo, é uma obra que responde diretamente às questões políticas levantadas pelo contexto efervescente em meio ao qual foi escrita, no caso, o conturbado governo socialista de Allende. Como coloca Álvaro Moya (1982, p.5) no prefácio à edição brasileira da obra, "Este livro tem que ser portanto encarado como um panfleto, uma obra sectária, política, parcial, radical, esquerdista, antiimperialista e anticolonialista em seu bom e seu mau sentido". Em todo caso, o estudo figura como um esforço pioneiro na América Latina de submeter as produções Disney a uma minuciosa diatribe, desvelando as funções políticas e ideológicas das mesmas, o que confere-lhe até hoje o status de referencial incontornável para esforços de pesquisa dedicados à análise crítica das produções da empresa.

Outro aspecto delicado das animações Disney diz respeito aos padrões de representação reservados a grupos étnicos minoritários. O teor preconceituoso que permeia tais retratos se tornou objeto de inúmeras críticas no decorrer da história da empresa (BYRNE; MCQUILLAN, 1999; KINDEL, 2003; TOWBIN et al, 2004; BREAUX, 2010; WILLETTS, 2013; GOLDMAN, 2013; AKITA; KENNEY, 2013, para mencionar apenas alguns). Até a década de 1990, as escassas representações de minorias étnicas nas animações do estúdio eram limitadas a personagens secundários altamente estereotipados. Segundo Wells (1998), durante a maior parte de sua existência, a Disney caracterizou em seus filmes tais grupos enquanto inferiores, ridículos e perigosos.

A primeira representação de um personagem negro em um filme animado longa-metragem da Disney remonta à década de 1940. Em Fantasia (1940) são traçados os contornos do padrão de representação Disney de indivíduos

afrodescendentes que posteriormente seria repetido exaustivamente até meados da década de 1990. No filme, mais especificamente na cena "Sinfonia Pastoral", temos a construção visual de um mundo mitológico no qual belas centauros brancas se aprontam para a chegada de seus parceiros masculinos, que as acompanharão em uma festa em homenagem a Dionísio, o deus grego do vinho. Ao som de Sinfonia No. 6 em F, Op. 68 "Pastorale", de Beethoven, as elegantes centauros se embelezam apressadamente com a ajuda de cupidos. A única centauro que não está se adornando, mas ajudando as centauros brancas a se prepararem (polindo suas patas), é a servente negra Sunflower. Claramente menos elegante que as demais, Sunflower apresenta características físicas exageradas e estereotipadas (baixa estatura, lábios muito grandes, olhos desproporcionalmente maiores que dos demais personagens e cabelo alto com tranças). Como acentua Willetts (2013), a personagem negra é uma pseudo-centauro, visto que diferentemente das demais, ela é parte burro, e não cavalo. Nesta primeira aparição de um personagem negro fica claro que, para a Disney, há uma relação social hierárquica rígida entre etnias, por meio da qual é imposta ao afrodescendente uma condição subalterna.



Figura 1 - Sunflower em Fantasia (1940)<sup>22</sup>

O retrato caricatural de negros é também observável em Dumbo (1941). Através de trejeitos, sotaque e gírias os corvos, que acham difícil acreditar que um elefante possa voar, encarnam códigos que são facilmente reconhecíveis como

<sup>22</sup> Imagem disponível em: <http://trilhadepao.com/wp-content/uploads/2015/04/030-fantasia-i.jpg > Acesso em 15/03/2015.

marcadores étnicos. Além disso, as performances dos personagens se conformam às expectativas da audiência norte-americana branca da década de 1940, no sentido de serem traçadas segundo o estereótipo tradicional que relaciona negros com atividades performáticas como a dança, o canto e o jazz. Nesse sentido, o indivíduo afrodescendente cumpre com o papel de manter a platéia branca entretida com um número quase circense.

Passados 53 anos desde o lançamento de Dumbo, essa sutil estratégia de demarcar racialmente personagens animais secundários através de maneirismos, sotaque e uso de gírias tradicionalmente atribuídos a minorias marginalizadas também se fez presente no sucesso O Rei Leão (1994). Comparsas do vilão Scar, as hienas Shenzi e Banzai foram dubladas, respectivamente, pela atriz negra Whoopi Goldberg e pelo comediante latino Cheech Marin. Ao observarmos o recorrente uso de gírias e o forte sotaque dos personagens, fica evidente o esforço dos animadores em caracterizar as "estúpidas", "sujas" e "malvadas" hienas como afro-americanos e latino-americanos urbanos da classe trabalhadora (TOWBIN et al, 2004).

Uma relativa inflexão, no sentido de uma modificação do padrão de representação de afrodescendentes nos filmes Disney, se fez presente na animação A Princesa e o Sapo, de 2009. Apesar das diversas críticas positivas ao filme, celebrando o caráter progressista e disruptivo do surgimento da primeira princesa Disney negra, é gritante o fato da empresa ter levado mais de 70 anos desde o lançamento de sua primeira versão animada de um conto de fadas para apresentar essa tão esperada protagonista afro-americana. Paralelamente, algumas críticas situaram o tratamento dado à temática racial na animação em meio ao esforço liberal mais amplo de reiteração do chamado "color blind racism", discurso que ganhou força nos Estados Unidos após as lutas pelos direitos civis nas décadas de 1950, 1960 e 1970 e que tem como objetivo principal descontextualizar historicamente as atuais desigualdades sociais, econômicas e políticas, legitimando-as, ao negar qualquer tipo de diferença étnica entre indivíduos. Outro alvo de críticas no filme diz respeito ao curioso fato da princesa Tiana, de modo diametralmente oposto às demais princesas Disney clássicas, ser representada em sua forma

humana por pouco tempo na tela, sendo na maior parte do filme retratada como sapo.

De fato, Tiana em sua forma humana está na tela apenas durante os primeiros 29 minutos; Tiana como sapo ocupa os próximos 59 minutos, deixando apenas os últimos 3 minutos e meio para Tiana e Naveen reaparecerem na forma humana. (TURNER, 2013, p. 90)

O tratamento estereotipado e preconceituoso tradicionalmente dado pelos filmes Disney a minorias étnicas não se restringe à comunidade afro-americana. Por exemplo, quando do lançamento de Aladdin, em 1992, diversos grupos representantes da comunidade árabe nos E.U.A. criticaram o filme, entendendo-o como reforço de estigmas e preconceitos em relação ao povo árabe e sua cultura (GRIFFIN, 2000). Jack Shaheen (2001) afirma que a animação simplesmente recicla os tradicionais elementos constituintes do amplo repertório simbólico Orientalista, no sentido de conceber o mundo árabe-islâmico como unidimensional, exótico, ameaçador e, em última instância, algo a ser temido. Tal teor racista e estereotipado que permeia a representação da cultura árabe no filme pode ser claramente observado já na música de abertura da animação, "Arabian Nights". Em sua versão original, a letra diz "Oh, I come from a land/ From a far away place/ Where the caravan camels roam./ Where they cut off your ear/ If they don't like your face/ It's barbaric, but hey, it's home."<sup>23</sup>

De modo mais sutil, o engajamento ideológico de Aladdin (1992) se faz presente na maneira como os personagens da trama falam e foram fisicamente concebidos. Enquanto Aladdin e Jasmine se comunicam por meio de um inglês norte-americano padrão e apresentam feições claramente ocidentalizadas (Aladdin, por exemplo, foi desenhado com base no ator Tom Cruise), os personagens "maus", em especial o vilão Jafar, apresentam forte sotaque estrangeiro em suas falas e contrastam claramente dos traços ocidentalizados dos protagonistas, replicando estereótipos orientalistas de conformação física. Henry Giroux (1999), ao contextualizar politicamente o filme, situa-o em um esforço midiático mais amplo, na época, de vilipendiar árabes, desencadeado principalmente pela Primeira Guerra do

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> Após a polêmica gerada pela versão original da música, os Estúdios Disney concordaram em modificar parte da letra, apresentando uma versão menos ofensiva para o lançamento da animação em vídeo. O trecho "Where they cut off your ear/ If they don't like your face" foi substituído por "Where it's flat and immense/ And the heat is intense" (GRIFFIN, 2000). De todo modo, o trecho "It's barbaric, but hey, it's home" não foi modificado na versão para videocassete.

Golfo e a necessidade de se construir simbolicamente a figura dos povos árabes como ameaçadores, de forma a legitimar junto à opinião pública a intervenção militar norte-americana.

Mais que contribuir com as ações imperialistas contemporâneas, as animações Disney voltam-se também para o passado, atuando como verdadeiras máquinas de reescrita da história - conforme lhes é política e financeiramente conveniente. Um exemplo claro dessa situação é a animação Pocahontas (1995). Como se sabe, Pocahontas se tratou de uma personagem histórica real, que viveu na região onde atualmente se localiza o território norte-americano no início do século XVII, tendo não mais de 12 anos quando da chegada dos ingleses. Na versão Disney da história, o colonialismo britânico é higienizado de todo o sangue, pilhagem e crueldade que o caracterizou, sendo este capítulo sombrio da história humana resumido a um belo conto romântico entre uma "nativa-barbie"24 e seu "amado colonizador branco". O roubo de terras, as doenças, a morte, a destruição da cultura dos nativos, de sua religião, sua língua, enfim, o genocídio sobre o qual se alicerçou a colonização norte-americana é simplesmente tratado pela Disney como um elemento pouco relevante da história, passível de ser reformulado e/ou esquecido. Giroux (1999, p. 102) faz um paralelo incisivo e provocativo, indagando quais seriam as reações do público caso o filme tratasse de uma história de amor entre uma jovem judia e um soldado ariano nazista, ignorando qualquer referência ao Holocausto.

Sendo assim, concluímos essa breve exposição reiterando um dos entendimentos basilares de nossa pesquisa. Acreditamos que, na contemporaneidade, há uma clara ampliação das arenas de prática dos processos de constituição de identidades individuais e coletivas, relações de poder assimétricas e mobilização de versões específicas de passado, presente e futuro, para além dos âmbitos políticos, econômicos e pedagógicos em suas definições stricto sensu. Em meio ao cenário das intensas "guerras culturais" (HUNTER, 1991),

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> O caráter etnocêntrico da reconstrução física de Pocahontas no filme já foi alvo de diversas críticas. Como aponta Putnam (2013), a personagem é desenhada de modo a retratar a figura heterossexual feminina ideal como concebida no ocidente: corpo com curvas acentuadas, seios fartos, uma cintura fina anatomicamente irreal e roupas curtas e apertadas, para deixar tudo visível. Suas características físicas se aproximam mais das silhuetas da boneca Barbie ou de super-modelos atuais que da constituição corporal que se imaginaria para uma índia do século XVII com idade não superior a 10 ou 12 anos.

a cultura popular, em especial as produções midiáticas endereçadas ao público infantil, constitui um dos espaços centrais onde as lutas por representação e (re)conhecimento estão sendo travadas, caracterizando-se como um campo altamente disputado e cobiçado por grupos dominantes em seu esforço para assegurar sua hegemonia cultural.

Tal contexto demanda que produções de inegável impacto como os filmes Disney sejam avaliadas pela perspectiva de seu engajamento com discursos políticos e sociais específicos, despidas de sua aparência de entretenimento despretensioso. Como acentua Adorno (1951) em *Mínima Moralia*, a aparência inócua dos discursos dominantes garante a manutenção de suas formas de dominação. Nesse sentido, no decorrer do presente capítulo tentamos demonstrar sucintamente que no âmbito da cultura midiática orientada para as crianças — e na indústria cultural como um todo - não há textos inocentes em sentido absoluto, mas apenas leituras que, infelizmente, insistem em tratá-los enquanto tal.

## 4. A SEMIÓTICA

"Nenhuma figuração é inocente" (GREIMAS apud FLOCH, 2000)

O presente projeto objetiva analisar como as animações longa-metragem veiculam discursos ideológicos que vilificam desviantes em relação às convenções de gênero, reiterando assim a heterossexualidade e os papéis de gênero tradicionais como normas. Para tanto, buscamos analisar como determinados elementos que desestabilizam as noções de feminino e masculino se apresentam na figura dos antagonistas de algumas tramas infantis produzidas pelos estúdios Disney.

Visando tais objetivos, empregamos sobre nosso *corpus* de análise a abordagem da semiótica discursiva de linha francesa, derivada dos trabalhos de Greimas (1973), em conjunto com determinados elementos teóricos próprios da linha de pesquisa convencionalmente chamada de Análise de Discurso, que relaciona o texto à sua exterioridade, ou seja, às condições e contextos sociais, históricos e ideológicos de produção de sentido. Buscamos portanto, em concordância com a noção basilar dos Estudos Culturais de abordar texto em relação necessária com seu contexto, articular duas perspectivas de análise, uma voltada para o texto em si e outra privilegiando os condicionantes históricos, políticos e culturais do objeto da Linguística.

Apesar das incontáveis divergências teóricas entre as duas linhas de pesquisa citadas, a origem de ambas pode ser apontada nos trabalhos do lingüista suíço Ferdinand de Saussure. Sendo assim, iniciamos o percurso expositivo de nosso aporte metodológico apresentando alguns aspectos da lingüística saussuriana que serão fundamentais para o desenvolvimento do presente trabalho.

#### 4.1. FERDINAND DE SAUSSURE E A SEMIOLOGIA

Em Curso de Linguística Geral, de 1916, observamos a sistematização de formulações teóricas que não só iriam nortear os desenvolvimentos posteriores do que ficou conhecido como semiótica, como iriam influenciar fortemente as mais diversas áreas das ciências humanas, entre elas a psicologia, a sociologia e

principalmente a antropologia estruturalista. No livro - uma compilação de anotações de aulas dadas por Saussure na Universidade de Genebra e alguns manuscritos do próprio autor -, o "Mestre de Genebra" busca desenvolver bases científicas sólidas para uma teoria que se ocupasse dos fenômenos da língua e da linguagem. Apesar de se preocupar prioritariamente com a linguagem verbal, Saussure propõe ser tarefa de uma outra ciência a ser desenvolvida, à qual ele dá o nome de Semiologia, estudar a vida das diversas formas de signos no seio da vida social (SAUSSURE, 2001). Portanto, concebe a semiologia como a ciência interessada em todos os fenômenos de significação, delimitando como objeto dessa nova especialidade não apenas os textos verbais como também os sistemas de signos das imagens, gestos, vestuários, etc.

Segundo Saussure, o signo lingüístico diz respeito à unidade constituída pelo significante e o significado. Por significante entende-se a materialidade do signo, como por exemplo letras ou fonemas. Por significado temos o conceito ao qual essa parte material se refere. Um dos aspectos fundamentais da semiologia saussuriana é a arbitrariedade da relação entre significante e significado. Para o lingüista suíço, não há nenhuma relação necessária entre a materialidade de por exemplo a palavra /cão/ e o conceito do mamífero quadrúpede ao qual tal significante se refere. Essa relação entre a palavra e o conceito só existe por conta de uma convenção social, que permite a significação. Sendo assim, para Saussure o signo é sempre arbitrário, dado que não guarda nenhuma relação com o objeto representado.

O signo tem ainda um *valor*. Tal conceito fundamental se volta à idéia de que a relação entre significante e significado, estabelecida pelo signo, só pode ser instituída em função das relações de semelhança e dessemelhança entre este e os demais signos de uma determinada língua. Como exemplifica Piassi (2012), o signo "círculo" estabelece significação pois dialoga com outros que são semanticamente próximos como "bola" e "esfera", estes quais apresentando semelhanças e dessemelhanças com ele que permitem situar "círculo" em um sistema. Andrade (2009, p. 52) aborda o conceito através de uma perspectiva mais extra-textual, entendendo que o valor do signo "é definido pelo contexto, encaminhamento lógico pelo qual se depreende que o sentido é sempre instável e depende da relação entre os agentes envolvidos no processo de comunicação para estabelecer o sentido

específico a ser comunicado". Por exemplo, dependendo do contexto a palavra /legal/ poderá se referir tanto à noção de lei ou legalidade (quando empregada em um ambiente formal) quanto à idéia de bom (quando empregada em uma situação informal, que permita o uso de gírias). O contexto, portanto, é determinante no processo de união entre uma intenção comunicativa de um emissor e o efetivo entendimento por parte de um receptor. Nos aprofundaremos nessa importante perspectiva de análise quando discutirmos alguns conceitos fundamentais da linha de Análise de Discurso.

A partir das noções de *língua* e *fala*, entendidas respectivamente como um sistema pré-existente à disposição dos indivíduos e uma manifestação particular de cada sujeito falante em uma situação específica, Saussure desenha dois eixos fundamentais da semiologia: o paradigma e o sintagma. De acordo com Andrade (2009, p. 53),

(...) constitui-se o que a semiologia saussureana estabelece como sendo os dois eixos principais para o processo da significação lingüística: o *paradigma*, que envolve as relações associativas possíveis, à disposição de um emissor, tanto em termos de léxico, quanto de sintática e semântica. As escolhas feitas definem o *sintagma*, que é o eixo de sequência de signos, linear e irreversível, que representa a elaboração de um discurso peculiar, particular.

Dando seqüência ao projeto teórico da semiologia saussuriana, Roland Barthes (2006) irá empregar tais entendimentos na análise de diversos outros sistemas não-verbais. Por exemplo, ao tratar da moda, o autor francês observa como a combinação de diversas peças de vestuário constitui um sintagma, ou seja, uma articulação particular de elementos que visa expressão, elaborada através da seleção de determinadas roupas em um universo de peças de vestuário possíveis (paradigma em Saussure, porém que Barthes denomina sistema). Barthes busca assim analisar diversas relações sintagmáticas a partir da constituição de uma espécie de gramática universal dos mais diversos sistemas não-verbais, entre eles o sistema arquitetônico, culinário, etc.

# 4.2. A SEMIÓTICA DE A. J. GREIMAS

Apoiando-se em diversos conceitos expostos por Saussure e expandindo suas possibilidades de aplicação de maneira a acentuar a importância da análise de formas de expressão não-verbais, o lituano Algirdas Julius Greimas propõe uma nova visada sobre o texto e os processos de significação através da teoria que ficou posteriormente conhecida como semiótica do discurso, semiótica francesa ou simplesmente semiótica greimasiana.

A semiótica se debruça sobre o texto, estudando os mecanismos intradiscursivos através dos quais o mesmo se torna um todo significativo. Em outras palavras, a semiótica greimasiana "procura descrever e explicar o que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz" (MATTE; LARA, 2009, p. 340). O texto é aqui entendido como a unidade constituída por um plano de expressão e um plano de conteúdo, categorias propostas por Hjelmslev em semelhança às categorias saussurianas de significante e significado. No plano do conteúdo reside o sentido do texto, ou seja, o discurso, sendo que a semiótica greimasiana preocupa-se em analisar a construção desse sentido através do chamado percurso gerativo do sentido. No âmbito da expressão temos a forma como tal sentido é manifestado, através de sistemas verbais, não-verbais ou sincréticos. No presente estudo analisamos peças fílmicas, que são incluídas nos sistemas sincréticos uma vez que unem várias linguagens de manifestação (visual, verbal, musical, gestual, etc).

Uma das características centrais da semiótica greimasiana é a consideração do texto sob o ponto de vista narrativo. Tal instrumento teórico considera que toda narrativa pode ser analisada a partir de três níveis: discursivo, narrativo e fundamental, sendo que a articulação entre estes níveis dá origem ao chamado "percurso gerativo do sentido", cujos patamares podem ser descritos adequadamente de forma a evidenciar o processo de construção de efeitos de sentido, processo este que se dá do nível mais abstrato e simples ao mais concreto e complexo (PIETROFORTE, 2007). A estrutura proposta por Greimas, assim como as principais características de cada um de seus patamares, estão sumarizadas na Tabela 1.

simples

Discursivo

Actorialização, espacialização e temporalização / Relações figurativas

Programa narrativo no qual um actante busca um objeto de valor

Oposições semânticas mínimas / Trajeto entre os pólos

Mais concreto / complexo

Oposições figurativas

Mais concreto / complexo

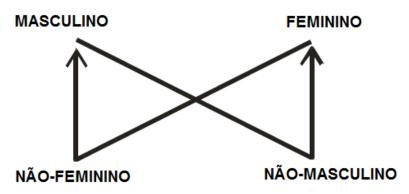
Mais abstrato /

Tabela 1 - Os três níveis do percurso gerativo do sentido.

#### 4.2.1. Nível fundamental

O nível fundamental do discurso é o mais abstrato dentre todos. Nele é considerada uma oposição semântica profunda entre dois termos contrários e o trajeto entre os pólos dessa dicotomia (PIASSI, 2011). Além da relação-base de contrariedade entre dois termos, por exemplo /masculino/ e /feminino/ - observando que cada um dos termos pressupõe o outro para obter sentido – temos ainda dois termos contraditórios, que surgem a partir da negação de cada um dos termos contrários. Em nosso exemplo, teríamos os contraditórios /não masculino/ e /não feminino/ que instauram entre si também uma relação de contrariedade. Como aponta Fiorin (2009, p. 22), cada termo contraditório implica o termo contrário daquele que é contraditório. Nesse sentido, /não masculino/ implica /feminino/, assim como /não feminino/ implica /masculino/. Temos então no nível fundamental (ou profundo) o surgimento de relações de contrariedade, contraditoriedade e implicação, que são representadas através do chamado quadrado semiótico.

Figura 2 - Exemplo de quadrado semiótico opondo /masculino/ vs /feminino/.



Além dos termos já mencionados, há no quadrado semiótico um termo complexo, gerado em nosso exemplo pela simultaneidade dos termos de base /masculino/ e /feminino/, assim como um termo neutro, produzido a partir da simultaneidade dos termos contraditórios /não masculino/ e /não feminino/.

Cabe ressaltar que no nível fundamental ocorre a atribuição de valores eufóricos ou disfóricos para os termos em oposição. Dada a arbitrariedade dessa categoria fórica, a partir desse processo de valoração podemos depreender alguns aspectos ideológicos do discurso. Por exemplo, em uma determinada narrativa feminista ortodoxa, possivelmente observaríamos a atribuição de valor eufórico ao pólo /feminino/ de nosso exemplo, ao passo que em um discurso afeito à ideologia falocêntrica teríamos a atribuição de valor eufórico ao /masculino/ e disfórico ao /feminino/<sup>25</sup>.

#### 4.2.2. Nível narrativo

No nível narrativo há a construção de um modelo no qual um *actante* busca um objeto de valor. O *actante* não se refere necessariamente à figura de um personagem, sendo que este último trata-se de uma materialização específica, ao passo que o *actante* pode ser qualquer agente que realiza ou sofre uma ação (GREIMAS; COURTES, 2008). Esse nível do percurso gerativo do sentido se caracteriza pela transformação, de um estado inicial para um estado final. Um programa narrativo básico poderia ser descrito da seguinte forma: o sujeito da narrativa inicialmente mostra-se em estado de disjunção com o objeto de valor

colocados de maneira grosseira.

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> Tal exemplo é colocado aqui a título de exposição clara dos conceitos mencionados. Obviamente, a semiótica se atém à análise de casos e textos concretos, sendo que propomos neste exemplo uma simples abstração para fins didáticos e, por conta disso, nos referimos aos âmbitos ideopolíticos aqui

(representado por Suj. U Obj.); em seguida há uma ação, um fazer transformador de estado (representado por →); por fim, temos o estado final de conjunção do sujeito com seu objeto de valor (representado por Suj. ∩ Obj.). Obviamente, nem toda narrativa deve seguir essa estrutura canônica, sendo que podemos ter programas narrativos que por exemplo são iniciados em um estado de conjunção entre sujeito e objeto de valor, rumando para um estado final de disjunção.

Normalmente observamos a presença de um actante que se opõe ao programa narrativo do sujeito, objetivando impedir sua realização. Tal actante recebe o nome de anti-sujeito e, apesar de estarmos tratando do nível narrativo do discurso (ou seja, um nível abstrato, onde ainda não há materialização dos actantes) podemos colocar que tradicionalmente tal actante é figurativizado no nível discursivo através da figura de um vilão. A existência do anti-sujeito e seu papel no programa narrativo podem ser abordados a partir da perspectiva da semiótica das paixões, que foca no sujeito que sofre as transformações de estado e não apenas nas transformações em si. A semiótica greimasiana, ao conceber a existência de um sujeito passional na narrativa, além de distanciar-se das acusações que taxam-na de "imperdoavelmente estruturalista", observa que certas características do sujeito são determinantes para suas escolhas (MATTE; LARA, 2009). No caso do anti-sujeito, uma pressuposta "maldade" ou falta de compaixão em relação ao sujeito serão determinantes para a melhor compreensão de suas ações no âmbito narrativo.

Em uma narrativa canônica, o sujeito busca seu objeto de valor passando por quatro etapas: manipulação, competência, performance e sanção (FIORIN, 2009, p. 29). Recorrendo ao exemplo exposto por Piassi (2012), podemos demonstrar como tais etapas se organizam no famoso conto de Chapeuzinho Vermelho.

Neste, o sujeito da narrativa Chapeuzinho está à procura de um estado de conjunção com o objeto de valor *reconhecimento*, relacionado à noção de ser adulto e poder lidar com os perigos. Na primeira etapa do nível narrativo, a manipulação, o sujeito recebe do actante destinador manipulador um *objeto modal* de *querer* ou de *dever*, que o motiva à ação. Nessa etapa se constitui a busca do sujeito. O destinador pode utilizar de quatro estratégias gerais para conduzir o destinatário da manipulação a agir: a tentação, a intimidação, a sedução ou a provocação. Segundo Piassi (2012, p. 79),

Na tentação, o manipulador oferece um prêmio como recompensa para a ação, enquanto na intimidação ele ameaça com um castigo. Dizemos que são manipulações baseadas no poder, na medida que o manipulador é dotado da possibilidade de oferecer o prêmio ou o castigo. A sedução e a provocação, por sua vez, são baseadas em enunciados de saber sobre o sujeito, sendo que a sedução se constrói sobre elogios e a provocação sobre desafios morais.

Em nosso exemplo, o manipulador é a mãe de Chapeuzinho Vermelho, que através da intimidação (utilizando de sua posição de poder materno sobre o sujeito) impõe um *dever* à menina, este sendo a tarefa de entregar uma cesta de doces à vovó.

Na segunda fase do nível narrativo, a competência, temos a preparação do sujeito para a ação. Nessa etapa ele adquire os objetos modais de *poder* e de *saber*, necessários para realizar a performance. Para que Chapeuzinho cumpra com a tarefa que lhe foi apresentada, a mesma deve dispor da cesta de doces (objeto modal de poder) e do conhecimento do caminho até a casa da vovó (objeto modal de saber).

Após a etapa de competência, temos a fase da performance, onde o sujeito se engaja na ação propriamente dita. Em nosso exemplo, essa etapa corresponde à entrega da cesta de doces.

Por fim, temos a etapa da sanção. Nesta, observamos os resultados da performance, sendo que o sujeito da narrativa pode receber prêmios ou ser penalizado. No caso de Chapeuzinho Vermelho, na versão da história dos Irmãos Grimm, o resultado final da ação da menina (após o caçador matar o anti-sujeito Lobo Mau) é uma vida feliz e o aprendizado de que ela sempre deve seguir os conselhos da mãe e que assim assegurará a sua felicidade e a das pessoas que a cercam.

#### 4.2.3. Nível discursivo

No nível discursivo, considerado o mais superficial e diretamente atingível pelo leitor, ocorre a actorialização, a espacialização e a temporalização, sendo que tais elementos caracterizam a materialização do projeto narrativo do texto. Nele as formas abstratas dos demais níveis são revestidas de concretude, através da

colocação de atores e suas características (corpos, indumentárias, gestos, etc), a determinação de uma localização espacial dos acontecimentos e a definição de uma localização temporal para situar a narrativa.

Nesse patamar do percurso gerativo consideramos também o processo de figurativização encadeado pela materialidade da narrativa. Observamos assim como um determinado personagem "físico", mais do que desempenhar um papel na narrativa, sugere através de seus traços individuais determinados temas. No caso da história de Chapeuzinho Vermelho, o sujeito da narrativa é uma pequena e angelical criança de sexo feminino, o que pode ser interpretado como a figurativização do tema "inocência". Tal interpretação só é possível pois os demais personagens da história destoam em suas características da aparente inocência de Chapeuzinho (em especial o Lobo Mau, personagem que conotaria esperteza ou malícia). Porém, se tivéssemos uma história constituída unicamente por personagens infantis femininos, tal interpretação não seria possível já que feriria a isotopia do discurso, ou seja, a coerência interna das representações que limitam as possibilidades de leitura. Segundo Greimas e Courtés (2008), a isotopia constitui um crivo de leitura que torna um texto consistente, ou seja, um filtro que orienta e limita as interpretações possíveis de um texto.

Essa relação entre figuras e temas é de especial importância para trabalhos interessados em textos visuais. No caso específico da enunciação fílmica, características que poderiam, de acordo com a opção narrativa do autor, ser ignoradas em um texto escrito, devem necessariamente ser apresentadas visualmente nas telas. Neste processo de materialização visual dos personagens, acreditamos que são estabelecidas diversas relações temático-figurativas que podem servir como base para o esforço de interpretação. Ao analisarmos a caracterização dos vilões das animações Disney, iremos discutir quais noções abstratas de gênero (masculinidade, feminilidade, etc) são evocadas por três dimensões específicas dos personagens: 1) seus figurinos; (2) seus códigos de gestualidade e; (3) suas conformações físicas.

No tocante à aparência física dos personagens no nível discursivo, temos que há um forte potencial semântico em suas fisionomias e atributos. No caso das animações longa-metragem, os autores têm uma grande liberdade na escolha de atributos físicos dos personagens, visando comunicar determinados conceitos sobre estes. Isso se deve ao fato de não ser necessário limitar-se a fisionomias estritamente verossímeis e humanas nas animações, de forma que as intencionalidades do autor na construção física dos antagonistas e protagonistas tornam-se ainda mais explícitas e seus corpos, ainda mais carregados de temas.

O sintagma constituído pelos figurinos dos personagens caracteriza outra importante dimensão a ser analisada. A opção do autor por determinadas peças de indumentária e não outras em um conjunto amplo de vestimentas possíveis mostra que suas escolhas não são arbitrárias, reforçando a noção de que a opção por determinados trajes é parte integrante da mensagem que se pretende comunicar.

Por fim, no âmbito da análise gestual, temos que assim como o figurino e os atributos físicos, a gestualidade é pensada visando transmitir conceitos sobre o personagem. Como coloca Greimas, "a gestualidade estabelece diferenças entre culturas, sexos e grupos sociais, funcionando como uma dimensão semiótica da cultura" (BARROS, 2010, p. 2). Barros (2010) distingue duas formas de gestualidade: a práxis gestual e a comunicação gestual. No âmbito do enunciado, tanto a práxis quanto a comunicação gestual são vistas como processos narrativos. Dessa forma, a gestualidade prática caracteriza-se como uma tradução figurativa de uma narração. Por outro lado, a comunicação gestual se mostra como uma tradução figurativa das relações de comunicação ou manipulação entre sujeitos e de suas respectivas interações (BARROS, 2010, p. 2).

Retomando por um breve momento nosso exemplo do conto de Chapeuzinho Vermelho, observamos anteriormente como nessa narrativa específica são articulados alguns níveis do percurso gerativo do sentido. Tratamos assim dos processos internos do texto. Porém, acreditamos que nossas interpretações poderiam ser enriquecidas se olhássemos para além do nível do enunciado, observando também o processo de enunciação, onde o discurso é entendido a partir da interação entre enunciador e enunciatário, tomados como sujeitos inseridos em contextos sócio-históricos específicos.

Chapeuzinho Vermelho é um conto infantil de forte caráter pedagógico que era tradicionalmente lido para crianças (em especial para meninas) por seus pais no

século XIX. Na versão mais popular da narrativa a personagem, por não ter seguido à risca os conselhos da mãe, se perde na floresta e coloca em risco sua vida e de sua avó. Ao observarmos o contexto sócio-histórico do qual emergiu o conto (a versão mais famosa foi elaborada pelos Irmãos Grimm em meados do século XIX), podemos clarear nossa percepção sobre o fato da personagem principal ser uma menina, e não um menino, situando assim a narrativa em meio à ideologia que defende ser dever do indivíduo feminino seguir às regras impostas sem concessões de nenhuma natureza desde a mais tenra idade. Temos então que a escolha da personagem Chapeuzinho não é de maneira alguma aleatória e dialoga com um âmbito ideológico extra-textual. Observemos a seguir alguns conceitos próprios da linha de Análise de Discurso, que aborda de maneira mais direta tais aspectos políticos, ideológicos e culturais do texto.

### 4.3. ANÁLISE DE DISCURSO: BAKHTIN E MAINGUENEAU

Dominique Orientados pela tradição marxista, o lingüista francês Maingueneau e o semioticista russo Mikhail Bakhtin figuram como dois dos principais representantes da linha de pesquisa de Análise de Discurso. Esta se diferencia das demais correntes semióticas tratadas anteriormente por reconhecer o papel determinante que a interação e o contexto têm no processo de construção de sentido de qualquer texto. Podemos colocar de forma sintética que, enquanto a semiótica greimasiana foca na análise do que está explicitamente colocado no texto, referências à entendendo muitas vezes sua exterioridade como metodológicas (a não ser quando as instâncias externas são tratadas também como outros textos), a análise de discurso entende o enunciado com um ato social que se dá em uma determinada situação, observando os sujeitos que interagem no processo de comunicação (quem fala, para quem fala), suas intencionalidades e contingências sócio-históricas. Nesse sentido, a análise de discurso figura como um corretivo à relativa falta de historicidade da semiótica, negando a hipótese de autonomia social do enunciado.

Um dos pontos centrais das proposições de Bakhtin é a percepção da enunciação como um fenômeno coletivo, através do qual se relacionam de forma dialógica um emissor e um receptor. Entendendo que não há discurso sem sujeito e

não há sujeito sem ideologia (ORLANDI, 2005), a teoria bakhtiniana concebe o discurso como essencialmente ideológico. Indo além, tal teoria observa que não só a produção do discurso é condicionada pela ideologia como também sua recepção, aproximando-se assim da pressuposição pós-estruturalista de eterna instabilidade de sentido do texto.

Outra proposição teórica bakhtiniana de especial importância para nosso estudo se refere à idéia de *dialogismo*. Esta parte do entendimento das relações que se instauram entre discursos, observando que a elaboração de um texto tem como necessária a existência de outro texto. Dessa forma, o dialogismo (ou *intertextualidade*) diz respeito à referência ou à incorporação de elementos de um determinado discurso em outro, ou seja, o processo de intercâmbio entre diversos autores e suas obras. Tal fenômeno pode ser reconhecido "quando um autor constrói a sua obra com referências a textos, imagens ou sons de outras obras e autores e até por si mesmo, como uma forma de reverência, de complemento e de elaboração do nexo e sentido deste texto/imagem" (BARROS; FIORIN apud ZANI, 2003, p. 121). Podemos reconhecer a intertextualidade, por exemplo, no processo de citação, caracterizado pela manifestação em um texto de uma referência explícita a outro com o objetivo de confirmar ou alterar o sentido do original. Vale salientar que a intertextualidade não é um artifício exclusivo de obras que se valem da linguagem verbal, sendo observável também em textos imagéticos, por exemplo.

Pautado pelos trabalhos de Bakhtin, Maingueneau enfatiza a dependência do enunciado em relação a um contexto para alcançar sentido. Segundo o autor francês "a própria idéia de um enunciado que possua um sentido fixo fora do contexto tornase insustentável" (MAINGUENEAU, 2008, p. 20). De forma descontextualizada, prossegue o autor, não podemos falar propriamente de um sentido do enunciado, mas apenas de coerções que tentam orientar de maneira frouxa a atribuição de um determinado sentido ao texto, por parte de um sujeito receptor em uma situação e momento particulares.

Obviamente, não podemos radicalizar a perspectiva teórica de Maingueneau ao ponto de abdicarmos completamente do que é textualmente expresso. O enunciado, a obra em si, em grande medida norteia ou ao menos limita a gama de leituras possíveis. Sendo assim, nossa opção metodológica é pensada no sentido de

favorecer a combinação dessas duas perspectivas analíticas: uma voltada para os aspectos estruturais internos do texto e outra observando o mesmo objeto enquanto campo de batalha social e ideológico.

# 5. ENTENDIMENTOS ACERCA DO CONCEITO DE GÊNERO

Quando empreendemos uma análise de transgressões das condutas de gênero esperadas socialmente, algumas das questões que não podemos deixar de responder e que irão nortear - e esclarecer - todos os nossos desenvolvimentos posteriores são: De que estamos falando quando falamos de gênero? Ou mesmo: O gênero pode ser entendido enquanto normas de conduta produzidas discursivamente, suscetíveis a desvios performativos?

Gênero é um termo basilar para diversas correntes de estudo e, assim como raça e classe, é objeto de intensas disputas políticas e teóricas. Por sua importância e, decorrente desta, as numerosas e extremamente variadas definições às quais se prestou, qualquer estudo que trabalhe com o termo deve selecionar alguns referenciais que, obviamente, não representarão a totalidade de entendimentos acerca da palavra. Logo, apresentamos neste capítulo algumas noções sobre gênero propostas por algumas das principais autoras e autores que se dispuseram a analisar a temática, dando especial atenção aos trabalhos de Judith Butler e sua noção de gênero como ato performativo.

Talvez o ponto de partida das discussões antropológicas acerca de gênero e de seu construcionismo social seja o seminal ensaio de Gayle Rubin, *O Tráfico de Mulheres: Notas sobre a Economia Política do Sexo*, publicado em 1975. Neste, a antropóloga norte-americana, mais que propor o sistema sexo/gênero<sup>26</sup> como utilizado até hoje por diversas vertentes dos estudos feministas, evidencia como o processo de criação social de dois gêneros dicotômicos (masculino e feminino) se relaciona diretamente com a determinação da heterossexualidade como norma.

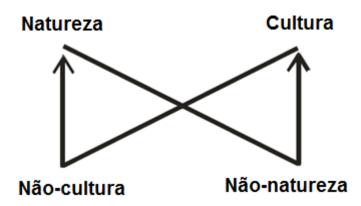
Se opondo às visões naturalizantes correntes à época, para as quais gênero seria definido a partir do sexo biológico e se reportaria inequivocamente a uma determinada essência fixa e estável, unicamente masculina ou feminina inscrita na subjetividade, Rubin busca distinguir os aspectos biológicos e os sócio-culturais presentes no processo de constituição de indivíduos "generificados". O objetivo

-

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> A distinção entre sexo/identidade de gênero, em paralelo ao binarismo biologia/cultura, já havia sido elaborada sob uma perspectiva psicopatológica por Robert Stoller na década de 1960 (HARAWAY, 2004).

central de seu trabalho é desvelar as bases da opressão das mulheres na sociedade ocidental. Para tanto, analisa o processo através do qual há a transformação de um indivíduo fêmea da espécie humana em uma mulher oprimida. Assim, se apropriando da distinção antropológica estruturalista, apresenta claramente a separação entre um âmbito natural (indivíduo fêmea) e cultural (mulher oprimida), evidenciando o percurso gerativo de individualidades, normas e hierarquias, que toma parte nessa transição da natureza para a cultura. Podemos sumarizar a proposição de Rubin considerando a oposição semântica fundamental /natureza/ versus /cultura/, onde o sexo biológico se relacionaria à primeira categoria e o gênero à segunda.

Figura 3 - Representação no quadrado semiótico da oposição /natureza/ vs /cultura/, em paralelo à proposição do sistema /sexo/ vs /gênero/.



Em sua proposição do sistema sexo/gênero, a autora defende que a sociedade, através de diversos aparatos, se apropria de uma determinada matéria-prima (o sexo biológico) e a transforma em produto (o gênero). Diferentemente de termos anteriormente empregados nas discussões sobre os sexos, como "diferenças sexuais" - que implicitamente carregava uma certa carga de determinismo biológico -, através do sistema proposto o gênero deveria ser entendido como fundamentalmente social e culturalmente construído. Portanto, não caracterizaria o resultado causal do sexo e seria suscetível a modificações, de acordo com as convenções das diversas sociedades em variados períodos históricos.

A construção de formas bem definidas e excludentes de "ser" masculino e feminino, assim como a exclusão de qualquer possibilidade de identidades que não se reconheçam em um dos pólos dessa dicotomia, é apresentada por Rubin – recorrendo a Lévi-Strauss - como fruto da necessidade fundamental das famílias de

estabelecerem alianças entre si. Sintetizando, a forma mais efetiva de construir laços de cooperação entre grupos sociais seria através do parentesco, pois tal relacionamento - primeiramente por afinidade e, posteriormente, consangüíneo -, apresenta-se como mais próximo e irrevogável que, por exemplo, uma simples relação de amizade. O casamento seria o dispositivo legal mais importante para realizar tal demanda de parentesco (RUBIN, 1975). Para garantir que o casamento seja uma necessidade fundamental, é preciso instituir um casal tradicional (um homem e uma mulher) como menor unidade econômica viável. Para tanto, é necessário garantir uma dependência mútua entre os sexos, o que se dá mediante a imposição da divisão sexual do trabalho.

A divisão sexual do trabalho pode portanto ser vista como um "tabu": um tabu contra a uniformidade de homens e mulheres, um tabu que divide o sexo em duas categorias mutuamente excludentes, um tabu que exacerba as diferenças biológicas entre os sexos e que, portanto, *cria o gênero*. A divisão de trabalho também pode ser vista como um tabu contra outros arranjos sexuais que não aqueles que tenham pelo menos um homem e uma mulher, o que obriga ao casamento heterossexual. (RUBIN, 1975, p. 26)

Em outras palavras, com a divisão sexual do trabalho são atribuídos os primeiros "papéis" a serem desempenhados por seres fisicamente masculinos ou femininos. Ocorre nesse processo a separação fundamental e o desenho dos primeiros contornos que definem e limitam o masculino e o feminino, além da interdição de qualquer outra identificação por gênero que não esteja inserida em alguma dessas duas categorias fixas.

Apesar de sua contribuição pioneira no sentido de entender o gênero como construção cultural, desnaturalizando-o a partir de uma perspectiva estruturalista, o trabalho de Gayle Rubin ainda concebe o sexo como domínio pré-cultural, sobre o qual seriam constituídos sentidos de masculinidade e feminilidade, sem questionar o caráter de construto sócio-cultural dessa dita "natureza".

A despeito de suas limitações, essa forma de análise se manteve praticamente livre de críticas por parte do movimento feminista até meados da década de 1980, devido ao fato da distinção rígida entre sexo/gênero como pertencentes às dimensões natureza/cultura, respectivamente, ter sido estrategicamente muito útil no combate aos determinismos biológicos pervasivos utilizados contra as feministas em lutas políticas da época a respeito das "diferenças"

sexuais" nas escolas, clínicas, etc (HARAWAY, 2004). Orientado pragmaticamente, ao aceitar a existência de um domínio não-cultural imutável, o movimento feminista concebia uma experiência específica e comum a todas as mulheres. Independentemente de suas diferenças econômicas ou culturais, todas seriam - em termos biológicos -, essencialmente iguais. Assim, formariam um sujeito político, passível de representação, através da qual seria possível combater as relações opressoras que vitimavam no âmbito cultural a categoria mulher, o "sujeito do feminismo" (BUTLER, 2008). Essa categoria imaginada e estável será um dos alvos da crítica de Judith Butler, como veremos mais à frente. Por ora, avancemos na problemática dos gêneros como entendida por outra ilustre autora norte-americana.

Inspirada no pós-estruturalismo, Joan Scott propõe uma crítica das concepções de gênero vigentes até a década de 1980, inclusive do sistema sexo/gênero de Rubin, o qual Scott entende como incapaz de historicizar a contento a categoria sexo.

A historiadora norte-americana enfatiza que a separação entre homens e mulheres de acordo com formas apropriadas de ser e agir atribuídas a cada um deles – ou seja, a criação social do gênero – se daria principalmente através da linguagem. Seria no universo simbólico que se organizariam as diferenças entre os sexos e o que podemos enxergar nos corpos (SCOTT, 1995).

O gênero - entendido agora como categoria analítica, mediante a qual seria possível abordar as mais diversas dimensões da vida social - é o conjunto dos discursos construídos sobre a base da percepção da diferença sexual, ou seja, tratase de um constructo que não reflete a realidade biológica primária, mas constrói o sentido desta realidade (SCOTT, 1995). Tais discursos são produzidos por doutrinas religiosas, políticas, educativas, científicas ou jurídicas e reforçam antagonismos através da afirmação categórica dos sentidos do masculino e feminino. Ainda, esse conjunto de instituições, que por uma concepção foucaultiana caracteriza um de mediação inequívoco sistema do poder, para tornar binarismo masculino/feminino, depende da rejeição discursiva das possibilidades alternativas à norma.

A produção de maneiras culturalmente apropriadas de ser, agir e se apresentar de homens e mulheres – ou seja, a delimitação dos papéis sociais de gênero<sup>27</sup> - é tradicionalmente mediada por uma complexa gama de instituições econômicas, sociais, políticas e religiosas (CONWAY; BOURQUE; SCOTT, 2003). Porém na contemporaneidade, como observa Guacira Louro (2008), claramente se reportando a Foucault, tal conjunto de instituições é alargado ainda mais, dando espaço também à mídia, novelas, publicidade, revistas, internet, cinema, música popular e muitos outros, componentes do amplo leque de pedagogias culturais onipresentes em nosso cotidiano, que mediam o exercício do poder-conhecimento.

Outra grande contribuição teórica de Joan Scott diz respeito à ênfase dada ao caráter relacional do gênero. Aqui, o termo passa a envolver valores construídos socialmente que não dizem respeito unicamente ao "gênero oprimido" (feminino), mas também aos homens. Com isso, a autora rompe com o emprego usual à época de "gênero" como sinônimo de "mulheres". Scott também propõe pensar o gênero em suas intersecções com demais eixos identitários – classe, raça, geração, etc – objetivando entender como tais categorias de diferença são trabalhadas conjuntamente e naturalizadas pelos discursos dominantes de maneira a legitimar posições de sujeito hierárquicas e azeitar o funcionamento do poder.

No período de transição entre as décadas de 1980-90, as formulações sobre gênero correntes no feminismo tornaram-se os principais alvos da ousada crítica da filósofa norte-americana Judith Butler. Esta propôs questionar as categorias fundacionais do movimento feminista, até então vistas como sólidas, tais como mulheres e identidade. Se os autores anteriores não conseguiram desestabilizar completamente o gênero, em seu seminal *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*, publicado originalmente em 1990, Judith Butler se encarrega de fazê-lo, trazendo de uma vez por todas para o campo discursivo as estruturas ditas "naturais" de sexo, corpo, binarismo sexual, etc. Seu trabalho foi tão

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> Em consonância com Guacira Louro (1997), compreendemos os papéis de gênero como padrões ou regras arbitrárias que uma sociedade estabelece, através de diversos mecanismos e instituições, para homens e mulheres e que definem seus comportamentos, suas roupas, seus modos de se relacionar. Como aponta a autora brasileira, por uma visão tradicional "(...) através do aprendizado de papéis, cada um/a deveria conhecer o que é ser considerado adequado (e inadequado) para um homem ou para uma mulher numa determinada sociedade, e responder a essas expectativas." (LOURO, 1997, p.24).

inovador que inspirou uma nova vertente de estudos dentro do campo de pesquisas sobre gênero, a Teoria Queer.<sup>28</sup>

Diferentemente da maioria dos estudos à época, Butler não analisa o gênero como uma das facetas da identidade do indivíduo. A autora inicia sua argumentação afirmando que a identidade de gênero está no âmago do processo de constituição identitária.

Seria errado supor que a discussão sobre a "identidade" deva ser anterior à discussão sobre a identidade de gênero, pela simples razão de que as "pessoas" só se tornam inteligíveis ao adquirir seu gênero em conformidade com padrões reconhecíveis de inteligibilidade do gênero. (BUTLER, 2008, p. 37)

A noção de "pessoa" como uma agência interna que reivindica primazia sobre os variados "papéis" que desempenha socialmente pressupõe uma determinada continuidade do sujeito. Independente dos contextos em que esse se insere, para afastar a instabilidade, deve ser sustentada a idéia de uma essência no indivíduo, sempre idêntica a si mesma.

Butler argumenta que essa continuidade identitária, necessária para a construção de um sujeito coerente ao qual se reportar, é assegurada pelos conceitos estabilizadores – porém não estáveis - de sexo, gênero e sexualidade. Por esse ponto de vista, "as práticas reguladoras de formação e divisão do gênero constituem a identidade, a coerência interna do sujeito, e, a rigor, o status auto-idêntico da pessoa" (BUTLER, 2008, p.38). Não há sujeito sem gênero pois apenas quando conformado pela heteronormatividade - que institui e reitera relações de coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo -, a pessoa se torna inteligível. Como exemplifica a autora, um bebê só se torna humano quando a pergunta "menino ou menina?" é respondida. Aqui, o gênero não se trata mais de

A Teoria Queer tem sua origem na Inglaterra e nos Estados Unidos da década de noventa, surgindo de modo a radicalizar ainda mais todo o pensamento sobre a desestabilidade das identidades e problematizar a heterossexualidade (SILVA, 1999). De forma geral, essa corrente de pesquisa acadêmica busca transpor as teorias baseadas nas oposições homens/mulheres, heterossexual/homossexual e também aprofundar os estudos sobre minorias sexuais (gays, lésbicas, transgêneros), dando maior atenção aos processos sociais amplos que reforçam a heterossexualidade como norma. O compromisso da Teoria Queer em analisar esses processos a partir da perspectiva dos grupos socialmente estigmatizados, detentores de identidades sociais "desviantes", pode ser observado na sua própria denominação, visto que o termo "Queer" é utilizado por grupos homofóbicos para ridicularizar gays e lésbicas como pessoas estranhas, esquisitas. Sendo assim, o termo foi incorporado num movimento de inversão, quando grupos de homossexuais passaram a utilizar a palavra para se definirem e auto-afirmar suas identidades (SABAT, 2010).

um *efeito* da individualidade estável do sujeito: ele é a própria constituição dessa individualidade aparentemente coerente, aquilo que alega apenas refletir.

Segundo Butler (2008), fundamentalmente, os sujeitos são reconhecíveis por seu gênero, de acordo com a estrutura tradicional de feminino ou masculino. O gênero é, em última instância, um marcador colocado como necessário, o domínio central para a estabilização da identidade do sujeito.

Na modernidade tardia, mais especificamente nas últimas décadas do século XX, constata-se uma nova forma de mudança estrutural, responsável por abalar a idéia que o indivíduo tem de si mesmo enquanto sujeito integrado e estável (HALL, 1997). Essa crise identitária pós-moderna, a perda de um sentido de si coerente e permanente, decorre da fragmentação de campos que anteriormente eram responsáveis por ancorar firmemente nossas localizações como indivíduos sociais. Com a globalização, temos o questionamento das identidades nacionais e, com isso, a desestabilização das identidades étnicas, religiosas e de classe. O sujeito cartesiano, aquele centrado e estável, havia sido destruído, dando lugar, na contemporaneidade, a identidades múltiplas e contraditórias.

Em meio à crise da identidade e suas incertezas, o sujeito pós-moderno apropria-se do gênero dentro de seu enquadramento binário, pois esta lógica tem condições de organizá-lo e estabilizá-lo. Uma concepção rígida da dicotomia masculino/feminino é o último reduto onde o sujeito encontra uma identificação clara, unificada, segura e coerente. Por conseguinte, se faz necessário produzir e reiterar constantemente essa reconfortante estrutura binária de gênero. Isso se dá através de diversas instituições, práticas e discursos – incluindo as produções midiáticas -, segundo o que Butler chama de "matriz heterossexual", que institui as *performances* que devem ser seguidas e aquelas que caracterizam erro entre *performance* e sua adequação com o sexo e a sexualidade e, por isso, devem ser negadas ou combatidas.

Para nos aprofundarmos em questões concernentes ao funcionamento desses mecanismos de regularização e a como os desviantes são representados pelos mesmos, se faz necessário primeiramente entender como o gênero é

produzido, de acordo com Judith Butler. Ou seja, de que forma o gênero, longe de ser natural, é criado através de atos performativos, noção que endossamos.

Antes, porém, entendemos ser de grande valia um breve adendo sobre o termo "desviante", diversas vezes empregado no presente trabalho. Como enfatiza Velho (2003, p. 121-122), "a condição de desviante não é intrínseca a um indivíduo mas é produto de uma relação social". O desvio refere-se a um conceito amplo que abarca todas as formas de crenças e comportamentos que violam normas sociais estabelecidas. Ou seja, diferentemente de noções essencialistas, como por exemplo a ideia aristotélica de escravo por natureza, o sujeito desviante é identificado por um grupo enquanto tal por infringir uma regra grupal vigente em uma determinada especificidade histórica e cultural. Dessa identificação, emergem dois grupos que se afirmam contrastivamente: os rotulados e estigmatizados como "desviantes", e os admitidos como "normais".

### 5.1. GÊNERO COMO PERFORMANCE

Talvez o ponto central da argumentação de Butler em *Problemas de Gênero* reside na sua negação da possibilidade de "ser" um homem ou uma mulher de início, defendendo que só é possível "estar sendo" algum destes dois, os dois ou outros. Mesmo o caráter biológico do gênero - as características físicas que supostamente poderiam ancorar facilmente noções de diferenças naturais e fixas entre homens e mulheres -, segundo a autora é também parte do universo discursivo. A idéia dos corpos serem pré-culturais, fatos naturais, é estabelecida no âmbito da linguagem, o que faz com que o sexo seja também ele discursivo. O sexo "é uma produção discursiva que afirma ser anterior a todo o discurso" (BUTLER, 2008, p.88), tão culturalmente construído quanto o gênero, o que torna a antiga cisão sexo/gênero inapropriada.

Cabe então indagarmos: como se produz e se consolida essa impressão de "ser" um homem ou uma mulher? A resposta dada por Butler é clara: através de um conjunto de atos, gestos e atuações. O gênero trata-se então de uma *performance*  que busca criar e manter a ilusão de uma essência, um núcleo interno e organizador do gênero<sup>29</sup>.

Em *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*, publicado primeiramente em 1959, Erving Goffman propõe noções basilares para o que viria a ser um novo campo acadêmico, os Estudos de Performance. Adicionalmente, o autor expõe uma abordagem teórica interdisciplinar particularmente útil para a análise de performances de gênero, especialmente no cinema. No texto, Goffman objetiva analisar as práticas sociais cotidianas por meio de conceitos da teoria do teatro, entendendo que o indivíduo em sociedade sempre utiliza, conscientemente ou não, de técnicas de representação para se apresentar aos seus semelhantes.

Para o autor, performance se refere a "toda a atividade de um indivíduo que se passa num período caracterizado por sua presença contínua diante de um grupo particular de espectadores e que tem sobre estes alguma influência" (GOFFMAN, 2002, p.29). Desta definição geral podemos depreender primeiramente que, sem uma platéia, não há performance. Outro entendimento possível é o de que o ator, agente da representação, não necessariamente deve estar ciente de sua atuação. A noção de intencionalidade é particularmente importante em situações de performance de papéis de gênero, quando o performer atua papéis de masculinidade ou feminilidade, de acordo com condutas definidas socialmente como "adequadas", porém sem estar ativamente ciente disto<sup>30</sup> (PEDERBY, 2011).

Às ações que são apresentadas "intencional ou inconscientemente" por um indivíduo a uma platéia, Goffman dá o nome de "fachada" (*front*). Esta pode ser dividida em duas dimensões: o cenário e a fachada pessoal. A primeira diz respeito à ambientação, o pano de fundo onde se dará a performance propriamente dita.

-

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> Apesar de Judith Butler ser celebrada por muitos como pioneira da teoria de performances de gênero, West e Zimmerman haviam proposto já em 1987, no artigo "*Doing Gender*", que o gênero não se referiria àquilo que uma pessoa é, mas ao quê uma pessoa faz. Segundo os autores, fazer gênero significaria criar – através de ações e interações cotidianas - diferenças entre homens e mulheres que não seriam naturais, essenciais ou biológicas, mas convencionadas. O sucesso dos indivíduos no processo de atuar o gênero seria avaliado sob a luz de expectativas sociais sobre o que é apropriado para uma determinada categoria sexual. O trabalho de West e Zimmerman, por sua vez, foi fortemente influenciado pela abordagem de Goffman (1977).

<sup>&</sup>lt;sup>30</sup> Convém lembrarmos a clássica fórmula de ideologia como proposta por Marx no primeiro volume de "O Capital", resumida na frase "*Sie wissen das nicht, aber sie tun es*" – "disso eles não sabem, mas o fazem".

Podemos pensar, por exemplo, em um hospital como cenário necessário para o desempenho crível do papel de médico.

Já a fachada pessoal refere-se aos demais elementos expressivos, diretamente identificados com o próprio ator. Temos aqui itens como "vestuário, sexo, idade, características raciais, altura e aparência; atitude, padrões de linguagem, expressões faciais, gestos corporais e coisas semelhantes" (GOFFMAN, 2002, p.31). A fachada pessoal pode ainda ser dividida em duas categorias: aparência e maneira. Espera-se uma determinada consistência entre as duas, essencial para que a performance seja entendida como autêntica. No caso das performances de gênero, as convenções sociais instituem que, para constituir uma identidade "normal", a forma como o indivíduo age (suas maneiras) deve decorrer diretamente de sua aparência física. Concebendo por um instante a validade da estrutura binária dos gêneros, temos então a proibição de, por exemplo, gestualidades atribuídas ao feminino, em corpos entendidos como masculinos.

Goffman afirma que o sujeito, ao representar um determinado papel social, tem pouca liberdade na escolha de sinais para elaborar sua performance. Isto porque preexiste um conjunto de fachadas já estabelecido, ou seja, uma série de expectativas institucionalizadas que ditam como o indivíduo deve agir, definindo assim a "conduta apropriada" para papéis sociais específicos. Transgressões às convenções estabelecidas são então rotuladas como "irregulares, inapropriadas ou desviantes" (PEDERBY, 2011, p. 23). Retomando Karl Marx em sua célebre passagem de *O 18 Brumário de Luís Bonaparte*, os indivíduos podem escolher como performatizar os mais diversos papéis, mas não de maneira completamente livre, porque o fazem em condições legadas pelo passado. Nesse sentido, o papel que desempenhamos na construção do gênero existe mesmo antes de nos inserirmos em cena, tendo este sido ensaiado e performatizado no decorrer do tempo e demandando atores diversos para, continuamente, ser reproduzido enquanto real.

As implicações destas concepções de perfomance para a teoria de gênero em Butler são diversas. Como vimos, a autora concebe gênero como um ato performativo, que constrói a ficção de uma essência generificada através da "repetição estilizada de atos". As regras que definem condutas apropriadas para os gêneros (as fachadas institucionalizadas) são elaboradas segundo uma matriz

heterossexual, com o objetivo estratégico e ideológico de manter gêneros discretos<sup>31</sup> e as sexualidades no domínio reprodutor.

O gênero é uma construção que oculta normalmente sua gênese; o acordo coletivo tácito de exercer, produzir e sustentar gêneros distintos e polarizados como ficções culturais é obscurecido pela credibilidade dessas produções – e pelas punições que penalizam a recusa a acreditar neles; a construção "obriga" nossa crença em sua necessidade e naturalidade (BUTLER, 2008, p. 199)

Portanto, essa instituição heteronormativa, que legitima determinadas formas de se "encenar" - e, por conseguinte, produzir - o gênero e penaliza outras, atua sobre os corpos e suas práticas. Não podemos cair na simplificação danosa, porém recorrente, que entende o objeto de influência almejado pela heterossexualidade compulsória como unicamente as práticas sexuais dos indivíduos. Pelo fato do gênero se tratar de um conjunto de *atos performativos*, a heteronormatividade, mais que simplesmente vetar as relações sexuais entre pessoas do mesmo sexo, busca delimitar formas de agir adequadas para indivíduos sexuados após impor a necessidade de identificação por gênero. Aquele que apresentar elementos atribuídos ao gênero oposto em suas formas de agir, mesmo não satisfazendo seus desejos sexuais de maneira homossexual, ou se negar a adaptar-se às categorias colocadas, estará rompendo com os padrões heteronormativos. Como coloca Butler (2008, p.38), o gênero idealizado pela heterossexualidade compulsória é aquele que se constituí por uma estrita relação de coerência e causalidade entre como uma pessoa "é" fisicamente, como ela age e como ela se expressa sexualmente.

E quais seriam os perigos que a emergência de práticas de gênero desviantes traria para o mantimento da matriz heterossexual?

#### 5.2. PERFORMANCES DESVIANTES E O SISTEMA HETERONORMATIVO

"A mulher não se vestirá de homem, nem o homem se vestirá de mulher: aquele que o fizer será abominável diante do SENHOR, seu Deus" (Deuteronômio, 22:5)

-

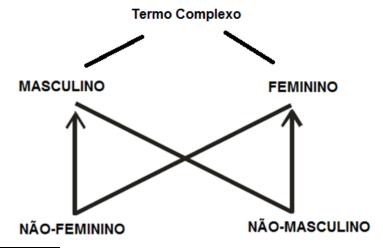
<sup>&</sup>lt;sup>31</sup> Nos referimos aqui à categoria discreto em oposição a contínuo, de maneira que, enquanto esta última permite variações arbitrariamente pequenas de uma determinada característica, questionando fronteiras rígidas, o discreto concebe o isolamento e a separabilidade clara dos objetos.

As normas de gênero cumprem com a função ideológica de manter a dicotomia clara masculinidade/feminilidade. Esta formulação tradicional permite apenas a existência das categorias homem e mulher<sup>32</sup>, não deixando espaço para nenhuma identificação "legítima" *além* ou *entre* este binarismo. Porém, certas performances de gênero podem não se encaixar em nenhuma das categorias dadas, criando uma espécie de "terceiro termo" que atua de maneira a desestabilizar a estrutura binária rígida.

Nesses casos, a presença do terceiro termo promove uma crise do formato hegemônico, pois questiona a "realidade do gênero" e o pensamento dicotômico. As barreiras entre o que é natural e o que é construído tornam-se confusas, não sendo mais facilmente definível o que constitui o binarismo de gênero (PEDERBY, 2011). As diferenças ideologicamente naturalizadas revelam-se então como construções contingentes.

Recorrendo novamente a noções teatrais, assim como o terceiro ator no palco, adicionado por Sófocles à tragédia clássica, o terceiro termo funciona como um emissário da desordem, que evidencia que nada é o que aparenta ser (GARBER apud ATTEBERY, 2002). Tal elemento pode ser representado como um Termo Complexo no quadrado semiótico, que se instaura através da afirmação simultânea de ambos os termos de base. Seria caracterizado, portanto, pela combinação explícita de características físicas e comportamentais atribuídas ao masculino e ao feminino.

Figura 4 - Com a combinação dos termos contrários /masculino/ e /feminino/, temos o surgimento do termo complexo, situado *entre* as categorias fundamentais.

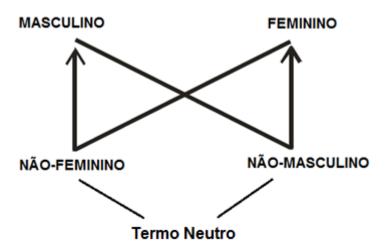


<sup>&</sup>lt;sup>32</sup> Ou, mais precisamente, homem e não-homem (ATTEBERY, 2002)

Diversas são as práticas possíveis de transgressão das condutas de gênero socialmente aceitas. Judith Butler destaca o *drag* como uma prática que frustra as expectativas do senso comum particularmente interessante.

Segundo a autora, a partir do exagero na dramatização dos "gestos significantes mediante os quais o gênero se estabelece", *drag queens* parodiam o modelo expressivo de gênero e a idéia de uma verdadeira identidade masculina, feminina ou mesmo andrógina. Brincando com a distinção entre anatomia e *performance*, encenações como as dx *drag queen* norte-americanx<sup>33</sup> *Divine* questionam a lei de coerência heterossexual, desnaturalizando tanto o sexo quanto o gênero e tornando visível a ficção reguladora que promove binarismos e a noção de necessária identificação rígida por gênero. Sendo assim, tais performances apontariam para *além* do sistema identitário imposto, negando simultaneamente ambos os pólos da dicotomia tradicional, figurando portanto como um Termo Neutro a ser representado no quadrado semiótico<sup>34</sup>.

Figura 5 - Com a negação simultânea dos termos de base /masculino/ e /feminino/, temos o surgimento do termo neutro, situado *além* das categorias tradicionais de identificação.



Por ora, podemos afirmar que a ordem compulsória de heterossexualidade atua, mais que através da apresentação repetitiva das configurações de gênero que se conformam à norma, negando discursivamente as identidades desviantes que,

\_

<sup>&</sup>lt;sup>33</sup> Com o objetivo de manter a consistência entre o conteúdo da argumentação e sua forma de expressão, optamos aqui por empregar a letra "x" ao invés dos marcadores "o", "a" ou "o(a)". O "x" retrata a neutralidade de gênero e a superação do binarismo masculino/feminino da figura de *Divine*.

<sup>&</sup>lt;sup>34</sup> Retornaremos mais adiante à figura de *Divine* e seu papel como exemplar desestabilizadora do gênero, quando das análises da personagem Úrsula, vilã da animação "A Pequena Sereia" (1989).

como vimos, desestabilizam-na. Para tanto, são empregados os mais variados dispositivos, dos quais acentuamos discursos religiosos<sup>35</sup>, filosóficos<sup>36</sup>, médicos<sup>37</sup> e, na contemporaneidade, principalmente midiáticos, com o intuito de vilipendiar o "perigoso" sujeito desviante e suas práticas.

<sup>&</sup>lt;sup>35</sup> Como na passagem bíblica que inicia esta sessão, colocando o desviante como "abominável".

<sup>&</sup>lt;sup>36</sup> Exemplificado pela ética sexual kantiana, que defende o matrimônio heterossexual monogâmico como "o único meio no qual há possibilidade de vivência moral da sexualidade" e nomeia a pessoa que se engaja em relações homossexuais como degradada, praticante de atos dignos de asco (NETO, 2012).

<sup>&</sup>lt;sup>37</sup> Desde o século XIX, o discurso médico tem formalizado a heteronormatividade e o binarismo de gênero, colocando condutas sexuais e expressões da masculinidade e feminilidade desviantes nas categorias de anormalidade ou doença (PETRY; MEYER, 2011).

# 6. AS REPRESENTAÇÕES MIDIÁTICAS DO SUJEITO DESVIANTE

Segundo Judith Butler (2008), não há uma forma "autêntica" de performance masculina ou feminina. Tornamo-nos mais familiarizados com certos padrões de encenação de gênero mediante as constantes repetições que nos são apresentadas. Os meios de comunicação de massa, por sua vez, veiculam determinadas performances de masculinidade e feminilidade como preferíveis às demais, naturalizando-as. No mais das vezes, tais discursos são orientados - de modo mais ou menos explícito, dependendo dos contextos sociopolíticos dos quais emergem - pela matriz heterossexual, que institui diferenças essenciais entre homens e mulheres e estigmatiza identidades de gênero que se opõem às categorias dadas ou confundem os gestos significantes através dos quais a estrutura normativa binária se estabelece.

A seguir, apresentamos algumas tendências gerais que nortearam as representações dessas performances de gênero e identidades sexuais transgressoras nos grandes meios de comunicação, particularmente na TV (tanto em produções ficcionais quanto em noticiários) e no cinema. Tendo em vista nossos objetivos, nos restringimos a tratar de como tais identidades foram (re)produzidas pelos discursos midiáticos *norte-americanos*.

Com isso, objetivamos demonstrar que o discurso ideológico que atribui teor de negatividade a performances de gênero que não se conformam às regras heteronormativas se fez presente no decorrer do século XX em grande parte do aparato midiático, não se restringindo apenas aos filmes Disney.

Porém, antes de discutirmos como se dão nas mídias esses retratos de indivíduos que fogem às normas de gênero e sexualidade, devemos salientar que a simples visibilidade desses grupos até meados da década de 1990 já era rara. Gross (1995) emprega o termo "aniquilação simbólica" para descrever a invisibilidade de gays, lésbicas e transgêneros nos meios de comunicação de massa norteamericanos até os anos 90. Se concebermos uma relação estreita entre representação e poder, essa ausência em meios como a televisão pode sugerir que a tais indivíduos desviantes não era concedida nem ao menos uma posição de

sujeito inteligível, o que evidencia sua extrema marginalização nas mídias e na sociedade. Gross afirma ainda que tais indivíduos tendiam a ser menos presentes nos meios de comunicação que demais grupos também vitimados por preconceitos, como minorias étnicas e raciais.

### 6.1. TELEVISÃO

Estudos que se debruçaram sobre as raras imagens de desviantes de gênero na televisão norte-americana até meados da década de 1990 descobriram duas tendências gerais de representação. Segundo Raymond (2003), os retratos de indivíduos cujas identidades de gênero transgrediam as normativas vigentes eram em sua maioria dicotomizados e negativos, apresentando desviantes como vilões ou vítimas e reforçando estereótipos e caricaturas<sup>38</sup>. Gross (2001) coloca que os meios de comunicação de massa têm representado pessoas que questionam os limites impostos do masculino e feminino como fracos e ridículos, ou maus e corruptos. De acordo com o autor, com tais representações negativas busca-se reforçar e policiar as fronteiras impostas pela moral heteronormativa, incentivando a maioria a permanecer em posições de gênero claramente definidas. Retratos positivos (ou minimamente verossímeis) de homens afeminados ou mulheres masculinizadas minariam a naturalidade inquestionada do *status quo*, abrindo um novo leque de possibilidades de escolha que a maioria das pessoas nunca considerou possível.

Representações cômicas de *cross dressing*, com homens vestindo roupas femininas, remontam ao final da década de 1940 e início dos anos de 1950 (FEJES; PETRICH, 1993). O uso de performances de gênero transgressoras (próximas a rotinas *drag queen*) para efeitos cômicos seria recorrente e duradouro na TV, sendo que até hoje tal tendência é observável. No mesmo período, algumas antologias televisivas seriadas<sup>39</sup>, entre elas a premiada *Alfred Hitchcock Presents*, apresentaram em alguns de seus episódios homens gays ou afeminados como antagonistas das tramas (FEJES; PETRICH, 1993).

-

<sup>&</sup>lt;sup>38</sup> Segundo Arthurs (2004), as representações de indivíduos queer na televisão britânica até meados da década de 1980 seguiram as mesmas linhas gerais que nos Estados Unidos: em suas raras representações, eram figuras estereotipadas e risíveis nas comédias, objetos sinistros e temíveis nos suspenses e personagens dignos de pena nos dramas.

<sup>&</sup>lt;sup>39</sup> Formato popular nos Estados Unidos da década de 1950 que, diferentemente das atuais séries televisivas, apresentava diferentes histórias e diferentes personagens a cada episódio.

Na década de 1960, com a crescente visibilidade de movimentos políticos e sociais que demandavam direitos e reconhecimento para grupos até então marginalizados (mulheres, negros, homossexuais, etc), se tornara insustentável para as grandes emissoras de televisão norte-americanas continuar ignorando ou tratando de maneira superficial indivíduos e práticas que contestavam às normas de gênero vigentes. Ao final da década, as representações de homossexuais passaram a ser permeadas por um tom mais sério e direto, porém ainda orientadas por juízos negativos.

Segundo Gross (2001), data de 7 de março de 1967 a primeira discussão explícita sobre homossexualidade em uma grande emissora norte-americana. Um programa jornalístico de uma hora de duração, o *CBS Reports*, apresentou uma entrevista com um grupo formado por homens que se declaravam gays (em sua maioria não identificados pelas câmeras), deliberadamente excluindo lésbicas da categoria de homossexual. Durante o programa, o entrevistador Mike Wallace recorre a dois psiquiatras e dois representantes religiosos (um padre católico e um pastor protestante) para explicações "embasadas" sobre as causas da homossexualidade, claramente tratando o desvio das normas de gênero como uma patologia. Ao final do programa, Wallace traça uma imagem negativa e estereotipada da condição do homossexual, que mais se aproxima de um veredicto de condenação:

"O dilema do homossexual: visto pela categoria médica como doente, pela lei como criminoso. Evitado pelos empregadores. Rejeitado pela sociedade heterossexual. Incapaz de manter uma relação satisfatória com uma mulher ou, nesse caso, um homem. No centro de sua vida, ele permanece anônimo... uma pessoa deslocada... um *outsider*."<sup>40</sup>

No âmbito ficcional, observa-se no mesmo período o surgimento de uma forte tradição que utiliza da transgressão de regras de gênero como indicativo de vilania (GROSS, 2001; FEJES; PETRICH, 1993). Ao analisar tal tendência de representação negativa em Hollywood, Vitor Russo coloca que a mesma se desenvolveu a partir da compreensão quase universal de que "ninguém gosta de um afeminado (...) há algo sobre um homem que atua como uma mulher que as

displaced person . . . an outsider". (WALLACE apud GROSS, 2001).

<sup>&</sup>lt;sup>40</sup> "The dilemma of the homosexual: Told by the medical profession he is sick, by the law that he's a criminal. Shunned by employers. Rejected by heterosexual society. Incapable of a fulfilling relationship with a woman or, for that matter, with a man. At the center of his life, he remains anonymous . . . a

pessoas acham fundamentalmente desagradável" (RUSSO, 1987, p. 4)<sup>41</sup>. Ainda em 1967, a série policial dramática *N.Y.P.D.* retratou em um de seus episódios um personagem masculino abertamente homossexual e caracterizou homossexualidade como "uma área de atividade humana temida e detestada em todos os lugares" (RUSSO, 1987, p. 156).

Com a articulação política mais acentuada do movimento gay norteamericano<sup>42</sup> na década de 1970, as grandes emissoras televisivas se viram forçadas a modificar o tom marcadamente negativo com que tratavam até então identidades de gênero desviantes. Em 1974, o grupo National Gay Task Force protestou através de cartas contra a emissora ABC, por conta de um episódio da série dramática médica Marcus Welby, que retratava um homossexual pedófilo e o desejo sexual entre pessoas do mesmo sexo como uma doença tratável, apesar da Associação Americana de Psiquiatria (American Psychatric Association) ter retirado a homossexualidade de seus manuais de diagnóstico um ano antes (FEJES; PETRICH, 1993). Ainda em 1974, a NBC veiculou um episódio da série Police Woman chamado "Flowers of Evil" que, de acordo com Gross (2001), é um caso exemplar de como a identidade queer era representada em séries dramáticas médicas e policiais no início da década de 1970. No capítulo, três lésbicas são responsáveis por maltratar, atormentar, roubar e assassinar consecutivamente idosos em um asilo, até serem detidas por uma detetive, a protagonista da série. Após diversos protestos por parte de ativistas do movimento gay, em 1975 a NBC concordou em não reapresentar o episódio. De todo modo, "Flowers of Evil" foi considerado pela imprensa especializada à época como "o show mais homofóbico até hoje"43.

Como resultado dos esforços de grupos militantes gays, no decorrer da década de 1970 as representações televisivas de personagens desviantes dos

<sup>41</sup> Tradução livre da frase original "nobody likes a sissy (...) there is something about a man who acts like a woman that people find fundamentally distasteful".

<sup>&</sup>lt;sup>42</sup> Apesar de emergente desde a década de 1950, o movimento gay norte-americano efetivamente ganhou força política a partir dos protestos de junho de 1969, iniciados após forças policiais invadirem violentamente o Stonewall Inn, um bar freqüentado pela comunidade homossexual localizado em Manhattan, Nova York. Como afirma Gross (2001), a Rebelião de Stonewall é simbolicamente a faísca que deu início à explosão da militância pelos direitos dos homossexuais, ampliando-se e ganhando representatividade política no decorrer das décadas subseqüentes.

<sup>&</sup>lt;sup>43</sup> O *TV Guide* chamou o episódio de "the single most homophobic show to date" http://en.wikipedia.org/wiki/Flowers\_of\_Evil\_(Police\_Woman) <Acesso em 10 de outubro de 2013>

padrões de gênero tornaram-se mais recorrentes e menos negativas (FEJES; PETRICH, 1993). Tal evolução perduraria até o início da década de 1980, quando da ascensão da direita religiosa conservadora ao poder e a emergência da epidemia de AIDS e sua relação implícita com a figura do "homem afeminado".

A cobertura jornalística norte-americana sobre o surto da nova doença – em um primeiro momento chamada pela imprensa de GRID (Gay Related Immune Deficiency) – contribuiu imensamente para a criação simbólica de um laço forte entre a prática homossexual e o risco à saúde, assim como serviu de combustível para o surgimento de um pânico moral no país. De fato, muitas das primeiras reportagens sobre o tema se referiam à AIDS como a "praga gay" (GROSS, 2001).

Durante a onda homofóbica dos anos 80, retratos midiáticos que humanizavam a comunidade gay não só eram raros, como combatidos por grupos conservadores. Segundo Fejes e Petrich (1993), organizações civis ligadas à direita religiosa, tais quais *The Moral Majority*, *Coalition for Better Television* e *American Family Association*, passaram a articular boicotes contra patrocinadores de programas televisivos que apresentassem personagens homossexuais sob o que eles entendiam como uma ótica positiva.

No mesmo período, as grandes emissoras de televisão norte-americanas se viam pressionadas pela emergência da TV a cabo e do vídeo. Devido à crescente competição, os canais televisivos populares evitaram alienar qualquer parcela da audiência, tentando satisfazer às demandas tanto da comunidade homossexual quanto de grupos religiosos conservadores. Com isso, ao final da década de 1980 e início dos anos 1990, identidades de gênero que fugiam ao tradicional ganharam maior visibilidade televisiva, apesar de Fejes e Petrich, escrevendo em 1993, afirmarem que um programa de uma grande emissora, que apresentasse gays ou lésbicas como personagens principais, seria possível apenas em um futuro distante.

Os autores estavam parcialmente corretos em suas previsões. No decorrer dos anos 90, cada vez mais personagens homossexuais passaram a fazer parte das tramas televisivas. Segundo um levantamento feito em 2000, ao menos duas dúzias de personagens gays estavam presentes em shows televisivos no horário nobre norte-americano (ROTHAUS apud RAYMOND, 2003). É interessante notar que

enquanto as representações em TV pareciam progredir vagarosamente, porém de modo consistente durante os anos 90, em direção a retratos mais humanizados e menos estereotipados, observamos no cinema comercial do mesmo período a permanência de determinados padrões negativos de representação.

Como afirma Raymond (2003), Hollywood parecia confinar personagens que questionavam os limites de gênero em papéis de psicopatas assassinos e solitários assexuados.

## 6.2. CINEMA HOLLYWOODIANO

Em seu estudo clássico *The Celluloid Closet* (1987), Vito Russo aponta um curta-metragem experimental datado de 1895 como a primeira representação cinematográfica de indivíduos praticando atos que desafiavam os limites dos gêneros e da sexualidade. O filme de William Dickson para o Thomas Edison Studio, intitulado "*The Gay Brothers*", mostra dois homens dançando juntos, uma subversão dos convencionais comportamentos reconhecidos como masculinos que bastou para chocar as audiências da época.

Posteriormente, na era do cinema mudo, o cross dressing foi amplamente empregado como dispositivo cômico. Um grande número de comediantes homens vestia-se com indumentárias femininas em seus filmes, ecoando uma tradição existente no teatro há séculos (teatro burlesco e os Minstrel Shows americanos). Benshoff e Griffin (2005) afirmam que também é possível identificar uma pequena explosão de filmes com *cross dressers* femininas no período de transição entre as décadas de 1910 e 1920, fenômeno interpretado pelos autores como uma provável reação ao crescimento da primeira onda do feminismo. Hollywood era de certa forma mais permissiva quanto aos desvios das normas de gênero praticados por personagens femininas. Em uma famosa cena de Marocco (1930), por exemplo, a atriz Marlene Dietrich beija outra mulher, enquanto vestida com roupas masculinas. Segundo Russo (1987), a aparente maior tolerância hollywoodiana para um implícito lesbianismo de mulheres "masculinizadas", em comparação com a ausência de desvios similares por parte de homens "afeminados", devia-se ao fato de, ao identificar tais mulheres exclusivamente em termos masculinos, era reforçada a idéia de que a sexualidade é um domínio próprio dos homens.

De todo modo, não é possível observar nos filmes da época um padrão de representação radical de transgressão, que comunicasse abertamente a homossexualidade dos personagens. Mesmo no mencionado caso de Marocco (1930), as intenções da personagem representada por Marlene Dietrich são claramente heterossexuais, de modo que na trama sua rápida performance lésbica cumpre unicamente com a função de chamar a atenção do legionário vivido por Gary Cooper. Sendo assim, Benshoff e Griffin (2005) entendem que tais retratos de mulheres masculinizadas – podemos citar aqui outras estrelas, contemporâneas de Dietrich, que também apresentavam imagem relativamente andrógina, tais quais Greta Garbo e Katharine Hepburn - não tratavam especificamente de atração homossexual, mas sim expressavam as preocupações gerais acerca da emergente "Nova Mulher". As mulheres conquistaram seu direito a voto em 1920 e a partir de então passaram a integrar de maneira mais expressiva a força de trabalho, de modo que tais filmes materializariam simbolicamente o temor masculino de que todas as mulheres (e não apenas lésbicas) estariam se tornando homens.

A partir da segunda metade da década de 1920, como colocam Fejes e Petrich (1993), há a emergência em Hollywood de um padrão de representação que relaciona estreitamente desvio das normas de gênero com perversão e decadência. Por exemplo, no clássico O Sinal da Cruz (1932), dirigido por Cecil B. DeMille, o imperador Nero apresenta todas as características-chave do estereótipo de "homem afeminado", exaustivamente utilizado por Hollywood até a primeira metade da década de 1930. Neste mesmo período, a indústria cinematográfica norte-americana vive um momento de inflexão no que tange às formas de representação de performances e identidades de gênero e sexuais desviantes.

Ao final da década de 1920, o republicano William Hays passa a chefiar a *Motion Pictures Producers and Distributors of America*, uma espécie de organização auto-reguladora que tinha como objetivos centrais promover uma boa imagem dos grandes estúdios norte-americanos junto ao grande público e afastar o constante perigo de censura governamental. Em 1930 a *MPPDA* adota o *Motion Picture Production Code*, também conhecido como Código Hays (em alusão ao nome de seu idealizador), um conjunto de princípios morais de caráter fortemente conservador que deveria guiar o conteúdo das produções cinematográficas norte-

americanas. Quatro anos depois, sob forte pressão de grupos civis e representantes da Igreja Católica, o Código se torna ainda mais estrito e a obtenção de um certificado de aprovação passa a ser condição para o lançamento de novos filmes.

O Código Hays enumerava pontos diversos, sendo alguns completamente proibidos de serem retratados em filmes, e outros que demandavam especial atenção de diretores quanto ao modo como seriam tratados (os famosos "Don'ts" e "Be Carefuls"). Apenas a título ilustrativo do teor das diretivas, dentre o grupo de temáticas terminantemente proibidas figuravam a escravidão de brancos, miscigenação (relações sexuais entre brancos e negros) e a representação pejorativa ou cômica de indivíduos eclesiásticos.

Do mesmo modo, valendo-se do eufemismo "perversões sexuais ou qualquer referência a isso", o Código Hays proibiu retratos de personagens explicitamente homossexuais e alusões homoeróticas. Roteiros que apresentavam conteúdo homossexual foram reescritos, excluindo qualquer menção ao tema<sup>44</sup>.

Entre a segunda metade da década de 1930 e meados da década de 1960, Hollywood permaneceu sob o rígido julgo do *Production Code*. Por conseguinte, os filmes produzidos neste período raramente faziam referência a quaisquer personagens ou temas relacionados a desvio das normas de gênero e sexualidade. Os poucos casos de vaga alusão à temática eram geralmente imbuídos de teor negativo, como por exemplo em filmes de Alfred Hitchcock, diretor que atribuía implícitos traços desviantes a seus vilões com o intuito de acentuar sua imoralidade e maldade<sup>45</sup> (RUSSO, 1987).

Durante o conflito mundial na década de 1940, a representação negativa de homens afeminados e mulheres masculinizadas torna-se um paradigma em Hollywood. Contrastando com a imagem geralmente engraçada e inofensiva dos

\_

<sup>&</sup>lt;sup>44</sup> Vito Russo (1987) menciona o exemplo do filme *Crossfire* (1947), baseado no livro The *Brick Foxhole* (1946). Enquanto que a trama do livro girava em torno de um caso de assassinato de um homem gay, motivado pela obsessão de um soldado pela sua própria masculinidade, na versão cinematográfica o personagem homossexual foi substituído por um judeu, fazendo do anti-semitismo o tema central do filme.

<sup>&</sup>lt;sup>45</sup> Em *Hitchcock, Homophobia, and the Political Construction of Gender in Postwar America* (1993), Robert J. Corber analisa pormenorizadamente as representações de gênero presentes em filmes dirigidos por Alfred Hitchcock na década de 1950, apontando por uma perspectiva afeita à psicanálise a relação dialógica que se estabelece entre o caráter predominantemente homofóbico de tais retratos e os discursos políticos hegemônicos da Guerra Fria.

cross dressers das comédias produzidas nas décadas de 1910 e 1920, no decorrer dos anos 40 indivíduos queer passam a ser retratados majoritariamente como "estranhos, doentes e potencialmente perigosos" (BENSHOFF; GRIFFIN, 2005, p. 35). Os grandes estúdios hollywoodianos perceberam que uma estratégia eficaz para garantir que filmes com referências a "perversões sexuais" pudessem ser lançados era caracterizar unicamente os inimigos enquanto desviantes.

Um espião nazista em *Saboteur* (1942) é retratado como afeminado – afirmase até mesmo que quando criança ele tinha cabelos compridos como uma garota – um artifício que tem como objetivo mostrar quão "não-masculinos" e "pervertidos" eram os alemães. Similarmente, o agente-chefe nazista em *The House on 92nd Street* (1945) revela-se uma mulher masculinizada fantasiada como homem [...] Vilões *queer* também estavam presentes em *thrillers* e filmes de mistério da época. (BENSHOFF; GRIFFIN, 2005, p. 35)<sup>46</sup>

Richard Dyer (2002) afirma que os filmes *noir* das décadas de 1940 e 1950 foram um dos primeiros espaços em Hollywood onde homossexuais foram retratados de modo mais sistemático e freqüente, em uma escala que fez de sua presença uma das características definidoras do próprio subgênero cinematográfico. Ainda segundo o autor, a apresentação nestes filmes de indivíduos que ele denomina "queers" era inequivocamente norteada pela fórmula que iguala desvio e vilania, dando origem a inúmeros assassinos, intimidadores, capangas e mandantes queer.

Simultaneamente à gradativa perda de força do *Production Code* no decorrer da década de 1950, culminando em seu completo abandono por parte dos estúdios em 1968, há o crescimento do número de representações explícitas de homossexualidade em filmes. Porém, segundo Dyer (apud FEJES; PETRICH, 1993), indivíduos homossexuais permaneceram sendo raramente apresentados por uma perspectiva positiva ou ao menos neutra. Durante os anos 60 e os primeiros anos da década de 1970, contrastando com o efervescente contexto político da época - marcado por lutas pelos direitos civis de minorias étnicas e sexuais -, as menções

-

<sup>&</sup>lt;sup>46</sup> "A Nazi spy in Saboteur (1942) is portrayed as effeminate—we are even told that as a child he had long hair like a girl—a device meant to show how "unmanly" and "perverted" the Germans were. Similarly, the chief Nazi agent in The House on 92nd Street (1945) is revealed to be a butch woman in male drag [...] Villainous queers also appeared in the era's thrillers and mysteries".

fílmicas à temática eram fortemente marcadas por teor homofóbico. Os achados de um levantamento feito por Vito Russo (apud GROSS, 1995) evidenciam o chocante padrão de representação paradigmático no período: dos 32 filmes com personagens homossexuais de destaque lançados entre 1961 e 1976, 13 apresentavam gays suicidas e 18 mostravam o personagem homossexual sendo assassinado. O personagem restante, um homem gay, é castrado.

Com a atuação mais acentuada do movimento gay pós-Stonewall, ativistas políticos passaram a demandar junto aos grandes estúdios hollywoodianos retratos mais humanizados e menos estigmatizados. Durante a década de 1970, em concomitância com o tratamento televisivo da temática, as práticas transgressoras das normas de gênero e sexualidade fizeram-se mais presentes e relativamente menos condenadas na grande tela, uma rápida tendência que seria abruptamente ceifada pela emergência da epidemia de AIDS e a conseqüente guinada homofóbica dos anos 80.

É possível observar em diversas produções da década de 1980 o resgate do estereótipo de "desviante assassino", fenômeno relacionado diretamente ao cenário cultural mais geral do período, marcado pela ascensão da onda reacionária nos Estados Unidos. Filmes de terror de grande sucesso comercial empregaram repetidamente uma fórmula de narrativa que invariavelmente condenava as pautas políticas libertárias dos movimentos de contracultura da década de 1960, caracterizando o subgênero dos chamados "slasher films".

Nos slasher films, adolescentes sexualmente ativos e mulheres são mortos brutalmente de modo fálico, geralmente por um assassino psicótico com origens mais ou menos queer. Em alguns filmes, a homossexualidade do assassino psicótico é relativamente aberta, como em Windows (1980) ou The Fan (1981). Outros slasher films, como Prom Night (1980), Deadly Blessing (1981), Sleepway Camp (1983) e Heart of Midnight (1988), copiam a fórmula de Psicose [clássico filme de Alfred Hitchcock lançado em 1960] e revelam seus assassinos como sendo transexuais. Mesmo quando não abertamente homossexual ou transgênero, o vilão ainda é geralmente queer, muitas vezes um homem com alguma forma de desconforto de gênero [...] Sexualidade, drogas, queers e mulheres independentes são todos "punidos" ou retratados de forma horripilante nesses filmes, enquanto motosserras fálicas e facas de

açougueiro penetram corpos de modo mortal (BENSHOFF; GRIFFIN, 2005, p. 179-180).<sup>47</sup>

Em poucas palavras, a ascensão da epidemia de AIDS contribuiu unicamente para revigorar os dois principais papéis reservados a transgressores das convenções heteronormativas em Hollywood: vítima ou vilão. Como conclui Vito Russo, escrevendo em 1987 sobre o cinema comercial norte-americano, "a homofobia talvez tenha mais prevalência agora do que em qualquer outro momento de nossa história" (RUSSO, 1987, p. 173).

Dada a escassez de estudos que se debruçaram sobre os retratos de indivíduos queer no cinema comercial norte-americano da década de 1990, mostra-se extremamente difícil precisar a tendência representacional predominante no referido período. De modo geral, podemos afirmar cautelosamente que Hollywood avançou em seu tratamento com relação a queers nos anos 90, no sentido de humanizar o grupo e relativizar determinados estereótipos até então exaustivamente empregados. Prova disso são filmes populares como a pioneira "comédia-romântica gay" (em termos hollywoodianos) *In & Out* (1997) e o marco no cinema comercial norte-americano quanto ao tratamento da epidemia de AIDS, Philadelphia (1993).

Apesar dos avanços, Diane Raymond (2003) afirma que o cenário apontado por Vito Russo nos anos 80 reverberou também nas produções da década posterior. A autora expõe alguns exemplos de filmes de grande sucesso nos anos 90, tais

<sup>47</sup> In slasher films, sexually active teenagers and women get murdered in brutal phallic ways, often by a psychokiller of more or less queer origin. In some films, the homosexuality of the psychokiller is relatively overt, as in Windows (1980) or The Fan (1981). Other slasher films, such as Prom Night (1980), Deadly Blessing (1981), Sleepaway Camp (1983), and Heart of Midnight (1988) copy the Psycho formula and reveal their killers to be transsexuals. Even when not overtly homosexual or transgendered, the killer is still usually queer, often a man in some sort of gender distress [...] Sexuality, drugs, queers, and independent women are all "punished" or made horrifying in these films, as phallic chainsaws and butcher knives penetrate bodies in deadly ways.

<sup>&</sup>lt;sup>48</sup> Como resposta ao tratamento majoritariamente unidimensional dado pelo cinema *mainstream* à homossexualidade, na década de 1980 há o surgimento de movimentos cinematográficos independentes que traduziram a experiência queer para a grande tela. No início dos anos 90 era possível reconhecer um expressivo grupo de cineastas independentes que buscavam tratar em seus filmes – muitas vezes de maneira teoricamente rigorosa – as temáticas da sexualidade, do gênero e suas imbricações políticas sem idealizações ou estigmas, em um movimento intitulado *New Queer Cinema*. No decorrer da década de 1990 o movimento ganhou força e visibilidade, se espalhando por diversos países e criando um cativo público formado por espectadores e críticos especializados, estabelecendo-se na atualidade como um importante, dinâmico e frutífero ramo da cinematografia mundial.

quais JFK (1991), O Silêncio dos Inocentes (1991), Instinto Selvagem (1992), Beleza Americana (1999) e O Talentoso Ripley (1999), sugerindo que o emprego de desvio das normas de gênero e sexualidade como indicativo de psicopatia ou maldade manteve-se recorrente durante a última década do século passado.

# 6.3. ANIMAÇÕES DISNEY

Ao tratarmos de filmes infantis, invariavelmente nos vêm à mente as produções Disney, artefatos culturais quase onipresentes no imaginário infantil que, revestidos de autoridade e legitimidade, ensinam o que é supostamente "bom, correto e justo" desde o início do século XX a gerações de crianças em todo o mundo.

As animações Disney constituem-se em sua maioria de narrativas de romances invariavelmente heterossexuais. Os heróis e heroínas dos filmes Disney, por via de regra, encaixam-se perfeitamente no que poderíamos chamar de "padrões heteronormativos ideais" — além de se apaixonarem, casarem e viverem "felizes para sempre", os protagonistas das tramas performatizam suas identidades de gênero de forma clara e restritiva, segundo códigos de aparência e comportamento em perfeita consonância com as normas de masculinidade e feminilidade, beirando à estereotipia. Esses padrões de representação atuam de maneira a cuidadosamente construir um retrato de heterossexualidade desejável, afirmando que a conformação às convenções de gênero é uma condição necessária para se alcançar uma vida feliz e socialmente valorizada.

Grande parte dos estudos sobre o papel das animações Disney no reforço do sistema heteronormativo deteve-se em analisar tal faceta dos filmes. Em paralelo, algumas poucas pesquisas observaram que os vilões das tramas produzidas pelos estúdios Disney curiosamente apresentam identidades de gênero muito mais complexas e completamente opostas aos moldes hiper-heterossexuais observáveis nos heróis e heroínas. Como aponta Putnam (2013, p. 147-148),

In contrast to the heterosexist leads, many of the villains display transgendered attributes—depicted as women with either strong masculine qualities or as strangely de-feminized, while the male bad guys are portrayed as effeminate, often complete with stereotypical limp-wristed affectation.

Sean Griffin (2000) aprofunda a análise dessa tendência de representação negativa de transgressores das normas de gênero nas animações Disney. Segundo o autor, os filmes tradicionalmente associam a presença de atributos comportamentais e estéticos atribuídos ao sexo oposto com vilania.

Como exemplos desse padrão de representação, Griffin (2000) enfatiza a enorme teatralidade de vilãs femininas como Maleficent, de A Bela Adormecida (1959), e Cruella de Vil, de 101 Dálmatas (1961), o que, em conjunto com suas vestimentas e estruturas corporais, aproximam as personagens de comportamentos *camp*. <sup>49</sup> Ainda segundo o autor, essa tendência *camp* também se faz presente em vilões masculinos, em especial Jafar e Scar.

Li-Vollmer e LaPointe (2003), ao investigarem antagonistas masculinos de animações infantis em geral (não exclusivamente das animações Disney, apesar do trabalho dar especial atenção à análise do leão Scar), sugeriram a existência de um processo de criação do arquétipo de "vilão afeminado<sup>50</sup>". Segundo os autores, os vilões masculinos emprestam de vilãs clássicas Disney e de outros estereótipos de *femme fatale* seus modos de agir e aparência.

O arquétipo de vilão afeminado assume, assim, um elemento *drag-queen* ao exibir excessivamente sua feminilidade como um indicativo de desvio, assim como apresenta uma qualidade de *femme fatale* ao representar uma ameaça tanto para os protagonistas do filme quanto para a ordem social (LI-VOLLMER; LAPOINTE, 2003, p. 104)

Towbin et al (2004) reconhecem o mesmo processo de representação negativa de personagens masculinos com traços tradicionalmente entendidos como femininos. Analisando a animação *Robin Hood* (1973), os autores observam que o vilão Prince John é retratado de maneira feminina estereotipada, apresentando risada aguda, punhos sem firmeza, baixa estatura e diversos adornos e jóias em suas vestimentas.

\_

<sup>&</sup>lt;sup>49</sup> Segundo Júnior (2011, p. 2), "o *camp* descreve um certo tipo de comportamento – conjunto de gestos, posturas, expressões, gírias, tons de fala – baseado em atributos como teatralidade, drama, frivolidade, humor afiado e efeminação. O comportamento *camp*, que pode ser resumido pela gíria brasileira "dar pinta", tem como uma de suas grandes expressões os shows de travestismo e drag, mas aparece também na vivência cotidiana, especialmente entre os homossexuais masculinos."

<sup>&</sup>lt;sup>50</sup> Tradução livre do termo "*villain-as-sissy*", empregado por Li-Vollmer e LaPointe (2003) para nomear tal fenômeno.

Segundo Coca (2000), enquanto heróis e heroínas são apresentados como "tipos ideais" de masculinidade e feminilidade, há elementos visuais e de conduta que não condizem com os papéis de gênero tradicionalmente aceitos em quase todos os vilões dos filmes Disney. De acordo com a autora, em consonância com os demais trabalhos já mencionados, existe uma tendência dos anti-heróis apresentarem características visuais e de comportamento normalmente atribuídas ao gênero oposto ou super-representarem seus papéis de gênero.

Por um lado, os vilões do sexo masculino têm traços de gênero exagerados, tais como Gaston; mostram sofisticação afeminada, como Sheer Khan, o tigre em O Livro da Selva; ou são uma mistura de ambos. (...) Por outro lado, a Rainha de Branca de Neve e os Sete Anões e Úrsula de A Pequena Sereia são representações bem precisas de *drag*, exagerando seus papéis femininos, usando maquiagem em excesso, cabelos longos e unhas polidas. (COCA, 2000, p. 16)

Devido à imagem tradicional dos estúdios Disney enquanto repositório dos bons-costumes e valores éticos próprios da classe-média branca e heterossexual norte-americana (GIROUX,1995b), em suas animações longa-metragem os personagens transgressores de padrões de gênero não são diretamente identificados como homossexuais, porém performatizam o gênero de forma a, como definido pelos trabalhos vinculados à Teoria Queer, desestabilizar as normas socialmente aceitas. Apesar disso, alguns personagens são retratados de modo tão marcadamente desviante que, segundo Putnam (2013), beiram uma implícita caracterização homossexual estereotipada.

A partir da breve exposição de alguns dos estudos anteriores que se debruçaram sobre a problemática aqui discutida, observamos uma forte tendência nas animações Disney no sentido de atribuir traços de desvio das normas de gênero exclusivamente a vilões.

No capítulo que se segue, visando investigar pormenorizadamente casos exemplares desse padrão de representação, assim como discutir por uma perspectiva sócio-cultural o que exatamente tais artefatos buscam comunicar para o grande público, empregamos nossa abordagem metodológica na análise dos

personagens Scar, Jafar e Úrsula, vilões das animações O Rei Leão (1994), Aladdin (1992) e A Pequena Sereia (1989), respectivamente.

Numa primeira aproximação, pode-se afirmar que os filmes mencionados apresentam entre si certas divergências e diversas semelhanças. Além da proximidade cronológica, as animações contam com referências a relações amorosas heterossexuais, sejam estreladas por figuras humanas ou animais. Ou seja, as tramas apresentam a sexualidade dentro dos contornos da "normalidade" e confirmam a relação heterossexual como única forma de união amorosa possível.

Contextualizando as tramas selecionadas na história dos estúdios Disney, observamos um momento extremamente importante para a companhia. Os filmes se inserem no período conhecido como "Renascimento Disney". Tal termo é empregado por pesquisadores em referência aos anos entre 1989 e 1999, quando os Estúdios Disney - que após a morte de Walt e Roy O. Disney haviam lançado diversos fracassos de público e crítica -, voltam a produzir animações de grande sucesso comercial e de crítica, reavendo sua posição paradigmática no mercado de filmes de animação. Ainda, as obras selecionadas fazem parte do cânone conhecido como "Clássicos Animados Disney", uma relação oficial feita pela própria *Walt Disney Feature Animation* composta apenas por animações longa-metragem produzidas exclusivamente pela Disney, excluindo filmes da *Pixar*, *live-actions* e animações feitas diretamente para TV ou VHS/DVD. Outro ponto importante, de caráter técnico, refere-se ao fato de tais filmes "clássicos" seguirem as consagradas técnicas de animação tradicional, em 2-D.

O filme *O Rei Leão* tornou-se o maior sucesso de bilheteria da história dos estúdios Disney, permanecendo assim até 2010, sendo desbancado pelo lançamento de *Toy Story 3<sup>51</sup>*. Atualmente, o filme ocupa a terceira posição entre as animações com maior bilheteria de todos os tempos. O longa se mantém ainda como a vigésima terceira maior bilheteria da história do cinema, além de ter dado origem ao musical de maior sucesso da Broadway de todos os tempos. Tais dados evidenciam o alcance da produção, assim como reiteram a importância de análises focadas nos discursos ideológicos presentes na mesma.

-

<sup>&</sup>lt;sup>51</sup> Fonte: www.boxofficemojo.com<Acesso em 02 de novembro de 2013>

Aladdin, por sua vez, foi o maior sucesso de bilheteria em seu ano de lançamento. Além disso, foi indicado a cinco prêmios Oscar em 1992, ganhando dois. O filme recebeu diversas críticas endereçadas ao seu tratamento em relação a questões raciais. Como vimos anteriormente, alguns críticos taxaram a trama como racista, inserindo-a como parte de uma tendência mais ampla e duradoura em Hollywood de estigmatização dos povos árabes.

A Pequena Sereia, como aponta Denis (2010), marca o surgimento do "novo arquétipo das temáticas e da forma Disney", dando início ao chamado "Renascimento" da empresa. A estrutura narrativa do filme tornou-se um paradigma para as produções posteriores do estúdio, assim como o investimento em canções populares, que alcançaram grande sucesso junto ao público e à crítica, fazendo com que o filme recebesse 2 prêmios Oscar (Melhor trilha sonora e Melhor canção original para "Under the Sea").

83

### 7. ANÁLISES

## 7.1. O REI LEÃO (1994)

A trama de O Rei Leão, uma espécie de releitura moderna da obra de William Shakespeare *Hamlet*, se desenrola na savana africana. A sequência que dá início ao filme mostra animais de diversas espécies caminhando em campo aberto em direção à Pedra do Rei, onde está sendo realizada a cerimônia de apresentação do recémnascido Simba, herdeiro do trono e filho de Mufasa, o atual rei leão, e Sarabi. O pequeno filhote é ungido por Rafiki, o macaco feiticeiro, e reverenciado por todos os animais.

A próxima cena ocorre em uma caverna, onde se encontra Scar, irmão de Mufasa. A diferença entre o ambiente aberto e ensolarado da primeira cena em comparação com os tons escuros e as sombras predominantes na caverna é marcante. O vilão é indagado pelo rei sobre o fato de não ter comparecido à cerimônia de apresentação do futuro governante Simba. Ao alegar esquecimento e dar as costas para Mufasa, Scar demonstra seu descontentamento com o fato do filhote ser o sucessor do trono e não ele. Nesse momento, Mufasa se dirige a seu irmão de forma mais assertiva:

Mufasa: Não dê as costas para mim, Scar!

Scar: Oh não, Mufasa! Mas é melhor você não dar as costas para 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...

A história prossegue com Mufasa apresentando para Simba os limites do reino. O rei alerta que o filhote não deve ir nunca para uma região escura da savana que se vê ao longe, o Cemitério dos Elefantes. Nesse momento Zarzul, o pássaro mensageiro de Mufasa, interrompe a conversa trazendo as novidades do dia. Instantes depois, uma marmota surge para noticiar que há hienas nas terras do

84

reino. Mufasa ordena que Zarzul leve Simba de volta para casa, enquanto cuidará

da situação. Já na Pedra do Rei, Simba conversa com seu tio Scar:

Simba: Eu vou ser o rei da Pedra do Rei!

Scar: Que gracinha...

(...)

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

Scar: Tio do macaco...

Simba: (risos) Você é esquisito!

Scar: Você não faz idéia...

Na mesma cena, Scar provoca Simba, afirmando que é preciso ter muita coragem para ir à região escura além dos limites do reino, lugar onde seu pai Mufasa o havia proibido de ir. Na cena seguinte, o leãozinho convida Nala, sua amiga e futuro par amoroso, para acompanhá-lo em um passeio até o Cemitério dos Elefantes. Lá, Zarzul, Simba e Nala são encurralados por um grupo de hienas, sendo salvos pela chegada de Mufasa. Após o ocorrido, Scar conversa com as hienas (dando a entender uma relação já antiga entre eles) e propõe-lhes: elas o ajudarão a matar Mufasa e serão recompensadas quando Scar se tornar rei.

Com a cooperação das hienas, Scar consegue matar seu irmão Mufasa e fazer com que Simba acredite que a morte do pai foi sua culpa. Enquanto o vilão Scar se auto-proclama rei, Simba foge do reino, encontrando a dupla Timão e Pumba, um suricato e um javali, respectivamente. Uma grande amizade surge entre eles, sendo que Simba passa a viver de forma despreocupada e livre, seguindo o estilo de vida de seus novos amigos.

Um salto cronológico ocorre na narrativa, de forma que Simba se torna um grande e belo leão adulto. Certo dia ocorre um encontro inesperado com sua antiga amiga Nala que, após reconhecê-lo, tenta convencê-lo a voltar para sua antiga casa, afirmando que o reinado de Scar destruiu a Pedra do Rei e que os leões e demais animais estão sofrendo com a escassez de água e alimentos. Simba recusa retornar.

Após Nala partir, o macaco Rafiki encontra Simba na floresta e consegue convencê-lo a voltar para a Pedra do Rei e reconquistar o trono. Ao retornar, Simba fica assustado com o estado deplorável no qual se encontra o reino. O legítimo herdeiro encontra Scar quando este, insatisfeito com o resultado da caça das leoas, está prestes a agredir sua mãe Sarabi. Simba defende-a, porém é acusado publicamente por Scar pela morte de seu pai. Em um momento de descuido, Scar ataca Simba da mesma forma como havia atacado e matado Mufasa. Nesse momento, o vilão assume sua responsabilidade pela morte do antigo rei, o que enfurece Simba, que reage e ataca-o. Scar consegue fugir, porém é atacado pelas hienas em um ambiente envolto por chamas e morre.

Na cena final, vemos uma reapresentação da primeira cena do filme: sobre a Pedra do Rei, em um dia ensolarado e em clima de celebração, juntamente com seus amigos Timão e Pumba, Simba e Nala apresentam para os demais animais seu filhote e novo herdeiro do trono, dando assim continuidade ao "Ciclo da Vida".

Em O Rei Leão, um programa narrativo de base surge com o filhote Simba em um estado inicial de disjunção com o objeto de valor *poder*, figurativizado pelo trono que lhe será outorgado após o reinado de seu pai Mufasa. Para que isso ocorra, ele deverá obter os objetos modais de poder (crescer e se tornar um leão adulto) e saber (obter conhecimento sobre o funcionamento do reino, aprendendo como governar de maneira justa).

Na segunda cena do filme, temos a apresentação do anti-sujeito Scar, que irá se opor ao programa narrativo do sujeito Simba. Scar almeja o mesmo objeto de valor que Simba. Porém, diferentemente do "natural" herdeiro do trono, para alcançar seu objetivo o vilão deverá se livrar tanto do atual rei quanto de seu esperado sucessor. Sendo assim, o vilão é caracterizado como o anti-sujeito que se coloca contra o mantimento do patriarcado heterossexual, representado pela passagem do trono de pai para filho (dinastia patrilinear), entendido como um sistema de governo tradicional e legítimo na Pedra do Rei.

Voltemos nossa atenção para o nível discursivo do texto. Essa posição de contrariedade à lógica heteronormativa que sustenta o processo de sucessão do trono é figurativizada pelas características físicas e gestuais do personagem Scar.

Contrastando com a estrutura facial larga e retilínea dos personagens masculinos da trama, o antagonista apresenta mandíbula estreita, rosto fino e queixo pontiagudo. As características faciais desviantes do vilão são acentuadas através do uso de cores e sombras, que em conjunto atuam de forma a aparentar uso de cosméticos. Scar apresenta pálpebras coloridas em roxo e sobrancelhas bem delineadas, elementos encontrados apenas nos demais personagens femininos da animação.

Figura 6 - A caracterização facial do vilão Scar (à esquerda), em comparação com a feição marcadamente masculina do herói Mufasa (à direita).



O personagem *Scar* apresenta ainda uma espécie de "penteado" que difere dos padrões tradicionalmente atribuídos a indivíduos do sexo masculino. Sua juba apresenta grande movimento e fluidez, ao passo que as jubas de *Mufasa* e *Simba*, os heróis da trama, quase não se movimentam.

As demais partes do corpo do vilão também conotam ambiguidade quanto à sua identidade de gênero. Por se tratar de um personagem animal, *Scar* não tem mãos, porém as unhas de suas patas são excepcionalmente longas e mantêm-se à mostra durante todo o tempo, em oposição às garras dos heróis *Simba* e *Mufasa*, mostradas apenas em situações de luta.

Sua estrutura corporal é particularmente magra, em oposição aos corpos robustos dos protagonistas masculinos.

Os movimentos corporais e posições do vilão também sugerem uma identidade de gênero complexa e transgressora. Hollander (1998 apud LI-VOLLMER; LAPOINTE, 2003) aponta em seu estudo acerca de performances de gênero na televisão que a gestualidade das mulheres se dá através de movimentos contidos e sutis. Este é exatamente o padrão de movimentação suave apresentado

por Scar, contrastando com os gestos firmes e expansivos dos protagonistas masculinos. É interessante observarmos que para comunicar uma imagem desviante, ao sentar Scar mantém seus ombros eretos e cuidadosamente cruza as patas dianteiras.



Figura 7 - A gestualidade transgressora de Scar ao sentar.

Adicionalmente, as partes do corpo mais expressivas do personagem são suas patas. O antagonista apresenta "mãos" moles, gesticulando sem firmeza nos pulsos, em oposição aos gestos dos protagonistas.



Figura 8 - Scar gesticulando com as patas.

Na cena descrita anteriormente, quando confrontado por Mufasa a respeito do fato de não ter comparecido na cerimônia pública de apresentação do herdeiro do trono, Scar admite (em um momento de claro desvio dos padrões socialmente

aceitos de gênero) sua pouca aptidão física<sup>52</sup>, o que o aproxima da típica representação Disney de personagens femininos.

Curiosamente, o antagonista também não manifesta em momento algum qualquer tipo de desejo por um personagem feminino. Mesmo após a morte de Mufasa e a fuga de Simba, Scar se torna governante — conduzindo o reino à decadência e à quase completa destruição -, porém sem uma parceira feminina (o que foge à regra em uma estrutura monárquica de poder como aquela apresentada em *O Rei Leão*). Os demais leões masculinos da trama, Simba e Mufasa, relacionam-se com as leoas Nala e Sarabi, respectivamente. Em uma interessante interpretação dessa narrativa, Sean Griffin (2000) cita uma carta enviada por John E. Harris a um periódico gay, na qual o autor relaciona o papel transgressor de Scar com os discursos políticos conservadores correntes em meados da década de 90:

Em um nível mais profundo, *O Rei Leão* dramatiza o perigo que homens "afetados" (*no sentido de desviantes*) solteiros representariam para qualquer sociedade, implicando que eles têm o poder de destruir uma civilização inteira. Esta é, evidentemente, a mensagem que Pat Robertson e Pat Buchanan<sup>53</sup> rotineiramente passam com o objetivo de utilizar homossexuais como bodes expiatórios para problemas heterossexuais como o aborto, mães solteiras e o alto índice de divórcios. (HARRIS apud GRIFFIN, 2000, p. 213)

Um ponto relevante a ser acentuado refere-se ao fato de Scar, talvez o personagem que apresenta performances de gênero mais claramente desviantes na história das animações Disney (LI-VOLLMER; LAPOINTE, 2003), ser o único vilão entre todos os antagonistas dos filmes dos estúdios Disney a realmente matar um outro personagem, no caso, Mufasa. Nesta leitura, sua maldade é diretamente proporcional à sua transgressão.

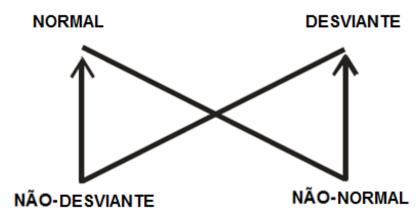
Consideremos agora as oposições de sentido profundas do texto. Tomando como exemplo a segunda cena do filme, já descrita anteriormente (a primeira aparição de Scar na caverna, quando confrontado por Mufasa), podemos representar a relação de contrariedade fundamental da seguinte forma:

-

<sup>&</sup>lt;sup>52</sup> Scar afirma "Well, as far as brains go, I got the lion's share. But, when it comes to brute strength ... I'm afraid I'm at the shallow end of the gene pool".

<sup>&</sup>lt;sup>53</sup> Ativistas políticos ultra-conservadores norte-americanos, que gozavam de forte apelo popular nos anos 90.

Figura 9 - Oposição /normal/ vs. /desviante/ no quadrado semiótico. Baseado em Velho (2003).



O termo /normal/, ao qual é atribuído valor eufórico na narrativa, é expresso plasticamente na figura do herói Mufasa. Este representa o gênero de maneira socialmente concebida como ideal: além de suas características físicas se conformarem inequivocamente à categoria "masculino", suas ações (agressividade, proatividade, liderança, etc) retratam formas de ser tradicionalmente atribuídas ao indivíduo masculino.

Por outro lado, através de suas características físicas e comportamentais, o vilão Scar representa visualmente na cena o pólo /desviante/, ao qual é atribuído valor disfórico. Nessa sua primeira aparição observamos que a identidade de gênero de Scar é complexa e dificilmente pode ser categorizada de forma harmoniosa em algum dos extremos do binarismo heteronormativo masculino/feminino.

Figura 10 - A expressão plástica da oposição /desviante/ vs /normal/ a partir da contraposição face a face de Scar e Mufasa.



Concebendo uma isotopia do discurso a partir dessa lógica, na cena em questão as identidades que são suscetíveis a categorizações de gênero fáceis e restritas estão relacionadas com noções de bondade, beleza e moralidade. Em contraposição, identidades complexas, que não remetem necessariamente a nenhuma das categorias de gênero tradicionalmente propostas, relacionam-se com noções de maldade, feiúra e imoralidade. No decorrer do filme, essa lógica que relaciona gênero desviante com maldade também é perceptível no caso das hienas, que são companheiras do vilão Scar e também se mostram difíceis de serem categorizadas nos moldes tradicionais de gênero.<sup>54</sup>

## 7.2. ALADDIN (1992)

O filme Aladdin é baseado no conto árabe *Aladim e a Lâmpada Mágica*, contido na clássica compilação de histórias *As Mil e uma Noites*. As origens de tal livro remetem ao século IX, porém o mesmo obteve amplo reconhecimento no Ocidente apenas a partir do século XVIII, quando da tradução para o francês feita pelo orientalista Antoine Galland.

A narrativa da versão cinematográfica da trama se inicia por volta do século II, no reino de Agrabah. Jafar, o grão-vizir do Sultão, está tentando recuperar uma lâmpada mágica que contém o Gênio. A mesma está localizada na Caverna dos Tesouros. O vilão Jafar e seu parceiro, o papagaio lago — cujo nome é uma referência ao famoso vilão da peça de Shakespeare *Othello, o Mouro de Veneza* -, tentam com a ajuda de um ladrão entrar na caverna, porém não alcançam sucesso. Eles descobrem que somente uma pessoa de bom coração, "um diamante bruto", poderá adentrar a caverna.

Após essa primeira cena temos a apresentação de Aladdin, um jovem pobre que juntamente com seu companheiro Abu, um macaco, rouba alimentos nas feiras

\_

<sup>&</sup>lt;sup>54</sup> Adicionalmente, uma leitura possível em relação às hienas evidencia o viés patriarcalista da produção Disney. A estrutura social da espécie – tanto como representada no filme quanto na natureza - é matriarcal, em oposição a dos leões. Este fato é claramente retratado no trio principal das hienas, que é liderado por Shenzi, a única personagem "oficialmente" fêmea do grupo (tal feminilidade é comunicada através de uma espécie de penteado mais profuso na personagem, único elemento visual diferenciador em relação aos seus dois companheiros). Observando que as hienas são também colocadas como vilãs da história, comparsas de Scar, representando assim maldade e imoralidade, sua estrutura matriarcal é condenada pela narrativa, sendo o patriarcado próprio dos leões defendido como organização social legítima e desejável.

populares por necessidade. Apesar dos pequenos delitos cometidos pela dupla, Aladdin e Abu são expostos como personagens bons, que até mesmo optam por abrir mão da pouca comida que têm (um pequeno pedaço de pão) em favor de duas crianças moradoras de rua.

Enquanto isso no palácio de Agrabah, a bela Jasmine, filha do Sultão, sentese frustrada e presa à sua vida de luxos. Seu pai está tentando encontrar um príncipe que possa se casar com ela, porém a princesa tem outros planos: gostaria de conhecer o mundo e poder escolher seu marido. Certa noite, Jasmine pula os muros do palácio e foge. No mercado popular da cidade, a princesa conhece Alladdin e os dois se apaixonam instantaneamente.

Em paralelo, Jafar utiliza de feitiçaria para encontrar uma pessoa de bom coração capaz de recuperar a lâmpada mágica, o que poderia torná-lo o novo sultão. O vilão descobre que Aladdin cumpre com os requisitos necessários para a tarefa e ordena que os soldados do palácio detenham-no.

A mando do antagonista, Aladdin é preso, mesmo contra a vontade de Jasmine. Na prisão, Jafar se disfarça de ancião e liberta o protagonista e seu companheiro Abu, levando-os até a Caverna dos Tesouros. Aladdin crê que se conseguir resgatar uma parte do ouro e diamantes contidos na caverna, poderá se tornar um príncipe e casar com Jasmine.

O protagonista adentra a gruta a pedido do disfarçado Jafar, porém ocorre um problema: Abu tenta pegar um rubi, mesmo tendo sido alertado pelo guardião da gruta que não deveria tocar em nada além da lâmpada. Em seguida, a caverna entra em colapso e os dois tentam fugir com a ajuda de um tapete mágico. Na saída da caverna, Aladdin entrega a lâmpada para Jafar, que tenta matá-lo. Com a ajuda de Abu,o protagonista consegue se libertar do vilão, porém fica preso na caverna.

No interior da gruta, após a única saída ter sido bloqueada, o macaco Abu mostra que conseguiu pegar a lâmpada mágica de Jafar sem que o vilão percebesse. Aladdin esfrega a lâmpada e liberta o Gênio, que lhe revela poder conceder três desejos. Já fora da caverna, o herói da trama faz seu primeiro pedido: se tornar um príncipe para assim poder casar com Jasmine.

92

Ao mesmo tempo, no palácio, Jafar pensa em um outro plano para se tornar

sultão:

lago: Jafar, que tal você ser o marido idiota?

Jafar: O quê?

lago: Ouça, ouça... você se casa com a princesa, entendeu? E então você passa a

ser o Sultão!

Jafar: Ah... eu caso com a chata e passo a ser Sultão! Me amarro na idéia!

lago: Se amarre sim! E aí, nós jogamos o querido sogro e a noiva chata no

precipício!

Jafar: (risadas).

Sendo assim, Jafar tenta enfeitiçar o Sultão, visando convencê-lo a permitir que se case com Jasmine. Nesse instante Alladdin surge, se apresentando como "Príncipe Ali". Na mesma noite, ele leva Jasmine para um passeio no tapete mágico e conta para a princesa que ele é realmente um príncipe de um reino distante, que

Temendo que Aladdin se case com a princesa e se torne o novo sultão, de

volta ao palácio, Jafar captura o protagonista e joga-o no mar. Aladdin é salvo pelo

Gênio às custas de seu segundo desejo. Retornando ao palácio, o herói tenta

desmascarar o plano de Jafar, porém lago rouba a lâmpada mágica e a entrega ao

vilão. Com seus dois primeiros pedidos, Jafar se torna sultão e o feiticeiro mais

poderoso do mundo. Com seus novos poderes, o antagonista faz de Jasmine e de

seu pai seus escravos e exila Aladdin e Abu em um deserto gélido.

se disfarça de plebeu para ter uma vida comum. Os dois se beijam.

Com a ajuda de seu tapete mágico, Aladdin consegue retornar a Agrabah,

onde encontra Jafar subjugando seus antigos senhores. Nesse momento o feiticeiro

percebe a presença de Aladdin, aprisiona Jasmine em uma ampulheta gigante e

transforma-se em uma enorme cobra, tentando atacar Aladdin. Em meio à luta, ao

se gabar de ser "O mais poderoso ser da Terra", Aladdin retruca afirmando que o

vilão não é mais poderoso que o Gênio. Diante dessa constatação, Jafar usa seu

último desejo, pedindo para se tornar um gênio. Após transformado, Aladdin lembra-

o que os gênios ficam enclausurados nas lâmpadas mágicas e prende o vilão e seu parceiro lago. O Gênio leva a nova lâmpada para a Caverna dos Tesouros.

No desfecho da trama, após Aladdin contar que não é na verdade um príncipe (o que o impossibilitaria de casar com Jasmine), o herói usa seu último desejo para libertar para sempre o Gênio da lâmpada. O Sultão, ao ver a generosidade e bondade de Aladdin, permite que o jovem se case com sua filha mesmo não tendo um título monárquico.

Na última cena, temos Aladdin e Jasmine voando pelo céu da noite no tapete mágico e comemorando seu noivado.

O programa narrativo de base do filme Aladdin se inicia com Jafar em estado de disjunção com o objeto de valor *poder*, expresso pelo posto de "Sultão de Agrabah". Porém, para alcançar este seu objetivo final, o vilão necessitará de um objeto modal, a lâmpada mágica. Sendo assim, o actante se engaja em um programa narrativo secundário (programa narrativo de uso), através do qual ele irá adquirir as competências necessárias para realizar a performance: obtém conhecimento através de feitiçaria de que Aladdin é a pessoa certa para adentrar a caverna (objeto modal de saber) e o convence a resgatar a lâmpada (objeto modal de poder).

Porém, Jafar não consegue reaver a lâmpada mágica. Dessa forma, se engaja em outro programa narrativo de uso: tentará se casar com a princesa Jasmine (novo objeto modal de poder) para assim alcançar o estado de conjunção com seu objeto de valor final. Em paralelo, outro programa narrativo de base se desenrola. Aladdin busca conjunção com seu objeto de valor *amor*, figurativizado pelo casamento com a princesa Jasmine.

Temos então que no programa narrativo de Aladdin, a princesa Jasmine é um fim em si mesmo, enquanto que para o programa de Jafar, se casar com a princesa caracteriza apenas um objeto modal necessário para alcançar seu verdadeiro objeto de valor almejado, o *poder*. O vilão é motivado a se engajar em uma relação heterossexual unicamente por conta de sua obsessão por poder, e não por atração por uma mulher. Essa falta de qualquer forma de apreço pela personagem feminina se torna clara ao observarmos como Jafar se refere à princesa Jasmine:

Jafar: Ah... eu caso com a *chata* e passo a ser Sultão! Me amarro na idéia!

Obviamente, o formato de narrativa que coloca um anti-sujeito como empecilho para que uma relação amorosa entre protagonistas ocorra é extremamente recorrente em filmes hollywoodianos. Porém, normalmente o vilão tenta destruir o laço afetivo existente entre os personagens principais pois o mesmo deseja a mulher (ou o homem) para si. Como observa Griffin (2000), isso raramente acontece nos casos Disney. É interessante observar que nas animações da corporação, os vilões se colocam contra relações heterossexuais por ganância ou maldade pura, porém raramente com o intuito final de "roubar" um companheiro ou companheira.

Em uma leitura mais atenta, observamos que o que realmente torna Jafar um vilão é o fato dele se colocar como obstáculo para que uma relação heterossexual tome parte entre Aladdin e Jasmine. Sendo assim, ele representaria um risco à heteronormatividade por se opor a uma relação amorosa heterossexual tradicional. Sua vitória sobre Aladdin prenunciaria um futuro no qual o mantimento de relações normativas unicamente entre homens e mulheres seria incerto.

Essa oposição à lógica heteronormativa é figurativizada no nível discursivo através das características físicas e comportamentais de Jafar. Sua conformação física segue as mesmas linhas gerais observadas anteriormente no personagem Scar. Fica evidente o contraste entre as formas arredondadas da face do herói Aladdin e os traços pontiagudos de Jafar, assim como o uso de cores nas pálpebras e as sobrancelhas bem delineadas exclusivamente presentes no vilão e nos demais personagens femininos da trama.

Figura 11 - Comparação entre a caracterização visual do vilão Jafar (à esquerda) e o herói Aladdin.



As demais partes do corpo do vilão também remetem à noção de desvio das normas de gênero. *Jafar* apresenta corpo alto e esbelto, com graciosos membros longos e cintura fina, em clara oposição aos padrões observados nos demais personagens masculinos da trama. Um elemento importante a ser salientado diz respeito às mãos do antagonista. Como nenhum dos personagens de *Aladdin* tem unhas, os animadores atribuíram ao vilão dedos pontudos que sugerem unhas longas. Suas mãos se aproximam das de *Jasmine*, par amoroso de *Aladdin*, assim como contrastam fortemente com o formato das mãos deste último.

Podemos acentuar aqui a presença de intertextualidade. Enquanto o personagem Aladdin foi desenhado com base no ator Tom Cruise - um dos maiores exemplos de sex symbol masculino da década de 1990 (ver Figura 12) -, a estrutura corporal e os traços faciais de *Jafar* remetem às personagens Rainha Má, de "Branca de Neve e os Sete Anões", e especialmente a Maleficent, de "Bela Adormecida" (ver Figura 13).

Figura 12 - Os traços marcadamente masculinos do personagem Aladdin foram baseados no sex symbol americano Tom Cruise.  $^{55}$ 



-

<sup>&</sup>lt;sup>55</sup> Imagem disponível em:

<sup>&</sup>lt;a href="http://images5.fanpop.com/image/polls/1073000/1073275\_1342062818867\_full.jpg">http://images5.fanpop.com/image/polls/1073000/1073275\_1342062818867\_full.jpg</a> Acesso em 29/08/2014.

Figura 13 - Intertextualidade entre Jafar (à esquerda) e Maleficent. Atentar para os traços faciais finos e pontiagudos, as pálpebras coloridas e as sobrancelhas finas e delineadas de ambos os personagens.



Podemos recorrer ainda à questão autoral para evidenciar a presença de comportamentos desviantes no referido personagem. Segundo Sean Griffin (2000), Andreas Deja, animador líder dos personagens Jafar e Scar e abertamente homossexual, afirmou em diversas entrevistas que sua orientação sexual teve efeitos sobre os personagens que ele desenhou. Ainda de acordo com Griffin (2000, p. 141), "Ao desenhar o vilão Jafar para *Aladdin* (1992), Deja admite ter concebido o personagem como um homem gay 'para dar-lhe sua qualidade teatral, sua elegância". De acordo com Putnam (2013, p. 161), os diretores Ron Clements e John Musker sugeriram que Andreas Deja se inspirasse na bruxa Maleficent para dar movimento a *Jafar*, o que corrobora nossa indicação anterior de intertextualidade.

No concernente ao sintagma produzido pelas vestimentas de *Jafar*, observamos roupas longas, similares a vestidos femininos, em oposição à indumentária mais simples e inequivocamente masculina do herói Aladdin. Destacamos ainda o fato de Jafar ser o único personagem masculino a não usar calças, uma das peças de indumentária mais tradicionalmente relacionadas – se não a mais relacionada - à masculinidade.



Figura 14 - As vestimentas de Jafar. 56

A presença de uma exuberante capa e a impecável ornamentação do chapéu sugerem seu zelo estético e uma inerente vaidade, características estas que, de acordo com as convenções sociais, contribuem para a materialização no nível discursivo de sua identidade de gênero transgressora.

Considerando as oposições de sentido profundas do discurso, podemos afirmar que estas são representadas pelo mesmo quadrado semiótico que empregamos no caso de Scar (Ver Figura 9).

Aqui, temos o termo /normal/ expresso plasticamente pelo personagem Aladdin e sua identidade de gênero inequivocamente categorizada como masculina, a qual é atribuído valor eufórico. Em oposição, o termo /desviante/ é figurativizado por Jafar. À sua performance de gênero alternativa, que sugere — porém não explicita — noções que confundem os limites entre binarismos rígidos, é atribuído valor disfórico.

# 7.3. A PEQUENA SEREIA (1989)

A animação A Pequena Sereia é uma adaptação do conto homônimo escrito pelo dinamarquês Hans Christian Andersen em 1837. A versão cinematográfica se

<sup>&</sup>lt;sup>56</sup> Imagem disponível em: < http://static.giantbomb.com/uploads/scale\_small/0/5768/692675-jafar.jpg> Acesso em 29/08/2014.

inicia com um grupo de marinheiros cantando felizes enquanto navegam em alto mar. Entre eles está o príncipe Eric e seu tutor Grimsby. Simultaneamente, no fundo do oceano ocorre um concerto no qual as filhas de Tritão, o rei dos mares, irão se apresentar. A filha mais nova do rei, Ariel, é uma bela sereia de 16 anos que está insatisfeita com a vida no mar e tem curiosidade sobre a vida dos humanos na superfície.

Enquanto o concerto se desenrola, Ariel e seu amigo Linguado estão explorando os destroços de um naufrágio, buscando por objetos do mundo dos humanos. A pequena sereia não aparece no concerto. Ao invés disso, vai à superfície – contra os conselhos de seu pai - mostrar um utensílio que resgatou do navio naufragado, um garfo de prata, para a gaivota Sabidão, que supostamente é grande conhecedora das práticas e modos humanos.

Após ouvirem as pouco confiáveis informações de Sabidão, Ariel e Linguado lembram-se do concerto e correm, em vão, para tentar chegar a tempo no evento. Nesse momento ocorre a primeira aparição da bruxa do mar Úrsula, um polvo fêmea. Úrsula vive em uma caverna escura pois foi banida do reino de Tritão. Gananciosa, ela encarrega suas duas comparsas, as moréias Juca e Pedro, de seguirem os passos da jovem Ariel, acreditando que a mesma poderá ser a chave para a derrota de Tritão e sua ascensão triunfal ao trono do reino.

Furioso por Ariel não ter comparecido ao concerto e ter ido à superfície, Tritão designa seu conselheiro Sebastião, um siri, para segui-la, de modo a assegurar que a mesma não volte a desobedecê-lo. Insatisfeita com as ordens do pai, a pequena sereia se dirige a uma caverna, onde guarda sua coleção secreta de objetos do mundo dos humanos.

Nesse momento Ariel percebe uma sombra na superfície: é o navio do príncipe Eric. A pequena sereia se aproxima e vê que naquela noite estão celebrando o aniversário do príncipe. Ao ver Eric, Ariel fica instantaneamente encantada com sua beleza e se apaixona. Repentinamente, um furação surge no horizonte. Em meio aos esforços da tripulação para salvar o navio, um raio atinge as velas e incendeia-as, enquanto as fortes ondas fazem com que a embarcação se choque com os rochedos. Os marinheiros são atirados ao mar. Eric, ao tentar salvar

seu cachorro Max do navio em chamas, é lançado inconsciente ao oceano, quando Ariel o salva, carregando-o em segurança até a praia. A pequena sereia canta com o príncipe, ainda desmaiado, em seus braços.

Quando Eric recobra a consciência, Ariel retorna rapidamente para o mar. O príncipe ficou fascinado pela sua bela voz e promete encontrar a misteriosa garota que o salvou. Úrsula observa todo o ocorrido através de sua bola de cristal.

De volta ao fundo do mar, Ariel não consegue esconder sua alegria por ter encontrado Eric. Tritão, suspeitando que sua filha mais nova esteja apaixonada, pergunta a Sebastião quem é o escolhido. Em um descuido, o conselheiro do rei revela que a razão da felicidade da sereia é um humano. O rei dirige-se à caverna onde Ariel guarda seus objetos do mundo dos humanos e, furioso, destrói toda a coleção da filha. A sereia permanece chorando na gruta após o ocorrido, quando as assustadoras moréias Juca e Pedro a abordam, afirmando que representam alguém que pode transformar todos os seus sonhos em realidade: a bruxa Úrsula. Ariel aceita o convite das criaturas e vai encontrar a antagonista.

Já na sinistra caverna da bruxa, a vilã afirma que a única forma de Ariel conseguir o que deseja é tornando-se também humana. Úrsula propõe:

Úrsula: Farei uma poção que a tornará humana por três dias. Entendeu? Três dias! Agora ouça, isso é importante: antes do pôr do sol do terceiro dia, você tem de 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 a beijar 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?

Como pagamento pelo feitiço, Úrsula pede a voz de Ariel. A sereia tem dúvidas quando aos termos, pois acredita que sem sua bela voz não poderá conquistar Eric. Nesse momento a bruxa inicia uma canção, expondo os motivos pelos quais Ariel não deveria se preocupar com as condições do trato.

Ariel assina o contrato e ganha pernas humanas. Já na superfície, ela é achada por Eric na praia e levada para seu castelo. Ao final do segundo dia, os dois vão passear de barco. Em meio a um clima romântico criado por Sebastião, o casal

quase se beija, porém é impedido pelas moréias, que viram a pequena canoa. Temendo que o príncipe beije Ariel antes do pôr do sol do terceiro dia, Úrsula se transforma na bela jovem Vanessa e, com a voz de Ariel, lança uma espécie de encanto hipnótico sobre Eric, seduzindo-o a se casar com ela.

Na manhã seguinte Ariel descobre que o príncipe irá se casar com Vanessa. Muito triste, a pequena sereia vai para a praia chorar. Sabidão, a gaivota, sobrevoa o navio no qual se encontra a futura noiva. Vanessa canta:

Vanessa: Eu duvido que haja noiva/ Mais bonita do que eu/ Até agora estou gostando do que me aconteceu/ Terei logo a sereia e o oceano será meu!

A gaivota observa o reflexo de Vanessa no espelho e descobre que ela é na verdade a bruxa Úrsula disfarçada. Tendo descoberto o plano de Úrsula, Sabidão e os demais amigos de Ariel interrompem a cerimônia de casamento de Eric e Vanessa, que ocorria em um navio. Em meio ao caos instaurado pelos animais, a concha onde Úrsula guardava a voz de Ariel cai no chão e quebra, restaurando a voz da sereia e acabando com o encanto da bruxa sobre o príncipe. No momento em que Ariel e Eric iriam finalmente se beijar, o sol se põe e a garota se transforma novamente em sereia. A bruxa do mar retoma sua forma original e leva Ariel para o fundo do oceano. Nesse momento, Tritão confronta Úrsula, demandando que ela solte sua filha. A vilã propõe uma troca: ela libertará Ariel, porém o rei deverá permanecer como seu eterno prisioneiro. O rei concorda com a troca e se transforma em um pólipo, enquanto Úrsula se declara a nova rainha dos mares.

Nesse momento, Eric vai ao resgate da pequena sereia. Uma grande batalha se desenrola entre o príncipe e a bruxa, culminando com Úrsula sendo morta com um mastro de navio. Com isso, todos os seus feitiços são desfeitos. O rei Tritão, percebendo que o amor entre Ariel e Eric é verdadeiro, transforma sua filha em ser humano.

Na última cena do filme temos o casamento de Eric e Ariel. Em um dia ensolarado, a bordo de um belo navio e com a benção de todos os seres do mar, o casal parte feliz em direção a um arco-íris no horizonte.

Em A Pequena Sereia reconhecemos um programa narrativo de base com a adolescente Ariel em um estado inicial de disjunção com seu objeto de valor *independência*. Nesse primeiro momento a sereia de 16 anos quer se emancipar das regras impostas por seu pai Tritão e tornar-se adulta. Essa almejada independência é expressa por sua vontade de ter pernas (objeto modal de poder) e conhecimento sobre utensílios e costumes próprios dos humanos (objeto modal de saber), tornando-se assim apta a desbravar o mundo da superfície. Porém, assim que Ariel conhece príncipe Eric, testemunhamos seus desejos iniciais por autonomia, independência e uma vivência humana sendo instantaneamente suplantados por seu interesse por um papel de esposa, transformação essa que evidencia o engajamento da narrativa a uma perspectiva moralizante que valoriza uma imagem extremamente conservadora e limitada de feminilidade, a partir da qual se entende o matrimônio heterossexual como objetivo final inconteste de qualquer mulher.

Em seguida, temos a apresentação do programa narrativo do anti-sujeito Úrsula. Nele, o objeto de valor almejado pelo actante – em uníssono com os demais casos analisados no presente trabalho - é o poder. Para conseguir seu objeto de valor, figurativizado pela coroa e tridente do rei Tritão, a vilã deverá dominar Ariel, caracterizando assim a pequena sereia como seu objeto modal de poder. Dessa forma, Úrsula se engaja em um programa narrativo de uso, através do qual tentará evitar que Ariel beije Eric, para que assim obtenha controle sobre a sereia e, por fim, torne-se a nova rainha dos mares, alcançando um estado final de conjunção com seu objeto de valor.

Sendo assim, temos que em meio à trama do filme, Úrsula representa uma ameaça à heteronormatividade por ser um empecilho para que a desejada união entre Ariel e Eric seja consumada. Porém, mais que se opor a uma união heterossexual tradicional, Úrsula personifica uma posição crítica orientada diretamente para as categorias mais fundamentais da estruturação dos gêneros a partir de uma divisão binária.

Tomemos como exemplo a música "Poor Unfortunate Souls", cantada pela vilã em seu esforço para convencer Ariel a assinar o contrato através do qual daria sua voz em troca de pernas humanas. Na referida cena, claramente construída

como uma rotina de um show drag<sup>57</sup>, Úrsula ensina para Ariel as performances de feminilidade que cumprem com as expectativas do hegemônico "mundo masculino branco" (SELLS, 1995). Em meio às suas lições, a vilã canta:

Úrsula: Terá sua aparência/ seu belo rosto/ E não subestime a importância da linguagem corporal!/ O homem abomina tagarelas/ Garota caladinha ele adora!/ Se a mulher ficar falando o dia inteiro e fofocando/ O homem se zanga, diz adeus e vai embora/ Não vá querer jogar conversa fora/ que os homens fazem tudo para evitar/ Sabe quem é a mais querida? É a garota retraída!/ E só as bem quietinhas vão casar...

Com isso, a vilã orienta a jovem sereia no sentido de demonstrar que a voz – representando a fala, mediação através da qual o indivíduo pode se tornar um sujeito do discurso, falando-se, e não exclusivamente sendo falado -, é na melhor das hipóteses algo inútil, visto que a feminilidade idealizada pelo sistema patriarcal hegemônico é pautada prioritariamente na linguagem corporal e, em última instância, no corpo feminino. O fato das pernas serem tomadas na trama como "porta de entrada" para o mundo feminino humano demonstra também a aceitação dos dominantes padrões de beleza por parte de Ariel - às custas da mutilação de seu próprio corpo.

Além de afirmar que a feminilidade é baseada majoritariamente na aparência, a performance musical de Úrsula - excessiva e marcadamente teatral - evidencia também que, na realidade, o "ser mulher" é uma categoria dramática, ou seja, tratase de um conjunto de atos, gestos e atuações, norteado por convenções arbitrárias sócio-historicamente contingentes, se distanciando de noções que definem o gênero como um efeito de uma constituição anatômica específica. Expondo o caráter performativo e imitativo do gênero, a vilã permite que Ariel vislumbre as reais

<sup>&</sup>lt;sup>57</sup> A cena é iniciada com Úrsula em uma espécie de camarim, preparando-se para a apresentação enquanto arruma os cabelos e passa batom. A relevância da teatralização desse primeiro momento, conhecido no meio drag como "montagem", não deve ser subestimada, uma vez que tal etapa caracteriza propriamente o "tornar-se drag", o processo de incorporação do personagem por parte do performer através de mudanças corporais diversas (VENCATO, 2002). Em seguida, já "em cena", a antagonista dança e gesticula de maneira exagerada, mobilizando todos os níveis de sua "linguagem corporal". Em determinado momento, a vilã vale-se de uma espécie de alga, utilizando-a como um boá e emprestando um breve — e cínico - tom dramático ao número musical, enquanto seus tentáculos movimentam-se de modo sincrônico e exuberante.

condições de superação das estruturas vigentes que organizam as formas de pensar os limites entre identidades masculinas, femininas e desviantes.

Essa oposição radical às normativas de gênero é claramente observável na construção plástica da personagem, que toma parte no nível discursivo do texto. Sua constituição física materializa uma identidade de gênero altamente desviante: longe dos padrões dominantes de beleza feminina (idealmente representados por Ariel e suas irmãs), Úrsula é uma figura obesa, corpulenta e voluptuosa, beirando o grotesco. Enquanto a metade superior de seu corpo apresenta traços definidos socialmente como pertencentes a mulheres (busto farto, por exemplo), sua metade inferior (tentáculos) não apresenta nenhum marcador visível de gênero, comunicando assim o caráter ambíguo de sua identidade.

Contrastando com a fisionomia jovem da protagonista Ariel, Úrsula aparenta certa idade, ostentando rugas e marcas de expressão em sua face. A estrutura facial da vilã é completamente distinta daquela usualmente atribuída a personagens femininos nos filmes Disney: Úrsula apresenta mandíbula larga, boca extremamente grande e nariz retilíneo (próximo ao formato do nariz do rei Tritão) - assim como cabelos curtos e eretos -, ao passo que Ariel tem queixo fino, boca pequena e nariz arredondado - além de longos cabelos ruivos. A presença, exclusivamente na vilã, de chamativos acessórios (brincos e colar), unhas longas e batom (ambos em uma nada discreta tonalidade vermelha), cílios particularmente longos, pálpebras pintadas em azul (comunicando uso farto de cosméticos) e um sugestivo vestido decotado contribui para a construção do ar extravagante, dramático e marcado pela artificialidade cômica e desviante de Úrsula. Às suas características físicas, soma-se a voz rouca e grave da atriz Pat Carroll, se contrapondo às vozes agudas das demais personagens femininas da trama.



Figura 15 - Caracterização facial de Ariel e Úrsula.

Os movimentos corporais da antagonista caracterizam uma clara oposição ao padrão gestual de Ariel, principal personagem feminina do filme. Enquanto a pequena sereia mobiliza gestos contidos e suaves, Úrsula movimenta-se de modo expansivo e exagerado. Sua gestualidade extravagante é potencializada por seus tentáculos, que funcionam como oito mãos a somar com seus já extremamente expressivos braços. É interessante notar que, ao parar em determinada posição, a vilã posta seus membros de modo estratégico e altamente simbólico, como se tivesse consciência da perspectiva fílmica e posasse para a câmera. Em outras palavras, podemos afirmar que seu comportamento não-verbal parece replicar estereótipos amplamente difundidos de feminilidade, o que acaba por instaurar uma dissonância entre um corpo que não se adequa harmoniosamente a nenhuma das tradicionais categorias binárias e uma atuação parodística do feminino.

Todos os elementos aqui apontados permitem que aproximemos a performance de gênero da personagem em questão a uma performance drag. Drag Queens tomam como a tônica de suas identidades (ou pós-identidades) a instabilidade e o contínuo trânsito entre os gêneros, utilizando do humor, do exagero e da ironia para evidenciar o caráter performativo e limitado das categorias binárias hegemônicas. Guacira Louro (2004, p. 21), ao descrever a figura drag, parece sintetizar a multifacetada identidade de Úrsula:

A drag escancara a construtividade dos gêneros. Perambulando por um território inabitável, confundindo e tumultuando, sua figura passa a indicar que a fronteira está muito perto e que pode ser visitada a qualquer momento. Ela assume a transitoriedade, ela se satisfaz com as justaposições inesperadas e com as misturas. A drag é mais de um. Mais de uma identidade, mais de um gênero, propositadamente ambígua em sua sexualidade e em seus afetos. Feita deliberadamente de excessos, ela encarna a proliferação e vive à deriva (...)

A partir de uma exteriorização exagerada das características culturalmente atribuídas ao feminino, Úrsula constrói uma identidade provocativa que remete - de modo marcadamente complexo e caricato - ao estereótipo de *femme fatale*, em particular no concernente à sua sexualidade. O caráter transitório que, como afirma Louro (2004), é definidor das performances drag, é claramente representado por Úrsula quando a mesma se transforma em Vanessa, uma versão morena de Ariel. Mascarando-se temporariamente como uma figura que se adequa aos ideais de feminilidade hegemônicos, a vilã evidencia a natureza imitativa e fugaz das identidades que assume, afirmando sua capacidade de ser "mais de um".

Nossa leitura da performance de gênero desviante de Úrsula sob a luz da noção de drag é corroborada quando buscamos informações concernentes às inspirações de seus criadores. Segundo Putnam (2013), Ruben Aquino, diretor de animação responsável pela vilã, assumiu em entrevistas que a imagem de Úrsula foi baseada na figura da icônica drag queen Divine. Vivida pelo ator norte-americano Glenn Milstead, Divine tornou-se a mais reconhecida drag queen dos anos 80, famosa por seus filmes e peças de teatro que abusavam do estilo *trash*, obsceno e grotesco. Além da incontestável semelhança visual entre Divine e Úrsula, é possível afirmar que a *persona* da antagonista animada como um todo foi baseada em grande medida na drag queen criada por Glenn Milstead, em especial seus trejeitos e maneirismos<sup>58</sup>.

<sup>&</sup>lt;sup>58</sup> A título de curiosidade, é interessante notar que Úrsula, quando metamorfoseada em Vanessa, canta em frente ao espelho (na versão original da canção): "What a lovely little bride I'll make / My dear, I look *divine* (...)", talvez fazendo uma breve referência à drag queen que lhe serviu de modelo.



Figura 16 - Divine e Úrsula. 59

Segundo Judith Butler (2008), a performance drag parodia o modelo expressivo de gênero e a idéia de uma verdadeira identidade masculina ou feminina. Nesse sentido, Úrsula desestabiliza exemplarmente o gênero, revelando-o enquanto um construto social. Ao dirigir-se a Ariel em seu número musical "Poor Unfortunate Souls", desvelando que o gênero nada mais é que uma construção performativa, que mobiliza sentidos a partir da constante repetição de atos e, por conseguinte, reconhecendo que tal noção não se trata de uma categoria natural, a vilã se torna um perigo por poder potencialmente desviar a bela sereia da anteriormente inevitável aliança com o modelo de gênero dominante. Como afirma Laura Sells (1995), as lições da antagonista sobre feminilidade oferecem uma importante posição através da qual Ariel poderia resistir às imagens rigidamente delimitadas e patriarcais de mulher. Essa subversão radical, afronta sem precedentes aos "bonscostumes" tão defendidos pela Disney, só poderia ser respondida com uma punição equivalentemente extrema e exemplar, de forma a salvaguardar as fronteiras do sistema heteronormativo.

-

<sup>&</sup>lt;sup>59</sup> As imagens de Divine estão disponíveis em: < http://3.bp.blogspot.com/\_uD5M4xUR5fw/TVIUhjWx-TI/AAAAAAAAADs/7WA8W\_y699U/s1600/Divine.jpg> e < https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/236x/6a/2d/36/6a2d361165b0f775246f5aca2aee4a7d.jpg> Acesso em: 07/04/2015.

É o que observamos ao final do filme. Enquanto Ariel é assimilada idealmente pelo modelo hegemônico de gênero<sup>60</sup>, Úrsula morre em uma cena fortemente simbólica, na qual a vilã é perfurada por um fálico mastro de um barco.<sup>61</sup> Com isso, temos a figurativização da restituição do poder patriarcal masculino sobre a ameaça de desmistificação das categorias identitárias de gênero que sustentam as relações hegemônicas de dominação.

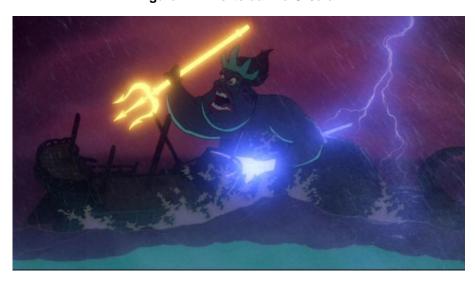


Figura 17 - Morte da vilã Úrsula.

Portanto, podemos afirmar sinteticamente que Úrsula se coloca além das fronteiras de binarismos rígidos. Essa posição disruptiva da vilã é expressa, por exemplo, por sua condição de exilada do reino de Tritão. No reino impera a lógica patriarcal heteronormativa tradicional, onde a dicotomia masculino/feminino é facilmente reconhecível e desvios mínimos dos papéis de gênero hegemônicos, tais quais a "rebeldia" e a pseudo-autonomia da sereia Ariel, são tratados como atos isolados e passíveis de punição, porém ainda inteligíveis. Já Úrsula é uma completa *outsider*, uma criatura que não apenas desafia o patriarcado como também desestabiliza radicalmente as categorias mais basilares do sistema simbólico e da estrutura social do reino.

<sup>60</sup> Ao final do filme, Tritão entrega a mão – e, com isso, a tutela - de sua filha mais nova a príncipe Eric. Tal cena teatraliza a aceitação de Ariel no "mundo masculino branco", às custas de sua inicialmente almejada autonomia.

<sup>&</sup>lt;sup>61</sup> Ainda, poderíamos apontar que, no momento da morte da antagonista, há a instauração de uma determinada correlação semi-simbólica entre expressão plástica e plano de conteúdo, que toma parte na oposição entre os tentáculos flácidos da desviante Úrsula e o rígido mastro do barco capitaneado por príncipe Eric.

## 8. CONCLUSÕES

O presente estudo teve como um de seus objetivos centrais motivar análises mais profundas das animações infantis, em detrimento de visões acríticas que usualmente tomam tais artefatos culturais enquanto construções inocentes e essencialmente benéficas para a formação das crianças. Como coloca Giroux (1995b), tendo em vista o caráter pedagógico das animações Disney e sua relevância ímpar no âmbito geral da indústria cultural, cabe aos estudiosos da cultura questionar os significados que estas produzem, os papéis que legitimam e as narrativas que constroem. Os presentes resultados apontam para a existência de uma tendência nas animações Disney à representação do vilão enquanto padrões tradicionais de masculinidade e feminilidade, transgressor dos apresentando em suas caracterizações elementos que sugerem identidades de gênero complexas e ambíguas. Ou seja, a partir de nossos resultados observamos que a Disney tende a retratar negativamente o vasto espectro das condutas situadas além das fronteiras da heteronormatividade. Com isso, reconhecemos uma potencial influência negativa desses artefatos culturais junto ao público infantil, em especial sobre o processo de construção de visões e julgamentos morais das crianças acerca de identidades de gênero alternativas.

Diferentemente de alguns estudos anteriores, não discutimos aqui a sexualidade dos vilões, uma vez que nos filmes analisados as práticas sexuais nunca são apresentadas. Ao contrário, nos detemos em investigar as performances de gênero de três vilões e de que maneira suas características dialogam com certas convenções sociais e imposições ideológicas.

#### 8.1. O DISCURSO IDEOLÓGICO DO VILÃO

Como observamos em nossa revisão bibliográfica, a dita aniquilação simbólica (GROSS, 1995) tradicionalmente vitimou identidades de gênero que não se conformam às normas impostas. Isso quer dizer que durante muito tempo foram raras as representações de tais indivíduos desviantes nos meios de comunicação, principalmente quando nos referimos ao período que se estende do final da década de 1980 a meados da década de 1990.

O fato dos estúdios Disney apresentarem em seus filmes personagens que ultrapassam as barreiras rígidas dos gêneros poderia, nessa perspectiva, ser entendido como uma atitude progressista. Ao apresentarem tais identidades, seus filmes não só retratariam a realidade social de modo mais verídico e diversificado, como atuariam de forma a familiarizar o público infantil com tais tipos de identificação que fogem à lógica heteronormativa binária. Em outras palavras, seria um modo de reconhecimento discursivo da possibilidade de existência de posições de sujeito que vão além do normativo.

Porém, essa leitura é logo desacreditada ao observarmos a forma como tal "reconhecimento" se dá. A partir do momento em que as qualidades desviantes são aparentes exclusivamente em personagens maus, temos um processo de estigmatização que funciona como parte de um esforço mais amplo de normatização de comportamentos. A transgressão está inscrita em corpos abjetos, nos vilões. Maus por natureza e muitas vezes irretratáveis, suas atitudes são a definição do que não deve ser seguido, caso se queira ter uma posição respeitável no meio social. Ao invés de reconhecimento enquanto formas possíveis de performances que frustram as expectativas do senso comum, há uma condenação discursiva das mesmas desde o início. Como aponta Putnam (2013, p. 149), a Disney, ao criar unicamente personagens malignos como transgressores, constrói uma avaliação implícita dessas formas de ser e agir alternativas em relação ao gênero, inequivocamente associando-as com crueldade, egoísmo, brutalidade e ganância. Em outras palavras, aspectos como imoralidade, ardil e sadismo são apresentados nos filmes como características inerentes a indivíduos cujas identidades de gênero não se conformam às normas sociais.

Nesse processo, a função ideológica do desviante (o vilão) é ajudar a definir e reforçar o que é normativo. Como observamos anteriormente em Velho (2003), um determinado grupo social ou um conjunto de práticas e idéias só pode ser rotulado como bom, desejável e moral após a construção de figuras opostas, que possam ser julgadas como ruins, indesejáveis e imorais. As definições de bom e mau são dependentes uma da outra, se estabelecendo contrastivamente. Desse modo, a apresentação de identidades de gênero desviantes nas animações Disney não caracteriza uma falha do sistema heteronormativo em seu esforço para manter o

controle. Ao contrário, figura como um fator necessário para que se possa reiterar a normalidade de determinados grupos e práticas e, simultaneamente, desvalorizar outros. A naturalidade das formas de ser entendidas como normais é determinada pelo contraste com aquelas tomadas como desviantes e, nesta medida, destas últimas depende.

Cabe salientar ainda que nas tramas estudadas os vilões sofrem severos castigos devido às suas formas de ser reprováveis. Úrsula é empalada por um mastro, Jafar é enclausurado em uma lâmpada e Scar, após ser violentado por um bando de hienas, é queimado vivo. Sendo assim, mais que uma condenação dos desvios das normas de gênero e, por conseguinte, o reforço das regras heteronormativas, temos a apresentação das penalidades que pessoas desviantes estariam sujeitas. Nesse sentido, percebemos uma implícita evocação da justeza de transgressores serem penalizados, entendendo que o restabelecimento moralizante da tradição através da violência é uma ação necessária para o mantimento da estrutura hegemônica.

Outro elemento a ser acentuado diz respeito ao fato do padrão de representação negativa de desviantes das normas de gênero nas animações Disney fazer parte de uma tendência discursiva mais ampla e duradoura, que pode ser reconhecida já em filmes da década de 1940. A mobilização da figura genérica do desviante perigoso e assassino, como vimos em nossa revisão bibliográfica, foi extremamente recorrente no cinema hollywoodiano do imediato pós-guerra, mantendo-se particularmente evidente nos *noir* dos anos 50 e perdurando pelas décadas subseqüentes com maior ou menor força, culminando nos chamados *slasher films* dos anos 80. Em comparação com estes últimos, os filmes Disney aqui analisados retêm a evidente presença do estereótipo de assassino psicótico queer (como exemplarmente representado por Scar) e até mesmo o padrão de punição fálica dos desviantes de gênero (nomeadamente, a morte de Úrsula).

Colocados os pontos que entendemos como relevantes em relação aos textos midiáticos analisados e aos seus discursos tradicionalistas implícitos sobre gênero – ou seja, após evidenciarmos os sentidos através da aplicação da semiótica greimasiana -, gostaríamos de propor uma análise macro dos textos e de como estes dialogam com os contextos sócio-históricos dos quais emergiram.

Pensemos em duas narrativas.

A primeira, o desfecho da trama de "O Rei Leão". Simba descobre que Scar foi o real responsável pela morte de seu pai, Mufasa. Os personagens lutam, até que Scar é jogado de um penhasco. Semi-consciente, o vilão levanta-se, porém é surpreendido pelo bando de hienas que, furiosas, atacam-no impiedosamente. A imagem final de Scar é vista através de sombras, dando a entender que o "vilão afeminado" (LI-VOLLMER; LAPOINT, 2003) foi morto.

A segunda, uma história contada em entrevista pela filósofa Judith Butler que, assim como incontáveis outras histórias parecidas, exemplifica como o gênero, enquanto norma, é exercido de forma coercitiva. Segundo a autora, em meados dos anos 80 havia um jovem que vivia em uma pequena cidade no estado norte-americano do Maine. Tal jovem andava desde criança com uma espécie de "rebolado" que, segundo as normas impostas, caracterizava um traço de personalidade feminino. Com o passar do tempo, aquela forma de andar se tornou mais evidente, de uma maneira mais "dramaticamente feminina". Em um determinado dia, após diversas ameaças, um grupo de garotos o agrediu e o atirou de uma ponte. O garoto não sobreviveu. 62

Tradicionalmente, os estudos sobre os meios de comunicação e suas relações com fenômenos sociais mais amplos fariam as seguintes perguntas: O que influenciou o que? O filme terá motivado crimes como esse, ou tais crimes foram a inspiração para o filme? Tal situação é um exemplo de como a sociedade reflete a mídia, ou de como a mídia reflete a sociedade?

Buscamos outra saída para a problemática que se desenha, nos afastando de interpretações que tomam como premissa a existência de dois campos apartados, que se relacionariam de maneira mecânica segundo relações de causa e efeito, sendo um deles ativo e outro passivo. Negamos, portanto, entendimentos segundo os quais o complexo dos processos sociais, sejam estes práticas simbólicas ou

<sup>&</sup>lt;sup>62</sup> A entrevista pode ser assistida em http://www.youtube.com/watch?v=xl1A31NX5MM <acesso em 18 de novembro de 2013>

relações interpessoais, se organizam de acordo com uma estrutura que opõe rigidamente elementos determinantes e determinados<sup>63</sup>.

Pensemos por um instante em termos de totalidade. Entendendo a cultura de uma determinada especificidade histórica e social como uma estrutura de sentimento (WILLIAMS, 2011b), ou seja, uma gama de percepções, crenças e valores que perpassa não uma, mas todas as práticas sociais, podemos compreender que o que os dois casos relatados compartilham é um mesmo "molde" que organiza as formas de pensar de um período. (Discutimos o conceito de structure of feeling no segundo capítulo).

Sendo assim, não temos aqui dois fenômenos completamente distintos e separados; temos duas formas de manifestação de uma mesma estrutura de sentimento, que organiza - mesmo que de forma frouxa, se opondo assim à noção de determinação – tanto a consciência empírica do grupo social quanto a produção artística/comercial de um período. Tal estrutura poderia ser ainda reconhecida nos discursos políticos conservadores da época, nas demais produções midiáticas e nas diversas outras esferas da vida comum.

Ambas as práticas sociais descritas (afinal, a arte não é uma prática e não é social?<sup>64</sup>) convergem na crença de que aquele que não se conforma às normas de gênero é mau e representa uma ameaça, posição essa que, apesar de historicamente presente na cultura norte-americana, contava com especial força e visibilidade no período dada a onda homofóbica surgida a partir do surto de AIDS na década de 1980. A estrutura heteronormativa e a patologização do desviante eram reiteradas nas mais variadas esferas da sociedade norte-americana das décadas de 1980 e 1990, baseando à época todo um discurso político hegemônico pautado pelas noções tradicionais de família e sexualidade.

O temor de ter a estrutura heteronormativa abalada – que caracterizava o que Gross (2001) chamou de "pânico moral" - era tão grande que alimentava a idéia de

<sup>64</sup> "(...) não podemos separar a literatura e a arte de outros tipos de prática social de modo a torná-las sujeitas a leis muito especiais e distintas. Elas podem ter características bastante específicas como práticas, mas não podem ser separadas do processo social geral." (WILLIAMS, 2011b, p. 61).

-

Nos opomos aqui às mais variadas formas de teoria do reflexo, cuja versão mais célebre se observa no marxismo vulgar, concebendo uma relação causal mecânica entre base econômica determinante e superestrutura político-jurídica e ideológica determinada.

que o sujeito desviante, que supostamente colocaria em perigo o futuro da família norte-americana tradicional, deveria ser a qualquer custo impedido de transgredir as normas. Tanto na grande tela quanto sobre a ponte em Maine, a punição ao desviante é feita. Nos cinemas e sobre a ponte, a mesma heteronormatividade é defendida. Em outras palavras, temos que estas duas práticas sociais foram moldadas por uma mesma forma de ver e compreender o mundo.

Ao observarmos as duas narrativas apresentadas, nossos esforços de análise são orientados para o reconhecimento de tendências universais em casos particulares. Como coloca Raymond Williams, o importante é compreendermos as estruturas que subjazem às diversas práticas em uma determinada especificidade histórica. Aqui, a estrutura de sentimento, o princípio organizador, é o mesmo em ambas as narrativas, podendo ser nomeado, em consonância com Butler (2008), de "matriz heterossexual".

### 8.2. PARA ALÉM DE BINARISMOS: O VILÃO QUEER

Retornemos especificamente aos três personagens ficcionais, foco de nossa análise. Podemos indagar qual seria o real perigo que performances de gênero desviantes como as de Úrsula, Scar e Jafar representariam para o sistema heteronormativo, ao ponto de suas punições violentas no desfecho das tramas serem tomadas como justas pelo grande público.

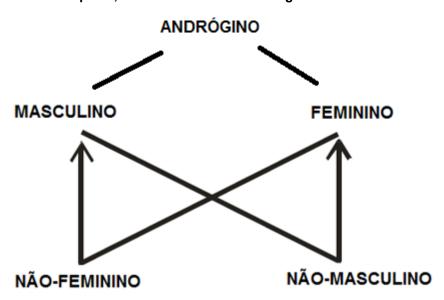
Diversos estudos anteriores que se dedicaram à análise do fenômeno aqui abordado concluíram que os vilões Disney transgridem as normas de gênero através de identidades andróginas. A palavra androginia provém da união entre os termos gregos *andros* (homem) e *gunê* (mulher) e é comumente empregada para se referir a pessoas que apresentam explicitamente em suas características físicas e comportamentais marcadores tanto atribuídos ao masculino quanto ao feminino. Entendemos portanto a androginia como a coexistência, em um único ser, de traços claramente identificáveis como masculinos e femininos.

Figura 18 - Exemplo de caracterização andrógina, onde temos a combinação de traços masculinos (bigode) e femininos (lingerie, seios) claramente identificáveis. 65



Sendo assim, poderíamos representar esse tipo de identidade da seguinte forma no quadrado semiótico:

Figura 19 - Quadrado semiótico apresentando o binarismo /masculino/ vs. /feminino/ e o termo complexo, lexicalizado como "Andrógino".

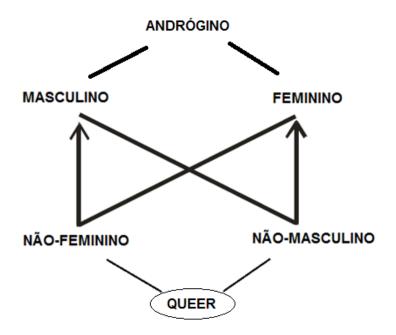


Porém, a partir de nossas análises, observamos que não há nos vilões esse tipo de apresentação explícita de traços masculinos e femininos. O que vemos são corpos e identidades indisciplinados, que sugerem a negação tanto da categoria masculino quanto da categoria feminino simultaneamente. Ao invés de "masculino e

<sup>&</sup>lt;sup>65</sup> Imagem disponível em: < http://i.huffpost.com/gen/1426025/thumbs/o-LADY-GAGA-570.jpg?1> Acesso em: 15/05/2015.

feminino" temos "nem masculino nem feminino", o que dá origem a um termo neutro no quadrado semiótico.

Figura 20 - Quadrado semiótico com os termos complexo (lexicalizado "andrógino") e neutro (lexicalizado "queer").



Enquanto o termo complexo (lexicalizado como *Andrógino*) toma como seu ponto de partida as duas categorias dicotômicas masculino e feminino para opor-se a esta lógica heteronormativa através da combinação explícita dos caracteres que identificam-nas, o termo neutro (lexicalizado como *Queer*) nega a própria possibilidade de existência dessas duas categorias iniciais e sua combinação. Enquanto a androginia se situa em um lugar de explícita crítica, o *Queer* se mostra um não-lugar, ininteligível para a lógica que parte da dicotomia tradicional. Essa impossibilidade de compreensão do Queer tomando como base os binarismos tradicionais (masculino/feminino, heterossexual/homossexual) é figurativizada na fala de Simba, quando este se dirige a Scar afirmando que o vilão é "esquisito"<sup>66</sup>.

Em sua indefinição como masculino, feminino ou uma combinação entre estes, vislumbramos no *Queer* os rumos de uma pós-identidade de gênero. Pelo lado da androginia, temos uma identificação explicitamente crítica, porém facilmente reconhecível como tal por parte do sistema hegemônico. Pelo lado *Queer*, temos através da indefinição, do desconforto, a exposição das limitações das atuais

<sup>&</sup>lt;sup>66</sup> Simba se dirige a Scar afirmando "You're so weird". O vilão responde "You have no idea". Cabe salientar que um sinônimo comumente empregado de "weird" é "queer".

categorias identitárias. O *Queer* aqui não se trata do masculino, nem do feminino e nem da união entre estes: o *Queer* está além. Ele resiste a ser rotulado nas categorias pré-existentes, mesmo que seja na categoria crítica de androginia.

Afirmar uma determinada identidade andrógina, apesar de em um primeiro momento soar como uma forma de luta eficaz contra a lógica heteronormativa, em última instância mostra-se como uma ação complacente com o regime identitário ao qual esta estaria se opondo. Tal posição continua se sujeitando a categorização por parte do sistema heteronormativo. Já o *Queer*, em sua indefinição/insubordinação, em sua *sugestão* ao invés da apresentação explícita, ultrapassa não apenas a dicotomia /masculino/ vs /feminino/ como também a polaridade /heterossexual/ vs /homossexual/ e outras.

Portanto, entendemos que, mais do que questionar as normas DE gênero os papéis que devem ser interpretados por homens e mulheres - os vilões aqui analisados desestabilizam a própria norma DO gênero. Ou seja, através de suas performances eles desafiam e desconstroem a regra primeira e quase inquestionada que impôs que todo o leque de emoções e atuações humanas deve se conformar a apenas duas categorias dicotômicas, masculinidade ou feminilidade. Indo além, negam ainda a possibilidade de categorizações rígidas como aquelas propostas pelo binarismo heterossexual vs. homossexual. Suas identidades superam as dicotomias tradicionais e as intrínsecas relações de dominação entre os pólos que normalmente se apresentam com essa forma de organização de sentidos, evidenciando a contingência dessas construções binárias e colocando toda essa forma de pensamento em risco. Pela perspectiva hegemônica, surge então a necessidade de estigmatização dessa posição, o que se materializa no papel de vilão. Portanto, esse esforço de negação do desviante nada mais é que uma tentativa de proteger o mundo conhecido, as relações de dominação que nele se instauram e as categorias rígidas que as sustentam.

Por uma perspectiva social, outro ponto a se salientar refere-se ao fato de, ao tratarmos das representações simbólicas de identidades de gênero desviantes, não podemos perder de vista que estas atuam diretamente sobre a vida cotidiana de grupos marginalizados. As produções artísticas devem ser pensadas em termos de materialidade, uma vez que, além de serem objetos ou notações resultantes da

mobilização de meios materiais de produção, as mesmas geram efeitos sociais profundos e materiais que organizam a vida comum. Devemos assim ecoar a recusa fundamental de Raymond Williams por abordar a cultura de forma isolada do resto da vida social. O reconhecimento simbólico nas mídias de identidades não-normativas é uma condição sine qua non para modificações estruturais na sociedade, e não apenas um fim em si mesmo. O reconhecimento simbólico é o primeiro passo no sentido de uma melhor redistribuição de oportunidades, acesso a direitos e minimização de preconceitos e violências que vitimam materialmente os sujeitos que não se conformam às regras de gênero. Em outras palavras, devemos defender uma posição crítica que acentue as articulações entre o simbólico e o político.

# 8.3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Observamos no decorrer do presente trabalho que alguns espaços da cultura da mídia – em especial suas regiões mais insuspeitas - são amplamente povoados por discursos que contribuem com processos de deslegitimação e marginalização de formas de identificação que questionam os limites daquilo que foi sóciohistoricamente instituído como normativo. Sob a égide da busca incessante pela maximização dos lucros e a realização do capital mundializado, grandes corporações de entretenimento veiculam representações estruturadas por arquétipos preconceituosos (elaborados a partir das mais diversas intersecções entre categorias identitárias tais quais gênero, sexualidade, raça, classe, etc), uma vez que estes respondem ao imaginário dominante, tornando assim seus produtos culturais mais palatáveis para um maior número de consumidores.

Tal cenário nos coloca em uma posição de claro desconforto, assim como torna forçosa uma questão que, obviamente, não demanda uma resposta fácil: É possível imaginar um cenário alternativo?

A imagem de uma sociedade na qual as grandes corporações midiáticas, conscientes de seu papel estruturante em meio às dinâmicas políticas e sociais, norteiem suas produções simbólicas a partir de valores humanos, em detrimento da atual ênfase quase exclusiva em preocupações mercadológicas, pode parecer utópica para muitos. Cabe-nos então, assim como lembra Maria Elisa Cevasco

(2010) ao comentar o percurso intelectual de Fredric Jameson, resgatar o entendimento das utopias como estratégias políticas radicais de ruptura com aquilo que nos é vendido - a todo momento e através dos mais diversos meios - como inevitável, tanto no hoje quanto no ainda inexistente amanhã.

Devemos conceber as atuais práticas simbólicas e os valores e formas de identificação que estas legitimam e negam como expressão de uma sociabilidade específica que, por sua vez, deve ser interpretada na chave do seu devir histórico. Dessa forma, constituiremos as bases para que a sociedade mais livre, igualitária e justa que almejamos seja compreendida como uma possibilidade real, e não apenas uma aspiração subjetiva, fadada a ser engolida pela ideologicamente construída e reiterada ilusão da "inevitabilidade do modelo de vida em cena no momento" (CEVASCO, 2010).

Este futuro alternativo e possível não será produzido pela crítica que renega seu caráter enquanto prática social, ou pela ação que subestima a relevância da teoria. O porvir que desejamos florescerá do reconhecimento da imbricação indissolúvel entre a crítica e a prática, através de uma consciência que coloca esta como momento necessário daquela e ambas como atividades humanas que, em proporções equivalentes, são tanto produtos das circunstâncias quanto as produzem.

Em outras palavras, após tomarmos consciência das práticas simbólicas existentes e de suas funções ideológicas, devemos modificar este existente e as relações fundacionais que o assentam.

Cabe a nós – munidos com as ferramentas da teoria e da luta, nos mais variados "terrenos" de atuação - edificar este futuro.

### 9. REFERÊNCIAS

### Referências Bibliográficas

ADORNO, T. W. *Mínima moralia*. Lisboa: Edições 70, 1951. Disponível em: <a href="http://ghiraldelli.pro.br/wp-content/uploads/adorno-minima-moralia.pdf">http://ghiraldelli.pro.br/wp-content/uploads/adorno-minima-moralia.pdf</a>> Acesso em: 20 dez. 2014.

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. A Indústria cultural: o iluminismo como mistificação das massas. In: **Indústria cultural e sociedade** / Theodor W. Adorno; seleção de textos Jorge Mattos Brito de Almeida traduzido por Juba Elisabeth Levy... [et al.]. — São Paulo: Paz e Terra, 2009.

AKITA, Kimiko; KENNEY, Rick. A "Vexing Implication": Siamese Cats and Orientalist Mischief- Making. In: CHEU, Johnson (Org.). **Diversity in Disney films**: critical essays on race, ethnicity, gender, sexuality and disability. North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, p. 50-66, 2013.

ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos ideológicos do Estado**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

ANDRADE, Josmar. A imagem como elemento da retórica de marketing: um estudo da evolução dos anúncios veiculados em revista. 2009. 478 p. Tese (Doutorado) – Faculdade de Economia, Administração e Contabilidade, Universidade de São Paulo.

ANDREW, James Dudley. **As principais teorias do cinema**: uma introdução; tradução Teresa Ottoni – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

ARANTES, Paulo Eduardo. "Vida e Obra". In: BENJAMIN, Walter; HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W.; HABERMAS, Jurgen. **Textos Escolhidos**– Benjamin, Horkheimer, Adorno, Habermas. Tradução de José Lino Grunnewald et al. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os Pensadores)

ATTEBERY, Brian. **Decoding gender in science fiction**. New York and London: Routledge, 2002.

BAPTISTA, Maria Manuel. "O quê e o como da investigação em Estudos Culturais". In: BAPTISTA, Maria Manuel (org.) **Cultura: Metodologias e Investigação.** Lisboa: Ver o Verso Edições, 2009.

BARROS D.L.P. **Os Sentidos da Gestualidade**: Transposição e Representação Gestual Cadernos de Semiótica Aplicada São Paulo, v. 8, n. 2, dez. 2010.

BARTHES, Roland. Elementos de Semiologia. 16ed. São Paulo: Cutrix, 2006.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter; HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W.; HABERMAS, Jurgen. **Textos escolhidos** – Benjamin, Horkheimer, Adorno, Habermas. Tradução de José Lino Grunnewald et al. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os Pensadores)

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. 3ª Edição.São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras Escolhidas, 1).

BENSHOFF, Harry M.; GRIFFIN, Sean. **Queer images**: a history of gay and lesbian film in America. Maryland: Rowman & Littlefield, 2005.

BREAUX, R. M. After 75 Years of Magic: Disney Answers its Critics, Rewrites African American History, and Cashes in on its Racist Past. **Journal of African American Studies**, 14, 2010.

BURTON, Graeme. **Media and Society**: Critical Perspectives. Berkshire: Open University Press, 2005.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**. Feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

BYRNE, Eleanor; MCQUILLAN, Martin. **Deconstructing Disney**. London: Pluto Press, 1999.

CEVASCO, Maria Elisa. **Dez lições sobre estudos culturais.** São Paulo: Boitempo, 2003.

CEVASCO, Maria Elisa. O sentido da crítica cultural. Revista Cult, São Paulo, 2010. ed.122 Disponível em <a href="http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/o-sentido-da-critica-cultural/">http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/o-sentido-da-critica-cultural/</a> Acesso em: 01 mai. 2015.

COCA, Andreea. *A Reflection on the Development of Gender Construction in Classic Disney Films,* **Amsterdam Social Science**, 2000. Disponível em: < http://www.socialscience.nl/SocialScience/application/upload/files/Vol3\_Is1\_02Coca. pdf > Acesso em: 06 jul. 2013.

CONWAY, Jill; BOURQUE, Susan; SCOTT, Joan. **El concepto de gênero**. México: UNAM/PUEG, 2003.

DENIS, Sébastien. O Cinema de Animação. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2010.

DORFMAN, Ariel; MATTELART, Armand. **Para ler o Pato Donald**: comunicação de massa e colonialismo. Trad. Álvaro de Moya. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

DUARTE, R. A. P. **Adorno/Horkheimer**: Dialética do esclarecimento. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

DUARTE, Rodrigo. **Teoria Crítica da Indústria Cultural**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

DURHAM, M. G. e KELLNER, D. **Media and Cultural Studies**: Keywords. Malden: Blackwell, 2006.

DYER, Richard. **The Culture of Queers**. New York: Routledge, 2002.

FEJES, F., & PETRICH, K. Invisibility, homophobia and heterosexism: Lesbians, gays and the media. **Critical Studies in Mass Communication**, *10*, *p*. 396–422, 1993.

FIORIN, José Luiz. Elementos de análise do discurso. São Paulo: Contexto, 2009.

FLOCH, Jean-Marie. Visual Identities. New York. USA: Continuum, 2000.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 15 ed. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2000.

FOUCAULT, M. Poder e saber. In: MOTTA, M. B. da (Org.). **Estratégia, Poder-Saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, p.224-240, 2003. (Coleção Ditos e escritos IV).

FRASER, Nancy. **Justice Interruptus**: Critical Reflections on the "Postsocialist" Condition. New York & London: Routledge, 1997.

GAUNTLETT, David. **Media, gender and identity**: an introduction. New York: Routledge, 2008.

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

GIROUX, Henry. 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, p. 132-158, 1995b.

GIROUX, Henry. **The Mouse That Roared**: Disney and the End of Innocence. Lanham MD: Rowman and Littlefield Press, 1999.

GOFFMAN, Erving. **A representação do Eu na Vida Cotidiana**. (10ª edição). Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

GOFFMAN, Erving. The Arrangement between the Sexes. **Theory and Society**, Vol. 4, No. 3, p. 301-331, 1977.

GOLDMAN, Karen S. *Saludos Amigos* and *The Three Caballeros*: The Representation of Latin America in Disney's "Good Neighbor" Films. In: CHEU, Johnson (Org.). **Diversity in Disney films**: critical essays on race, ethnicity, gender, sexuality and disability. North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, p. 23-37, 2013.

GRAMSCI, Antônio. **Cadernos do Cárcere**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

GREIMAS, A. J. Semântica estrutural. São Paulo: Cultrix, Edusp, 1973.

GREIMAS, Algirdas Julius; COURTES, Joseph. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Contexto, 2008.

GRIFFIN, Sean. **Tinker Belles and evil queens:** The Walt Disney Company from the inside out. New York: New York University Press, 2000.

GROSS, L. **Up from invisibility**: Lesbians, gay men and the media in America. New York: Columbia University Press, 2001

GROSS, L. Out of the mainstream: Sexual minorities and the mass media. In G. Dines & J. M. Humez (Eds.), **Gender, race and class in media**: A text-reader . Thousand Oaks, CA: Sage, p. 61-69, 1995.

HALL, Stuart. El trabajo de la representación. In **Representation**: Cultural Representations and signifying practice. London, Sage Publications, 1997. Trad. De Elías Sevilla Casas. Disponível em: <a href="http://www.unc.edu/~restrepo/simbolica/hall.pdf">http://www.unc.edu/~restrepo/simbolica/hall.pdf</a>> Acesso em: 26 set. 2013.

HALL, Stuart. A Identidade Cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009.

HARAWAY, Donna. "'Gênero' para um dicionário marxista: a política sexual de uma palavra". Campinas: **Cadernos Pagu** (22), pp.201-246, 2004.

HUNTER, J. **Culture wars**: the struggle to define America. Nova York: Basic Books, 1991.

JÚNIOR, Luiz Francisco Buarque de Lacerda. Camp e cultura homossexual masculina: (des)encontros. XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. INTERCOM, Recife, PE. **Anais...** 2-6, set, 2011.

KELLNER, Douglas. A cultura da mídia. Bauru: Edusc, 2001.

KINDEL, Eunice Aita Isaia. A natureza no desenho animado ensinando sobre homem, mulher, raça, etnia e outras coisas mais. 2003. 195 p. Tese (Doutorado) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

KONDER, Leandro. **Walter Benjamin**: o marxismo da melancolia. 3ª Edição. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1999.

LI-VOLLMER, M. & LAPOINTE, M. Gender transgression and villainy in animated film. **Popular Communication**, I(2), p. 89-109, 2003.

LOURO, Guacira Lopes. Gênero e sexualidade: pedagogias contemporâneas. Campinas: **Pro-Posições**, v. 19, n. 2 (56) - maio/ago, 2008.

LOURO, G. L. **Gênero, Sexualidade e Educação**: uma perspectiva pósestruturalista. Petrópolis: Vozes, 1997.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho**. Ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2004.

MAINGUENEAU, Dominique. **Análise de textos de comunicação**. São Paulo: Contexto, 2008.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A Ideologia Alemã**. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

MATTE, Ana Cristina Fricke; LARA, Glaucia Muniz Proença. Um Panorama da Semiótica Greimasiana. São Paulo: **Revista Alfa** 53 (2): 339-350, 2009.

MITGANG, H. Disney Link to the FBI and Hoover is Disclosed. New York Times, 6 de maio de 1993. Disponível em: <a href="http://www.nytimes.com/1993/05/06/movies/disney-link-to-the-fbi-and-hoover-is-disclosed.html">http://www.nytimes.com/1993/05/06/movies/disney-link-to-the-fbi-and-hoover-is-disclosed.html</a> Acesso em: 20 out. 2014.

MOYA, Álvaro. Prefácio à edição brasileira. In: DORFMAN, Ariel; MATTELART, Armand. **Para ler o Pato Donald**: comunicação de massa e colonialismo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

NAVARRO, Laura. **Contra el Islam**: La vision deformada del mundo árabe en Occidente. Espanha: Editorial Almuzara, 2008.

NETO, Avelino Aldo de Lima. O gozo da razão: elementos da ética sexual kantiana. **Bagoas**, n. 08, p. 53-76, 2012.

ORLANDI, Eni P. **Análise de Discurso**: Princípios & Procedimentos. Belo Horizonte: Pontes, 2005.

PEDERBY, Donna. **Masculinity and Film Performance**: Male Angst in Contemporary American Cinema. Great Britain: Palgrave Macmillan, 2011.

PETRY, Analídia Rodolpho; MEYER, Dagmar Elisabeth Estermann. Transexualidade e heteronormatividade: algumas questões para a pesquisa. **Textos & Contextos** (Porto Alegre), v. 10, n. 1, p. 193 - 198, jan./jul, 2011.

PIASSI, Luís P. C. 2001: A Space Odyssey – As representações da ideia de civilização no figurino e ambientação do cenário. In: XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Recife, 2011. **Anais eletrônicos...** Recife: INTERCOM. Disponível

<a href="http://www2.intercom.org.br/navegacaoDetalhe.php?option=trabalho&id=39205">http://www2.intercom.org.br/navegacaoDetalhe.php?option=trabalho&id=39205</a> Acesso em: 06 jul. 2012.

PIASSI, Luís P. C. e POLETTO, A. O Cinema e os Filmes Infantis na Inserção de Valores: O Uso do Filme Como Treinar o Seu Dragão na Exploração do Tema Diversidade e Preconceito. In: XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Recife, 2011. **Anais eletrônicos...** Recife: INTERCOM. Disponível em:

PIASSI, Luís P. C. Interfaces entre Fantasia e Ciência: Um estudo semiótico do filme "2001: Uma Odisséia no Espaço" como modelo de interpretação em perspectiva educacional. 2012. 204 p. Tese (Livre-docência) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo.

PIASSI, Luís P. C. O Segredo de Arthur Clarke: Um modelo semiótico para tratar de questões sociais da ciência usando a ficção científica. **Revista Ensaio**, Belo Horizonte, v. 14, n.01, p. 209-226, jan-abr, 2012.

PIETROFORTE, Antonio V. **Análise do texto visual**: A construção da imagem. São Paulo: Contexto, 2007.

PUTNAM, Amanda. Mean Ladies: Transgendered Villains in Disney Films. In: CHEU, Johnson (Org.). **Diversity in Disney films**: critical essays on race, ethnicity, gender, sexuality and disability. North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, p. 147-162, 2013.

RAYMOND, Diane. Popular Culture and Queer Representation: a critical perspective. In: DINES, Gail; HUMEZ, Jean M. (Org.). **Gender, Race and Class in Media**: a text reader – Second Edition. California: Sage, p. 98-110, 2003.

RUBIN, Gayle. O tráfico de mulheres: Notas sobre a "Economia Política" do Sexo.

1975. Disponível em

<a href="http://disciplinas.stoa.usp.br/mod/resource/view.php?id=61690">http://disciplinas.stoa.usp.br/mod/resource/view.php?id=61690</a>> Acesso em: 09 set.

2013.

RUSSO, Vito. **The Celluloid Closet**: Homosexuality in the Movies – Revised Edition. New York: Harper & Row, 1987.

SABAT, Ruth F. R. Filmes infantis e a produção performativa da heterossexualidade. 2003. 183 p. Tese (Doutorado) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

SAUSSURE, Ferdinand. **Curso de lingüística geral**. São Paulo: Pensamento-Cultrix, 2001.

SCOTT, Joan Wallach. "Gênero: uma categoria útil de análise histórica". **Educação & Realidade**. Porto Alegre, vol. 20, nº 2,jul./dez, p. 71-99, 1995.

SELLS, Laura. "Where do the mermaids stand?" Voice and body in *The Little Mermaid*. In: BELL, E; HASS, L; SELLS, L. (Org.). **From mouse to mermaid**: The politics of film, gender, and culture. Bloomington, IN: Indiana University Press, p. 175-192, 1995.

SHAHEEN, Jack G. **Reel Bad Arabs**: How Hollywood Vilifies a People. New York: Olive Branch Press, 2001.

SILVA, M. A. Adorno e o cinema: um início de conversa. **Novos estudos CEBRAP**,São Paulo: CEBRAP, p. 114-126, jul, 1999.

SOLOMON, Charles. **Enchanted Drawings**: the history of animation. New York: Knopf, 1989.

TAYLOR, Jenny Bourne. "Structure of Feeling". In: PAYNE, Michael; BARBERA, Jessica Rae (Orgs.) **A dictionary of cultural and critical theory** – 2nd ed. Oxford: Blackwell Publishing Ltd, p. 670, 2000.

TOWBIN, Mia Adessa et al. Images of Gender, Race, Age, and Sexual Orientation in Disney Feature-Length Animated Films, **Journal of Feminist Family Therapy**, 15:4, 19-44, 2004.

VELHO, Gilberto. Estigma e Comportamento Desviante em Copacabana. In: VELHO, Gilberto (org.). **Desvio e Divergência**: uma crítica da patologia social. (8ª edição). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

VENCATO, Anna Paula. **Fervendo com as drags: corporalidades e performances de drag queens em territórios gays da Ilha de Santa Catarina**. 2002. 124 p. Dissertação (Mestrado) — Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina.

WELLS, P. **Understanding Animation**, London: Routledge, 1998.

WEST, Candace; ZIMMERMAN, Don H. Doing Gender. **Gender & Society**, Vol. 1, No. 2, p. 125-151, 1987.

WILLETTS, Kheli R. Cannibals and Coons: Blackness in the Early Days of Walt Disney. In: CHEU, Johnson (Org.). **Diversity in Disney films**: critical essays on race, ethnicity, gender, sexuality and disability. North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, p. 9-22, 2013.

WILLIAMS, Raymond. **Política do Modernismo**: contra os novos conformistas. São Paulo: Editora Unesp, 2011a.

WILLIAMS, Raymond. Cultura e Materialismo. São Paulo: Editora Unesp, 2011b.

WOLF, Mauro. **Teorias da comunicação de massa**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ZANI, Ricardo. Intertextualidade: Considerações em torno do dialogismo. **Em questão**. Porto Alegre, v.9, n.1, p. 121-131, 2003.

ZIPES, Jack. Breaking the Disney Spell. In: TATAR, Maria (org). **The Classic Fairy Tales**. New York: WW Norton, 1999. Disponível em <a href="http://2012wri10.pbworks.com/w/file/fetch/49996249/Classic%2520FairyTales%252">http://2012wri10.pbworks.com/w/file/fetch/49996249/Classic%2520FairyTales%252</a> Oby%2520Maria.pdf> Acesso em: 30 out. 2014.

#### Referências Filmográficas

101 Dálmatas. Direção: Clyde Geronimi, Hamilton Luske, Wolfgang Reitherman. Disney, 1961. 1 DVD (79 min).

ALADDIN. Direção: Ron Clements, John Musker. Disney, 1992. 1 DVD (90 min).

BAMBI. Direção: James Algar, Bill Roberts, Norman Wright, David Hand, Samuel Armstrong, Paul Satterfield, Graham Heid. Disney, 1942. 1 DVD (70 min).

BELA Adormecida, A. Direção: Clyde Geronimi. Disney, 1959. 1 DVD (75 min).

BELEZA Americana. Direção: Sam Mendes. Dreamworks SKG, Jinks/Cohen Company, 1999 (122 min).

BOINAS Verdes, Os. Direção: Ray Kellog, John Wayne. Batjac Productions, 1968 (142 min).

BRANCA de Neve e os Sete Anões. Direção: William Cottrell et al. Disney, 1937. 1 DVD (83 min).

CASABLANCA. Direção: Michael Curtiz. Warner Bros, 1942 (102 min).

CINDERELA. Direção: Clyde Geronimi, Wilfred Jackson, Hamilton Luske. Disney, 1950. 1 DVD (74 min).

DAMA e o Vagabundo, A. Direção: Clyde Geronimi, Wilfred Jackson, Hamilton Luske. Disney, 1955. 1 DVD (76 min).

DIA em que a Terra Parou, O. Direção: Robert Wise. Twentieth Century Fox, 1951 (92 min).

DUMBO. Direção: Norman Ferguson, Wilfred Jackson, Ben Sharpsteen, Bill Roberts, Samuel Armstrong, Jack Kinney, John Elliotte. Disney, 1941. 1 DVD (64 min).

EASY Rider. Direção: Dennis Hopper. Columbia Pictures, 1969 (95 min).

FANTASIA. Direção: Norman Ferguson, James Algar, Samuel Armstrong, Hamilton Luske, Wilfred Jackson, Paul Satterfield, Ford Beebe Jr., Jim Handley, T. Hee, Bill Roberts, Ben Sharpsteen. Disney, 1940. 1 DVD (125 min).

GUERRA dos Mundos, A. Direção: Byron Haskin. Paramount Pictures, 1953 (85 min).

GUESS Who's Coming to Dinner?. Direção: Stanley Kramer. Columbia Pictures, 1967 (108 min).

INSTINTO Selvagem. Direção: Paul Verhoeven. Corolco Pictures, 1992 (127 min).

IN & OUT. Direção: Frank Oz. Paramount Pictures, 1997 (90 min).

JFK – A pergunta que não quer calar. Direção: Oliver Stone. Warner Bros, 1991 (189 min).

LOLITA. Direção: Stanley Kubrick. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), 1962 (152 min).

MAROCCO. Direção: Josef Von Sternberg. Paramount Pictures, 1930 (92 min).

MOGLI – O menino lobo. Direção: Wolfgang Reitherman. Disney, 1967. 1 DVD (78 min).

PEQUENA Sereia, A. Direção: Ron Clements, John Musker. Disney, 1989. 1 DVD (83 min).

PETER Pan. Direção: Clyde Geronimi, Wilfred Jackson, Hamilton Luske, Jack Kinney. Disney, 1953. 1 DVD (77 min).

PHILADELPHIA. Direção: Jonathan Demme. Tristar Pictures, 1993 (125 min).

POCAHONTAS. Direção: Mike Gabriel, Eric Goldberg. Disney, 1995. 1 DVD (81 min).

PRINCESA e o Sapo, A. Direção: Ron Clements, John Musker. Disney, 2009. 1 DVD (97 min).

REI Leão, O. Direção: Roger Allers, Rob Minkoff. Disney, 1994. 1 DVD (89 min).

ROBIN Hood. Direção: Wolfgang Reitherman. Disney, 1973. 1 DVD (83 min).

SILÊNCIO dos Inocentes, O. Direção: Jonathan Demme. Strong Heart/Demme Productions, Orion Pictures, 1991 (118 min).

SINAL da Cruz, O. Direção: Cecil B. DeMille. Paramount Pictures, 1932 (122 min).

TALENTOSO Ripley, O. Direção: Anthony Minghella. Miramax/Paramount Pictures, 1999 (139 min).