



E a mídia criou a mulher:

como a tv e o cinema constroem o sistema de sexo/ gênero.

Liliane Maria Macedo Machado

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS – IH
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA – PPGHIS**

**E a mídia criou a mulher:
como a tv e o cinema constroem o sistema de sexo/gênero.**

Liliane Maria Macedo Machado

Tese apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade de Brasília, como exigência para obtenção do título de doutora em História, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Tânia Navarro Swain.

2006

Para Guilherme e Clarice

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha querida orientadora, Tânia – permito-me tratá-la apenas pelo prenome, já que ela nos dá esta liberdade no cotidiano de nossos encontros – pelo inestimável apoio na orientação da tese, marcada pela atenção, leitura minuciosa e repleta de sugestões, sempre muito bem vindas e apropriadas. Entretanto, é preciso voltar um pouco no tempo para dizer que sem tê-la conhecido, provavelmente, a tese nem existiria. Inspirada pela sua dedicação aos estudos feministas e por sua competência, produção incessante e energia para o combate à opressão vivenciada pelas mulheres, tentei seguir seus passos. Será sempre um referencial na minha existência de historiadora feminista.

A seguir vem uma lista relativamente grande de pessoas que me ajudaram, inspiraram ou simplesmente torceram para que tudo desse certo: Guilherme (pelo companheirismo e pelas sugestões), Clarice (por ter inspirado a escolha do *corpus* da tese e pela busca de sítios de imagens dos filmes e desenhos), meus pais e irmãos (sempre amáveis e presentes), Susane (querida colega de doutorado), Fernanda (colega da Universidade Católica de Brasília que se dispôs a fazer o abstract com enorme rapidez e gentileza), Monet e Quincas Borba (mais que cachorros, lindos amigos).

SUMÁRIO

RESUMO	06
ABSTRACT	07
INTRODUÇÃO	08
PRIMEIRA PARTE	13
Capítulo 1 – A mídia é uma tecnologia de sexo-gênero	13
1.1 Opções e escolhas	14
1.2 Objetividade feminista poética	21
1.3 Beleza é fundamental	22
1.4 O imaginário enquanto objeto	24
1.5 Os gêneros são construídos	30
1.6 Apocalípticos e Integrados	32
Capítulo 2 – Processo de subjetivação: perspectiva feminista	40
2.1 Os dispositivos de gênero	47
2.2 A produção de sentidos no cotidiano	51
2.3 Era uma vez...	55
SEGUNDA PARTE	58
Capítulo 1 – Em Nome do Pai	58
1.1. A encenação do discurso	62
1.2. Diversão garantida	64
1.3. Triângulo de emoções	73
1.4 O recurso da polifonia	75
1.5. Shopping, colégio, espionagem	77

Capítulo 2 – E Viveram Felizes (Para Sempre?)	90
2.1. A guerreira medieval	103
2.2. A heroína romântica	110
2.3. A princesa/ogra: o gênero revisitado	116
2.4. Lua de mel interrompida	125
2.5. O uso freqüente da paródia	130
TERCEIRA PARTE	134
Capítulo 1 – Mulheres (Quase) Perfeitas	134
1.1. O espaço-tempo ou a ilusão da realidade	136
1.2. O cinema e arte da narração	139
1.3. Cinema X televisão	140
1.4. Desenhos animados: a popularização da animação	142
1.5. Eu Sei Que Vou Te Amar	144
1.6. Casamento: a solução dos problemas	160
1.7. Belas, bondosas e meigas	170
1.8. Corajosas, guerreiras, perspicazes	179
Capítulo 2 – Heroínas de brinquedo	193
2.1. Garotas do barulho: coragem, perspicácia, inteligência	194
2.2. Meninas malvadas: rivalidade feminina/traição/tolice	200
2.3. Os segredos de Lolita: Vaidade/coqueteria/feminilidade	207
2.4. As espãs vão às compras: futilidades/consumismo	212
2.5. O Nascimento de Vênus: valorização dos corpos/sedução	217
CONSIDERAÇÕES FINAIS	228
FONTES	234
BIBLIOGRAFIA	237

RESUMO

A pesquisa tem por objetivo empreender a análise das matrizes discursivas referentes às mulheres, presentes nos filmes de animação **A Bela e A Fera**, **A Bela e A Fera: O natal encantado**, **Mulan**, **Mulan: a saga contínua**, **Shrek** e **Shrek 2** bem como nos desenhos animados **Meninas Superpoderosas** e **Três Espiãs Demais**. Parto do princípio de que os gêneros são construídos e não um dado a *priori*, fornecido pela natureza, e que as mídias participam ativamente dessa construção. Observo o interdiscurso entre as fontes escolhidas, detenho-me sobre as condições de possibilidade que originam as representações acerca das mulheres e como estão construídas as cenas enunciativas dos filmes e desenhos.

Dentre as principais matrizes discursivas encontradas destaco as referentes ao amor romântico, sedução, casamento, tolice, consumismo, perspicácia, inteligência e coragem. Os estudos feministas e de gênero permitiram-me perceber que as matrizes promovem o binarismo contribuindo para a sustentação do sistema de sexo-gênero atual, o qual designa lugares diferenciados para homens e mulheres.

Palavras chaves: mulheres, cinema, desenho animado, análise de discurso, estudos feministas e de gênero, representações sociais.

ABSTRACT

The goal of this research is to analyze the discursive matrixes concerning women present in the animation films **Beauty and the Beast**, **Beauty and the Beast : The Enchanted Christmas**, **Mulan**, **Mulan 2**, **Shrek** and **Shrek 2** as well as in the cartoons **Powerpuff Girls** and **Totally Spies**. I take into consideration that genders are built instead of being a priori fact provided by nature and that the media participates actively of this process. I observe the interdiscourse among the chosen sources and I emphasize on the conditions of the possibility in which the representations of women originate and on how the enunciative scenes of films and cartoons are created.

Within the main discursive matrixes, I point out the ones concerning romantic love, seduction, marriage, foolishness, consumerism, wittiness, intelligence and courage. The existing feminist and gender studies led me to realize that the matrixes promote the binarism contributing for the strengthening of the current sex-gender system, which designates different places for men and women.

Key Words: women, cinema, cartoon, discourse analysis, feminist and gender studies, social representations.

INTRODUÇÃO

Muitos desenhos animados atualmente em cartaz na televisão brasileira, bem como alguns filmes de animação lançados no circuito exibidor nacional de cinemas, caracterizam-se pela inclusão de imagens inovadoras acerca das mulheres. Os exemplos são numerosos e têm crescido desde os anos noventa do século passado. O primeiro exemplar a me chamar a atenção foi **A Bela e A Fera**, produção realizada pelos estúdios Disney e lançada no mercado nacional em 1992, período em que eu exercia a função de repórter e redatora da editoria de cultura em um diário local.

Recordo-me que várias críticas de publicações especializadas na área destacavam a presença de uma personagem inteligente, amante dos livros, corajosa e perspicaz, imagens que se contrapunham frontalmente ao modelo habitual das heroínas presentes nos contos de fadas adaptados para o cinema – mulheres frágeis, medrosas, crédulas e inocentes. De fato, observei em *Bela* um tipo incomum de personagem, com atitudes que faziam eco às reivindicações dos movimentos feministas.

Os anos transcorreram e minha curiosidade acerca do tema aguçou à medida que se lançaram novos filmes, também estrelados por mulheres fortes e corajosas. Às imagens de *Bela* somaram-se as de *Mulan*, *Fiona* e, posteriormente, as de personagens de desenhos animados veiculados na televisão, particularmente as *meninas superpoderosas*, que se converteram em ídolos de crianças e adolescentes.

Nessa época, já iniciara minha carreira como professora de comunicação social, ministrando a disciplina teoria de comunicação, experiência que, somada ao conhecimento de teorias feministas, adquirido ao longo do mestrado, despertaram-me o desejo de empreender uma pesquisa sobre as representações, presentes na mídia, acerca das mulheres. Geralmente, essas representações alternam imagens positivas, tais como inteligência, coragem e perspicácia, com imagens tradicionais, tais como bondade, beleza, meiguice, tolice e beleza. A ambigüidade dos discursos ali registrados despertavam cada vez mais minha curiosidade e meu desejo de entender melhor suas articulações.

Diante da enorme quantidade e variedade de produtos disponíveis às crianças, optei pelos seguintes produtos: os filmes de animação **A Bela e A Fera**; **Mulan** e **Shrek** com suas respectivas continuações — **A Bela e A Fera: O Natal Encantado**; **Mulan II: A Lenda Continua** e **Shrek II** — e os desenhos animados **As Meninas Superpoderosas** e **Três Espiãs Demais**. Elegi um *corpus* que contempla duas mídias, cinema e televisão, que trabalham as imagens em movimento, portanto com uma linguagem próxima, ainda que

articulando diferentes gramáticas visuais. Ademais, a escolha das fontes obedeceu aos seguintes critérios: filmes e desenhos realizados a partir dos anos 1990, protagonizados por meninas/garotas/moças que tivessem sido lançados também nos formatos VHS e DVD — no caso dos filmes — e fossem exibidos pela TV aberta e não apenas pelos canais por assinatura. Com isso, creio ter conseguido escolher fontes que tiveram – e têm – ampla circulação entre os receptores contemporâneos.

O meu objetivo central é levantar e analisar as principais matrizes discursivas referentes aos filmes e desenhos escolhidos, buscando encontrar os sentidos que propiciam a construção dos gêneros. Parto do princípio de que os gêneros são construídos e que as mídias participam ativamente dessa construção.

Trabalho o gênero com base em uma perspectiva pós moderna, a qual problematiza uma possível separação entre as categorias de sexo e gênero que, por muitos anos, guiou os estudos feministas. Butler questiona esta postura propondo indagar a maneira pela qual são dados o sexo e o gênero e por que meios, ou seja, os mecanismos de sua instituição no social, a maneira pela qual os próprios sexos biológicos são estabelecidos (2003: 25).

Essa abordagem oferece vários desafios para a pesquisa feminista. Um dos maiores, a meu ver, é compreender o sistema de generização e sua importância para o processo de subjetivação. O que nos torna mulheres? Qual a participação da mídia nesse processo? Uma das autoras que me auxiliará neste empreendimento é Teresa de Lauretis, cujo livro “A Tecnologia do Gênero” apresenta quatro proposições (1994: 209) para explicar as maneiras como a representação de gênero é construída e, em seguida, aceita e absorvida: o gênero é uma representação; representar o gênero é construí-lo; a construção do gênero continua em andamento e a construção do gênero também se faz por meio de sua desconstrução.

Tais injunções levam a autora a afirmar (1994: 221/222) que o cinema, por exemplo, é uma tecnologia de gênero. Dessa forma, busco nas fontes escolhidas, principalmente, as maneiras como somos representadas, o que inclui estar atenta aos diálogos e às imagens – considerando as especificidades da linguagem cinematográfica, tais como movimentação de câmera, montagem, cenografia, trilha sonora bem como o espaço-tempo fílmico.

Se, por um lado, as teorias feministas serão um dos fundamentos teórico-metodológico para o desenvolvimento da pesquisa, serão igualmente importantes as teorias do imaginário e das representações sociais, bem como a análise de discurso francesa. Trata-se, portanto, de uma pesquisa interdisciplinar, cujo interesse principal é detectar os processos de subjetivação que originam gêneros distintos, centrando-me nos discursos midiáticos.

Dominique Maingueneau compreende a análise do discurso como uma disciplina que tem por objetivo articular a enunciação com o seu lugar social (2000: 13/14). Tendo como uma de suas grandes inspiradoras as reflexões de Michel Foucault a AD (forma abreviada da vertente francesa de análise de discurso) constitui uma abordagem que privilegia o que está dito nos discursos e suas condições de possibilidade (quem diz, o que diz, de onde e para quem diz) bem como suas articulações com a produção dos saberes em uma perspectiva eminentemente sócio-histórica.

Portanto, empreendo, no decorrer da análise dos produtos comunicacionais, o levantamento das matrizes discursivas referentes às mulheres, que contém as representações e os valores em que são fundadas em sua organização textual e comunicacional. Observo como é articulada a cena enunciativa dos filmes e desenhos e, por conseguinte, como a escolha dos gêneros, cenografia e demais recursos lingüísticos, como a paródia, relacionam-se com a organização sócio-histórica presente nos diálogos, nas imagens, enfim, na complexa articulação da gramática visual que caracteriza as tecnologias áudio visuais.

As teorias do imaginário e das representações sociais permitem-me abordar as mídias como importantes fontes históricas e nesse sentido acompanho Cornelius Castoriadis, quando afirma que sem as significações imaginárias/simbólicas é impossível adentrar o social. (1982: 192).

O cinema, a televisão e os produtos por elas veiculados são tomados como articuladores do real. Não são vistos como “meras” fontes de lazer que levam as massas de receptores à alienação. Ao contrário, o lazer cotidiano, é compreendido, tendo por base tanto Bronislaw Baczko quanto Castoriadis e Michel Maffesoli, como importante articulador da existência do homem no mundo, pois é repleto de sentidos sobre a relação que as sociedades estabelecem com o tempo histórico. Baczko, entre outros, considera que uma das formas de investigação do imaginário ocorre por meio do estudo das representações sociais.

Na avaliação de Denise Jodelet, as representações sociais são importantes, pois para ela, servem-nos de guias para a interpretação e construção da realidade. (2001: 17). A autora também afirma que os meios de comunicação constituem, justamente, um dos locais de circulação das representações no mundo cotidiano, já que estão presentes nos discursos e veiculadas em mensagens e imagens midiáticas. (2001: 17).

Dessa forma, tendo como inquestionável o relevante papel exercido pelas mídias como difusora de imagens e propulsora de simbologias, esclareço, por fim, que não me prenderei aos modelos tradicionais acerca do estudo dos meios de comunicação de massa, tais como a

teoria crítica, optando por privilegiar uma metodologia interdisciplinar, caracteristicamente sócio-histórica.

Como afirmei anteriormente, os produtos que escolhi para analisar incluem temas recorrentes, originando matrizes discursivas cuja grande maioria não pode ser considerada casual e muito menos exclusiva das mídias ora analisadas.

Isso posto, pretendo articular as representações que delas se originam tentando detectar aquelas que me parecem mais densas, com um peso mais significativo em relação aos estereótipos relativos ao feminino. Tentarei, além disto, observar o que me parece inovador em relação a estes estereótipos, criando novas imagens e modelos, criando, enfim, um outro gênero, não atrelado a atributos e comportamentos essencializados em torno do feminino.

Considero o tema da tese relevante por vários fatores. Em primeiro lugar, por me permitir participar da produção acadêmica que envolve os estudos feministas e de gênero no âmbito das comunicações sociais. O sofisticado aparato feminista pós moderno permite analisar questões relativas às formas de se representar às mulheres bem como a importância decorrente disso em seu processo de subjetivação.

Em segundo lugar, por me permitir trabalhar com produtos que têm grande ressonância junto ao público infanto-juvenil e também adulto. Apesar de cultuados, entretanto, ainda são pouco estudados no âmbito da história, perdendo-se, com isso, a possibilidade de entendermos melhor as injunções perpetradas no lazer cotidiano de uma ampla parcela de habitantes dos centros urbanos contemporâneos.

Também é preciso destacar a importância de se analisar os meios de comunicação de massa de um ponto de vista interdisciplinar. Eles são complexos demais para que possam ser submetidos a conceitos fetichistas, como os de indústria cultural, padronização e alienação. A análise de discurso feminista, que contempla as questões relativas ao imaginário, representações sociais e cotidiano, apresenta-se como oportunidade ímpar para que se encare — e vença— o constante desafio perpetrado por mídias e produtos diversos.

A tese foi estruturada em três partes, cada uma contendo dois capítulos. Na primeira parte, no capítulo um, intitulado **A Mídia é Uma Tecnologia de Sexo-gênero**, descrevo minhas escolhas, opções e a metodologia adotada. No capítulo dois, intitulado **Processo de Subjetivação: perspectiva feminista** detenho-me sobre o aparato teórico feminista utilizado, centrando-me em questões relativas à construção das diferenças. Ademais, observo a existência dos dispositivos de gênero bem como a produção de sentidos no cotidiano.

Na segunda parte, faço a análise da organização textual das fontes. Início o capítulo um, discorrendo sobre as características e principais objetivos da análise de discurso. Em

seguida, analiso os desenhos **As Meninas Superpoderosas** e **Três Espiãs Demais**, investigando a cena enunciativa, especificando o gênero do discurso a que pertencem e observando a cenografia dos desenhos.

No capítulo dois, analiso a organização textual dos filmes de animação, detendo-me sobre a intertextualidade, a adesão aos gêneros discursivos como uma estratégia utilizada pelo narrador para estabelecer o diálogo com o público. Também discuto a utilização da paródia como uma forma eficaz de dessacralizar o gênero desenho animado.

Na terceira parte, empreendo a análise comunicacional das fontes. Inicio o primeiro capítulo com uma breve discussão sobre o surgimento do cinema e da TV. Em seguida, discuto alguns elementos da linguagem cinematográfica, entre os quais a montagem, trilha sonora, cenografia e o espaço-tempo. Finalmente, passo a análise das matrizes discursivas presentes nos filmes de animação, a saber: o amor romântico, o casamento, beleza/bondade/meiguice e coragem/heroísmo/perspicácia.

Por fim, no capítulo dois discuti as matrizes discursivas presentes nos desenhos animados **As Meninas Superpoderosas** e **Três Espiãs Demais**. As matrizes comuns aos dois desenhos são coragem/perspicácia/inteligência; vaidade/coqueteria/feminilidade. Além dessas, **Três Espiãs Demais** apresenta também as matrizes relativas à futilidade/consumismo, valorização do corpo/sedução.

PRIMEIRA PARTE

Capítulo 1 — A Mídia É Uma Tecnologia de Sexo-gênero

A partir dos anos noventa do século passado, comecei a perceber um número crescente de filmes, desenhos animados, quadrinhos e outros produtos dirigidos às crianças, cujas personagens centrais são do sexo feminino. Mulheres decididas, fortes, e, por vezes, dotadas de poderes extraordinários começavam a invadir as telas de cinema, as páginas dos quadrinhos, os canais de televisão. Estaríamos vivenciando a instauração de um novo tipo de discurso acerca das mulheres? Tratar-se-ia, de fato, da introdução de novos elementos discursivos que passariam a compor o imaginário contemporâneo acerca do feminino?

Acredito que esse é um recorte possível para a composição de um objeto de pesquisa tomando-se por base as considerações de Foucault acerca dos novos desafios que o/a historiador/a contemporânea/o enfrenta. Segundo ele, “O problema não é mais a tradição e o rastro, mas o recorte e o limite; não é mais o fundamento que se perpetua, e sim as transformações que valem como fundação e renovação dos fundamentos”. (Foucault, 1995: 06). Tais considerações originaram a noção de ruptura dos discursos (1995: 04), a qual descarta as vastas unidades de tempo, recomendando a investigação acerca das irrupções de idéias, imagens e símbolos no interior de uma sociedade.

Para o autor, “É preciso renunciar a todos os temas que têm por função garantir a infinita continuidade do discurso (...) é preciso estar pronto para acolher cada momento do discurso em sua irrupção de acontecimentos”. (1995: 28). Até que ponto, poder-se ia chamar de inovador o discurso dos produtos culturais que me chamavam a atenção? Seriam, de fato, fruto de novas concepções acerca do papel das mulheres no mundo? Finalmente, seríamos reconhecidas como sujeito de nosso destino? Os meios de comunicação de massa estariam assumindo o papel de propulsores de mudanças nas relações entre os gêneros nas sociedades consumidoras de produtos culturais midiáticos?

À medida que fui observando com mais atenção os produtos protagonizados por figuras femininas, minha curiosidade aumentou. As imagens apresentadas acerca de meninas, moças e mulheres (não importa a idade), oscilam, já que, além da postura de independência, como percebera inicialmente, elas também estão impregnadas de valores tradicionalmente associados às mulheres, tais como beleza, feminilidade, delicadeza e fragilidade.

E, se ao invés de procurar coerência nos produtos culturais que despertam minha curiosidade e me interpelam como historiadora feminista, eu optasse por procurar exatamente as ambigüidades e as incoerências que eles apresentam? Esse é um papel

adequado para os/as historiadores/as? Foucault (1995: 07) não tem dúvidas de que o trabalho do/a historiador/a permite a liberdade de ação diante do documento e que não há mais sentido em se buscar a coerência quando ela é apenas uma ficção que os próprios historiadores criaram. Segundo o autor,

“Para a história, em sua forma clássica, o descontínuo era, ao mesmo tempo, o dado e o impensável; o que se apresentava sob a natureza dos acontecimentos dispersos – decisões, acidentes, iniciativas, descobertas – o que devia ser, pela análise, contornado, reduzido, apagado, para que aparecesse a continuidade dos acontecimentos. A descontinuidade era o estigma da dispersão temporal que o historiador se encarregava de suprimir da história”. (1995: 09/10).

Aos poucos, comecei a me dar conta de que não era possível buscar coerências onde elas não existem, nem continuidades, como se vivêssemos num evolucionismo histórico que nos conduzirá ao nirvana social. Atento às perspectivas que se apresentam aos historiadores/as contemporâneos/as, Foucault observa as vantagens de se trabalhar com o descontínuo,

“um dos traços mais essenciais da história nova é, sem dúvida, esse deslocamento do descontínuo: sua passagem do obstáculo à prática; sua integração no discurso do historiador, no qual não desempenha mais o papel de uma fatalidade exterior, que é preciso reduzir, e sim o de um conceito operatório que se utiliza”. (1995: 10).

1.1. Opções e escolhas

Superado o impasse inicial e diante das diversas possibilidades ao meu alcance, decidi-me por um *corpus* composto de produtos culturais midiáticos, dirigidos às crianças. São seis filmes de animação: **A Bela e A Fera**, **Mulan**, **Shrek**, bem como suas respectivas continuações: **A Bela e A Fera: o natal encantado**, **Mulan II: a lenda continua** e **Shrek 2**, além de dois desenhos animados **As Meninas Superpoderosas e Três Espiãs Demais**.

É importante observar as prerrogativas que elegi como fundamentais para a escolha do *corpus*: todos os títulos foram realizados a partir do início da década de noventa do século XX, período no qual enxerguei o início de um *boon* de produtos estrelados por mulheres, marcando uma ruptura em relação às épocas anteriores, em que grande parte dos produtos dirigidos às crianças tinha como protagonistas figuras do sexo masculino; tanto os desenhos quanto os filmes têm como característica central o fato de terem mulheres no papel de protagonistas sendo que, no caso do desenho **As Meninas Superpoderosas**, elas também são dotadas de super poderes, elevando-as ao papel de super heroínas e, finalmente, o fato de que todos os produtos são de fácil

acesso para uma ampla parcela da população de crianças brasileiras, considerando-se que os desenhos são exibidos tanto em canais por assinatura quanto nas TVs abertas e que os filmes, após terem sido exibidos nos cinemas, foram distribuídos em VHS e DVDs, por meio de locações e vendas direta ao consumidor (com exceção das continuações dos filmes de animação, as quais, no Brasil, foram lançados diretamente nos formatos VHS e DVD).

É importante ressaltar que o *corpus* inclui duas tecnologias midiáticas, envolvendo diferentes códigos lingüísticos e diferentes articulações da gramática audiovisual, o que amplia as possibilidades de investigação acerca dos arranjos representacionais contemporâneos acerca das mulheres.

Optei, dessa forma, neste trabalho, por auscultar sentidos e interpelações, com a perspectiva do descontínuo, atenta às interpelações dos textos, sem descartar o paradoxal, o incoerente, o dúbio, aquilo que afinal, faz parte do dito, dos significados dos discursos. Será a *minha* interpretação dos fatos, sem a pretensão de que essa seja uma história desencarnada, ou seja, produzida por um sujeito objetivo, neutro, segundo a perspectiva positivista recomendada aos historiadores do século XIX e com a qual não compactuo. Observe-se que tal postura vem sendo questionada por historiadores de várias partes do mundo, desde a década de 20 do século passado, num movimento iniciado pela Escola dos Anais, na França e que se desdobrou em escolas subseqüentes, como a história das mentalidades, a história nova e a história cultural.

Georges Duby, ao comentar o ofício do historiador, na obra **Diálogos Sobre a Nova História**, afirma que as escolhas são sempre movidas por interesses. Segundo ele,

“Temos perfeitamente consciência de que somos obrigados a escolher; e escolhemos, sem dúvida, em função de um determinado comportamento coletivo da comunidade dos historiadores, mas também em função do nosso próprio temperamento e dos nossos humores”. (1980: 40).

Diria que também escolhemos movidos por nossas posições de classes ou de gêneros.

O fato é que a escolha não é nunca um procedimento casual, sem implicações para o trabalho que vai ser desenvolvido. Minha escolha por este *corpus*, por exemplo, originou-se da minha prática cotidiana de assistir a filmes e desenhos, primeiro como simples espectadora, na adolescência, mais tarde como profissional da crítica cinematográfica e, finalmente, como professora de teoria da comunicação, período em que comecei a me interessar por uma análise sistemática dos produtos comunicacionais,

centrando-me nas questões de gênero, dadas a quantidade de representações relacionadas ao tema.

Duby também é categórico quanto à necessidade do envolvimento do pesquisador com o objeto pesquisado:

“Na verdade, estou convencido da inevitável subjetividade do discurso histórico (...) isso não quer dizer que não faça tudo o que posso para estar o mais perto possível daquilo a que se pode chamar ‘realidade’, relativamente a essa imaginária construção mental que é o nosso discurso”. (1980: 41).

A opção por abordar produtos que representam as mulheres é consciente, nasceu do meu posicionamento no mundo como mulher historiadora, habitante de um país do Sul e que deseja participar dos debates e questionamentos feministas que ocorrem no seio da academia, tanto no Brasil quanto em outros países do Ocidente, como França e Estados Unidos. Teresa De Lauretis, no artigo “The Eccentric Subjects: feminist theory and historical consciousness”, constata que:

“A teoria feminista cresceu (...) de um modo pós-colonial (...) com a compreensão da interrelação entre discursos e práticas sociais e da multiplicidade de posicionamentos concorrentes (...) de distintas e variáveis relações de poder e de pontos de resistência”.¹ (Lauretis, 1990: 131).

Ao produzir conhecimentos sobre nós mesmas estamos entrando em uma seara que no passado e no presente é dominada pelos discursos produzidos pelos homens. Tomar a palavra e escrever sobre nós, pesquisar o que dizem a nosso respeito, inferir, contestar, discordar é uma possibilidade de nos tornarmos sujeitos de nossos destinos. É, portanto, uma escrita marcada pela postura política e/ou ideológica.

Linda Hutcheon, na obra **Poética do Pós Modernismo** faz inferências acerca da importância de trabalhos desenvolvidos por grupos discriminados nas sociedades, “Graças ao trabalho pioneiro de teóricos marxistas, feministas, gays, negros e etnicistas, existe (...) uma nova consciência de que a história não pode ser escrita sem análise ideológica e institucional, inclusive a análise do próprio ato de escrever”. (1991: 125). À medida que estes trabalhos estão sendo realizados, colocados em circulação, eles proporcionam visibilidade para os grupos de que são originários, fomentando novas visões de mundo, demonstrando que não há uma realidade e, sim, várias, sempre marcadas pelos conflitos de interesses, que incluem as relações de gênero, classes, idade

¹ “Feminist theory came into its own (...) in a postcolonial mode (...) with the understanding of the interrelatedness of discourses and social practices, and of the multiplicity of positionalities concurrently (...) of distinct and variable relations of powers and points of resistance”. Tradução livre.

etnias, dentre outras. Na avaliação de Lauretis, precisamos criar um “conhecimento situado”, expressão que ela utiliza para observar que a transformação subjetiva das mulheres exige:

“des-locamento de si mesmo, des-identificação das condições e adoções dadas como evidentes (...) Esta teoria feminista que está em seu início (...) não é meramente expansão ou prévia reconfiguração das fronteiras discursivas, por meio da inclusão de novas categorias, mas também representa e ativa uma mudança na consciência histórica”.² (1990: 138).

Lauretis aposta em sujeitos feministas conscientemente situados no mundo porquanto considera que falar de si, sobre as suas próprias condições de existência envolve um deslocamento pessoal e conceitual que nos permite, de certa maneira, reinventar-mo-nos, algo, aliás, bastante complexo e que não é obtido sem dor, conforme observa a autora: “Então, ambos os aspectos do des-locamento, o pessoal e o conceitual, são dolorosos (...) Há um crescimento da fronteira (...) um remapeamento das fronteiras entre corpo e discursos, identidades e comunidades”.³ (1990: 138).

São propostas que, decididamente, explodem com os parâmetros positivistas, pois ignoram recomendações como a do distanciamento crítico que o/a pesquisador/a deveria manter perante o objeto estudado e que sugeria uma postura fria e impassível. A intenção era extirpar atitudes e sentimentos, como as emoções, as preferências e as dúvidas de que somos acometidos nos momentos de elaboração de uma pesquisa.

Hutcheon (1991: 125) critica a rigidez daquela recomendação, afirmando, todavia, que a nova “história literária”, como ela designa a produção do/a historiador/a contemporâneo/a, que acata sem medos as aporias da pós-modernidade, vai de encontro aos pressupostos da objetividade, neutralidade, impessoalidade e transparência da representação. Segundo a autora, a historiografia é, “reconstrução imaginativa do exame e análise dos registros do passado”. (1991: 126).

Importante observar que não trabalho com a vertente histórica tradicional do tempo passado, que inclui acontecimentos que ocorreram há dezenas ou centenas de anos atrás. Na verdade, trabalho com a chamada história do presente, vertente esta que engloba fenômenos que estão acontecendo ou acabaram de ocorrer. Os desenhos que

² “dislocate itself, to dis-identify from those assumptions and conditions taken for granted (...) this feminist theory, which is only just beginning, does not merely expand reconfigure previous discursive boundaries by the inclusion of new categories, but it also represents and enacts a shift in historical consciousness”.

³ “Thus, both aspects of the dis-placement, the personal and the conceptual, are painful (...) a constant crossing of the border (...) a remapping of boundaries between bodies and discourses, identities and communities”. Tradução livre.

analisarei continuam sendo exibidos na televisão e os filmes, por sua vez, continuam à disposição dos consumidores nas locadoras de vídeo. Entretanto, tal característica não invalida o dado de que o exame e análise dos registros que empreenderei, também incluem a possibilidade de imaginar, sonhar e inventar.

É uma busca pelos sentidos, pelos regimes de verdade que circulam nos discursos midiáticos, os quais operam em uma via de mão dupla, já que, ao mesmo tempo que instituem valores, por meio das representações sociais, revestem-nos de um essencialismo, como se o que é oferecido não passasse da mais pura verdade acerca do que se representa. Meu desejo é fazer com que as “verdades” sobre as mulheres apareçam para que possa perceber como as construções são engendradas por práticas sociais.

É um desejo que nasce das proposições feitas por Foucault acerca das possibilidades de se proceder à investigação dos saberes que circulam nas sociedades. O autor propõe-nos analisar as relações de poder por meio do afrontamento de estratégias que inclui “a maneira pela qual o saber circula e funciona, suas relações com o poder. Em suma, o regime do saber”. (1980/1988: 227).

Foucault (1980/1988: 187) discorda da visão corrente que atribui ao poder um caráter apenas repressivo. Para ele os poderes produzem eficiências e são estas eficiências que precisam ser detectadas e colocadas em evidência. Afinal, segundo ele, “O poder se exerce sobre a vida imediata, que classifica os indivíduos em categorias, os designa para sua individualidade própria, os prende à sua identidade, impõe-lhe uma lei de verdade que lhes é necessário e que os outros devem reconhecer-lhes”.⁴ (Foucault, 1980/1988: 227).

Na avaliação do autor (1980/1988: 183) é preciso estabelecer as relações entre poder e sexualidade o que significa traçar uma “tecnologia do poder”. A premissa básica (1980/1988: 184) é que o poder não está associado apenas à proibição, ao negativo e, muito menos, que ele seja a derivação de um poder central. De fato, segundo Foucault, “a função primitiva, essencial e permanente dos poderes locais e regionais é, na realidade, serem os produtores de uma eficiência, de uma atitude, produtores de um produto”.⁵ (1980/1988: 187). Há vários mecanismos de poder, os quais, segundo

⁴ « Pouvoir s'exerce sur la vie quotidienne immédiate, qui classe les individus en catégories, les désigne par leur individualité propre, les attache à leur identité, leu impose une loi de verité qu'il leur faut reconnaître et que les autres doivent reconnaître en eux ». Tradução livre.

⁵ « La fonction primitive, essentielle et permanente de ces pouvoirs locaux et régionaux est, en réalité, d'être des producteurs d'une efficience, d'une aptitude, des producteurs d'un produit ». Tradução livre.

Foucault, devem ser considerados como técnicas, “procedimentos que foram inventados, aperfeiçoados, que se desenvolvem sem cessar”⁶. (Foucault, 1980/1988: 189).

O autor discute as várias técnicas inventadas, desde o século XVIII, para controlar a sexualidade, já que, segundo ele, (1980/1988: 194) o sexo passa a ter uma importância capital, pois é por meio dele que se pode assegurar a vigilância do indivíduo. Esse é o mote para que ele nos mostre que há uma íntima relação entre o sujeito e o poder.

Lauretis, parte, portanto, da noção de tecnologias sexuais, criada por Foucault, para propor que também o gênero, “como representação e como auto-representação, é produto de diferentes tecnologias sociais, como o cinema, por exemplo, e de discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como o das práticas da vida cotidiana”. (1994: 208).

Como se dá a construção dos gêneros na mídia é, portanto, a pergunta central de minha tese. Partindo do pressuposto formulado por Foucault e Lauretis, estarei trabalhando com as mídias como tecnologias do gênero, ou seja, como mecanismos que interferem no assujeitamento dos seres humanos e na produção de subjetividades. Cinema e desenhos animados, ao difundirem imagens acerca das mulheres, estão também fornecendo elementos para que os receptores construam formas de se auto-representarem.

Tomar as mídias como uma tecnologia de gênero é uma tarefa que tem ressonâncias com outros trabalhos desenvolvidos na academia, entre os quais destaco o da historiadora Diva do Couto Gontijo Muniz. No artigo “Meninas e Meninos na Escola: A Modelagem da Diferença”, ela investiga como a escola, especificamente no interior de Minas Gerais, no decorrer do século XIX, contribuiu para assujeitar as crianças aos gêneros masculino e feminino, concluindo que:

“A instituição escolar configura-se um dos espaços privilegiados na composição das identidades sexuais e de gênero, enquanto espaço de poder que regula, normaliza, nomeia e inculca modelos de feminilidade e masculinidade e da sexualidade heterossexual”. (Muniz, 2000: 211/212).

A autora percebe a produtividade que reside no sistema educacional brasileiro de então, o qual opera saberes múltiplos, com respaldo institucional e legal, sem dúvidas um poderoso articulador de verdades.

⁶ « des procédés qui ont été inventés, perfectionnés, qui se développent sans cesse ». Tradução livre.

Ao detalhar as maneiras com que a escola implementa o assujeitamento aos gêneros, Muniz observa que:

“Não por acaso as escolas mineiras do século XIX reproduzem em seu fazer as hierarquizações instauradas sob e por tal perspectiva: acesso e formação escolar diferenciados; espaços materiais separados segundo o sexo; currículos sexualizados; sistema de controle e vigilância hierarquizados. Configuram-se, portanto, espaços de poder, já que, ali, contínua e ininterruptamente, se processa a regulamentação, normalização, nomeação e instauração de saberes acerca dos gêneros e da sexualidade”. (2000: 212).

De antemão, é preciso que fique claro meu desejo de realizar uma história que vá além do esforço de buscar fatos, como se esses existissem inertes, à espera que alguém lance mão deles. Duby não tem dúvidas de que o historiador será sempre aquele que trabalha com vestígios e que sempre recorrerá ao sonho para realizar seu ofício:

“Estou convencido da subjetividade do discurso histórico, que esse discurso é o produto de um sonho, de um sonho que, no entanto, não é livre, visto que as grandes cortinas de imagens de que é feito têm obrigatoriamente de se prender a pregos, que são os vestígios de que falamos. Mas entre esses pregos insinua-se o desejo. E isto é tão válido (...) em relação a uma história recente (...) como em relação a uma história de um passado muito antigo”. (1980: 42).

1.2. Objetividade feminista poética

Gostaria de ressaltar, mais uma vez, que a pesquisa histórica que empreendo é uma tomada de posição no âmbito político-social, o que remete ao conceito formulado por Donna Haraway de objetividade corporificada. No artigo “Saberes Localizados”, ela traça um retrospecto sobre a tarefa empreendida por ela, juntamente com outras companheiras, na desconstrução das verdades absolutas. “Desmascaramos as doutrinas de objetividade porque elas ameaçavam nosso nascente sentimento de subjetivação e atuação histórica coletiva e nossas versões ‘corporificadas’ da verdade”. (1995: 13).

O problema que se apresenta, agora, observa Haraway, é: “como ter simultaneamente uma explicação da contingência histórica (...) e o reconhecimento de nossas próprias tecnologias semióticas”. (1995: 15). Não se trata, como pode parecer à primeira vista, de um acesso nostálgico da autora, que estaria pedindo o retorno às teorias generalizadoras, às verdades inabaláveis e, sim, de algo mais sutil, que ela chama de objetividade feminista, assim caracterizada, “Gostaria de uma objetividade corporificada que acomode os projetos científicos feministas críticos e paradoxais. Objetividade feminista significa saberes localizados”. (1995: 18). Ou seja, apontar o local do qual se fala e de suas condições de produção.

Considero um convite desafiador, pois exige de nós mais que uma eleição de temas e valores, exige a necessidade do posicionamento com responsabilidade no campo da significação social. Se estamos de acordo que a produção científica é uma seara de lutas, de embates e de disputas de privilégios, então a produção de conhecimentos se torna ação estratégica no amplo projeto de construção de uma sociedade que escancare as assimetrias existentes entre as relações de gênero, que se demonstre como elas são construídas e, finalmente, que se proponha alternativas ao modelo vigente.

Hutcheon aponta uma outra questão importante para o posicionamento do/a historiador/a: “nenhuma narrativa pode ser uma ‘narrativa’ mestra natural: não existem hierarquias naturais, só existem aquelas que construímos”. (1991: 31). O que a autora sugere, em troca, é o que eu chamaria de um saber localizado poético. Segundo ela, “Creio que precisamos, mais do que uma definição estável e estabilizante, é de uma poética, uma estrutura teórica aberta, em constante mutação, com a qual possamos organizar nosso conhecimento cultural e nossos procedimentos críticos”. (1991: 31/32).

Compartilho também com a proposição de Orlandi, que na obra **Terra à Vista**, observa que sua postura de historiadora não é “perseguir um sentido para a (...) história. A proposta é ‘compreender’ os processos de significação”. (1990: 16). Isto só é possível, se a história é percebida como práticas discursivas formadas por imagens, valores, símbolos e representações que, por sua vez, impregnam e constroem os imaginários sociais. Antes, porém, de discutir as noções de imaginários e representações sociais, detenho-me um pouco mais sobre as características dos produtos que escolhi para comporem a tese.

1.3. Beleza é fundamental

Tantos os desenhos quanto os filmes compõem-se de uma série de imagens acerca das mulheres que as simbolizam em profissões e atividades variadas: guerreiras, intelectuais, super-heroínas, estudantes da pré-escola e do colegial, donas de casa e moças casadoiras. Diferentes representações que, entretanto, trazem uma característica comum: todas as personagens, com exceção das meninas superpoderosas (cujo traço característico do desenho é superdimensionar determinadas partes do corpo, pois têm uma cabeça desproporcional em relação aos demais membros) são sempre bonitas, detentoras de traços do rosto harmônicos, cabelos lisos e volumosos, corpos magros - dotados de pernas longas, cintura fina e seios empinados.

Trata-se de uma curiosa combinação que nos chama a atenção pelo fato de as mídias, aparentemente, não aceitam que mulheres feias são dignas de figurarem no rol das heroínas. O que nos remete a um velho bordão repetido pelo senso comum, segundo o qual, a beleza é qualidade indispensável para as mulheres, ou segundo decretou Vinicius de Moraes no poema **Receita de Mulher**: “As muito feias que me perdoem, mas a beleza é fundamental”. Como se a beleza ou a feiúra existissem *per se* e não com valores variáveis, historicamente determinados.

Outra característica comum das heroínas de minhas fontes é a vaidade. Isto pode atingir o paroxismo no caso do desenho **As Três Espiãs Demais**, cujas protagonistas são descritas pelo narrador em *off* como as patricinhas (expressão que na gíria atual significa garotas extremamente vaidosas, que andam sempre penteadas, maquiadas e com roupas de marcas caras) de *Beverly Hills*. Também pode ser mostrado de forma mais sutil, mas não menos emblemática. É o caso do filme **A Bela e A Fera**, no qual uma das cenas importantes da trama mostra *Bela* sendo apresentada a vários vestidos de noite, próprios para um jantar de gala. É o prenúncio de sua transformação de moça provinciana em uma dama elegante.

A representação das mulheres também contempla outros estereótipos, como os romances, que desembocam em cenas envolvendo conquistas, mal entendidos, sofrimento e a redenção final, caracterizada pela união entre a heroína e o galã. Mulheres e romances, aliás, constituem uma associação tão importante, que determinará a condução da seqüência de **Mulan**. No primeiro episódio havia ficado implícito que a guerreira se casaria, já que a obra termina com a volta dela para casa e a chegada do companheiro de batalhas. Mas a sugestão parece não ter sido considerada suficiente pelo enunciador, pois transformou-se em acontecimento principal do segundo episódio, cuja trama se desenrola em torno do casamento, originando sustos e lágrimas, como em uma telenovela.

Vários episódios de **Três Espiãs Demais** giram em torno de casos românticos vividos pelas garotas, desencadeando, na maioria das vezes, brigas e separações entre as amigas. Em outros, elas serão enganadas por bandidos perigosos quando pensavam que estavam sendo paqueradas e admiradas. À primeira vista, sem uma análise mais acurada, o que parece estar proposto é que as mulheres são incapazes de racionalização ou de solidariedade entre suas iguais, quando estão imersas em desvarios românticos.

O que torna minhas heroínas paradoxais e fascinantes é que, além da beleza e da elegância, elas também assumem papéis como guerreiras estrategistas, combatentes do

mal e guardiãs da paz e da segurança pública ou também o de leitoras ávidas, cuja visão de uma biblioteca pode significar para elas o vislumbre do paraíso. São exatamente essas imagens que me chamaram a atenção para tais produtos, como já comentei anteriormente. Poucas vezes tivemos, na mídia, tantas protagonistas que dispusessem de qualidades, habitualmente, atribuídas aos homens. Outros produtos têm surgido desde então, deixando transparecer que se trata de uma tendência promissora

As imagens da chinesa *Mulan* calculando as ações dos soldados do imperador na defesa de seu país são muito fortes. Vestida de homem, montada no cavalo e com uma inteligência rara, ela obterá a vitória. Ao final, ela terá a consagração pública do imperador, que a convidará para se tornar sua conselheira. Outra imagem que me causou impacto, a primeira vez que vi, foi a de Fiona, personagem do filme **Shrek**, lutando como uma ninja, enfrentando monstros com a mesma coragem e desenvoltura de seus companheiros de viagem.

Lindinha, Docinho e Florzinha, as *meninas superpoderosas* também formam um espetáculo digno de admiração quando, juntas, desferem chutes, pontapés e fazem caras de bravas ou de sarcasmo no enfrentamento diário com os vilões que invadem Townsville, a cidade que protegem cotidianamente.

Está claro, portanto, que minhas fontes trazem uma série de contradições em sua forma de representar as mulheres. Ora elas são doces, frágeis, românticas e tolinhas, ora elas se mostram corajosas, inteligentes e audazes. A questão que se coloca é como tratar o paradoxo, visto que, como já afirmei anteriormente, trabalho numa perspectiva histórica que não o nega nem dele se desvia ou, por outro lado, sem tentar formatá-lo às nossas expectativas do que seria certo/errado; falso/verdadeiro, visto que dispenso os binarismos e os pólos de oposição.

1.4. O imaginário enquanto objeto

As imagens que as mídias geram acerca das mulheres têm que ser entendidas no bojo das produções imaginárias contemporâneas. Caso contrário, se tentarmos desligá-las do resto da realidade, elas parecem um amontoado de contradições sem nexos.

Em um retrospecto acerca do surgimento e posterior valorização da noção de imaginário na história, Pesavento (1995: 9) afirma que ele integra uma série de constatações contemporâneas, entre as quais a crise dos paradigmas de análise da realidade e o fim da crença nas verdades absolutas. A autora também assinala que houve a perda das normas de um discurso científico unitário sobre o homem e a sociedade,

contrapondo-se às verdades absolutas que regiam o pensamento ao longo do século XIX.

De acordo com Pesavento,

“Se o século XIX marcou um ápice do pensamento racional, tal como vinha se desenvolvendo desde o século XVIII, esta mesma sociedade norteadada pelo cientificismo e pelas imagens produzidas pelos avanços da técnica, voltou-se contra seus pressupostos. Esta postura, de uma certa forma iconoclasta com relação a seus valores, foi capaz de resgatar a importância das imagens na vida mental através da contribuição da psicanálise e da etnologia”. (1995: 11).

A noção de imaginário, hoje, nos possibilita perceber que não há uma rígida separação com o real, ou entre arte, ciência, política, religião ou entre as ações, desejos e sonhos do ser humano dito comum e aqueles de intelectuais, políticos e empresários, por exemplo. O que quero dizer é que a subjetividade de uma época atravessa fronteiras sociais, culturais e econômicas.

Ao discutir a noção, no artigo “Você Disse Imaginário?”, Tânia Navarro-Swain observa,

“O imaginário, através das mais diferentes linguagens, atua como um vigoroso caudal que atravessa obliquamente as formações sociais, penetrando todos os seus meandros, em todos os níveis, todas as classes sociais - interclasse – modelando conjuntos/pacotes de relações sociais hegemônicas, cuja duração compreende maior ou menor lapso de tempo”. (1949: 49).

A noção de imaginário indica que existem diversas possibilidades de arranjos sociais, políticos e econômicos, que tecem a realidade como plural, diversificada, paradoxal, plena de conflitos. Ademais, a noção possibilita perceber que não há apenas uma única visão acerca de um fato, há sempre várias, que não convivem de forma harmônica, mas dentro das possibilidades que cada sociedade tem de elaborar questões e respostas acerca do que lhe interessa, do que ela deseja compreender, do que lhe causa estranhezas ou admiração. O imaginário constrói realidades, institui valores e crenças as quais passam a circular com valor de verdade, constituindo regimes de verdade históricos.

Sob tal ponto de vista, o imaginário é uma noção fundamental para a minha pesquisa, pois permite apreender a mídia como uma (poderosa) fonte de produção simbólica, entre as várias existentes atualmente. Considero-a estratégica, porquanto veicula valores, crenças e normas na transmissão de notícias, diversão e publicidade, as quais implicam em diferentes possibilidades de se representar as mulheres.

Ainda que esteja trabalhando com produtos que envolvem a possibilidade de imaginar e sonhar, é preciso alertar para o fato de que o imaginário não se confunde com imaginação, nem quimera, ainda que as contenha. Na concepção de Baczko,

“O imaginário social (...) é uma das forças reguladoras da vida coletiva. As referências simbólicas não se limitam a indicar os indivíduos que pertencem à mesma sociedade, mas definem também de forma mais ou menos precisa os meios inteligíveis de suas relações com ela (...) o imaginário social é, pois, uma peça efetiva e eficaz dos dispositivos do controle da vida coletiva e, em especial, do exercício da autoridade e do poder. Ao mesmo tempo, ele torna-se o lugar e o objeto dos conflitos sociais”. (1985: 309/310).

Já para Navarro-Swain, é importante perceber que o imaginário opera em dois registros, “o da paráfrase, a repetição do mesmo sob outro invólucro; e o da polissemia, na criação de novos sentidos, de um deslocamento de perspectivas que permite a implantação de novas práticas”. (1994: 52). Fica patente, portanto, que o imaginário não é mera repetição de ações e idéias, ao contrário, há nele espaço para a criação de novas representações. Se fosse diferente, vivenciariamos o eterno retorno, o que a própria história já nos mostrou que não é possível, dado que nenhuma sociedade é igual à outra e nem igual a si mesma em momentos diversos.

Castoriadis nos ajuda a compreender melhor a proposição acima quando observa que:

“Todo simbolismo se edifica sobre as ruínas dos edifícios simbólicos precedentes, utilizando seus materiais (...) por suas conexões naturais e históricas virtualmente ilimitadas, o significante ultrapassa sempre a ligação rígida a um significado preciso, podendo conduzir a lugares totalmente inesperados”. (1995: 147).

Uma indagação recorrente quando se opera o conceito de imaginário é relativa aos modos de apreendê-lo. Que pistas o pesquisador pode seguir? Se é verdade, como afirma Patrice Leblanc (1994: 426), que o imaginário é um elemento que fornece a cada sociedade as respostas às questões que ela se coloca, relativas, por exemplo, às suas necessidades e desejos, então seria possível captá-lo observando-se as representações sociais que povoam as sociedades.

Parto do princípio que as representações compõem o imaginário, perspectiva esta que é adotada por autores como Leblanc, que afirma: “Parece que os diferentes utilizadores do conceito de imaginário social se entendem ao considerá-lo como sendo constituído de representações sociais que definem e orientam as ações dos indivíduos e

dos atores sociais de uma sociedade dada”.⁷ (1994: 427). Esta mesma injunção também é adotada por Baczko, segundo o qual, “o imaginário social torna-se inteligível e comunicável através da produção dos discursos nos quais e pelos quais se efectua a reunião das representações colectivas numa linguagem”. (1985: 311).

Dado que as representações são parte integrante e fundamental dos imaginários, é preciso criar instrumentos para que se possa apreendê-las. Uma aproximação inicial da noção é possível por meio das colocações de Denise Jodelet (2001: 22), que observa que as representações são o produto e o processo de uma atividade de apropriação da realidade exterior. Ademais, segundo a autora (2001: 27), a representação é um saber prático que liga um sujeito a um objeto.

É preciso, porém, perceber que a aproximação da realidade não se realiza de forma simples, linear e direta, ao contrário, ela é intermediada por uma série de emoções, pré-conceitos e pré-julgamentos, que caracterizam os indivíduos de uma dada sociedade. Portanto, se, por um lado, as representações criam nosso estar no mundo, nossas possibilidades de apreendê-lo, por outro, elas também contribuem para fenômenos diversos de incompreensão, particularmente no que tange às nossas relações com o diferente, com o que não nos é familiar e que, por um motivo ou outro, causa-nos estranheza.

Jodelet concebeu a noção de ancoragem para explicar o fenômeno da apropriação do desconhecido. Segundo ela, “A representação preenche certas funções na manutenção da identidade social e do equilíbrio sociocognitivo a ela ligados. Basta observar as defesas mobilizadas pela irrupção da novidade”. (2001: 35). Se, de início a novidade pode ser rejeitada ou até temida, quando ela se torna incontornável, tem início o trabalho de ancoragem, “com o objetivo de torná-la familiar e transforma-la para integrá-la no universo de pensamento preexistente”. (2001: 35). Segundo avalia Jodelet, essa é uma função cognitiva essencial da representação e, também, de proteção e legitimação sociais.

Para entendermos isso melhor, é importante que pensemos na necessidade de legitimação que acompanha uma nova lei, uma nova descoberta científica ou, mais especificamente, uma nova imagem acerca das mulheres, o que remete justamente a um dos temas com o qual trabalho na pesquisa.

⁷ “Il semble que les différents utilisateurs du concept d’imaginaire social s’entendent pour le considérer comme étant constitué de représentations sociales qui définissent et orientent les actions des individus et des acteurs sociaux d’une société donnée”. Tradução livre.

Imagens como as que começaram a surgir no Brasil, a partir dos anos 70, descrevendo as mulheres de uma forma positiva, coincidindo com a entrada delas no mercado de trabalho não eram (e continuam não sendo) fáceis de ser assimiladas por uma sociedade brasileira tradicional, como a dos anos 70 ou mesmo a atual, mas a ancoragem facilita esta tarefa, como veremos. Entraram em cena vários discursos diferentes, como o formulado por grupos feministas, que passaram a questionar os naturalismos e os sexismos que regem as sociedades.

A noção de *naturalização* questiona a idéia de que as pessoas estariam atreladas à condição de sua natureza física. As teorias feministas encarregaram-se de desmistificar aquela concepção demonstrando como ela está marcada pelo preconceito entre os gêneros. Eliane Gubin, (1998: 05), por exemplo, ao pesquisar os motivos pelos quais as mulheres só tiveram acesso mais intenso à pesquisa científica, recentemente (há cerca de 20 ou 30, segundo ela), afirma que “Na distribuição de qualidades e de papéis respectivos, o homem se atribui, na partilha a razão, a força teórica e criativa, já a mulher a sensibilidade, a intuição e o instinto de re-produção, ou seja, a negação de toda a criação autônoma”.⁸ (Gubin, 1998: 11).

A naturalização também é discutida por Elizabeth Badinter. Na obra **O Mito do Amor Materno**, em que empreende uma pesquisa para entender como se deu a construção do mito do amor materno no Ocidente, contrariando, portanto, a idéia de que ele seria um instinto com o qual nascemos, observa que

“Contrariamente ao reino animal imerso na natureza e submisso ao seu determinismo, o humano, aqui a mulher, é um ser histórico, o único vivente dotado da faculdade de simbolizar que a eleva fora da esfera propriamente animal” (Badinter, 1980: VII).

Já a noção de sexismo foi uma importante ferramenta para que as pesquisadoras explicassem que o fato de homens e mulheres ocuparem espaços separados é uma prática de delimitação dos gêneros a partir do sexo biológico. Segundo Gubin, “O sexismo é constitutivo da ordem burguesa que se estabelece nas democracias ocidentais, ele participa de uma sociedade piramidal que estabelece relações de poder entre as classes e entre os sexos”.⁹ (1998: 13/14).

⁸ « Dans la distribution des qualités et des rôles respectifs, l’homme se voit attribuer en partage la raison, la puissance théorique et créatrice, la femme la sensibilité, l’intuition et l’instinct de re-production, c’est-à-dire la négation de toute création autonome ». Tradução livre.

⁹ « Le sexisme est constitutif de l’ordre bourgeois qui s’établit dans les democracies occidentales, il participe d’une société pyramidale qui établit des rapports de pouvoir entre les classes et entre les sexes ». Tradução livre.

Todas essas afirmações foram importantíssimas na tentativa de construção de outras imagens acerca das mulheres, oposta àquelas que as associam às lides domésticas, ao pendor para a vaidade ou à imagem de inferioridade em relação aos homens. Os feminismos foram, portanto, um dos vértices principais para a construção do espaço social das mulheres. A conceitualização criada pelas pesquisadoras foi fruto de intensos debates fazendo ruir velhos preconceitos. Mas esta foi só uma parte da história. Em outras instituições também ocorria uma tentativa de compreensão da mudança de comportamentos por parte das mulheres.

Cinema e outras mídias também contribuíram para o processo de ancoragem. Novelas, revistas e filmes, cada um a seu modo, começaram a discutir o fato de as mulheres reivindicarem para si novos espaços, novos horizontes. Entretanto, é uma elaboração diferente da realizada na academia, por exemplo. As imagens de mulheres fortes e inteligentes são associadas com as de sensibilidade e ternura, como no caso do desenho **As Meninas Superpoderosas**, que integra a pesquisa; a ancoragem lembra que as mulheres não perderam as “virtudes” que as caracterizavam. A revolução de costumes é controlada e a possibilidade de aceitação por parte dos públicos é maior.

Uma das conseqüências do processo de ancoragem, na avaliação de Jodelet, é a reconstrução do objeto representado, o que, segundo ela, provoca uma defasagem em relação a seu referente. Para ela, essa defasagem

“pode ser devida igualmente à intervenção especificadora dos valores e códigos coletivos, das implicações pessoais e dos engajamentos sociais dos indivíduos. Produz três tipos de efeito ao nível dos conteúdos representativos: distorções, suplementações e subtrações”. (2001: 36).

Jodelet aprofundará a discussão em torno de cada um dos conteúdos representativos, o que não nos interessa nesse momento. Basta, por ora, que percebamos que as representações sociais são imagens que criamos para traduzirmos o mundo, por isso constituem-se em pistas tão importantes para os historiadores.

Roger Chartier, ao introduzir os objetivos, paradigmas e principais noções que regem a história cultural, insiste no fato de que as representações são essenciais no trabalho do/a pesquisador/a. Segundo ele,

“Pode-se pensar uma história cultural do social que tome por objeto a compreensão das formas e dos motivos – ou, por outras palavras, das representações do mundo social – que, a revelia dos actores sociais, traduzem as suas posições e interesses objectivamente confrontados e que, paralelamente, descrevem a sociedade tal como pensam que ela é, ou como gostariam que fosse”. (1990: 19).

1.5. Os gêneros são construídos

Ao optar por trabalhar com as representações sociais que integram as mídias desde a década de noventa do século passado, elegi um caminho que me conduzirá a buscar os sentidos da história do presente. Uma história que envolve as personagens femininas centrais de desenhos animados e de filmes de animação. Seres que não são de carne e osso, mas que têm uma existência psíquica, se considerarmos que habitam o imaginário de crianças e adultos, fornecendo-lhes modelos de comportamento e de felicidade.

Considero-as tão importantes para se compreender a sociedade contemporânea quanto quaisquer seres de carne e osso e até mais, por serem modelos e exemplos. É preciso lembrar que, ao adotar os imaginários como objeto de estudo permito-me ir em busca dos sonhos e das fantasias vivenciadas pelas pessoas. O mundo da animação, de um modo geral formado por princesas, bruxas, vilãs e super-heroínas, é um excelente campo para a pesquisa das representações sociais.

Meu objetivo central é buscar as diferentes formas com que as mídias representam as mulheres. Que tipos de corpos são valorizados? Quais os modelos de beleza em voga? Quais as qualidades que uma mulher precisa reunir para se tornar heroína? São as mesmas necessárias aos homens? O que as personagens mais anseiam? Casarem-se e transformarem-se em rainhas do lar ou serem valorizadas pela astúcia? Quais são seus modelos de felicidade? A inteligência é um atributo valorizado no meio social em que elas transitam?

As perguntas que faço aos meus objetos não são casuais, mas, ao contrário, elas me permitem elaborar uma história assumidamente feminista e política, como afirmara antes. Questões que me interpelam, mas apenas balizam o caminho a percorrer na análise e interpretação de meu objeto. Que surpresas não me esperam? Não pretendo apenas trilhar sentidos já presentes em minhas próprias representações sociais, mas estar atenta ao inesperado.

Afinal, de que maneira as duas mídias que escolhi para trabalhar estão participando da construção do gênero feminino? Parto do princípio que os gêneros são construídos e que as mídias participam dessa construção. O conceito de gênero com o qual trabalho não está atrelado ao de diferença sexual, dado, como afirma Lauretis, que

“Com sua ênfase no sexual, a ‘diferença sexual’ é, antes de mais nada, a diferença entre a mulher e o homem, o feminino e o masculino; e mesmo os conceitos mais abstratos de ‘diferenças sexuais’ derivados

não da biologia ou da socialização, mas da significação e de efeitos discursivos (...) acabam sendo em última análise uma diferença (da mulher) em relação ao homem – ou seja, a própria diferença no homem. (1994: 207).

Navarro-Swain, por sua vez, ao questionar a noção de diferença sexual que regeu os estudos de gênero durante décadas, observa “O binômio sexo/gênero se traduz de maneira implícita e natural em sexualidade reprodutiva, heterossexual e instala então a imagem da “verdadeira mulher” cuja função materna desenha os contornos e as funções sociais de um corpo sexuado”. (2000: 50).

Lauretis estabelece duas limitações existentes no conceito de gênero,

“A primeira limitação do conceito de ‘diferença(s) sexual(ais)’, portanto, é que ele confina o pensamento crítico feminista ao arcabouço conceitual de uma oposição universal do sexo (...) o que torna muito difícil, se não impossível, articular as diferenças entre mulheres e Mulher, isto é, as diferenças entre as mulheres ou, mais exatamente, as diferenças nas mulheres”. (1994: 207).

A segunda limitação, na avaliação da autora, “é que ele tende a recomodar ou recuperar o potencial epistemológico radical do pensamento feminista sem sair dos limites da casa patriarcal”. (1994: 207/208). O impasse, segundo a autora, precisa ser superado. Para isso, Lauretis (1994: 208) sugere que se comece a pensar o gênero a partir de uma visão teórica foucaultiana, qual seja, o de que a sexualidade é uma tecnologia sexual.

Como nos propõe Lauretis (1994: 209), o gênero é uma representação e a representação do gênero é a sua construção. O gênero não é uma decorrência do sexo biológico e o sexo, por sua vez, não antecede o gênero. O que ocorre é a construção dos gêneros e dos sexos a partir de elementos disponíveis nas sociedades. Eles variam de época para época, permitindo que alguns atributos sejam mais valorizados que outros ou até mesmo desprezados. O sistema de sexo-gênero, portanto, não é imutável. De acordo com Lauretis,

“O sistema de sexo-gênero (...) é tanto uma construção sociocultural quanto um aparato semiótico, um sistema de representação que atribui significado (identidade, valor, prestígio, posição de parentesco, status dentro da hierarquia social, etc.) a indivíduos dentro da sociedade”. (1994: 212).

Navarro-Swain também enfatiza a necessidade de se perceber que o sexo tanto quanto o gênero, é uma construção a qual redundam em diferentes atribuições e valores para homens e mulheres. Segundo a autora:

“A imagem e os sentidos atribuídos aos corpos não são portanto superfícies já existentes sobre as quais se encastram os papéis e os valores sociais; são, ao contrário, uma *invenção social*, que sublinha um dado biológico cuja importância, culturalmente variável torna-se um destino natural e indispensável para a definição do feminino. A questão se articula sobre a *importância social*: isto significa que a materialidade do corpo existe, porém a ‘diferença entre os sexos’ é uma atribuição de sentido dada aos corpos”. (2000: 51).

O *corpus* da tese inclui, portanto, duas tecnologias de gênero, cinema e desenhos animados, que possuem códigos lingüísticos distintos (diferenças essas que especificarei na terceira parte da tese, quando me deter na caracterização de cada uma das tecnologias) e têm dinâmicas próprias. Em comum, possuem a capacidade de atingir um grande número de receptores, representando-se meninas e meninos, e de usufruírem de prestígio e credibilidade, concorrendo com instituições tradicionais, como a escola e a família, por exemplo. Há várias possibilidades de se trabalhar com as mídias. A que escolhi diverge dos modelos clássicos de análise praticados no Brasil até meados dos anos 80.

1.6. Apocalípticos e Integrados

Os debates em torno dos meios de comunicação de massa¹⁰ foram fecundos e polêmicos desde os primórdios da pesquisa envolvendo as mídias. Eles tiveram início com a expansão de mídias como o cinema, o rádio e a publicidade, por volta dos anos 20 e 30, na Europa e Estados Unidos. Esse período compreendido entre as duas grandes guerras, é marcado por um novo tipo de comportamento possível às classes populares: o acesso aos bens culturais, como os filmes e os programas de rádio. Música e imagens em movimento passaram a compor o cotidiano, principalmente de europeus e norte-americanos e, em menor escala, de latino-americanos e de outros povos.

Na Europa, o fenômeno foi visto com reservas. Estavam em voga conceitos como os de sociedade de massa, tendo como expoentes Ortega y Gasset e Wright Mills, que acreditavam que, devido à urbanização crescente, à divisão do trabalho bem como “O fim dos laços familiares e comunitários”, estava se formando uma horda de pessoas sem capacidade crítica, capaz de aceitar qualquer informação. Segundo as palavras de Mills, “O público é apenas a coletividade de pessoas passivamente exposta aos meios de

¹⁰ Segundo Anselmo, os meios de comunicação de massa: “Envolvem máquinas na mediação da comunicação, que permitem, no caso dos meios de impressos, a multiplicação das mensagens em milhões de cópias e, no caso do rádio e da televisão, a produção, transmissão e recepção de mensagens de modo a atingir milhões de receptores”. (1975: 23). A autora (1975: 23) também chama a atenção para o fato que os MCM (forma abreviada para designar as mídias) possibilitam atingir uma vasta audiência, simultaneamente, e que as mensagens transmitidas se originam, habitualmente, de uma organização ampla, complexa, com grande número de profissionais e divisão de trabalho especializada.

comunicação em massa e indefesamente sujeitas às sugestões e fluxo desses meios”. (1980: 312).

Somavam-se aos conceitos de sociedade de massa o de behaviorismo, advindo da psicologia, cujo expoente, Skinner, segundo avaliação de Fadiman e Frager (1979: 196), acreditava que a liberdade é uma utopia e que o ser humano é fruto de condicionamentos, sendo-lhe negadas as capacidades de discernimento e liberdade de escolha. Concomitantemente, o cinema, o rádio e a publicidade eram utilizados por ditadores como Mussolini e Hitler como meios de divulgação de ideais totalitários, que pregavam a intolerância e uma ideologia belicista.

A adesão das populações italianas e alemãs aos discursos totalitários, (aparentemente influenciadas por filmes e propagandas), levaria os analistas a tecer comentários extremamente desfavoráveis aos meios de comunicação de massa. Essa primeira leva de estudiosos é caracterizada por Mauro Wolf, autor da obra **Teorias da Comunicação**, como integrantes da “teoria hipodérmica”. De acordo com o autor: “Os principais elementos que caracterizam o contexto da teoria hipodérmica são, por um lado, a novidade do próprio fenômeno das comunicações de massa e, por outro, a ligação desse fenômeno às trágicas experiências totalitárias daquele período histórico.” (1999: 23).

A visão pessimista acerca dos meios de comunicação de massa retornaria em vários outros períodos. Quando os integrantes da chamada Escola de Frankfurt, Theodor Adorno e Max Horkheimer, debruçaram-se, em meados dos anos 40, sobre a análise dos produtos comunicacionais, suas considerações foram alarmistas. Cunharam o conceito de indústria cultural, o qual designa, em linhas gerais, a transformação da arte em mercadoria.

Na avaliação dos dois frankfurtianos, os produtos midiáticos são feitos em série, de forma burocratizada e visam somente o lucro. Segundo suas próprias palavras,

“Filme e rádio se autodefinem como indústria, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores-gerais tiram qualquer dúvida sobre a necessidade social de seus produtos (...) a participação de milhões em tal indústria imporia métodos de reprodução que, por seu turno, fazem com que inevitavelmente, em numerosos locais, necessidades iguais sejam satisfeitas com produtos estandardizados”. (Adorno e Horkheimer, 2000: 170).

Se por um lado, os meios de comunicação são vistos como fontes de alienação¹¹, por outro, uma corrente se opõe àquela visão e prega as virtudes que lhes seriam inerentes: possibilidade de integração das populações, democracia do acesso às informações, fontes confiáveis de notícias, entre outras vantagens.

Os MCM seriam um dos subsistemas a integrar o sistema social, e não uma entidade pairando sobre a sociedade (indefesa e frágil, segundo a avaliação dos analistas hipodérmicos ou frankfurtianos). Eles teriam funções específicas e limitadas. A crítica aos meios de comunicação de massa cede lugar ao otimismo e ao desejo de atingir o público eficazmente, sem que, entretanto, a qualidade do produto ou sua interferência na organização cultural das sociedades fosse prioritária.

Analisando as duas proposições, a integradora e a apocalíptica, como as denominam Umberto Eco, na obra **Apocalípticos e Integrados**, podemos observar que houve, durante muitas décadas, uma ânsia por parte dos pesquisadores em generalizar as características das produções midiáticas. Ao avaliar a situação, Eco propõe-nos: “É preciso observar que a cultura de massa não é a produção para as massas (categoria de subcidadãos) realizada por uma elite de produtores. Pode-se repropor que o tema da cultura de massa é uma cultura exercida ao nível de todos os cidadãos”. (2004: 54).

Na avaliação do pensador italiano, precisamos ter claro que somos todos consumidores de bens culturais midiáticos. Além disso:

“O universo das comunicações de massa é – reconheçamo-lo ou não – o nosso universo; e, se quisermos falar de valores, as condições objetivas das comunicações são aquelas fornecidas pela existência dos jornais, do rádio, da televisão, da música reproduzida e reproduzível, das novas formas de comunicação visual e auditiva”. (Eco, 2004: 11).

Estamos, portanto, inseridos numa cultura que não nos permite simplesmente aceitar ou negar as mídias, afinal, elas perpassam a existência dos seres humanos contemporâneos desde sua mais tenra idade até a velhice. Para estudar as mídias exige-se que tentemos compreender o que fazemos com elas e o que elas fazem conosco. Tomá-la generalizadamente é tarefa hercúlea e infrutífera.

¹¹ Horton discute a noção de alienação no artigo “Anomia e Alienação: Um problema na ideologia da sociologia” afirmando que ela advém de estudos formulados por Marx, os quais tentam mostrar “como o interesse individual se manifesta como a força motivadora da sociedade, desde que os homens foram alienados de sua atividade social e humana, o trabalho. A doutrina do interesse individual é um exemplo do pensamento alienado”. (HORTON, John. “Anomia e Alienação: Um problema na ideologia da sociologia” in **Sociologia e Sociedade**. Org.: FORACCHI, Marialice Mencarini e MARTINS, José de Souza.RJ/SP, Livros Técnicos e Científicos Editora S.A, 1980, P. 94). Heller, por sua vez, aborda a alienação como sendo a separação entre o ser e a essência. (HELLER, Agnes. **O Cotidiano e A História**. RJ, Paz e Terra, 1985, p.37).

A partir dos anos 80 do século passado houve uma revisão dos caminhos adotados até então na pesquisa em comunicação. Mauro Wilton de Sousa, no artigo “Recepção e Comunicação: a busca do sujeito”, ao analisar os estudos comunicacionais desenvolvidos no Brasil, entre os anos 50 e 80, acredita (1995:16) que a postura dos pesquisadores locais não foi muito diferente daquela adotada por europeus e norte-americanos, até mesmo porque os modelos utilizados, em sua maioria, eram importados e seguiam a mesma tendência generalizadora de que já falamos.

Na avaliação de Sousa: “As ciências sociais, em especial a sociologia, orientaram as diferentes atualizações teóricas que foram feitas no período em torno dos dois paradigmas sociais básicos, o positivista e o marxista, nas relações com a comunicação”. (1995: 17). O que o autor chama de positivista é o que Eco identificou como os integrados, enquanto que os marxistas podem ser percebidos como os apocalípticos.

Segundo o retrospecto empreendido por Sousa, foi a partir dos anos 80 que os pesquisadores nacionais começaram a rever conceitos e a tentar ultrapassar as antigas dicotomias. Segundo ele, “Havia um movimento pendular entre o individual e o social nessas posturas e práticas; se não cabia abdicar do social nem resgatar o receptor apenas como indivíduo, havia dificuldades para identificar seu lugar nesse mesmo processo”. (Sousa, 1995: 22).

Novas abordagens aos meios de comunicação de massa foram sendo formuladas. Os horizontes se alargaram e, cada vez mais, ficou patente que cabe ao pesquisador escolher os modelos que melhor se adequam a seus objetivos e necessidades, evitando assim as generalizações e os conceitos fetiche, termo que Umberto Eco utiliza para designar aquelas noções que “têm a particularidade de bloquear o discurso, enrijecendo o colóquio num ato de reação emotiva”. (2004: 11/12). No Brasil, destaco o emprego de dois modelos, os estudos culturais e os estudos de recepção.

Nos estudos de recepção, é notória uma concepção menos rígida no que tange à abordagem da relação entre emissor e receptor. De acordo com Sousa, “chama a atenção a busca dos condicionamentos do sujeito, das mediações que ultrapassam a noção de um determinismo entre emissor e receptor, ou sujeito e objeto”. (1995: 26). Tal procedimento de análise valeu-se das pesquisas empreendidas por profissionais ligados diretamente ao segmento da comunicação, tais como Martín-Barbero e Umberto Eco, mas, também dos estudos de pesquisadores de outras áreas, tais como a história, área em

que destaco Roger Chartier e a literatura, a exemplo de Regina Zilberman e João Alexandre Barbosa.

Zilberman, na obra **Estética da Recepção e História da Literatura**, parte dos estudos de Hans Robert Jauss para afirmar que não é possível compreender a vida histórica da obra literária sem que se observe a participação ativa de seu destinatário. Para a autora, isto “recupera a historicidade da literatura, nascida de seus intercâmbios com o público; e chega a esse resultado por restabelecer a relação, rompida pelo historicismo, entre o passado e o presente, condição imprescindível para a reconciliação entre os aspectos estético e histórico de um texto”. (Zilberman, 1989: 33). Com isso, a autora demonstra que uma obra literária não é um monumento que independe das transformações sociais, políticas e culturais que ocorrem no mundo.

Barbosa, por sua vez, afirma que

“Na obra que o leitor sente como realizada, a distância entre o mais e o menos é preenchida pela tensão que se instaura entre o que diz a obra e o que o leitor é capaz de dizer após a leitura. É precisamente esta tensão entre a obra e o leitor (o que impõe tanto o desejo da leitura quanto a atenção exigida para a satisfação dele) que cria os múltiplos significados que levam a ler na literatura mais do que apenas literatura”. (1990: 15).

O autor indica que os significados não são estáticos, ao contrário, eles modificam-se de acordo com as possibilidades dos receptores, as quais estão articuladas às transformações/rupturas que ocorrem nos imaginários sociais.

Chartier, por sua vez, na obra **A Ordem dos Livros: Leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII**, - estudo acerca do ordenamento do mundo do escrito entre o fim da Idade Média e o século XVIII – também insiste sobre o fato de que os sentidos das obras são móveis:

“As obras – mesmo as maiores, ou, sobretudo as maiores – não têm sentido estático, universal, fixo. Elas estão investidas de significações plurais e móveis que se constroem no encontro de uma proposição com uma recepção. Os sentidos atribuídos às suas formas e aos seus motivos dependem das competências ou das expectativas dos diferentes públicos que delas se apropriam”. (1999: 09).

Tais proposições rompem com a concepção da obra fechada, imune às transformações culturais e, por outro lado, chama-nos a atenção para a importância de se observar questões relativas às competências e sentidos. Umberto Eco ajuda-nos a compreender isto melhor. Em **A Obra Aberta** o autor já se perguntava como “uma obra de arte, forma acabada e fechada em sua perfeição de organismo perfeitamente

calibrado, é também *aberta*, isto é passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade”. (1997: 40). A resposta será, de fato, ou melhor respondida, em uma obra posterior **Lector in Fabula**, na qual o autor detém-se longamente sobre a questão relativa à estratégia textual.

Para Eco, “Se (...) o texto é uma máquina preguiçosa, que exige do leitor um reinvido trabalho cooperativo para preencher espaços de não-dito ou de já-dito que ficaram, por assim dizer, em branco, então o texto simplesmente não passa de uma máquina pressuposicional”. (2002: 11). A valorização da instância da recepção pode ser melhor compreendida quando o autor observa que: “Gerar um texto significa executar uma estratégia de que fazem parte as previsões dos movimentos de outros – como aliás em qualquer estratégia”. (Eco, 2002: 39).

A estratégia textual envolve, portanto, segundo Eco (2002: 40), a instituição de um leitor-modelo, noção esta que constitui “um conjunto de condições de êxito, textualmente estabelecidas, que devem ser satisfeitas para que um texto seja plenamente atualizado no seu conteúdo potencial”. (Eco, 2002: 45). Dessa forma, Eco (2002: 46) acredita que a cooperação textual – a possibilidade de interpretação – envolve duas estratégias discursivas e não dois sujeitos individuais.

Observa-se que a maioria dos autores acima citados estão interessados em compreender a complexidade que envolve a recepção principalmente no âmbito da obra literária, entretanto é preciso observar que isto não exclui a possibilidade de se trabalhar com os produtos comunicacionais midiáticos, os quais incluem além de *best-sellers*, filmes, desenhos, quadrinhos, etc. Os estudos de recepção, segundo Jesús Martín-Barbero no artigo intitulado “América Latina e os Anos Recentes: o estudo da recepção em comunicação social”, propiciaram:

“resgatar a vida, a iniciativa, a criatividade dos sujeitos: quer resgatar a complexidade da vida cotidiana, como espaço de produção de sentido; quer resgatar o caráter lúdico da relação com os meios; quer romper com aquele racionalismo que pensa a relação com os meios somente em termos de conhecimento ou de desconhecimento, em termos ideológicos; quer resgatar, além do caráter lúdico, o caráter libidinal, desejoso, da relação com os meios”. (1995: 54).

Dessa forma, o modelo tem sido utilizado, principalmente, por aqueles que desejam entender quais são as principais variáveis que regem a recepção. Há muito foi descartada a noção simplista de que todas as mensagens são assimiladas indiscriminadamente; tentam-se encontrar as mediações que movem os grupos de receptores, geralmente pensados e divididos por raças, etnias, gêneros, grau de

instrução, dentre outras variantes. Ainda que não vá deter-me especificamente sobre a recepção, é preciso ter claro que as tecnologias de gênero atuam sobre todas as crianças, mas são recebidas em formas e assujeitamentos diversos, abrindo espaços às transformações.

Já a linha de pesquisa denominada estudos culturais, originou-se nos anos 60, no Reino Unido, com o propósito de valorizar as perspectivas culturais e sócio-históricas no âmbito da pesquisa em comunicação. Um grande expoente desta linha, atualmente, é Douglas Kellner que, na obra **A Cultura da Mídia** redimensiona o paradigma dando origem ao conceito de cultura da mídia, o qual, afirma Kellner “tem a vantagem de designar tanto a natureza quanto a forma das produções da indústria cultural (ou seja, a cultura) e seu modo de produção e distribuição (ou seja, tecnologias e indústrias da mídia)”. (2001: 52).

O autor acredita que

“A cultura contemporânea da mídia cria formas de dominação ideológica que ajudam a reiterar as relações vigentes de poder, ao mesmo tempo que fornece instrumental para a construção de identidades e fortalecimento, resistência e luta. Afirmamos que a cultura da mídia é um terreno de disputa no qual grupos sociais importantes e ideologias políticas rivais lutam pelo domínio, e que os indivíduos vivenciam essas lutas por meio de imagens, discursos, mitos e espetáculos veiculados pela mídia”. (1995: 10/11).

Observo que algumas das preocupações do autor são as mesmas que norteiam minha pesquisa, tais como a referente à necessidade de se perceber que as mídias são um *locus* privilegiado de disputa de poderes bem como a sua relevância no processo de subjetivação do ser humano contemporâneo.

Kellner afirma que a cultura da mídia é a cultura principal, hoje em dia, tendo transformado-se “numa força dominante de socialização: suas imagens e celebridades substituem a família, a escola e a igreja como árbitros de gosto, valor e pensamento, produzindo novos modelos de identificação e imagens vibrantes de estilo, moda e comportamento”. (Kellner, 1995: 27). Ainda que não se refira diretamente à questão do imaginário pode-se perceber que o autor dá relevo ao fato de que a socialização promovida pela mídia é ainda mais relevante dado o fato de que ela não age por meio de um discurso monocórdico ou desagradável. Segundo avalia Kellner:

“Em geral, não é um sistema de doutrinação ideológica rígida que induz à concordância com as sociedades capitalistas existentes, mas sim os prazeres propiciados pela mídia e pelo consumo. O entretenimento oferecido por esses meios frequentemente é agradabilíssimo e utiliza instrumentos visuais e auditivos, usando o

espetáculo para seduzir o público e levá-lo a identificar-se com certas opiniões, atitudes, sentimentos e disposições”. (1995: 11).

Ainda que não vá seguir fielmente os modelos dos Estudos Culturais e dos Estudos de Recepção, saliento que várias das questões colocadas pelos autores serão consideradas em minha análise, principalmente as relativas à relevância da mídia nos processos de subjetivação dos indivíduos assim como as questões relativas ao processo de construção social dos textos que vão pontuar a análise dos objetos, quando me referirei diretamente a algumas das colocações de Eco acerca da construção textual, relacionando-o a Dominique Maingueneau.

Ao longo deste capítulo relacionei os meus propósitos para com a pesquisa deixando claro que se trata de uma história marcada pela postura político ideológica feminista, na medida em que pretendo participar dos debates contemporâneos que envolvem pesquisadoras interessadas em compreender como as mídias participam da construção dos gêneros. O princípio norteador da pesquisa é que os gêneros são construídos e estudar as noções de imaginários e representações sociais é um caminho que possibilita o acesso às representações correntes e que integram os desenhos animados e os filmes de animação.

PRIMEIRA PARTE

Capítulo 2 — Processo de Subjetivação: Perspectiva feminista

Ao decidir deixar de lado correntes tradicionais de análise dos MCM, optei por uma metodologia interdisciplinar que abrange três eixos: a teoria das representações sociais e do imaginário, bem como as teorias feministas e a análise de discurso. Tais teorias ajudar-me-ão na tentativa de compreender os meandros que tornam possível o processo de subjetivação das mulheres no mundo contemporâneo. Foucault, ao problematizar a transformação de um ser humano em sujeito cria a noção de assujeitamento, noção que indica que os poderes estão na vida da pessoa desde o seu nascimento, domesticando-a e guiando-a. Segundo o autor, os poderes

“Classificam os indivíduos em categorias, designa-os para sua individualidade própria, amarra-os à sua identidade, impõem-lhes uma lei de verdade, que eles precisam reconhecer e que os outros devem reconhecer neles. É uma forma de poder que transforma os indivíduos em sujeitos”.¹² (1980/1988: 227).

Segundo avalia o autor há dois sentidos encerrados na palavra sujeito: “sujeito submisso ao outro por controle e dependência, e sujeito preso a sua própria identidade pela consciência ou o conhecimento de si.” (1980/1988: 227). Está claro, portanto, que o autor não exclui ninguém do processo de assujeitamento, afinal, tal processo resulta também na capacidade reconhecer-se como pertencente a uma classe, a uma nação, a um gênero, o que me interessa particularmente.

A articulação entre as teorias escolhidas possibilitar-me-á uma interpretação feminista da história, privilegiando a investigação sobre as formulações discursivas presentes em alguns exemplares das mídias. O aparato conceitual de feministas como Butler, Lauretis, Braidotti e Navarro-Swain, dentre outras, habitualmente identificadas como integrantes das correntes feministas pós-modernas, é rico em formulações desconcertantes e também instigantes, tais como as que versam sobre o processo de subjetivação, sobre a construção dos gêneros e sobre a mobilidade das identidades.

Ao discutir a noção de pós-modernidade no pensamento feminista, Butler (1995:39), no artigo “**Contingent Foundations: Feminism and the Questions of Postmodernism**”, afirma que o poder deste aparato conceitual reside, principalmente, na crítica à posição do sujeito. Criticar o sujeito, entretanto, não é negá-lo, nem repudiá-lo. “As implicações dos termos da crítica no campo de poder não são o advento de um

¹² Classe les individus en catégories, les désigne par leur individualité propre, les attache à leur identité, leur impose une loi de vérité qu’il leur faut reconnaître et que les autres doivent reconnaître en eux. C’est une forme de pouvoir qui transforme les individus en sujets ». Tradução livre.

relativismo niilista, incapaz de fornecer normas, mas precondição de uma crítica politicamente engajada”.¹³ (Butler, 1995: 39).

Louro, por sua vez, no **artigo “Currículo, gênero e sexualidade – refletindo sobre o “normal”, o “diferente” e o “excêntrico”**, ao constatar que, “a instabilidade e a transitoriedade se transformaram em “marcas” do presente” (2002: 01) recomenda: “Reconhecer, como querem os/as pós-modernistas, que é possível questionar todas as certezas sem que isso signifique a paralisia do pensamento, mas, ao contrário, se constitua em fonte de energia intelectual e política”. (Louro, 2002: 02). Tal atitude é um desafio que permite às feministas desta linha proporem que tanto os sexos quanto os gêneros são construídos, o que dá origem à questão fundamental que rege a pesquisa acadêmica nesta área, atualmente: como e onde se dá a generalização?

Segundo Butler,

“Em certo sentido, o sujeito é constituído através de uma exclusão e diferenciação, talvez uma repressão, o que é subsequentemente ocultado sob o efeito de uma autonomia (...) o sujeito é construído por meio de atos de diferenciação que distinguem o sujeito do exterior constitutivo, um domínio de alteridade abjeta convencionalmente associada com o feminino, mas claramente não exclusivamente”.¹⁴ (1995: 45/46).

Louro ao tratar da questão relativa às construções do gênero corrobora a proposição de Butler afirmando que:

“São precisamente os discursos, os códigos, as representações que atribuem o significado de diferente aos corpos e às identidades (...) as diferenças têm efeitos materiais, evidentes, por exemplo, na impossibilidade ou nas dificuldades legais que homens e mulheres homossexuais têm de constituir família, de assumir a guarda dos filhos ou de adotá-los”. (2002: 05).

Butler nos convida a tomar o sujeito como um processo, o efeito de uma ação. “Não existe”, afirma a autora, “uma reflexividade ontologicamente intacta em relação ao sujeito que se encontra no centro do contexto cultural; este contexto cultural (...) já está dado como um processo desarticulado”.¹⁵ (1995: 46).

¹³ “That this implication of the terms of criticism in the field of power is not the advent of a nihilistic relativism incapable of furnishing norms, but, rather, the very precondition of a politically engaged critique”. Tradução livre.

¹⁴ In a sense, the subject is constituted through an exclusion and differentiation, perhaps a repression, that is subsequently, covered over, by the effect of a autonomy (...) the subject is constructed through acts of differentiation that distinguish the subject from its constitutive outside, a domain of abjected alterity conventionally associated with the feminine, but clearly not exclusively”. Tradução livre.

¹⁵ “There is no ontologically intact reflexivity to the subject which is then placed within a cultural context; that cultural context (...) is already there as the disarticulated process”. Tradução livre.

Em busca de compreender os mecanismos de subjetivação Butler observa que “O sexo é um atributo analítico do humano; não há ser humano que não seja sexuado; como atributo necessário, o sexo qualifica o ser humano. Mas o sexo não causa o gênero; e o gênero não pode ser entendido como expressão ou reflexo do sexo”. (2003: 163). O corpo, nesta perspectiva não pode ser considerado uma superfície anterior à significação, dessa forma, Butler (2003: 185) propõe-nos estudar o processo que transforma corpos em mulheres e não o produto mulher.

Chamo a atenção para o fato de que as formulações de Butler estão em consonância com as proposições de Michel Foucault, discutidas no capítulo anterior, referente ao tópico da construção dos gêneros. Ao revelar o objetivo básico da obra **Dits et Écrits IV** o autor afirma que “Eu procurei, de preferência, produzir uma história sobre os diferentes modos de subjetivação do ser humano em nossa cultura”.¹⁶ (1980/1988: 222/223). Especificando ainda mais suas propostas o autor também observa que, “Enfim, eu tentei estudar (...) a maneira pela qual um ser humano se transforma em sujeito; eu orientei minhas pesquisas em direção à sexualidade, por exemplo, a maneira pela qual um homem aprendeu a se reconhecer como sujeito de uma ‘sexualidade’”.¹⁷ (1980/1988: 223). Discuti alguns dos princípios que norteiam estes estudos salientando que Teresa De Lauretis adota-os e para criar a noção de sistema de sexo-gênero bem como a de tecnologias de gênero.

Partindo, portanto, das noções de assujeitamento e construção dos gêneros empreendo a análise do discurso oral e textual dos filmes de animação e desenhos animados que compõem meu *corpus* para tentar discernir que modelos estes meios de comunicação distintos estão veiculando.

Feito o levantamento dos modelos de mulheres existentes na mídia, será possível avaliar como os discursos midiáticos reiteram os gêneros, reservando-lhes lugares de fala específicos, instituindo hierarquias, classificando diferenças, renovando a dicotomia dos sexos e escamoteando os paradoxos que permeiam a existência humana.

Isto não é o mesmo que dizer que a recepção é um ato passivo e que os modelos que as mídias oferecem não possam e não sejam contestados por grupos diversos. Butler está atenta para a existência das “falhas de gênero”. Para ela, “certos tipos de

¹⁶ “J’ai cherché plutôt à produire une histoire des différents modes de subjectivation de l’être humain dans notre culture ». Tradução livre.

¹⁷ Enfin, j’ai cherché à étudier (...) la manière dont un être humain se transforme en sujet ; j’ai orienté mes recherches vers la sexualité, par exemple la manière dont l’homme a appris à se reconnaître comme sujet d’une ‘sexualité ». Tradução livre.

‘identidade de gênero’ parecem ser meras falhas do desenvolvimento ou impossibilidades lógicas, precisamente porque não se conformaram às normas da inteligibilidade cultural”. (2003: 39).

A possibilidade de negar os modelos, repudiá-lo nunca pode ser esquecida e se apresenta para todos os receptores, indiscriminadamente. Já observei que a recepção é uma ação, pois a pessoa escolhe, rejeita, elege preferências. Entretanto, também não se pode esquecer que as mídias são tecnologias de gênero extremamente sedutoras e que sua capacidade de penetração e alcance é notória, instituindo o que Douglas Kellner chamou de cultura da mídia, noção esta discutida no capítulo anterior. Retornarei à discussão acerca do potencial sedutor da mídia, entretanto, o que quero deixar claro neste momento é que as mídias são engenhosos mecanismos de assujeitamento.

Admitindo que os gêneros são construídos, o aparato feminista pós-moderno descarta definitivamente a perspectiva essencialista e naturalizadora que regeu durante décadas o pensamento da sociedade ocidental. Ao discutir tal postura, Braidotti observa que

“Na teoria feminista, fala-se como mulher, ainda que o sujeito ‘mulher’ não seja uma essência monolítica definida de uma vez e para sempre, mas sim, o lugar de um conjunto de experiências múltiplas, complexas e potencialmente contraditórias, definidas por variáveis que se superpõem, tais como a classe, a raça, a idade, o estilo de vida, a preferência sexual e outras”.¹⁸ (Braidotti, 2000: 30).

A opção pelo aparato teórico feminista também é essencial para que possa compreender quais são os resultados sociais do processo discursivo de diferenciação dos sexos/gêneros. Que fique claro, portanto, que o fato de as diferenças serem o resultado de uma construção e não de uma marca da natureza não pressupõe a negação da assimetria entre os sexos, este, porém, também construído.

Butler, ao abordar algumas das principais críticas feitas ao pensamento pós-modernista observa: “A ladainha do antipostmodernismo continua, se tudo é discurso, então não existe a realidade dos corpos? Dessa forma, como entenderíamos a violência material que as mulheres sofrem?”.¹⁹ (1995: 51). A própria autora responde que

“Se a desconstrução da materialidade dos corpos suspende e problematiza a tradicional referência ontológica do termo não paralisa,

¹⁸ En la teoría feminista, uno habla como mujer, aunque el sujeto ‘mujer’ no es una esencia monolítica definida de una vez y para siempre, sino que es más bien el sitio de un conjunto de experiencias múltiple, complejas y potencialmente contradictorias, definido por variables que se superponen tales como la clase, la raza, la edad, el estilo de vida, la preferencia sexual y otras”. Tradução livre.

¹⁹ « The chant of antipostmodernism runs, if everthing is discourse, then is there no reality to bodies? How do we understand the material violence that women suffer? ». Tradução livre.

bane, coloca em desuso ou retira o sentido do termo; ao contrário, cria as condições para mobilizar o significante a serviço de uma produção alternativa”.²⁰ (Butler, 1995: 51/52).

Afirmar que o corpo é construído não é negar as intervenções culturais pelas quais ele passa. É uma possibilidade de se compreender como ocorre a construção e, quem sabe, desautorizá-la. Não há dúvidas sobre as conseqüências reais ocasionadas pelos modelos de mulheres oferecidos pelas mídias. As crianças não apenas amam seus ídolos, elas também querem se parecer com eles. *Mulan, Fiona e Bela*, por exemplo, são personagens que oferecem modelos de beleza idealizados que incluem corpos longilíneos e magros, cútis perfeita, cabelos lisos e ondulantes, boca carnuda e um olhar doce. A auto-representação das crianças, face a seus próprios corpos, se vê alterada, positiva ou negativamente.

Louro, ao discutir a questão, afirma, “Os discursos produzem uma ‘verdade’ sobre os sujeitos e sobre seus corpos (...) os discursos traduzem-se, fundamentalmente, em hierarquias que são atribuídas aos sujeitos e que são, muitas vezes, assumidas pelos próprios sujeitos”. (2002: 05). Como é possível observar, Butler e Louro não estão interessadas num jogo lingüístico que impossibilite o estudo sobre as formas de opressão que pesam sobre as mulheres, pelo contrário, a tentativa é construir um aparato feminista vanguardista e radical, já que a noção de construção permite o vislumbre de uma outra sociedade, regida por outras experiências.

Ademais, as autoras valorizam a importância dos discursos no processo de subjetivação dos indivíduos, assim como Foucault e Lauretis, citados anteriormente e também Spink, para quem “A linguagem é ação e produz conseqüências”. (2000: 47). Para a autora de **Práticas Discursivas e Produção de Sentidos no Cotidiano**, as “práticas discursivas implicam o uso de repertórios e posicionamentos identitários”. (2000: 56). Nesta perspectiva, a formação da identidade sexuada está em sintonia direta com as práticas lingüísticas.

Na crítica à uma ordem discursiva que reforça os modelos tradicionais de apreensão da realidade Lauretis propõe-nos uma transformação subjetiva, a qual exige uma posição discursiva excêntrica. Para essa autora “as imbricações dos discursos e das

²⁰ “If a deconstruction of the materiality of bodies suspends and problematizes the traditional ontological referent of the term, it does not freeze, banish, render useless, or deplete of meaning the usage of the term; on the contrary, it provides the conditions to mobilize the signifier in the service of an alternative production”. Tradução livre.

práticas sociais da multiplicidade de posicionamentos concorrentes disponíveis no campo social aparecem como um campo de forças: não como um simples sistema de poder dominando os traços, mas como um emaranhado de relações variadas e distintas de poderes e pontos de resistência”.²¹ (1990: 131). Tal postura leva-nos à compreensão, segundo ela, de que “a identidade é um *locus* de múltiplas e variáveis posições, que estão disponíveis no campo social pelo processo histórico e que pode ser assumida subjetivamente e discursivamente sob a forma de uma consciência política”.²² (1990: 137).

Louro sublinha a tendência para o descentramento, o provisório, a não fixidez de posições sociais:

“Se o movimento teórico e político contemporâneo coloca em xeque as noções de centro, de margem e de fronteira, isso deve significar mais do que a aceitação e a tolerância do diferente (...) o grande desafio talvez seja admitir que todas as posições podem se mover, que nenhuma é natural ou estável e que mesmo as fronteiras entre elas estão se desvanecendo”. (2002: 06).

Discutir e questionar o que está colocado na ordem social como o correto, o normal, é iniciar a mudança de paradigmas. Nesse sentido, Butler, afirma que,

“se a noção estável de gênero dá mostras de não mais servir como premissa básica da política feminista, talvez um novo tipo de política feminista seja agora desejável para contestar as próprias reificações do gênero e da identidade – isto é, uma política feminista que tome a construção da identidade como um pré-requisito metodológico e normativo, senão como um objetivo político”. (2003: 23).

Para ela, tanto o sexo quanto o gênero são construídos. O sexo, segundo ela, “não é pré-discursivo” (2003: 27) e o gênero (2003: 194) é sempre fabricado, por isso, não existem gêneros verdadeiros nem falsos. Esse raciocínio leva a autora a afirmar que o gênero constrói o sexo. Neste caso, o “natural” da ordem binária dos gêneros aparece como um apagamento de seu mecanismo de construção, das tecnologias de sua produção.

Braidotti utiliza a noção de figurações e sujeitos nômades para propor a possibilidade de existência de um indivíduo capaz de transitar entre diversas fronteiras, sem a necessidade de justificar o pertencimento a uma identidade fixa, ordenada e inquestionável, feminina/masculina. As figurações são imagens de base política que

²¹ “ the interrelatedness of discourses and social practices of the multiplicity of positionlities concurrently available in the social field seen as a field of forces: not a single system of power dominating the powerless but a tangle of distinct and variable relations of power and points of resistance”. Tradução livre.

²² “identity is a locus of multiple and variable positions, witch are made available in the social field by historical process and which one may come to assume subjectively and discursively in the form of political consciousness”. Tradução livre.

retratam a interação complexa de diversos níveis de subjetividade. Neste sentido, afirma a autora: “creio que quanto mais figurações alternativas se revelam nesta fase da prática feminista, tanto melhor é”.²³ (2000:30).

A política das figurações pensada por Braidotti desemboca na noção de sujeitos nômades, a qual é inspirada na experiência de pessoas e culturas que são literalmente nômades. Segundo ela, “o nomadismo em questão se refere ao tipo de consciência crítica que resiste a estabelecer-se nos moldes socialmente codificados de pensamento e conduta”. (Braidotti, 2000: 31).

Como é possível perceber, há pontos em comum entre as propostas de Lauretis, Braidotti e Butler. Todas elas abordam a possibilidade não apenas de sairmos de uma estrutura de pensamento essencialista e naturalizadora, como também oferecem a possibilidade de que escolhamos nossa própria figuração. É algo sedutor, sem dúvida. Haveria tantos gêneros quantos indivíduos existirem no mundo. Isso também muda minha perspectiva de análise das tecnologias de gênero disponíveis atualmente. Está descartada qualquer possibilidade da existência de um modelo único e correto. Haverá sempre a possibilidade de existência da negação e do repúdio ao que está disponível, teoricamente. Isto nos dá um horizonte crítico mais amplo para analisar a incessante e reiterada afirmação binária dos sexos, promovida pela mídia.

Transformar a ordem simbólica dos gêneros é uma tarefa que nos conduz de volta para a discussão sobre o domínio das representações que integram o imaginário contemporâneo. Afirmei anteriormente que tanto o cinema quanto os desenhos animados são tecnologias de sexo/gênero, promovendo o assujeitamento dos indivíduos, disciplinando condutas e comportamentos, abrindo também caminhos para novas representações, por meio da instauração e difusão de dispositivos, noções sobre as quais passo a discorrer.

2.1. Os dispositivos de gênero

A mídia é uma das principais geradoras e/ou fomentadoras das imagens que regem a vida social contemporânea. Jornais, revistas, televisão, rádio, Internet, cinema, dentre outros, formam um aparato tecnológico sedutor, já que possibilitam o acesso à informação e à diversão de formas variadas. São linguagens diversas destinadas a públicos de perfis variados, independentemente de credos religiosos, níveis intelectuais e econômicos. Meios audiovisuais, como o cinema, por exemplo, reúnem várias

²³ “Creo que cuantas más figuraciones alternativas se revelan en esta fase de la práctica feminista, tanto mejor es”. Tradução livre.

possibilidades narrativas concomitantes, como o discurso oral e imagético, que abordam assuntos como romance, guerra, meio ambiente, violência, beleza e moda. A grande rede que é a Internet, por outro lado, rompeu com barreiras geográficas, resultando na circulação ainda mais intensa das informações.

Ao avaliar o potencial que as mídias oferecem ao pesquisador, Navarro-Swain afirma:

O domínio da comunicação, a mídia em nossa época, são um *locus* privilegiado de produção do imaginário social e seu corolário, o poder, em suas mais diferentes modalidades - jornais, rádio, televisão, vídeo, cinema, música, etc. - criando todo tipo de representação/imagem/sentidos, reelaborando ou ressemantizando enunciados, ou introduzindo novos valores/costumes/esperanças/ideais”. (1994: 56/57).

Observe-se que a autora enfatiza o fato de a mídia possibilitar a circulação de representações, bem como de redimensioná-las. Tal concepção rompe com preceitos que marcaram boa parte da história das pesquisas dos MCM, qual seja, o de que eles seriam um espelho da sociedade, ou, ao contrário, que seriam, “por natureza”, meios manipuladores, detentores de um poder sobrenatural, conforme discutido no primeiro capítulo. Navarro-Swain vai mais longe ainda sugerindo que as representações sociais presentes na mídia contribuem para a constante renovação do imaginário social.

O caminho metodológico que escolhi permite-me tanto valorizar quanto relativizar as possibilidades oferecidas pelas mídias. Valorizá-la ao tomá-la como uma tecnologia de gênero, percebendo-a, segundo as palavras de Spink, como agenciadora na produção de sentidos, “seja porque é pervasiva no mundo contemporâneo e, portanto, instrumental na conformação da consciência moderna, seja porque confere uma visibilidade sem precedentes aos acontecimentos”. (2000: 57/58). E relativizá-la na medida em que a tomo como uma possibilidade e nunca como ontologicamente manipuladora.

Jodelet, ao ressaltar o papel que as mídias exercem nas sociedades contemporâneas afirma que: “A comunicação social, sob seus aspectos interindividuais, institucionais e midiáticos, aparece como condição de possibilidade e de determinação das representações e do pensamento sociais”. (2001: 30). Há nessa idéia uma provocação que versa sobre o caráter institucional das mídias, ou seja, sobre sua organização econômica privilegiada dentro do sistema capitalista.

Organizações cinematográficas como Hollywood, por exemplo, representam muito mais do que meras fontes de diversão: são fontes consideráveis de divisas assim

como fontes de divulgação de costumes e sistemas de idéias, com técnicas de convencimento ardilosas, já que não trabalham com a força bruta ou com a repressão, e, sim, com a diversão. É, portanto, uma das principais tecnologias de poder existentes atualmente.

Lembre-mos que, para Foucault (1980/1988: 187), na obra **Dits et Écrits**, os poderes não têm um caráter apenas repressivo, já que sua função principal é a de serem os promotores de uma eficiência que redunde na produção e na disciplina dos corpos. A disciplina, por sua vez, segundo Foucault, é “o mecanismo de poder pelo qual nós conseguimos controlar o corpo social até os elementos mais tênues, pelos quais nós chegamos a atingir os átomos sociais eles mesmos, ou seja, os indivíduos”.²⁴ (1980/1988: 191).

Para se investigar as formas de controle do corpo social Foucault parte do princípio de que é necessário

“determinar, em seu funcionamento e em suas razões de ser, o regime de poder-saber-prazer que sustenta, entre nós o discurso da sexualidade humana (...) Daí decorre também o fato de que o ponto importante será saber sob que formas, através de que canais, fluindo através de que discursos o poder consegue chegar às mais tênues e mais individuais das condutas. Que caminhos lhe permitem atingir as formas raras ou quase imperceptíveis do desejo, de que maneira o poder penetra e controla o prazer cotidiano. (1997: 16).

Ao empreender a arquivologia dos saberes que criam a sexualidade humana, Foucault cria a noção de dispositivos, instrumento útil para a análise do feminino promovido pelas mídias. O autor, ao dispor sobre a noção afirma

“O que eu tento determinar sob esse nome, é, primeiramente, um conjunto resolutamente heterogêneo, comportando discursos, instituições, arranjos arquitetônicos, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, (...) em resumo: o dito, assim como o não dito, eis os elementos do dispositivo. O dispositivo, ele mesmo, é a rede que se pode estabelecer entre esses elementos”.²⁵ (1976-1979: 299).

Colette St.Hilaire, no artigo “**A Dissolução das Fronteiras do Sexo**”, ajuda-nos a compreender melhor a noção observando que o dispositivo é

²⁴ «Le mécanisme de pouvoir par lequel nous arrivons à contrôler dans le corps social jusqu'aux éléments les plus ténus, par lesquels nous arrivons à atteindre les atomes sociaux eux-mêmes, c'est à dire les individus ». Tradução livre

²⁵ «Ce que j'essaie de repérer sous ce nom, c'est, premièrement, un ensemble résolument hétérogène, comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques (...) bref: du dit, aussi bien que du non-dit, voilà les éléments du dispositif. Le dispositif lui-même, c'est le réseau qu'on peut établir entre ces éléments ». Tradução livre.

“um conjunto atravessado por relações de poder, no qual os indivíduos e as coletividades são constituídos em objetos, sobre os quais se intervém, em sujeitos, que se pensam em relação às categorias do dispositivo”. (2000: 86).

A pensadora feminista é enfática sobre as vantagens de se pensar a diferença dos sexos como um dispositivo: “implica determo-nos sobre a função normativa, reguladora da diferença dos sexos; implica, da mesma forma, refletirmos sobre as condições que a tornaram possível, de voltar à sua função estratégica, à urgência que a faz nascer”. (St.Hilaire, 2000: 87).

Acredito que os filmes e os desenhos que integram meu *corpus* compõem o dispositivo sexo/gênero que reproduz valores pré-estabelecidos, naturais, inquestionáveis e que designam lugares específicos para homens e mulheres, meninas e meninos. Em uma observação inicial percebo que tal dispositivo se desdobra nas injunções relativas à beleza, elegância, casamento, amor romântico, entre outros, numa pedagogia de gênero tão eficaz quanto o ensino escolar ou religioso.

Atente-se que a aceitação e a assimilação por parte dos receptores pode ou não ocorrer. Foucault deixa claro que:

“o termo ‘poder’ designa relações entre ‘parceiros’ (e com isso eu penso em um sistema de jogo, mas simplesmente, e ficando até aqui numa grande generalidade, em um conjunto de ações que se induzem e se correspondem umas com as outras)”.²⁶ (1980/1988: 233).

Moira Gatens, no artigo **“Power, Bodies And Difference”** parte dos pressupostos de Foucault sobre as conseqüências práticas dos poderes sobre os corpos afirmando que o corpo humano não é um objeto neutro: “Significativamente, o corpo sexuado não pode mais ser concebido como base biológica e factual, não problematizada na qual o gênero é inscrito, mas precisa ser pensado como construído pelos discursos e práticas que tomam o corpo ao mesmo tempo, como alvo e veículo de sua expressão. O poder, então, não é reduzível ao que é imposto”.²⁷ (s/d: 230). Que corpos femininos estão sendo veiculados pelas mídias? Que feminino é este que se constrói diariamente nas representações contidas nos desenhos e filmes de animação vistos e imitados pelas crianças?

²⁶ “Le terme de ‘pouvoir’ désigne des relations entre ‘partenaires’ (et par là je pense à un système de jeu, mais simplement, et en restant pour l’instant dans la plus grande généralité, à un ensemble d’actions qui s’induisent et se répondent les unes les autres) ». Tradução livre

²⁷ “Significantly, the sexed body can no longer be conceived as the unproblematic biological and factual base upon which gender is inscribed, but must itself be recognized as constructed by discourses and practices that take the body both as their target and as their vehicle of expression. Power is not then reducible to what is imposed”. Tradução livre.

O fato incontestável é que comunicar algo não é um ato desprovido de conseqüências ou, como afirma Foucault, “Sem dúvida, comunicar, é sempre uma certa maneira de agir sobre o outro ou os outros”.²⁸ (1980/1988: 233). Ademais, é preciso pensar que os produtos que escolhi para analisar partilham o interdiscurso entre si e entre outros produtos e, indo mais além, entre outras tecnologias de gênero, repetindo e instituindo a representação de corpos sexuados e generizados que origina a conformação. Segundo Butler, “O gênero é uma identidade tenuemente constituída no tempo, instituído num espaço externo por meio de uma *repetição estilizada de atos*”. (2003: 200).

Dáí decorre a importância de se analisar o discurso midiático, mostrando-o como agenciador de papéis sociais, de diferenças, instituidor de hierarquias. Baczko já abordara a importância ou as vantagens de se deter (ao menos parcialmente) o controle dos imaginários. Segundo ele,

“O controlo do imaginário social, da sua reprodução, difusão e manejo, assegura em graus variáveis uma real influência sobre os comportamentos e as actividades individuais e colectivas, permitindo obter os resultados práticos desejados, canalizar as energias e orientar as esperanças”. (1985: 312).

2.3. A produção de sentidos no cotidiano

Muitos dos produtos midiáticos, inclusive aqueles com os quais trabalho, poderiam ser considerados como desprezíveis do ponto de vista estético ou mesmo sob a ótica das “mensagens” que apresentam. Seriam, em um futuro próximo, lançados no lixo da história, que é o lugar para onde merecem ir as obras desprezíveis, feitas com o único intuito de divertir as massas, faturar milhões e preencher as horas vagas do cotidiano de populações alienadas. Entretanto, na perspectiva que nos oferece a história na atualidade, sabemos que este “lixo” é um lugar riquíssimo, onde podemos encontrar indícios de arranjos culturais diversos, de representações múltiplas.

A prática de consumir produtos midiáticos, portanto, não deve ser vista mais como um passatempo, sem grandes conseqüências. Ela é importantíssima do ponto de vista do assujeitamento das pessoas, bem como da circulação de representações e auto-representações. O fato é que a vida cotidiana das sociedades desperta cada vez mais interesse na atualidade com a preocupação em compreender as pessoas ditas comuns e

²⁸ « Sans doute communiquer, c’est toujours une certaine manière d’agir sur l’autre ou les autres ». Tradução livre.

as formas com que elas se relacionam com as questões diárias e corriqueiras, como, por exemplo, a forma como dispõem de seu tempo livre.

A possibilidade de enxergar as ações cotidianas como um espaço produtivo e criativo tem sido advogada por autores como Certeau e Maffesoli. Este último dirige sua atenção para a compreensão dos significados poéticos e fantásticos do cotidiano, particularmente o do homem moderno, habitante das grandes cidades. Segundo ele, “O misterioso é atuante justamente naquilo que parece querer excluí-lo! Seja nas práticas da vida cotidiana ou nos arcanos do processo de conhecimento (...) o fictício perfura o real, tornando-o singularmente mais atraente”. (Maffesoli, 1984: 65). Já para Certeau “a cultura (...) é uma proliferação de invenções em espaços circunscritos”. (2003: 19).

Ignorar hábitos que compõem a vida das sociedades contemporâneas, seja o das crianças ou da população adulta, é destituí-las de uma parte de sua lógica e de sua dinâmica. Maffesoli (1988: 24) alerta-nos para o fato de que nada que compõe a vida deve ser rejeitado. O pensador francês advoga que:

“Tudo é bom para o observador social que, de uma maneira um pouco desprendida, cínica dirão alguns, constata que as ações e as paixões são constituídas do pior e do melhor. Pode ser um entusiasmo coletivo (...) uma realização arquitetônica descrita ou exaltada (...) ou ainda o *kitsch* e o ‘mau gosto’ que lhe servem de suporte. A lista está longe de encerrar todos os fenômenos que exprimem, no sentido mais forte do termo, o paradigma estético”.²⁹ (1988: 24).

Por seu turno, ao discutir as formas de criação humana sob a perspectiva histórica, Castoriadis argumenta que as singularidades de uma sociedade são todas essenciais. “Para a sociedade, não existem, propriamente falando, ‘ruídos’. Tudo o que acontece em uma sociedade deve significar alguma coisa para ela – ou deve ser explicitamente declarado ‘privado de sentido’”.³⁰ (1986: 227).

O tempo que as crianças destinam ao consumo de desenhos animados, filmes de animação e outros produtos ocupa um espaço relativamente grande em seu cotidiano em relação às demais atividades que elas estão envolvidas, como estudos, alimentação e brincadeiras, além de ser, provavelmente, uma das que mais lhes agradam. Aferir esta preferência não é difícil, basta observar a atenção máxima que dedicam aos programas

²⁹ “Tout est bon pour l’observateur social qui d’une manière quelque peu détachée, cynique dirons certains, constate que les actions et les passions sont pétrées du meilleur et du pire. Ce pourra être tel enthousiasme collectif (...) telle réalisation architecturale décriée ou exaltée (...) ou encore le kitsch et le ‘mauvais goût’ qui lui sert de support. La liste est loin d’être close de tous les phénomènes qui expriment, dans le sens fort du terme, le paradigme esthétique ». Tradução livre.

³⁰ « Pour la société, il n’y a pas, à proprement parler, de ‘bruit’. Tout ce que survient à une société doit signifier quelque chose pour elle – ou doit être explicitement déclaré ‘privé de sens’ ». Tradução livre.

preferidos ou como podem passar horas tentando imitar suas personagens prediletas. Certamente, o que elas coletam e elaboram de informações naqueles momentos será guardado num local muito especial da memória.

O lazer é visto por estudiosos do imaginário e do cotidiano como uma possibilidade de formação das identidades integrando, portanto, o processo de subjetivação. Maffesoli afirma que

“A parte do imaginário é importante naquilo que chamamos de minúsculas situações da vida cotidiana. Para além dos vários dogmatismos e/ou positivismos que começam a perder o fôlego, a importância do imaginário é agora reconhecida, e múltiplos trabalhos mostraram como ele estruturava a socialidade básica”. (1984: 64/65).

O trabalho com filmes e desenhos, como é o meu caso, introduz-nos na seara dos sonhos e das fantasias. Constitui-se na valorização do hábito cotidiano de milhões de crianças ocidentais que vêm televisão diariamente e vão ao cinema ou alugam os filmes para verem em casa.

Se, anteriormente, a religião já foi taxada como o “ópio do povo”, para muitos, a televisão ocupou este posto nas sociedades contemporâneas, devido à sua enorme penetração e possibilidade de sedução ao propiciar um espetáculo de imagens em movimento combinado com cores, músicas e diálogos. Entretanto, cabe-nos, aqui, vê-la, bem como ao cinema, como articuladores de significações.

Ao deter-se sobre as peculiaridades narrativas oferecidas pelo cinema, Maffesoli observa que:

“Receptáculo dos sonhos, o cinema constitui o elo mágico por excelência, pois sua estrutura (...) permite o jogo das sombras, do sortilégio, da passividade, coisas que, como sabemos, são constitutivas da vida social. A sedução exercida por tal filme (...) reside no fato de que ele oferece uma imagem precisa e perfeita do real, onde, segundo, a expressão popular, a ficção é ‘mais verdadeira do que o real’”. (1984: 65).

A música, os efeitos de câmera, a montagem – os quais discutirei na terceira parte da tese – fazem do cinema e da televisão, mídias que também articulam a tecnologia das imagens em movimento, uma poderosa fonte de fábulas para as coletividades contemporâneas.

As fábulas, os mitos integram a rede de sentidos dos imaginários sociais. Castoriadis postula que existe uma unidade da instituição total da sociedade,

“Nós achamos que esta unidade é, em última instância, a unidade da coesão interna do tecido imensamente complexo de significações que embebem, orientam e dirigem toda a vida da sociedade considerada e os indivíduos concretos que, corporalmente, a constituem. Este tecido é o que eu chamo de magma das significações imaginárias sociais (...) tais significações imaginárias sociais são, por exemplo: espíritos, deuses, Deus”.³¹ (1986: 224/225).

Castoriadis as chama de significações imaginárias, “porque elas não correspondem à e nem são esgotadas pelas referências aos elementos ‘racionais’ ou ‘reais’ e porque elas são postas pela *criação*”.³² (1986: 225).

Há que se considerar que os criadores das obras inventam e recriam a realidade de uma forma muito especial, já que trabalham com o humor e a fantasia. Por sua vez, os receptores estão numa postura de relaxamento, pois os programas não requerem uma atenção muito disciplinada, como a exigida em uma sala de aula, por exemplo, muito menos uma adesão absoluta a valores e normas. É possível mudar de canal quando o programa está cansativo ou substituir um ídolo quando surge um novo.

Esse mundo de fantasias integra a realidade de uma parcela considerável das crianças brasileiras de diversas regiões e de diferentes níveis econômicos. Consideradas as possibilidades de consumo que distinguem os diversos estratos sociais – tanto em relação à disponibilidade de tempo que se pode dedicar ao lazer quanto às possibilidades de acesso às diferentes tecnologias – pode-se afirmar que o contato com as mídias é um dos hábitos mais importantes a ser analisado por quem se aventura no universo infantil.

É preciso considerar que a mídia é relevante tanto do ponto de vista de circulação de informações quanto do ponto de vista educativo. Como já afirmei anteriormente, considero o cinema e a TV como tecnologias de sexo/gênero. Quando a criança chora no momento da morte da mãe do filhote de veado, no filme **Bambi**; quando ela se encanta pela roupa de princesa que a *Gata Borralheira* ganha da fada madrinha, no filme **Cinderela** ou quando expressa ódio por *Gastão*, o homem rude que quer, a todo custo, conquistar o amor da heroína, no filme **A Bela e A Fera**, ela não está apenas divertindo-se, está entrando em contato com um mundo de fantasias,

³¹ « Nous trouvons que cette unité est, en dernière instance, l'unité et la cohésion interne du tissu immensément complexe de significations qui imbient, orientent et dirigent toute la vie de la société considéré et les individus concrets qui, corporellement, la constituent. Ce tissu est ce que j'appelle le *magma des significations imaginaires sociales* (...) de telles significations imaginaires sociales sont, par exemple, : esprits, dieux, Dieu ». Tradução livre.

³² « (...) parce qu'elles ne correspondent pas à et ne sont pas épuisées par de références à des éléments 'rationnels' ou 'réels' er parce qu'elles sont posées par création ». Tradução livre.

representações, valores e desejos. Está aprendendo padrões do certo e errado, normas de convívio e, por fim, está incorporando um gênero que, mais tarde, ela acreditará que faz parte da sua essência de mulher ou de homem.

2.4. Era uma vez...

O mundo da fantasia está presente na história humana há séculos, expresso de formas variadas, como nas lendas, contos e mitos, consumidas de diferentes formas, seja por meio da leitura ou da narrativa oral. Que propriedades a fantasia encerra a ponto de conquistar sucessivas gerações? Na tentativa de caracterizar e compreender as singularidades do fantástico, Jacqueline Held observa que a narração fantástica é tão atrativa, pois “reúne, materializa e traduz todo um mundo de desejos: compartilhar da vida animal, libertar-se da gravidade, tornar-se invisível, mudar seu tamanho e – resumindo tudo isso – transformar à sua vontade o universo”. (1980: 25).

A transformação do universo é, de fato, algo continuamente presente nas obras fantásticas. Permeia tanto os contos clássicos dos *Irmãos Grimm*, como **Branca de Neve**, cuja heroína ressuscita, após três dias exposta num caixão, por meio de um beijo dado por um príncipe; quanto em histórias contemporâneas, como a narrada no filme **Shrek**, cuja heroína oscila entre duas identidades. Ao final, o mundo é dobrado segundo a vontade do narrador, sempre em nome da diversão e do lúdico.

Outra característica que contribui para o sucesso das narrativas fantásticas é o fato delas partirem de experiências cotidianas. Não existe, segundo a autora, a possibilidade de existência de uma história sedutora que seja totalmente irreal e que parta unicamente da imaginação, sem qualquer ligação com a vida das pessoas. “O fantástico não nos toca se for feito apenas de entidades, de seres abstratos. O que é que vivifica o fantástico e vem lhe dar sua verdadeira densidade, senão a simples vida cotidiana com seus problemas, sua comicidade, seus ridículos, sua mistura íntima de cuidados, de angústia, de pitoresco, de ternura?”. (Held, 1980: 28).

Pesavento faz um questionamento parecido com o de Held quando analisa as possibilidades da criação de representações sociais. Segundo ela, “As idéias-imagens precisam ter um mínimo de verossimilhança com o mundo vivido para que tenham aceitação social, para que sejam críveis”. (1995: 22).

Trabalhando na linha tênue que liga o exagero ao possível e a fantasia a realidade, a narração fantástica transporta as crianças para um mundo muito especial. É, portanto, no lazer cotidiano que elas reencontram-se com muitos dos conflitos que enfrentam: brigas com os irmãos, desentendimentos com os pais, medos diante do

desconhecido, por exemplo, só que, com uma diferença, todas essas dificuldades são reelaboradas pelo filtro da magia, do humor e, após a invenção do cinema e da TV, também com a contribuição da tecnologia de efeitos especiais. Vista pela ótica da TV e/ou do cinema a vida é sempre mais emocionante.

Segundo avalia Maffesoli,

“O fantástico e a ficção não possuem outro sentido senão organizar um espaço vital, tornando o cotidiano aceitável. Nessa perspectiva, a anormalidade, a loucura, a exceção encontram seus lugares no transcurso da existência de um bairro, de uma aldeia. As histórias de vampiros, fantasmas e monstros são excepcionais somente no quadro de uma visão de mundo normalizada, asséptica e igualada; de fato, na vida diária, essas histórias constituem o substrato dos mitos e discursos cotidianos (...) Elas desempenham o papel de senhas, sinais de reconhecimento, permitindo a comunicação de base”. (1984: 67).

A fantasia e a magia de que nos fala Maffesoli são presenças constantes nos meus objetos, particularmente, no filmes de animação. **A Bela e A Fera** é a adaptação de um conto de fadas imemorial, cuja permanência no imaginário popular teve início com a tradição oral e, posteriormente, com a tradição escrita, implementada, por exemplo, pelos Irmãos Grimm. **Shrek**, por sua vez, é uma paródia aos contos de fadas e, como tal, inclui todos os elementos habituais neste gênero, tais como o mistério, a maldição, monstros, príncipes princesas. Já **Mulan**, é a livre adaptação de uma lenda chinesa, cuja heroína perfaz toda a trajetória prevista para um herói. Estas questões serão discutidas em detalhes na segunda parte, o que quero ressaltar de antemão são as possibilidades narrativas e as injunções imaginárias destes produtos.

Valorizar estes produtos redimensionando sua participação no imaginário do mundo contemporâneo é uma tarefa que também se anuncia lúdica e sedutora para a pesquisadora.

Encerro este capítulo lembrando que discuti as teorias feministas pós modernas ressaltando considerações de diversas autoras acerca do processo de subjetivação, colocando, ademais que as diferenças não são nunca fruto da natureza biológica dos indivíduos, elas são, na verdade, construídas, construção esta que se efetiva na articulação entre os sujeitos, os saberes e as práticas lingüísticas.

Observei, ainda, que as identidades são construídas por tecnologias e em dispositivos de gênero, que designam práticas diversas, atravessadas de poder e que constituem os indivíduos em seres humanos sexuados e generizados. Por fim, também abordei a produção de sentidos no cotidiano para explicar, com a ajuda de autores como

Castoriadis e Maffesoli, a importância de se considerar os hábitos de lazer, que incluem a prática de ver TV e assistir a filmes, na investigação sócio-histórica. Afinal, a parte do sonho e, da fantasia também compõem a realidade, segundo a perspectiva das teorias dos imaginários sociais e das representações sociais.

SEGUNDA PARTE

Capítulo 1 — Em Nome do Pai.

Para fazer o levantamento dos principais assuntos que aparecem no meu *corpus* optei pela análise do discurso, vertente francesa. O que motivou minha escolha foi a expectativa de poder manejar um arsenal teórico que me permita buscar a materialidade dos discursos, despreocupando-me quanto a possíveis sentidos ocultos ou subliminares. Detectar e destacar os principais temas abordados não indica, todavia, uma tarefa de mera classificação. Um dos meus objetivos principais é apontar para as condições de possibilidade de determinadas representações e não de outras. Tal questão suscita a necessidade de uma abordagem histórica acerca da circulação dos enunciados. Esta é justamente uma das características principais da AD (forma abreviada para a vertente francesa da análise de discurso): estabelecer qual é a relação que os enunciados mantêm com a época histórica à qual pertencem, ou seja, suas condições de produção.

Ao definir o propósito da AD, na obra **Análise de Textos em Comunicação**, Dominique Maingueneau afirma que ela “associa intimamente a organização textual e a situação de comunicação”. (2002: 12). Em uma obra anterior, o autor explicita o que entende por situação de comunicação. Segundo ele, (1997: 13/14), é preciso considerar que os textos são produzidos no quadro de instituições que restringem a enunciação e nos quais se cristalizam conflitos históricos e sociais. Em síntese, não há como separar o que se diz da época em que foi dito. Isso não significa aderir a uma visão causal entre texto e contexto, como se a história fosse um palco ou um cenário, onde são encenados os principais atos da humanidade; o contexto aqui é parte constitutiva do texto.

Para Maingueneau, “O contexto não se encontra simplesmente ao redor de um enunciado que conteria um sentido parcialmente indeterminado (...) a própria idéia de um enunciado que possua um sentido fixo fora de contexto torna-se insustentável”. (2002: 20).

Se a percepção histórica da formulação dos enunciados é vital no processo de análise dos discursos, também é preciso ressaltar que “o interesse dos analistas não é examinar um *corpus* como se tivesse sido produzido por um determinado sujeito, mas de considerar sua enunciação como o correlato de uma certa posição sócio-histórica na qual os enunciadores se revelam substituíveis”. (1997: 14), explicita Maingueneau. Esta é uma das proposições da AD que remetem diretamente às formulações de Foucault acerca do discurso e seus desdobramentos sócio-históricos. Sem dúvida, Foucault é um dos grandes inspiradores da vertente francesa da análise do discurso. Para ele,

“O discurso (...), não é a manifestação, majestosamente desenvolvida, de um sujeito que pensa, que conhece, e que o diz: é, ao contrário, um

conjunto em que podem ser determinadas a dispersão do sujeito e sua descontinuidade em relação a si mesmo. É um espaço de exterioridade em que se desenvolve uma rede de lugares distintos”. (1995: 61/62).

Essa proposição leva o autor à seguinte observação acerca do enunciador,

“o sujeito do enunciado é a posição absolutamente neutra, indiferente ao tempo, ao espaço, às circunstâncias, idêntica em qualquer sistema lingüístico, em qualquer código de escrita ou de simbolização, e que pode ser ocupada por qualquer indivíduo, para afirmar tal proposição”. (Foucault, 1995: 107).

Tais formulações desobrigam os analistas da preocupação de deterem-se sobre tendências estéticas, filiação à escolas e outras questões similares. Que fique claro, portanto, que meu trabalho não inclui uma análise estética da produção audiovisual contemporânea dirigida às crianças. Os produtos escolhidos são tomados como discursos, testemunhos instituidores dos conflitos de interesses de uma época dada. Como nos lembra Foucault “não se pode falar de qualquer coisa em qualquer época”. (1995: 51).

Ao abordar o discurso social, Angenot conceitua-o como “tudo o que se diz e o que se escreve numa sociedade dada; tudo o que se imprime, tudo o que se fala publicamente ou o que se representa hoje nas mídias eletrônicas. Tudo o que se narra e argumenta”.¹ (1989:13). Observe-se que esta formulação acerca do discurso amplia consideravelmente as possibilidades de sua manifestação. Ele não se resume a um documento escrito, como um ensaio ou um romance. A noção de discurso que adoto inclui tanto uma catedral gótica quanto uma enunciação transmitida via rádio, televisão ou cinema. É dada a mesma relevância ao discurso oral, escrito, imagético e também àqueles cujas linguagens intercambiam o imagético e o escrito, por exemplo. Da mesma forma, não há exclusões ou o estabelecimento de hierarquias entre os diversos discursos.

Também estarei atenta para a relação que os discursos estabelecem entre si, privilegiando a noção de interdiscurso, a qual Maingueneau caracteriza como sendo “um conjunto de discursos (de um mesmo campo discursivo ou de campos distintos, de épocas diferentes”. (1998: 86). Especificando, ainda mais a noção, o autor afirma que

“Se considerarmos um discurso particular, podemos também chamar *interdiscurso* o conjunto das unidades discursivas com as quais ele

¹ « Tout ce qui se dit et s’écrit dans un état de société ; tout ce qui s’imprime, tout ce qui se parle publiquement ou se représente aujourd’hui dans les média électronique. Tout ce qui narre et argumente ». Tradução livre.

entra em relação. Segundo o tipo de relação *interdiscursiva* que privilegiamos, poder-se-á tratar dos discursos citados, dos discursos anteriores do mesmo gênero, dos discursos contemporâneos de outros gêneros etc.”. (Maingueneau, 1998: 86).

Desta forma, observarei como se estabelece o interdiscurso entre as mídias com as quais trabalho bem como entre os gêneros discursivos aos quais pertencem meus objetos tentando compreender sua valorização no imaginário social da atualidade.

O que considero de fato importante é pensar a participação da linguagem no processo de subjetivação. Isto nos remete às colocações de Butler e Lauretis, discutidas no capítulo anterior, acerca do processo de assujeitamento promovido via linguagem. Partindo do pressuposto de que as mídias são tecnologias de sexo/gênero², noção criada por Lauretis para designar

“As concepções culturais de masculino e feminino como duas categorias complementares, mas que se excluem mutuamente, nas quais todos os seres humanos são classificados formam, dentro de cada cultura, um sistema de gênero, um sistema simbólico ou um sistema de significações que relaciona o sexo a conteúdos culturais de acordo com valores e hierarquias sociais. Embora os significados possam variar de uma cultura para outra, qualquer sistema de sexo-gênero está sempre intimamente interligado a fatores políticos e econômicos em cada sociedade”. (1994: 211).

Isto posto, apreendo a mídia como um “instrumental de conformação da consciência, seja porque confere uma visibilidade sem precedentes aos acontecimentos, incluindo aí as novas informações e descobertas”. (Spink, 2000: 57).

Angenot acredita que “falar de discurso social, é abordar os discursos que se colocam como fatos sociais e, portanto, fatos históricos. É perceber, no que se escreve e no que se diz em uma sociedade fatos que ‘funcionam independentemente’ dos usos que cada indivíduo lhe atribui, que existem para além das consciências individuais”.³ (1989: 15). O autor corrobora as colocações de Foucault acerca do fato de que os discursos

² Trabalho também a noção de gênero literário, assim explicitado no âmbito dos estudos literários “descrição de suas características, dos elementos componentes de sua estrutura, das leis que presidem à sua organização interna, tal como aparecem nos seus arquétipos, e, outrossim, a evolução que tiveram na literatura universal e suas variedades principais. A abordagem da literatura pelos gêneros constitui, ademais de seu interesse na interpretação e estudo da história literária, um método de pedagogia. COUTINHO, Afrânio e SOUSA, J. Galante. (direção). **Enciclopédia de Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro, Fundação de Assistência ao Estudante, 1989. Volume I. pág. 652

³ « parler de discours social, c’est aborder les discours qui se tiennent comme des faits sociaux et dès lors des faits historiques. C’est voir, dans ce qui s’écrit et se dit dans une société des faits qui ‘foctionnent indépendamment’ des usages que chaque individu leur attribue, qui existent ‘en dehors des consciences individuelles ». Tradução livre.

estão diretamente associados à época em que foram formulados, ou seja, podemos encontrar neles as preocupações, obsessões, angústias, medos que sobressaem numa época determinada.

1.1. A encenação do discurso

O fato da AD também destacar a importância de se considerar o arranjo textual permite-nos inferir que há uma lógica na formulação geral dos discursos, ou seja, eles não seguem um fluxo aleatório, impossível de ser determinado. Na avaliação de Maingueneu, “um texto não é um conjunto de signos inertes, mas o rastro deixado por um discurso em que a fala é encenada”. (2002: 85). Discuto neste capítulo alguns dos rastros deixados pelos meus objetos, centrando a atenção na cena enunciativa, atendo-me a questões como a posição ocupada pelo emissor (es), o uso de recursos lingüísticos, tais como a paródia, a ironia e a polifonia. Observo o surgimento dos principais elementos interdiscursivos, bem como os tipos e gêneros de discursos utilizados em cada um dos objetos que compõem o *corpus* da pesquisa.

À medida que estiver analisando a composição da cena enunciativa, sobressairão as matrizes discursivas ou conjuntos representacionais que as integram, as quais serão o meu objeto de análise na terceira parte da tese. Decidi-me por analisar, primeiramente, a organização textual e, depois, a comunicacional (a qual dará margens para a discussão acerca das questões sócio-históricas que envolvem a enunciação), não por supor que haja uma divisão ou hierarquia entre ambas e, sim, por uma opção metodológica, a qual, espero, facilite tanto o trabalho da análise quanto o de compreensão por parte dos meus interlocutores.

A encenação ou cenografia, segundo Maingueneau, refere-se, “ao modo pelo qual o enunciador se inscreve (gestualmente) no tempo e no espaço de seu interlocutor”. (1997, 30/31). O autor considera a existência de três cenas das quais os enunciadores, normalmente, lançam mão para constituírem seus discursos: cena englobante, cena genérica e cenografia. A primeira, segundo Maingueneau (2002: 86), corresponde ao tipo de discurso formulado, por exemplo, discursos políticos, religiosos, entre outros. Já a cena genérica (2002: 88), refere-se ao gênero dos discursos, os quais dizem respeito a rótulos, tais como epopéia, editorial e muitos outros.

Maingueneau observa que alguns autores empregam indiferentemente gênero e tipo de discurso. O autor prefere distinguí-los, ressaltando que:

“Os gêneros de discurso pertencem a diversos tipos de discurso associados a vastos setores de atividade social. Assim, o ‘*talk show*’

constitui um gênero de discurso no interior do tipo de discurso ‘televisivo’ que, por sua vez, faz parte de um conjunto mais vasto, o tipo de discurso ‘midiático’, em que figurariam também o tipo de discurso radiofônico e o da imprensa escrita”. (2002: 61, 62).

Pode-se perceber que Maingueneau tem uma concepção singular acerca do gênero, se considerarmos a noção tradicional legada por Aristóteles⁴. Como nos lembra o próprio Maingueneau é preciso não esquecer que Aristóteles elaborou sua reflexão no âmbito da literatura e que “só recentemente ela se estendeu a todos os tipos de produções verbais (...) com efeito, as obras literárias não se ligam à categoria do gênero da mesma forma que um panfleto ou um curso de matemática”. (2002: 64/65). Sem dúvidas esta ressalva é muito importante no que concerne aos objetos com os quais estou lidando, afinal desenhos animados e cinema, como observei no capítulo anterior, incluem as linguagens oral e escrita.

Finalmente, é preciso ressaltar a terceira instância da cena enunciativa, a cenografia, a qual não diz respeito à forma como um determinado discurso implementa sua técnica de convencimento, como se imagina a princípio. Segundo avalia Maingueneau,

“Todo discurso, por sua manifestação mesma, pretende convencer instituindo a cena de enunciação que o legitima (...) com efeito, tomar a palavra significa, em graus variados, assumir um risco; a cenografia não é simplesmente um quadro, um cenário, como se o discurso aparecesse inesperadamente no interior de um espaço já construído e independente dele: é a enunciação que, ao se desenvolver, esforça-se para constituir progressivamente o seu próprio dispositivo de fala”. (2002: 87).

Seguindo o propósito de implementar neste capítulo uma análise dos arranjos textuais de meus objetos, começo por explicitar a cena enunciativa dos desenhos animados **As Meninas Superpoderosas** e **Três Espiãs Demais**, considerando as superfícies discursivas mais densas do ponto de vista das pedagogias de gênero. Maingueneau, ao discorrer sobre os modos de apreensão das formações discursivas, objetivo central dos analistas desta corrente, explica as superfícies discursivas como “enunciados atestados que pertencem a essa formação discursiva” (1998: 69).

Desta forma, com o objetivo de ter acesso às superfícies que integram os objetos da pesquisa foi necessário gravar vários episódios e, em seguida, analisá-los um a um,

⁴ Aristóteles, na obra **A Poética**, teceu uma das primeiras sistematizações de gêneros de que se tem notícia a qual, até hoje, é o ponto de partida de muitos estudiosos da literatura. O pensador grego, ao estudar a produção literária daquele período, achou por bem dividi-la em três tipos: epopéia, tragédia e poesia. ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo, Editora Nova Cultura, 1987, pág. 201. Coleção Os Pensadores, Vol. II.

num exaustivo trabalho de captação dos diálogos e imagens. Após o trabalho com os desenhos animados procedo a análise do quadro cênico dos filmes de animação que compõem o *corpus* da pesquisa, valendo-me de fitas de vídeo cassete e DVD, as quais foram trabalhadas da mesma forma que os desenhos animados, com o objetivo de captar os diálogos e imagens que compõem as superfícies discursivas de **Shrek e Shrek 2; A Bela e A Fera e A Bela e A Fera: o natal encantado** além de **Mulan e Mulan: a lenda continua**.

1.2. Diversão garantida

Ao caracterizar mais detalhadamente a cena englobante, Maingueneau (2002: 60) explica que ela se refere às tipologias comunicacionais, as quais podem ser classificadas por suas funções sociais, entre as quais incluem-se a lúdica e a religiosa. Partindo desse pressuposto, é possível afirmar que a função englobante principal dos desenhos **As Meninas Superpoderosas e Três Espiãs Demais** é divertir o público. Para isso, o emissor cria situações engraçadas e/ou fora dos padrões da normalidade.

Atente-se para o fato de que as meninas do título do primeiro desenho são três irmãs que foram fabricadas em laboratório e que têm super poderes, como o de voar, além de uma força física descomunal. Todos os dias elas garantem a paz da cidade que habitam, *Townsville*, colocando para correr vilões de toda a estirpe. O singular é que são heroínas situadas na faixa etária pré-escolar. Dessa forma, elas têm atitudes admiráveis e, ao mesmo tempo, desbragadamente infantis, de acordo com o comportamento usual de sua idade. Entretanto, ao serem apresentados ao grande público infantil, estes desenhos tomam um lugar de fala institucional ao difundir valores e representações do humano.

Com o desenho **Três Espiãs Demais** a função é a mesma, divertir, o que é obtido por meio do uso de três personagens bizarras, pois são espiãs espertas, ágeis e corajosas e, ao mesmo tempo, consumistas implacáveis, capazes de perderem a cabeça por uma liquidação de estação. É difícil não rir ao vê-las em ação, alternando comportamento ora de coragem ora de futilidade.

Quanto ao gênero, lembremo-nos, como observei anteriormente, que, para Maingueneau, ele se refere a rótulos, tais como editorial, *talkshow*, epopéia, entre outros. Segundo tal princípio, portanto, o gênero dos dois produtos em questão refere-se ao desenho animado, um dos vários meios que integram as comunicações de massa no mundo contemporâneo. O programa é veiculado na televisão, constando de um episódio completo (história com início, meio e fim), apresentado diariamente. A linguagem

utilizada alterna imagens em movimento e narração oral. Pode ser considerado um gênero recente, já que nasceu com a invenção do cinema, no final do século XIX e desenvolveu-se com o aparecimento da televisão, feito que data do pós-guerra do século passado.

De acordo com Alberto Lucena Júnior, na obra **Arte da Animação: técnica e estética através da história** (2002: 65) a expressão desenho animado apareceu com a primeira das séries de personagens – **The Newlyweds**, de 1913, realizada por Emile Cohl. Ainda segundo a avaliação de Lucena Júnior (2002: 65), a animação difere dos desenhos animados, pois aquela permite, entre outras técnicas, o uso de bonecos e de marionetes.

Os estúdios precursores na realização de desenhos animados são a *MGM* e a *Warner*, os quais imprimiriam as primeiras características ao gênero, entre as quais,

“abordagens completamente inovadoras quanto à estrutura narrativa, ao tempo, à encenação e às piadas (...) A comédia de estilo rápido fornecia o mote para um sofisticado e diversificado vocabulário cinematográfico, em que pululavam as variações de ângulo de câmara e cortes fulgurantes que aceleravam o humor”. (Lucena Júnior, 2000: 126).

Algumas das características de que nos fala o autor podem ser observadas nos dois desenhos animados que integram a pesquisa. No caso de **As Meninas Superpoderosas**, observa-se, por exemplo, a predileção por histórias curtas (cada episódio dura, em média, 20 minutos, descontadas as propagandas), em que predominam o bom humor e ensinamentos pueris, como observa-se nos episódios **Segredo e A Princesa Mais Grana** (que analisarei mais adiante). Ademais, o desenho é marcado por cortes rápidos, ângulos tortuosos, os quais, muitas vezes, privilegiam a visão da personagem. Alberto Júnior também observa (2000: 127) que foi nos primórdios das produções de desenhos animados que foi introduzida a figura do *narrador off-screen*, que interage com o personagem, a qual também está presente neste produto, pontuando a narração, imprimindo maior leveza aos episódios.

Três Espiãs Demais não foge à regra que caracteriza o gênero, com a diferença que, ao invés de um *narrador off-screen*, opta-se por um recurso imagético que pontua os cortes temporais e espaciais: uma frase colocada na parte de baixo da tela, à esquerda do espectador, com dizeres que informam sobre a hora e o local do acontecimento que está sendo mostrado o que, além de sugerir “cientificidade” ao que se quer mostrar,

propicia maior possibilidade de compreensão aos fatos narrados, já que as três espiãs deslocam-se com frequência por cidades, países e continentes distintos.

Observo que os gêneros não são meras técnicas narrativas. Eles têm função múltipla, como a cognitiva, que facilita tanto a tarefa do emissor quanto a do receptor. Segundo Maingueneau, “Graças ao nosso conhecimento dos gêneros do discurso, não precisamos prestar uma atenção constante a todos os detalhes de todos os enunciados que correm à nossa volta. Em um instante somos capazes de identificar um dado enunciado”. (2002: 64).

Pode-se inferir, também, que, sem a adesão aos gêneros, a fluidez da relação entre emissor e receptor pode sofrer um abalo ou, no mínimo, uma interferência, como a dificuldade de interpretação de signos. O fato é que os gêneros dos discursos têm florescido na sociedade contemporânea, graças ao surgimento constante de novos meios de comunicação, dinamizando a circulação de valores e representações sociais em um amplo sistema de significação.

Definidas as cenas englobante e genérica, passo à discussão acerca das características da cenografia dos desenhos **Três Espiãs Demais** e **As Meninas Superpoderosas**. De acordo com Maingueneau (2002: 88), a cenografia é, ao mesmo tempo, a fonte do discurso e aquilo que ele engendra; ela legitima um enunciado que, por sua vez, deve legitimá-la. No caso do desenho **As Meninas Superpoderosas**, a cena enunciativa - crianças em idade pré-escolar, dotadas de super poderes e imbuídas da responsabilidade de manter os moradores de sua cidade longe dos perigos – é legitimada por meio de um estratagema paradoxal, que torna as personagens tanto admiráveis em seus feitos quanto convincentes na sua conduta infantil. Observe-se que as garotinhas têm um cotidiano comum, idêntico ao de milhares de crianças ocidentais contemporâneas: moram numa grande cidade e têm um pai amoroso e preocupado.

Importante notar que elas não têm mãe, pois foram criadas em laboratório, por um professor/cientista. Sua família, portanto, é formada exclusivamente por elas e o pai, sem outros irmãos, muitos menos uma babá ou qualquer outra figura feminina. O bordão que abre cotidianamente os episódios, dito em *off* pelo narrador, é explicativo desse nascimento sem mãe:

“Açúcar, tempero e tudo que há de bom. Estes foram os ingredientes escolhidos para criar as garotinhas perfeitas. Mas, o professor *Otônio*, acidentalmente, acrescentou um ingrediente extra à mistura, o *Elemento X*. E assim nasceram as meninas superpoderosas. Usando os seus ultra super poderes *Lindinha*, *Florzinha* e *Docinho* têm dedicado suas vidas combatendo o crime e as forças do mal”.

Observe-se que a figura de um pai procriador não é um fato inédito na história dos mitos e símbolos ocidentais. Lembremo-nos, por exemplo, da Deusa *Atena*⁵. Identificada como deusa da guerra (característica que sobressai pelas insígnias que carrega: a lança, o capacete e a égide) e da sabedoria (simbolizada por seu animal de estimação, a coruja, que carrega sobre o ombro), *Atena* obteve seus dotes graças ao pai. Só ele poderia passar-lhe o dom da divindade bem como a honra de compor o seleto grupo dos deuses que ocupam o *Olimpo*.

Tal como a grande deusa, as meninas superpoderosas herdaram seus poderes da mente prodigiosa de um homem, no caso, um cientista (espécie de deus no mundo contemporâneo, se considerarmos o prestígio e honra de que desfruta). O *Elemento X* é que possibilitou-lhes os poderes de voarem bem como a força física descomunal, a agilidade e precocidade de suas atitudes. Da mesma forma que *Atena* herdou do pai a inteligência, a força e a arte de iniciar e terminar com as guerras.

O fenômeno da geração de vidas, nos dois exemplos, é um ato viril, fruto, ora da impetuosidade e sagacidade de um deus grego, ora de experimentos científicos feitos em laboratório. Sem dúvidas, algo completamente diferente da noção que envolve um parto materno, usualmente associado a dores, sacrifícios, natureza e instinto. Navarro-Swain, no artigo **“De Deusa à Bruxa: Uma História de Silêncio”** observa acerca da simbologia que marca a deusa grega,

“*Atena* (...) é filha unicamente de um pai, *Zeus*. Seu próprio nascimento elimina o princípio materno: sua mãe é engolida por *Zeus* num evidente simbolismo de aniquilamento da mãe. É a Deusa em imagem e atributos; entretanto, seu discurso e sua atuação são instauradores da Ordem do Pai, do futuro simbolismo psicanalítico centrado no falo”. (49).

Observe-se a imagem abaixo, que reproduz um fotograma de um dos episódios do desenho. O cenário é o laboratório do professor *Otônio*, onde *Lindinha* (a de roupa azul), *Florzinha* (a de vermelho) e *Docinho* (a de verde) nasceram. Os objetos que compõem a cena são expressivos: armário, balão de ensaio e pipeta, todos eles usuais em um laboratório. O *professor*, por sua vez, veste indumentária característica de sua profissão: um jaleco branco. O local evoca valores como racionalidade, experimentação

⁵ De acordo com o *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, “*Atena* é a filha de *Zeus* e de *Métis*. Esta estava grávida e prestes a dar à luz uma filha quando *Zeus* a engoliu. Fê-lo a conselho de *Urano* e de *Geia*, que lhe revelaram que se *Métis* tivesse uma filha, ela teria depois um rapaz que arrebataria a *Zeus* o império do céu. Quando da altura do parto, *Zeus* ordenou a *Hefesto* que lhe fendesse a cabeça com uma machadada. Da sua cabeça saltou uma menina completamente armada: era a deusa *Atena*”. GRIMAL, Pierre. **Diccionario de Mitologia Grega e Romana**. R.J., Bertrand Brasil,s/d, pág. 53.

e cientificidade. A concepção masculina é oposta à feminina. Gerar é um ato de premeditada eficácia, ainda que o *Elemento X* tenha acrescentado um toque de casualidade à fórmula original.



(figura 1)⁶

Um outro exemplo da mitologia ocidental referente à criação masculina pode ser observado no cristianismo, em que se narra a concepção de *Jesus Cristo* como um ato viril, perpetrado por Deus, em que *Maria*, a mãe, tem um papel irrelevante. Ela é a depositária da vontade divina, anunciada pelo anjo *Gabriel*, restando-lhe apenas a função de conformar-se aos desígnios alheios aos seus. Acerca de tal mito Navarro Swain afirma: “A própria concepção de *Cristo* repete as proezas de *Zeus*, uma vez que a vontade de *Maria* é irrelevante (...) reafirma-se, assim, o caráter masculino do deus Cristão, bem como a submissão da mulher e sua condição de simples receptáculo no processo de criação”. (51). A criação paterna, racional/divina prescinde do princípio materno e gera seres excepcionais e isso está presente no interdiscurso Ocidental, reafirmado no desenho em questão.

O arranjo cenográfico de **As Meninas Superpoderosas** pode ser observado, portanto, como um estratagema que evoca as características da simbologia em torno da concepção masculina. O resultado da criação do *Professor Otônio* são meninas dotadas de super poderes, cujas ações, aparentemente, rompem com as hierarquias tradicionais de gênero.

Apesar de criadas em laboratório, o cotidiano das meninas é idêntico ao de muitas outras crianças ocidentais contemporâneas: Todos os dias, *Lindinha*, *Docinho* e *Florzinha* têm que ir à escola, devem ser obedientes à professora, cumprindo suas tarefas escolares com esmero e atenção. Já em casa, as garotas aprendem a colaborar

⁶ Imagem disponível em: <http://images.google.com.br/images?q=>. Acesso em 13/02/2006.

com a execução das tarefas domésticas e seus quartos têm uma decoração tradicional: as paredes são pintadas de rosa, há bichinhos de pelúcia espalhados pelas camas e as paredes são enfeitadas com garatujas feitas por elas.

A rotina, entretanto, é rompida cada vez que as garotas entram em ação. A partir desse momento, as doces meninas não economizam socos, pontapés e golpes certos, desferidos contra vilões maldosos e gananciosos. Assumem, sem hesitar, sua segunda identidade (como é de praxe na vida dos super heróis) e têm o aval do prefeito e de toda a população da cidade.

São, portanto, garotas normais, no sentido de se assemelharem a tantas outras crianças ocidentais, porém, dotadas de super poderes. Dessa forma, o enunciador estabelece uma aproximação com o público, pois disponibiliza ações de um cotidiano comum lançando mão, concomitantemente, da utilização de personagens extraordinárias, capazes de feitos mágicos. No exercício de sua função de heroínas elas despertam a admiração, devido à engenhosidade de seus feitos. Por outro lado, quando estão de folga do serviço, comportam-se como qualquer criança birrenta e peralta.

Observem a reprodução do fotograma abaixo: percebe-se que elas sobrevoam *Townsville* com expressões determinadas e seguras de si. A cidade está amparada por elas. Os arranha-céus são o cenário de grandes feitos, comparáveis aos de outros astros dos desenhos, como o *Super Homem*, por exemplo. A rapidez do voo pode ser presumida pelo raio que seus rastros deixam nos céus. Combater o crime parece uma tarefa simples e banal. Qualquer dúvida é deixada de lado quando elas matam os inimigos e voltam para casa para fazer as tarefas escolares do dia ou para se prepararem para o jantar, em companhia do pai.



(figura 2)⁷

De acordo com Maingueneau, uma cenografia pode apoiar-se em cenas de fala validadas, “isto é, já instaladas na memória coletiva, seja a título de modelos que se rejeitam ou de modelos que se valorizam”. (2002: 92). Acredito que uma das razões do sucesso de público do desenho **As Meninas Superpoderosas** reside exatamente na capacidade do autor trabalhar o cotidiano das personagens, dando relevo às coisas aparentemente banais e, ao mesmo tempo, de caracterizá-las como super-heroínas, de fato, que não ficam nada a dever a outros heróis mais antigos.

Um bom exemplo do paradoxo que caracteriza as personagens é o episódio **Segredo**⁸, no qual os espectadores são confrontados com a dificuldade de *Docinho* em desgrudar de um lençol da sorte, uma roupa de cama a qual ela atribui poderes mágicos.

Considero este episódio marcante por expor a faceta infantil e frágil de *Docinho*, justamente aquela que é considerada a mais brava e briguenta entre as três irmãs. A história tem início com imagens (sem fala) de *Docinho* à frente dos trabalhos de salvar *Townsville*. Enquanto ela esmurra bandidos e soca monstros, *Lindinha*, por sua vez, aparece lixando as unhas, numa clara expressão de despreocupação perante a iniciativa da irmã. Vencida a tarefa, as irmãs a saúdam com aplausos, enquanto o narrador, *em off*, observa num tom de voz admirado:

Narrador: Que beleza, essa *Docinho* sabe mesmo dar uma surra!

A cena seguinte mostra as garotas em casa. O telefone toca, senha de mais um pedido do prefeito para que elas salvem a cidade do perigo. *Lindinha* e *Florzinha* prontificam-se para sair, mas *Docinho* sumiu. Gritam até que ela aparece com uma cara desconcertada e diz:

Docinho: Bem meninas, vamos então?

Ao mesmo tempo em que a frase é pronunciada, ela puxa a porta do quarto, como se estivesse escondendo algo. Seguem-se imagens de *Docinho* à frente de mais um enfrentamento com o inimigo, seguida de nova cena em casa e um pedido de socorro do prefeito. Novo sumiço de *Docinho*, o que acaba por levar as garotas a desconfiarem da irmã e a tentarem descobrir o que se passa com ela, pois encontram-na em seu quarto, sozinha, pronunciando a seguinte frase repetidamente:

⁷Imagem disponível em: <http://images.google.com.br/images?q=men>. Acesso em 13/02/2006.

⁸ Todos os episódios do desenho animado **As Meninas Superpoderosas** a que me refiro foram gravados em vídeo de formato doméstico, a partir de imagens geradas pelo canal de televisão por assinatura *Cartoon Network*, em minha casa, localizada em Brasília-DF, no período de janeiro a julho de 2004, de segunda a sexta-feira, às 12h30m.

Docinho: Eu sou uma boa lutadora, eu sou uma boa lutadora.

Segue-se o seguinte diálogo:

Florzinha e Docinho (em uníssono): O que você estava fazendo?

Docinho: Estava só treinando a minha dicção.

Lindinha: O que é isto aí atrás?

Docinho: Nada! (sai voando)

Lindinha e Florzinha: Mostra, mostra! (As irmãs conseguem pegá-la)

Docinho: É o meu lençol da sorte. Ele me dá força para ser uma grande lutadora!
(As duas irmãs riem).

A história prossegue e *Docinho* acaba perdendo seu lençol, levando-a a encenar um ataque de choro e gritos, o que coincide com um novo pedido de socorro por parte do Prefeito. As irmãs arrastam-na para a luta, porém, ela não tem forças para enfrentar os inimigos. *Florzinha* sai e traz o lençol, o que leva *Docinho* a recuperar as forças e a lutar bravamente, como de hábito. Ao final, todos a saúdam e segue-se o seguinte diálogo:

Docinho: Lençolzinho estranho, não é? E o fato de eu ter acabado com o monstro depois de ter o lençol prova o seu poder!.

Florzinha: Eu tenho que te contar uma coisa *Docinho*, esse não é o seu lençol de verdade. É um lençol de mentira que eu arrumei para você lutar. E você lutou como sempre porque, simplesmente, não precisa do lençol”.

Docinho: Me enganaram! Eu vou...Mas então, cadê o meu lençol? (Começa a ter um ataque de choro). Entra o professor com uma pilha de roupas nos braços e diz:

Professor: Olá meninas, eu trouxe umas roupas lavadas!

Docinho: Meu lençol! Eu te amo. Eu te amo! (Suas irmãs olham-na furiosas e ela então diz, entregando o cobertor ao professor): Tome *Professor*, pode ficar com ele!

Professor: Obrigado *Docinho*! Graças a este aqui eu acabei o meu maior experimento. (Abraça o lençol e diz) Eu sou um bom cientista, eu sou um bom cientista.

O tom de galhofa final é reforçado com a voz em *off* do narrador dizendo:

Narrador: Ah professor, seu supersticioso! Então, mais uma vez o dia foi salvo, graças às meninas superpoderosas. Eu sou um bom narrador, eu sou um bom narrador!.

Crianças apegadas a objetos como bichinhos de pelúcia, travesseiros e lençóis não é novidade, é algo conhecido tanto dos filhos quanto dos pais. Ao tratar do assunto no episódio **Segredo** aciona-se uma série de imagens na memória social dos receptores, predominando uma abordagem que é tanto educativa (há uma lição de que nossas capacidades só dependem de nós mesmos) quanto representacional (*Docinho* é mostrada como uma garotinha frágil e medrosa). O episódio também valoriza uma conduta psico-social considerada fundamental em nossa sociedade para o desenvolvimento de um

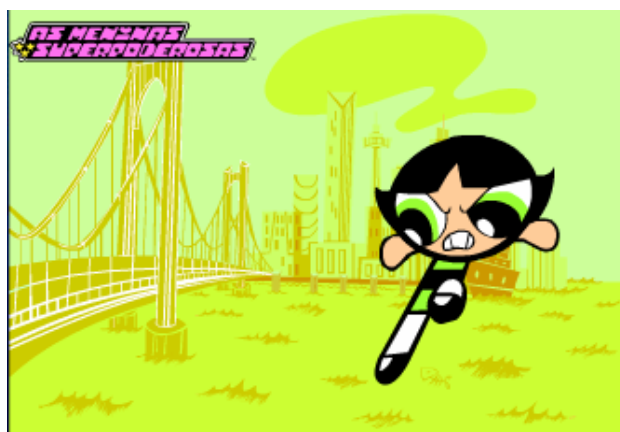
indivíduo saudável e equilibrado, qual seja, a percepção de que somos capazes de grandes feitos, desde que vencamos nossas inseguranças.

Como afirmei anteriormente, ao mesmo tempo que o episódio **Segredo** expõe a fragilidade de *Docinho*, ele também permite que se observe as qualidades da personagem bem como as de suas irmãs: coragem, disponibilidade para a luta, capacidade de enganar e vencer o inimigo, todas estas características de super-heróis adultos e experientes. Logo na primeira cena *Docinho* destrói, em poucos segundos, um monstro cinco ou seis vezes maior que ela. Sua imagem pequena e ágil forma um contraste com o inimigo e também com os cidadãos de *Townsville*, adultos com expressão de pânico, fugindo em todas as direções, apavorados e medrosos. Ao final da luta as irmãs observam:

Florzinha: Muito bom *Docinho*!

Lindinha: É, você é demais!

O povo, por sua vez, aplaude, agradecido e admirado com o desempenho da super heroína. Não disponho de reproduções do fotograma deste episódio, entretanto, é possível imaginar o desempenho de *Docinho* por meio de fotos de divulgação do desenho animado, como a que mostro abaixo. A pequena estatura da personagem não impede que ela se sobressaia, graças à agilidade, força física e coragem. A cara de brava compõe sua personalidade. *Docinho* não é de muita conversa, prefere agir por meio de socos e pontapés, imagem contrária à representação social da fragilidade em relação ao feminino.



(figura 3)⁹

A matriz de sentido, entretanto, é a dependência, aliada a choro e gritos, “armas” das mulheres. A repetição também é matriz, pois a enunciação institui lugar de fala/ação. Se no caso do professor e do narrador a cena encaminha a repetição para o

⁹ Imagem disponível em <http://images.google.com/images?q=men>. Acesso em 14/02/2006.

cômico, para *Docinho* ela instaura um feminino precoce. A representação de força/determinação/coragem é solapada por sua fragilidade.

1.3. Triângulo de emoções

As personalidades das meninas superpoderosas podem ser comparadas à figura de um triângulo em que os vértices compõem-se do mau humor, braveza e rebeldia de *Docinho*, por um lado, pela docilidade e meiguice de *Lindinha*, por outro e pela inteligência e capacidade de comando de *Florzinha*, em uma espécie de síntese ou equilíbrio, se preferirem, resultando no sucesso de suas missões. Tal inferência pode ser observada no episódio **O Bicho Papão**, quando vem à tona o medo que *Lindinha* sente do escuro, sentimento que é exacerbado pelas atitudes de *Docinho* ainda que *Florzinha* tente acalmar os ânimos.

A história começa com as meninas preparando-se para dormirem. *Docinho* está agitada, pulando na cama, brincando com os bichinhos de pelúcia. Segue-se o seguinte diálogo entre elas:

Docinho: Eu ainda não estou pronta para dormir!

Florzinha: Meninas, nós temos que dormir muito bem! É nossa responsabilidade como super heroínas descansar para combater o crime com toda energia, toda vez que precisarem de nós. E como *Benjamin Franklin* sempre disse: quem cedo dorme, cedo acorda; fica inteligente, bonita e atraente.

Docinho: Ah, ta! Mas as coisas boas só acontecem à noite: festas, danças, boates e tudo mais. Meninas, vai ser um barato quando a gente tiver idade para sair à noite, não é *Lindinha*?

Lindinha: Não! (diz choramingando).

Docinho: Como não?

Lindinha: Não sei! (a voz trêmula).

Docinho: Você não está com medo do escuro, ta? Você não tem medo de monstros debaixo da cama, tem?

Lindinha: Não! (tremendo e se escondendo embaixo do lençol).

Docinho: Ah! Então também não teria medo do *Bicho Papão*?

Florzinha e *Lindinha*: Quem?

Docinho: O *Bicho Papão*, o mais tenebroso, o mais malvado, o pior dos monstros do mundo todo, mas não se preocupem, ele só aparece de noite.

Neste momento da história *Lindinha* já está gritando de medo. Surge um vulto na porta e, em uníssono, ela e *Florzinha* gritam:

Florzinha e *Lindinha*: É o *Bicho Papão*!

Se a matriz de sentido aqui parece ser o medo, insere-se em uma rede pedagógica para as meninas sublinhando a noite e seus prazeres como o *locus* do horror. Antítese da noite, as “qualidades femininas” por excelência são repetidas e reinstaladas:

bonita e atraente. A inteligência fica por conta de representações e práticas instaladoras de novas imagens das mulheres.

A história prossegue com a intervenção do *Professor*, que ouvindo os gritos das meninas veio ver o que se passava. Ao ver *Lindinha* chorando, tenta consolá-la. Segue-se o seguinte diálogo:

Lindinha: Me desculpem, eu queria ser corajosa!

Professor: Não meninas, ter medo não faz de você um bebê. Eu fiquei com medo quando ouvi vocês gritarem, mas eu me escondi debaixo das cobertas?

Florzinha: Não, veio ver como a gente estava, com muita bravura!

Professor: Obrigado *Florzinha*! Estão vendo? Bravura não significa fazer aquilo que têm medo de fazer. Se puderem encarar seus medos, eu sei que encontrarão coragem para combatê-los.

Não é por acaso que a figura do professor é associada à do pai/criador. É o masculino que intervém, instaurando a ordem e ensinando como se enfrenta as dificuldades cotidianas. O professor assume o papel que o senso comum atribui aos pais, uma figura conselheira que está sempre por perto quando o caos familiar instala-se. Disso resulta que ele consegue promover o equilíbrio no triângulo formado pela rebelde, a medrosa e a ponderada. De fato, não se pode ignorar que sua autoridade é inquestionável. Ao término da conversa com as garotas, põe fim à algazarra e elas vão dormir, sem outras contestações, nem mesmo por parte de *Docinho*.

O episódio exemplifica a afirmação de Maingueneau à qual me referi anteriormente, ou seja, a cenografia implica um processo de enlaçamento paradoxal, ou seja,

“ela legitima um enunciado que, por sua vez, deve legitimá-la, estabelecendo que essa cenografia onde nasce a fala é precisamente a cenografia exigida para enunciar como convém, segundo o caso, a política, a filosofia, a ciência, ou para promover uma certa mercadoria”. (2002: 87/88).

O desenho trabalha com conflitos e situações muito pertinentes ao cotidiano das crianças. Legitima-se e é legitimado pela fala que institui. Mas, sobretudo, ensina valores e articulações sociais e de gêneros.

Held, na obra **O Imaginário no Poder**, observa que a lógica do fantástico se deve a uma coerência interna, que põe em jogo inúmeros fatores, entre os quais, a adesão do leitor. Segundo a autora,

“Para ocasionar a adesão do leitor, para ser ratificada, a história – por mais estranha, louca ou fantástica que seja – deve sempre ser de tal maneira que cada um possa, como num espelho, encontrar nela certa essência do ser humano, de qualquer ser humano, de si mesmo: tradução de necessidades, de angústias, de desejos, conscientes ou não”. (Held, 1980: 151).

Na minha avaliação, uma outra razão do sucesso de público obtido pelo desenho **As Meninas Superpoderosas** é sua capacidade de criar a adesão por meio do brilho das façanhas protagonizadas pelas garotas imprimindo, ao mesmo tempo, um sutil ensinamento, o que, ao gerar identificações, abre espaço para as pedagogias do “ser mulher” como a representação de meninas fortes, corajosas e sábias. Um tempero na medida certa, já que as garotas também são frágeis e meigas. Deixemos esse paradoxo de lado para ser analisado no próximo capítulo.

1.4. O recurso da polifonia

Há uma outra estratégia discursiva utilizada pelo narrador na composição da cena enunciativa de **As Meninas Superpoderosas** que é importante avaliar: o recurso polifônico. Maingueneau, partindo das colocações do lingüista Ducrot, afirma que “há polifonia quando é possível distinguir em uma enunciação dois tipos de personagens, os enunciadores e os locutores”. (1997: 76). Ao discutir a função exercida por estes personagens ele observa que: “Por ‘locutor’ entende-se um ser que no enunciado é apresentado como seu responsável. Trata-se de uma ficção discursiva que não coincide necessariamente com o produtor físico do enunciado”. (Maingueneau, 1997: 76). Já o enunciator, segundo ele,

“representa, de certa forma, frente ao ‘locutor’ o que o personagem representa para o autor em uma ficção. Os ‘enunciadores’ são seres cujas vozes estão presentes na enunciação sem que se lhes possa, entretanto, atribuir palavras precisas; efetivamente, eles não falam, mas a enunciação permite expressar seu ponto de vista. Ou seja, o ‘locutor’ pode pôr em cena, em seu próprio enunciado, posições diversas da sua”. (Maingueneau, 1996: 77).

A polifonia pode ser percebida no produto em questão quando o enunciator faz uso do narrador *off-screen* ao qual me referi anteriormente quando discuti o gênero desenho animado. Se como afirma Lucena Jr, tal narrador (ou locutor, para utilizarmos o termo sugerido por Maingueneau) é aquele que discute com o personagem, no caso específico do desenho **As Meninas Superpoderosas** ele extrapola essa função ao

pontuar a história assumindo, concomitantemente, o papel do espectador da trama. Exemplificarei tal recurso por meio da análise dos episódios **Segredo** e **O Bicho Papão**, entretanto, é preciso dizer que o mesmo vai aparecer nos outros cinco episódios que escolhi para integrar a análise dos conjuntos representacionais que farei no próximo capítulo, a saber: **Irmã Distorcida**, **Horário de Inverno**, **Brinquedo de Menina**, **Cochilando com o Inimigo** e **Os Meninos Desordeiros**. Mas para não incorrer na repetição desnecessária acredito que os dois serão suficientes para que se compreenda a dinâmica que envolve o recurso.

O narrador/locutor é aquele que abre e fecha cada episódio. Na abertura, ele introduz a história por meio de comentários, os quais podem girar em torno dos feitos habituais das meninas superpoderosas, justamente o que ocorre no episódio **Segredo**:

Narrador: A cidade de *Townsville*, onde podemos confiar na segurança, pois sempre estaremos longe do crime, graças às meninas superpoderosas!

O narrador instala a cena discursiva dando à ela a medida de sua importância e valor. Além de introduzir e encerrar a história, o narrador/locutor também assume uma postura de co-participante das ações e experiências vivenciadas pelas garotas, tudo isso temperado por uma boa dose de humor e comicidade, características principais do gênero desenho animado. Estabelece laços entre espectador e o desenrolar do desenho – de fato, incorpora o espectador à ação.

No episódio **O Bicho Papão** o narrador/locutor abre o episódio comentando sobre o cotidiano das garotas, o qual, somos levados a crer, é tão usual quanto o de qualquer outra criança:

Narrador: A cidade de *Townsville* e, como na maioria das cidades, as crianças se preparam para dormirem quando anoitece. O mesmo ocorre no lar das *meninas superpoderosas*.

A fala do narrador/locutor é contraposta por imagens dos cidadãos de *Townsville*, mostrados num *travelling* que os capta pelas janelas de seus quartos arrumando-se para dormirem ou colocando pijamas nos filhos. O movimento de câmera interrompe-se no quarto das garotas, com *Docinho* em primeiro plano, pulando na cama.

Depois que o professor consegue pôr as garotas para dormirem, apaga a luz e fecha a porta. O narrador/locutor, por sua vez, dirige-se às receptoras:

Narrador: Agora que as coisas estão calmas nós todos podemos dormir. (Entra uma música de fundo). Vocês escutaram isso? Um tipo de batida rápida! (A câmera foca embaixo da cama em que as garotas dormem). Quem poderia estar acordado a esta hora?

A resposta é dada pelas imagens que vêm a seguir mostrando que embaixo da cama das garotas está se desenrolando uma festa animadíssima, promovida por monstros, cuja estrela máxima é o *Bicho Papão*, caracterizado como um *pop star*, pois chega em uma limusine e com roupas à la *Michael Jaegger*. A criatura tem um plano sórdido para a cidade, obscurecer o sol e transformar aquela em uma noite eterna. Mas as garotas entrarão em ação e salvarão a cidade do ataque dos monstros e seus comparsas, mote para mais uma das tiradas do narrador/locutor:

Narrador: Assim o sol está livre para brilhar em *Townsville* de novo. Sinto muito pesadelos, a festa acabou! Lembrem-se que, quem com ferro fere com ferro será ferido. E, mais uma vez, o dia foi salvo. Entenderam? O dia foi salvo. Vocês não entenderam? A noite ia ser eterna, sabem, a luz do dia. Elas salvaram o dia, literalmente. Ha! Ha! Ha!.

Florzinha: Psiu!

Narrador: Ah desculpem! Graças às *meninas superpoderosas*. Boa noite pessoal!

Observem que no trecho transcrito acima fica evidente que o narrador/locutor não apenas comenta a história como também participa dela, o que se depreende da bronca que leva de *Florzinha* quando ela o manda calar a boca, pois está atrapalhando o seu sono e o das irmãs. Sem dúvidas, a polifonia é um recurso que contribui eficazmente para o humor das histórias, transformando este narrador numa personagem de enorme importância para a construção da cenografia.

1.5. Shopping, colégio e espionagem

A cenografia do desenho **Três Espiãs Demais** é estruturada com base na exploração de um universo comum a adolescentes do mundo contemporâneo ocidental. As personagens centrais, *Alex*, *Clover* e *Sam* têm por volta de 17 anos, freqüentam um colégio de Segundo Grau e vão aos shoppings da cidade onde moram, *Beverly Hills*, com freqüência.

Diferentemente de **As Meninas Superpoderosas**, não se aborda o ambiente familiar das garotas. Em compensação, há uma valorização das atividades que elas exercem fora de casa, por isso, além do colégio e do shopping center, a praia e as festas integram os cenários principais das histórias. A cena instaurada é de adolescentes típicas, habitantes de uma grande cidade, pertencentes à classe média.

Entretanto, a vida de *Sam*, *Clover* e *Alex*, possivelmente, não provocaria tanto interesse, caso elas também não tivessem uma segunda identidade, a de espãs, o que lhes proporciona vivenciarem aventuras extraordinárias deslocando-se por países diversos, como a Arábia Saudita, Holanda, Costa Rica, México e Canadá. À medida que as personagens transitam por este universo sobressaem temas recorrentes, como a paquera, a espionagem e um consumismo desenfreado.

Escolhi os episódios **Pesadelo da Natureza** e **Brinquedos Perigosos**¹⁰ para empreender a análise da cenografia do desenho. O primeiro deles tem início com as imagens de um homem correndo pela floresta, como se tivesse sendo perseguido por algo muito perigoso e pedindo socorro. Corte. Em seguida, vemos as cenas de um rapaz jovem escalando uma montanha. Seguem-se momentos de tensão quando ele escorrega e quase cai, entretanto, recompõe-se e é aplaudido pelo público. Percebe-se, então, que não se trata de uma montanha de verdade e, sim, do brinquedo escalada¹¹, localizado no interior do *Shopping Beverly Hills*. As três espãs estão entre o público que assiste as façanhas do alpinista, cujo nome é *David*. Ele é personagem freqüente no desenho e pode ser descrito como o galã da turma, pois tem várias admiradoras, inclusive *Clover*, como se constata pelo ar de admiração que o seu rosto estampa quando a câmera o foca. Na verdade, *Clover* é a imagem da paixão, pois seus olhos foram substituídos por dois corações. Segue-se o seguinte diálogo entre ela, as amigas e o alpinista:

Sam (dirigindo-se a *Clover*): Pára de babar!

Clover (ignorando a amiga e dirigindo-se ao alpinista): Então você vai escalar este fim de semana, eu posso ir junto?

David: Eu acho que não. Vai ser muito duro.

Clover: Não, se estiver lá para me proteger!

David: Sem ofensas, mas eu acho que você é muito delicadinha pros esportes que eu ando praticando!

Sam: Essa vai deixar marcas!

Clover: Delicadinha? Você já foi numa super liquidação? Não importa que esporte seja, mas isso é bem radical!

David: Desculpa *Clover*! Até logo meninas!

Clover: Faria diferença se eu dissesse que eu sou espã interna da...

Alex e Sam (tapando a boca da amiga): Eu não acredito que você ia contar para ele o que a gente é!

Clover: O quê que tem? Qual é a diversão em ser uma espã, se você não pode dizer para ninguém?

¹⁰ Todos os episódios do desenho animado **Três Espãs Demais** a que me refiro foram gravados em vídeo de formato doméstico, a partir de imagens geradas pelo canal de televisão por assinatura *Fox Kids*, em minha casa, localizada em Brasília-DF, no período de janeiro a julho de 2004, às 13h30m.

¹¹ Brinquedo que chegou ao Brasil no final do século passado, constituído de estrutura que permite ao usuário imaginar-se enfrentando os perigos e dificuldades por que passa um alpinista que escala um paredão de pedras.

Sam: A vantagem é manter o mundo a salvo. Você sabe que dizendo pro *David* coloca a vida dele em perigo.

Clover: Eu sei, só queria chamar a atenção dele. Se, pelo menos, tivesse uma maneira!

Observe-se que os nomes das personagens podem designar tanto homens quanto mulheres, entretanto, isto está longe de gerar quaisquer dúvidas acerca do gênero das espiãs. Os diálogos são totalmente generizados, quer por meio da designação de atividades esportivas diferenciadas para homens e mulheres quer por meio da separação de atributos de um e outro gênero – as mulheres são “delicadinhas” e precisam de proteção enquanto que os homens, por sua vez, são fortes e durões. Ademais, os diálogos deixam transparecer que falta seriedade e sobra futilidades as mulheres. Tais matrizes discursivas serão analisadas uma a uma no decorrer da terceira parte da pesquisa.

Deste modo, o *Shopping Center Beverly Hills* é um cenário constante no cotidiano das garotas. Lugar de paquera, conforme foi possível perceber pelo diálogo travado entre *Clover* e *David*, em que ela tenta com insistência convencer o rapaz a levá-la para escalar montanhas, o *Shopping*, ademais, também é explorado em suas funções mais óbvias, entre as quais as de compras, conforme é possível observar na cena seguinte à descrita acima.

Após a bronca que *Clover* ganha de *Sam*, ela fixa o olhar no que está localizado à sua frente - uma loja que vende roupas para praticantes de esportes radicais - e seus olhos brilham em um indício de que parece ter encontrado a resposta para a maneira de convencer *David* a levá-la para a aventura nas montanhas. Corte e na cena seguinte ela está vestida totalmente diferente: botas, chapéu, além de calça e blusa rosa, uma espécie de versão *fashion* da vestimenta habitual de um alpinista. A aquisição da roupa, numa típica compra de impulso, dá a *Clover* a sensação de ter superado o conflito que se lhe apresentava, conforme é expresso pela sua cara marota mostrando-se para as amigas e perguntando se elas gostaram:

Sam: *Clover*, você não sabe nada sobre escalar montanhas!

Clover: Pára, vai, eu era rainha de aeróbica da minha sala! E aí, gostou?

Alex: Parece que vai ser lançada de um canhão!

Clover: Pode ser que eu nem vá escalar nada, O *David* vai me ver com essa roupa e aí.

O diálogo interrompe-se para dar lugar a outro acontecimento. Entretanto, o que se viu já foi suficiente para perceber que a personagem acredita que pode resolver qualquer problema por meio da exploração de sua aparência e da aquisição de uma peça nova para o guarda-roupa, atitude atribuída, por excelência, às mulheres.

Voltando à cena anterior, recorde-se que o diálogo entre as espiãs havia sido interrompido. Isto ocorre porque o banco em que estavam sentadas vira para baixo, como se escondesse um alçapão, e elas desaparecem. Corte. Surgem imagens das três descendo, a bordo de um carrinho, a toda velocidade, um túnel sinuoso. Elas seguram-se nas bordas do veículo, de olhos arregalados e gritando até caírem à frente de *Jerry*, chefe da *WOOHP*, a agência de espionagens para a qual prestam serviços.

Cabe deter-me um pouco mais na personagem de *Jerry*, já que ele aparece em todos os episódios, sempre com a função de dar ordens às espiãs, designando suas tarefas, explicando-lhes suas próximas missões. Sério, apesar de adorar pregar peças em suas funcionárias, ele tem, sem dúvidas, o lugar de autoridade, aquele que decide e resolve o que elas devem fazer diante de qualquer novo impasse no decorrer de uma investigação.

A estrutura narrativa repete-se a cada novo episódio: O início mostra cenas do cotidiano das garotas - como a ida ao shopping – em que ocorre o prenúncio de um conflito – amoroso, escolar, etc. - seguido de uma interrupção abrupta, ocasionada pelo chamado de *Jerry*. Importante observar no diálogo abaixo transcrito que a personalidade e as atitudes delas não sofrerão uma modificação radical, em comparação ao que faziam e conversavam no cenário anterior. Observem:

Jerry: Desculpem arrancar vocês de suas compras garotas, mas...*Clover*, o que você está usando? Parece um daqueles bonecos de teste cor-de-rosa?

Clover: Esquece, vamos à nossa missão!

Jerry: Uma equipe de reportagem canadense desapareceu nas montanhas de Saskatchewan.

Alex: Sas o que?

Jerry: É um lugar como um shopping!

Após as explicações sobre a missão que têm pela frente, *Jerry* avisa-lhes que terão de ir para a floresta (vista na cena inicial do episódio), disfarçadas de campistas, ao que se segue o seguinte comentário:

Clover: Campistas? Aqueles com barraca, que caçam a própria comida? Não dá para você colocar a gente num hotel ali perto?

O diálogo corrobora as maneiras e atitudes fúteis e infantis das personagens antevistas desde o início do episódio. Atente-se para o fato de que, logo na primeira frase que *Jerry* pronuncia, ele desculpa-se junto às suas funcionárias por interromper suas compras. Em seguida, ironiza a roupa que *Clover* usa. Mesmo que se considere a faceta zombeteira do chefe, não é casual o fato que o motivo da ironia seja as compras e a aparência física, dois temas que, habitualmente, identificam mulheres consumistas em nossa sociedade.

O diálogo também sugere que as espãs não possuem muitos conhecimentos geográficos. Observe-se que *Alex* engasga ao tentar pronunciar o nome de uma província canadense enquanto que *Jerry* não perde a chance de espicaçá-la dizendo tratar-se de uma espécie de Shopping, ambiente que certamente ela conhece muito bem e onde gostaria de estar. O desfecho corrobora a faceta fútil de *Clover*, expressa na indignação que demonstra diante da iminência de ter que ir para um acampamento e não para um hotel, onde desfrutaria de confortos básicos. Toda a seqüência justifica uma chamada do programa, veiculada na *Flox Kids* no período que fiz as gravações: “Elas são as patricinhas de *Beverly Hills*”. Como já disse, não é minha intenção analisar neste capítulo os conjuntos representacionais condizentes à construção dos gêneros, portanto, prossigo no levantamento da cenografia.

O episódio **Brinquedos Perigosos** segue a estrutura narrativa a qual me referi. A história tem início com cenas de uma base militar (localizada em Nevada) sendo atacada. Um alarme soa, a segurança dirige-se ao suposto local do crime, seguindo-se um corte na narrativa. O cenário seguinte é o *Shopping Beverly Hills* e os protagonistas da cena são as três espãs além do namorado de uma delas. De novo, as espãs são flagradas num momento de descontração que antecede a próxima aventura a ser vivenciada.

Observem no diálogo transcrito abaixo que, apesar da introdução de novos personagens, as atitudes das três é similar à descrita em **Pesadelo da Natureza**:

Clover: Não consigo me lembrar qual foi a última vez que me senti tão bem depois de algumas compras!

Sam: Talvez tenha a ver com o fato de você ter trazido sua mula de carga pessoal!

Randy: Espere aqui minha princesa, eu vou trazer o carro!

Clover: Então tá *Randy*, se você insiste!

Alex: Você não acha que é mal tirar vantagem do pobre do *Randy* assim?

Sam: O que ele é, seu namorado ou seu brinquedo?

Clover: Ah, por favor, eu não tenho culpa se sou irresistível e os garotos sentem vontade de fazer tudo pra mim! (cena do namorado chegando e ela comentando) Uau, isso foi muito rápido!

Randy: Eu não queria deixar a garota mais bonita de *Beverly Hills* esperando!

Clover: Ah *Randy*, você é demais!

Alex: Então, onde vamos nos sentar?

Clover: Na frente comigo.

Alex: Mas, e o *Randy*?

Randy: Não esquentá comigo, eu pego um ônibus.

Clover: Mas que idéia fabulosa!

Alex e Sam: *Clover!*

Clover: O *Randy* não se importa. Agora, vocês duas, vêm ou não vêm?

Randy: Tchauzinho *Clover!*

Sam: Eu ainda não acredito que você deixou o *Randy* pegar o ônibus. Isto é muito errado *Clover!*

Clover: É, cê tá certa, eu não devia ter deixado ele ir embora antes de lembrá-lo de passar na lavanderia. Agora, quem tá a fim de passar uma tarde na praia?

Como se pôde perceber, os temas da paquera e do consumismo foram novamente abordados, sobressaindo a futilidade, encarnada por *Clover* e debilmente contestada por *Sam*. *Clover* não tem nenhum pudor em explorar o namorado, fazendo-o carregar dezenas de pacotes pelo shopping. Ao contrário, as palavras que pronuncia sugerem o bem estar que desfruta com a situação. Este episódio deixa entrever uma outra imagem no repertório das representações sociais correntes, a da mulher fatal, devoradora de homens, que os usa e depois os descarta.



(figura 4)¹²

Não disponho de imagens do episódio relativas às cenas de *Clover* explorando *Randy*, entretanto, a que incluo acima é um flagrante eloquente do comportamento das três no momento em que passeiam pelo *Shopping Beverly Hills*. *Sam* é a de cabelos ruivos, de perfil. *Clover* é a figura do meio, cujos cabelos loiros e barriga de fora é uma

¹² Imagem disponível em: www.animeplanet.it/totally20spies/. Acesso em 22/02/2006.

constante em seu visual. *Alex* é a de cabelos pretos curtos, cuja pele pode ser considerada negra, ainda que os traços do rosto bem como os cabelos lisos não condizam com as características mais marcantes da raça. Descontraídas, semblantes felizes e bolsas a tiracolo, elas não despertariam a menor suspeita quanto a identidade secreta que possuem.

A reprodução do fotograma também permite observar que as características físicas das espiãs são contrastantes (ao menos no que tange às cores dos cabelos), reforçando a diversidade de suas personalidades, conforme pode se perceber nos diálogos e situações já discutidos. *Clover* encarna o tipo engraçado, sem papas na língua e desbragadamente fútil e fresca, enquanto que *Alex* é a personalidade menos expressiva, de atitudes pueris, um contraponto entre *Clover* e *Sam*, esta encarnando uma espécie de líder do grupo.

Enquanto líder, *Sam* também exhibe uma faceta ponderada diante dos exageros de *Clover*, como pudemos observar nas duas cenas ocorridas no Shopping. Na primeira, *Sam* censura a amiga por ser tão infantil a ponto de quase revelar sua identidade secreta num impulso de se mostrar mais sedutora diante de *David*. Na segunda, *Sam* diz a *Clover* que as atitudes que mantém em relação ao namorado são absurdas, pois ela o explora como a um burro de cargas. Sem dúvidas, são comentários típicos de uma personalidade ajuizada, séria e ponderada.

Avancemos um pouco mais no relato do episódio para que se observe melhor as diferenças entre elas. Transcrevo um diálogo travado entre as espiãs e *Jerry*, logo após o momento em que são requisitadas para mais uma missão (o que é feito, novamente, de forma inesperada e abrupta, pois o carro em que estavam a bordo, a caminho da praia, é seqüestrado por uma máquina gigantesca que as transporta para o escritório da *WOOHP*):

Jerry: Boa tarde garotas!

Clover: Tava boa até agora!

Jerry: Eu peço desculpas pela interrupção, mas tenho uma coisa muito urgente!
(Em seguida, aciona uma tela).

Alex: Que legal, parece que a gente tá no *drive-in*!

Clover: Pena que não temos pipocas e garotos bonitos para beijar!

Jerry: Meninas, concentrem-se!

Clover e Alex: Desculpe!

Jerry passa a fornecer-lhes as notícias preliminares sobre sua próxima missão e alerta que ela envolve o roubo de *microchips* ultra secretos, os quais não podem cair em mãos erradas. Tal informação leva ao seguinte comentário da líder:

Sam: É melhor nos apressarmos!

Observa-se, desde o início do diálogo, que Clover assume o papel da que resiste ao início de uma missão, como se aquilo fosse apenas a parte menos importante de sua vida, cujas prioridades são os namorados e as compras. *Alex*, por sua vez, mantém a faceta pueril ao comentar que a tela que está sendo usada para informar-lhes sobre os detalhes da missão lembra-lhe o ambiente de um *drive-in*. *Sam*, por seu turno, demonstra ser a mais centrada, preocupada com o sucesso da missão, pronta a entrar em ação o mais rápido possível.

É preciso ressaltar, entretanto, que as personalidades das garotas são diferentes, mas, não a ponto de podermos dizer que elas não sejam intercambiáveis. Escolhi mais cinco episódios para analisar no próximo capítulo - **Alienígenas, Namorado do Mal, Ataque aos Shoppings, O Cabeleireiro do Mau e Lá Vem o Sol**. Abordando dois deles, a priori, já é possível perceber que as histórias, de um modo geral, promovem uma espécie de revezamento entre as garotas, permitindo que cada uma por sua vez assuma o papel de tola da vez. No episódio **Namorado do Mal**, por exemplo, *Sam* é enganada por um colega de escola, que se finge apaixonado por ela, levando-a a abandonar as amigas e preferindo brigar com elas, quando é pressionada a prestar contas da sua ausência. Já em **Alienígenas**, *Alex* esforça-se, para aprender a dirigir, encarnando a típica motorista confusa e desajeitada deixando seu instrutor de cabelos em pé e nervos em frangalhos. Duas outras matrizes de sentido são evocadas nestes episódios: a da incompetência e da competição entre as mulheres pela preferência masculina, o que impede a possibilidade de existir amizade entre pessoas do sexo feminino.

Dessa forma, a percepção generalizada acerca do desenho é que ele privilegia personagens femininas tolas, fúteis e cegas quando estão apaixonadas. A não ser por uma observação mais acurada, essa avaliação persistirá, sem que seja possível relativizá-la perante as atitudes de coragem e ousadia que elas demonstram quando estão em ação, perseguindo inimigos e desvendando mistérios para a *WOOHP*. Tal contraposição é débil, já que as atitudes das espãs enquanto trabalham também serão

entremeadas de comportamentos tolos, entre os quais chilikos diante de uma unha quebrada ou indignação demonstrada diante do cabelo despenteado.

Para que se perceba a dubiedade do discurso encenado é preciso estar atento, em primeiro lugar, para as armas utilizadas pelas espãs. Não se trata de objetos usuais na vida de espões, como revólveres, espingardas, facas e coisas do gênero. *Sam*, *Alex* e *Clover* usam dispositivos eletrônicos e cortantes, disfarçados em objetos como batons, unhas postiças, óculos e outros, habitualmente, encontrados numa bolsa usada por mulheres. Tais dispositivos mudam a cada nova missão e são apresentados às espãs um por um, criando um clima de expectativa, realçado visualmente pela utilização do primeiro plano contraposta a voz em *off* de *Jerry* explicando a função de cada um deles.

Os dispositivos usados no episódio **Pesadelo da Natureza** foram: Óculos de sol (com detectores infra-vermelho) mochilas Jetex (nas cores rosa e amarelo), pára-quadras e fivelas (com imagens de panda, unicórnio e gato). O último item anunciado provoca briga entre elas, pois todas querem a fivela com a imagem do panda. Já no episódio **Brinquedos Perigosos**, os dispositivos disponibilizados foram: óculos de sol (com detectores de movimento infra vermelho), cintos (com cabos expansíveis), botas (com saltos de titânio), unhas navalhas retráteis (cor azul cósmico) e *walkmen* (dispersor de campo elétrico magnético).

Além de armas de combate ao crime, tais dispositivos também podem ser identificados como acessórios femininos, caso dos cintos, óculos, botas e fivelas. Esta escolha, certamente não é casual e remete-nos às armas utilizadas por outro espão famoso *James Bond*, codinome *007*, cujas histórias têm rendido filmes de sucesso comercial há mais de duas décadas, estrelados por atores de renome, entre os quais *Sean Connery*, *Roger Moore* e, mais recentemente, *Timothy Dalton*. As armas do espão inglês também mudam a cada nova história e dentre algumas delas é possível lembrar objetos como carros possantes que, a qualquer momento viram uma arma letal ou ainda barbeadores e relógios com poderes destrutivos incalculáveis. Em sua grande maioria, podem ser identificados com símbolos fálicos em nossa cultura os quais ajudam a promover a faceta viril e conquistadora de *James Bond*, exatamente o oposto do que representam os dispositivos utilizados pelas espãs, facilmente identificáveis com vaidade, futilidade e fragilidade.

Tais objetos serão importantes para que se construa a imagem de espãs continuamente preocupadas com a elegância. No episódio **Pesadelo da Natureza** a cena eloqüente é aquela na qual *Clover*, *Sam* e um personagem masculino estão em perigo,

prestes a serem transformados em alimento de árvore, sendo envolvidas por casulos gigantes, contra os quais não estão conseguindo lutar. Neste momento *Sam* sugere a *Clover*, que ainda tem as mãos livres, que utilize a fivela cortante (um dos dispositivos que receberam para a missão) para tentar romper o invólucro ao redor do seu corpo. A sugestão surte o efeito esperado e, ao concluir a tarefa, a primeira atitude de *Clover* é prender a fivela nos cabelos e dizer:

Clover: Talvez eu ainda possa ir ao encontro!

No que é imediatamente contraposta pela amiga que lhe dirige a palavra de maneira irritada:

Sam: Oi! Você poderia esquecer o seu encontro e pensar em libertar a gente?

É difícil não rir com a cena descrita acima, principalmente quando se aprecia o diálogo no contexto original, em que sobressai a cara marota e, ao mesmo tempo, coquete de *Clover*, contraposta à indignação de *Sam*, presa em um casulo gigante. O recurso humorístico é constante no desenho e, segundo Held, este é um dos principais elementos presentes na narrativa fantástica, particularmente no gênero desenho animado.

Ao discorrer sobre as funções terapêuticas do humor, Held afirma que: “é pela brincadeira, por sua disponibilidade inicial que a criança, definida por numerosos psicólogos como sendo, antes de tudo, e por excelência, ‘um ser que brinca’, entrará no humor”. (1980: 180). Held tecerá outras avaliações positivas acerca da presença do humor nas narrativas, entre as quais (1980: 181), o fato de que o humor supõe distância com referência a si mesmo e também que o humor nos auxilia a nos conhecermos e a nos aceitarmos melhor (1980: 183). Neste sentido, o humor é um instrumento pedagógico de peso para a normatização de gênero.

Considerado o efeito terapêutico do humor, é preciso não se esquecer, todavia, conforme observa Held (1980: 186) que ele também desmistifica prestígio ou autoridade. Sem dúvidas, o desenho é marcante por abordar obsessivamente a preocupação que as personagens têm com relação à beleza e à aparência. Tal característica retira o mérito de serem boas investigadoras, capazes de solucionar crimes que deixam policiais e demais autoridades atônitos. Espiãs, inteligentes e fúteis! Esta é associação que nos leva ao riso e que, por outro lado, também desautoriza o prestígio

das garotas. A cena é validada por meio de um estratagema que explora os preconceitos de gênero. No caso, trata-se de um dos mais usuais, o de que nenhuma mulher é suficientemente inteligente e ousada a ponto de esquecer-se da preocupação com a aparência.



(figura 5)¹³

A imagem acima reproduz um fotograma que permite ver as espiãs em plena ação. Reparem que as roupas que elas vestem são bem diferentes das que usavam quando passeavam pelo *Shopping Beverly Hills*: macacões colados ao corpo que lhes possibilitam agilidade e rapidez nos movimentos. Se, por um lado, eles são mais propícios às ações como voar (efeito obtido graças às mochilas *Jetex* que elas trazem penduradas aos ombros) por outro, eles também são provocantes, já que modelam todo o corpo, efeito este valorizado pelo que elas usam nos pés: botas de saltos altos, calçados nada confortáveis para quem enfrenta surpresas a cada esquina. Entretanto, a vestimenta toda é perfeita para compor o visual de espiãs espertas e, ao mesmo tempo, elegantes e femininas.

As expressões que elas trazem estampadas nos rostos também permitem inferir que as espiãs conjugam beleza, comportamento atrapalhado e coqueteria em suas ações. *Alex* está sendo amparada pelas amigas e traz no rosto uma expressão assustada. Não é a atitude típica de uma heroína desembaraçada e segura de si. A expectativa é de que ela possa se esborrachar no chão a qualquer momento. Infelizmente, porém, a reprodução do fotograma não permite observar que assim como a vida movimentada das espiãs, as imagens são alternadas de maneira dinâmica, com cortes abruptos, ângulos tortuosos, gerando dificuldades por parte do público para um exame mais detalhado das cenas. Há

¹³ Imagem disponível em: <http://jennyinspiration2.com/images6/totallyspies-aspisbornparttwo32.jpg>. Acesso em 22/02/2006.

pouco espaço para exploração do lúdico, a palavra de ordem é rapidez e instantaneidade.

O fato é que as espiãs sempre conseguem solucionar o mistério que envolve as missões de que são encarregadas. Em **Pesadelo da Natureza** elas descobrem que a floresta assombrada, na verdade, está sob o domínio de um cientista maluco, o qual, na ânsia de salvar as árvores, acabou por criar um monstro vingativo e insaciável. Já em **Brinquedos Perigosos**, elas descobrem, por meio de investigação, que quem está roubando armas do exército são brinquedos que ganharam super poderes por parte do seu criador tornando-se, posteriormente, indóceis e perigosos.

Ciência, meio ambiente e OVNI's, são temas recorrentes no desenho. Por se tratarem, em sua maioria, de assuntos comuns ao cotidiano das populações das grandes cidades do mundo ocidental, promovem uma fonte identificadora entre o desenho/personagens e o público receptor. Held, ao discutir o enraizamento do fantástico no cotidiano, observa, “O que é que vivifica o fantástico e vem lhe dar sua verdadeira densidade, senão a simples vida cotidiana, com seus problemas, sua comicidade, seus ridículos, sua mistura íntima de cuidados, de angústias, pitoresco, de ternura?”. (1980: 28). Tal prerrogativa é temperada na medida certa, um pouco de discussão acerca do meio ambiente alternado com especulações acerca de vida em outros planetas e uma pitada de crítica ao exagero de cientistas que em arroubos de super poderes tentam consertar o mundo segundo seus próprios desígnios.

O fato é que a cenografia instala ambientes, locais de fala/autoridade, tramas e temas que fazem parte e mesmo compõem o repertório interpretativo do público infantil. As representações e valores assim difundidos e criados ancoram-se em um cotidiano familiar que lhes dá maior inteligibilidade.

Antes de passar à análise do arranjo sócio-histórico dos filmes de animação que compõem o *corpus* da tese relembro que, neste capítulo, discorri acerca dos princípios básicos que regem a análise de discurso observando que o objetivo central dos integrantes desta corrente é demonstrar que a enunciação está submetida às condições de produção sócio-históricas, tornando-a temporal e espacialmente limitada. Ademais, discuti o papel do locutor e de que forma ele assujeita-se às condições de possibilidades da encenação do discurso de uma dada sociedade.

Em seguida, detive-me na análise do arranjo textual dos desenhos animados **As Meninas Superpoderosas** e **Três Espiãs Demais**, investigando a cena enunciativa, especificando o gênero de discurso aos quais pertencem e observando como estão

compostas a cenografia destes produtos usando como substrato as superfícies discursivas de episódios gravados anteriormente. À medida que avancei na análise foram surgindo diversas matrizes de sentido referentes ao gênero feminino, dentre as quais destaco, por um lado, as relativas à vaidade, medo, futilidades, paquera consumismo e rivalidade e, por outro, as de força física, perspicácia, ironia e coragem, as quais serão trabalhadas na terceira parte da tese.

SEGUNDA PARTE

Capítulo 2 — E Viveram Felizes (Para Sempre?)

A Bela e A Fera, Mulan e Shrek, bem como as suas respectivas continuações, pertencem ao gênero cinema de animação e caracterizam-se pela mesma cena englobante dos desenhos animados, diversão, função esta que é obtida de uma forma lúdica, em que é notória a preocupação em trabalhar a fantasia e a imaginação dos receptores. Portanto, o humor, fruto de personagens com características paradoxais, já não é o mote principal, como no caso dos desenhos animados. A estratégia cenográfica utilizada pelos realizadores dos filmes resgata uma tradição literária que remonta à Idade Média, os contos de fadas e as lendas.

A Bela e A Fera é a mais antiga dentre as três produções escolhidas para a análise. Lançado em 1991, com direção de Gary Trousdale e roteiro de Linda Woolverton, o filme foi exibido nos cinemas brasileiros e, posteriormente, distribuído em vídeo, sempre com sucesso de público, mantendo, portanto, a performance que obteve tanto nos Estados Unidos, país de origem, quanto nos demais em que foi lançado. Segundo nos informa Marina Warner, na obra **Da Fera à Loira** (1999: 350), trata-se de um dos maiores sucessos de público dos estúdios *Walt Disney*.

Adaptado do conto de fadas homônimo **A Bela e A Fera** conta a história de uma jovem sonhadora, filha única de um inventor atrapalhado. *Bela* mora em uma pequena cidade do interior da França e se destaca das outras moças habitantes da aldeia pela sua independência, inteligência, porque adora ler e também porque não se interessa por *Gaston*, um caçador de animais alto, musculoso, de voz grossa, que é admirado por todas as donzelas casadoiras.

A diferença entre *Bela* e os demais habitantes da aldeia é realçada desde o momento em que a personagem entra em cena, dirigindo-se ao centro da vila, cantando uma canção, entremeada por diálogos que mantém com distintos moradores da cidade, cujos comentários sobre ela sobrepõem-se à música. Observe-se a transcrição de alguns dos comentários, cantados em versos:

Mulher: Temos aqui uma garota estranha
Tão distraída lá vai ela..
Mulher: Não se dá com o pessoal
Homem: Pensa que é especial
Todos: Chega a ser
Muito engraçada a nossa *Bela*.

Na avaliação dos moradores, portanto, *Bela* é estranha e orgulhosa, pois não se relaciona com as pessoas e não participa da vida cotidiana, ao contrário, sua atenção está voltada para outros assuntos. A câmera continua a acompanhar a garota até que ela entra numa livraria, permitindo ao espectador observar o que, de fato, atrai a atenção de *Bela*.

Livreiro: Ah! *Bela*!

Bela: Bom dia! Vim devolver o livro que levei!

Livreiro: Já terminou?

Bela: Não parei de ler, tem alguma novidade?

Livreiro: Não, desde ontem.

Bela: Então está bem, vou levar...Este aqui!

Livreiro: Este aqui? Mas já o leu duas vezes!

Bela: É o meu predileto! Lugares distantes, duelos de espadas,
Feitiços, príncipes
Disfarçados...

Informados que ela adora ler, particularmente livros que exploram a fantasia e a imaginação, o espectador saberá, em seguida, o que os habitantes da aldeia pensam de tal hábito, concomitante à própria voz de *Bela*, que lê, pára, reflete e canta sonhadora, numa cena típica dos filmes musicais:

Homem: Esta garota é muito esquisita

O que será que há com ela?

Sonhadora criatura

Tem mania de leitura...

Mulher: É um enigma para nós a nossa *Bela*.

Bela: Oh! Mas que lindo quadro quando eles se encontram no jardim

É o príncipe encantado

E ela só descobre quem ele é

Quase no fim!

Mulher: O nome dela quer dizer beleza

Não há melhor nome para ela.

Homem: Mas por trás desta fachada

Ela é muito fechada

Ela é metida a inteligente...

Mulher: Não se parece com a gente...

Ambos: Se há uma moça diferente é *Bela*!¹

Ressalte-se que as palavras sublinhadas - *esquisita*, *enigma*, *fechada*, *inteligente*, *diferente* - propõem, quando vistas globalmente, uma representação incomum, entretanto, trata-se de um julgamento de valor: por não ser igual igual, a diferença

¹ Grifos meus.

apontada tem um sabor de despeito. Observe-se, ainda, que a leitura e a inteligência caracterizam uma das fontes da esquisitice de *Bela*, a outra será revelada logo a seguir, na cena em que *Gastão* aborda *Bela*, no momento em que ela retorna a casa, lendo, absorta, o livro que ganhou do livreiro:

Gaston: Olá *Bela*!

Bela: *Bonjour Gaston*! (o rapaz toma o livro dela e o olha com ar de desprezo).

Bela: *Gaston*, me devolve o livro, sim?

Gaston: Como pode ler isto? Não tem figuras!

Bela: Ah!, só precisa usar a imaginação!

Gaston: (jogando o livro no chão, com desprezo) *Bela*, já é tempo de você afastar a cabeça desses livros e dar atenção a coisas mais importantes, como eu!

Gaston: A aldeia toda só fala nisso. Não é direito uma mulher ler. Logo começa a ter idéias, a pensar!

Bela: (limpando o livro com o vestido): *Gaston*, você é um homem primitivo!

Gaston: Obrigado *Bela*! O que me diz de darmos um passeio até a taverna para olhar os meus troféus?

Bela: Talvez em outra ocasião.²

Por sua vez, as palavras sublinhadas, proferidas por *Gaston*, reafirmam a imagem tradicional das mulheres: não precisam ler, nem pensar, nem ter idéias. Mesmo depois de mais de meio século de feminismos, a repetição dessa frase reativa sua relevância na memória social. Este tipo de asserção que reafirma a importância do masculino, secundada pelo social – toda a aldeia – não deixa de repercutir na criação das diferenças entre meninas e meninos, em sua auto-representação positivas ou negativas.

Se a atitude *Gaston* se reveste de um ar de ridículo, seus comportamentos não destoam do habitual: o homem arrogante e imperioso, a mulher polida e contida, que não ousa enfrentá-lo abertamente.

A cena seguinte reitera a imagem que liga mulheres, casamento e romance. Três moças, que lançam olhares apaixonados e sedutores a *Gaston*, comentam a atitude de *Bela* com a seguinte frase:

Moças: O que há de errado com ela? Ela é maluca! Ele é lindo!

Entretanto, apesar da opinião geral acerca de *Gaston*, *Bela* põe fim à conversa com o pretendente de forma incisiva:

Bela: Perdão *Gaston*, não posso! Eu tenho que ajudar o meu pai.

² Grifos meus.

É suficiente para que se perceba que *Bela* despreza o galanteador, a quem considera “primitivo”, comentário que permite-nos inferir que ela o vê como alguém de maneiras rudes e mentalidade ultrapassada. Observem a reprodução do fotograma abaixo, o qual traz a imagem de *Gaston* admirando-se no espelho. Musculoso e forte, dentes alvos, alto e senhor de si, ele faz um tipo caracteristicamente rude e machão, sobrelevado pelo fato de ser um caçador exímio, colecionador de troféus conforme se depreende da frase reproduzida acima em que ele convidou *Bela* para acompanhá-lo à taverna.



(figura 1)³

Gaston in Beauty and the Beast

Gaston é um contraponto físico e intelectual a *Bela*. Observe-se na reprodução disposta abaixo a silhueta da personagem: magra, cintura fina, traços delicados. A imagem reproduz um fotograma da cena em que *Bela* está na livraria, sendo observada pelo livreiro, de quem vemos apenas as costas. *Bela* está no centro da imagem, em cima da escada, procurando nas prateleiras alguma novidade, que o livreiro, por sua vez, já lhe informara, entre risos, não haver. O fato de estar rodeada de livros é ilustrativo do mundo que admira e no qual está imersa, algo muito distante das cabeças empalhadas que *Gaston* coleciona. A imagem de *Bela* na livraria contribui para construir uma representação nova acerca das mulheres em filmes de animação.

À medida que a história se desenrola seremos informados que, além de egoísta e rude, *Gaston* não suporta um não. Quando, mais tarde, *Bela* recusa sua oferta de casamento ele adota uma atitude vil e vingativa, o que é feito por meio de tramóias que envolvem tanto *Bela* quanto o seu pai.

³ Imagem disponível em: <http://www.imagesquizzilla.com/p/panquecamutan>. Acesso em 28/02/2006.



(figura 2)⁴

Entretanto, antes que *Gaston* comece as suas artimanhas, acontece um imprevisto na vida da moça. Devido a uma aventura mal-sucedida do pai, *Bela* é obrigada a ir viver com uma criatura de aparência bestial, a *Fera* do título, que habita um castelo encantado, onde todos os objetos são mágicos, desde o candelabro, passando pelo relógio, o bule de chá até o guarda-roupa. Inspirado no filme homônimo de Jean Cocteau, produção dos anos 40, é caracteristicamente uma obra dos estúdios Disney, no que se refere ao clima de magia, obtido por meio de uma animação preciosista e um final feliz, em que os justos são recompensados e os vilões são duramente castigados.

A cenografia se instala e adquire legitimidade no âmbito dos contos de fadas. Na avaliação de Warner, “Mais do que a presença das fadas, a função moral, a antiguidade imaginada, o anonimato oral da fonte primeira e o final feliz (embora todos esses fatores contribuam para a definição do gênero), é a metamorfose que define o conto de fadas”. (1999: 17).

A metamorfose é habilmente explorada pelos realizadores da animação, pois é antevista desde o início, quando o narrador em *off* conta-nos sobre a origem da tragédia que transformou um príncipe belo, rico, porém cruel, numa fera horripilante:

“Era uma vez, num país distante, um jovem príncipe que vivia num reluzente Castelo. Embora tivesse tudo que quisesse, o príncipe era mimado, egoísta, grosseiro. Mas, numa noite de inverno, uma velha mendiga veio ao Castelo e ofereceu à ele uma simples rosa, em troca de abrigo para o frio. Repugnado pela feiúra dela o príncipe zombou da oferta e mandou a velhinha embora, porém, ela o aconselhou a não se deixar enganar pelas aparências, pois a beleza está no interior das pessoas e, quando ele voltou a expulsá-la, ela se transformou numa bela feiticeira. O príncipe tentou se desculpar, mas era tarde demais, pois ela percebeu que não havia amor no coração dele. E, como castigo, ela o transformou numa fera horrenda e rogou uma praga no Castelo e em todos que lá viviam. Envergonhado

⁴ Imagem disponível em: <http://adorocinema.cidadeinternet.com.br/filmes/bela-e-fera01>. Acesso em 28/02/2006.

de sua monstruosa aparência a *Fera* se escondeu no Castelo com um espelho mágico, que era a sua janela para o mundo exterior. A rosa que ela ofereceu era encantada e iria florescer até o 21º. Ano. Se ele aprendesse a amar alguém e fosse retribuído na época em que a última pétala caísse, então o feitiço estaria desfeito, senão, ele estaria condenado a permanecer fera para sempre”.⁵

O início da história funda suas matrizes nos opostos beleza/feiúra, superfície/interno, defeitos/qualidades, jovem/velho, mas, sobretudo, o valor central define-se: o amor. Em torno do amor, a história desenrola-se desenhando relações entre humanos e mágicas, como veremos. A beleza é uma matriz de inteligibilidade crucial para a construção do feminino e o amor constitutivo de seu ser-no-mundo.

Esta informação irá se somar, posteriormente, às cenas de *Bela* entrando no Castelo encantado, pela primeira vez, trêmula de medo, mas, ao mesmo tempo curiosa e intrigada com os objetos animados que a observam silenciosos. Neste momento já será possível imaginar o desfecho da trama. Entretanto, permanece a expectativa sobre como será a cena da transformação. Ela só ocorrerá nos momentos finais, fazendo jus à fama obtida pelos estúdios em mais de um século de existência, provocando tensão e embevecimento no público.

Da mesma forma que a metamorfose, o aspecto moralizante é um elemento relevante na composição da cenografia. São marcas pedagógicas que instituem a valorização do amor e da solidariedade por um lado e por outro trabalham a feiúra como um castigo. A cena enunciativa vai sendo composta com os ingredientes tradicionais dos contos de fadas, acrescidos das possibilidades oferecidas pela linguagem áudio-visual.

O filme, portanto, redimensiona o conto, de origem desconhecida, recontado, segundo Warner (1999: 335), desde o século XVII por autores como D’Aulnoy e Beaumont. O que mais chama a atenção na versão feita pelos estúdios Disney é que a personalidade da heroína foi composta de tal forma que ela faz eco a várias conquistas obtidas pelos feminismos ocidentais a partir do início do século XX. *Bela*, como já afirmara, é uma leitora contumaz, não se envolve com a vidinha da aldeia em que mora; nutre, entretanto, expectativas de encontrar alguém a quem ame. Ademais, mostra-se decidida, capaz de manipular seu destino, fato demonstrado quando resolve tomar o lugar do pai, negociando com a *Fera* (ao contrário de várias versões anteriores, em que a moça é prometida à *Fera*, numa barganha que a impede de recusar a prisão a que está

⁵ Grifos meus.

destinada). Observe o diálogo travado entre a moça e *Fera*, logo depois que ela entrou no Castelo e descobriu seu pai preso:

Fera: Saia daqui!

Bela: Quem está aí? Quem é você?

Fera: Sou o dono deste Castelo!

Bela: Eu vim buscar o meu pai, por favor, solte-o! Não vê que ele está doente?

Fera: Ele não devia ter invadido!

Bela: Mas ele pode morrer! Por favor, eu faço o que quiser!

Fera: Não há nada que possa fazer. Ele é meu prisioneiro!

Bela: Deve haver algum jeito...Espere, eu fico no lugar dele!

Observa-se que, apesar do medo que sente pela *Fera*, ela, corajosamente, ousa enfrentar todas as adversidades para salvar o pai, demonstrando bravura. Haverá outros momentos em que ela segue em frente, apesar dos perigos que se avizinham.

A cenografia explora com acuidade a trajetória típica da heroína dos contos de fadas, recontados por autores como os Irmãos Grimm, por exemplo. *Bela* começa como uma garota ingênua, sonhadora e suscetível, características que a expõem ao perigo e a dificuldades quase impossíveis de serem superadas, chegando ao final como uma mulher que venceu desafios. Marina Werner observa que o filme

“tem uma consciência mais vívida da política sexual contemporânea do que qualquer outro realizado antes (...) sob a narrativa aparente, a interpretação abarcou muito subtextos, tão complicados quanto desafiadores, sobre mudanças no conceito de autoridade e direitos paternos, sobre expressões permitidas do desejo masculino”. (1999: 350/351).

Entretanto, é preciso estar atento também para o fato de que o filme explora com insistência o romance entre a *Bela* e a *Fera*. O subtexto do filme é muito claro, a heroína é inteligente, é razoavelmente forte para enfrentar as adversidades, tem hábitos pouco comuns em relação a outros personagens de animação, como *Cinderela* e *Branca de Neve*, produções anteriores dos estúdios em questão, mas tudo isso é contrabalançado pela tentativa de encontrar um grande amor. Apesar de fazê-lo por vontade própria, *Bela* não deixa de ser moeda de troca entre dois homens. Ela sacrifica-se e o sacrifício por amor é também constituinte da representação da “verdadeira mulher”. Como enfatiza Warner, “Acima de tudo, o filme colocou diante do público da década de 90 a astuta domesticação do próprio feminismo realizada por Hollywood”. (1999: 351).

Não me deterei, por enquanto, nas matrizes discursivas que integram a obra, tarefa para o quarto capítulo. O fato que quero realçar, por ora, é que a cenografia se

beneficia da ambigüidade característica da personagem. É possível reconhecer em *Bela* uma mulher de atitudes modernas, ao mesmo tempo, a expressão de um símbolo que persiste no imaginário social, a da garota que ascende à maturidade quando encontra seu verdadeiro amor. Há várias cenas que realçam o mito do amor romântico, dentre estas destaco a que *Bela e Fera* descobrem-se realmente apaixonados.

Depois de vários contratempos ocorridos no início da estada de *Bela* no Castelo, o par vivencia um jantar de gala, luxuosamente organizado pelos objetos encantados que servem a *Fera*. Reproduzo abaixo um fotograma, que aponta para o clima de sonho e romantismo no qual o casal está envolto. *Bela* está vestida com um longo amarelo, drapeado, de decote profundo, que deixa o colo à mostra e ele, por sua vez, está de fraque, elegante como se imagina que um nobre seja. A *Fera* enlaça *Bela* pela cintura e eles rodopiam pelo salão, iluminado por lustres. Observe-se o olhar trocado — é novamente o amor que se anuncia, agora em imagem.



(figura 3)⁶

A rosa que está dentro da redoma de vidro, vista em primeiro plano, simboliza a tensão que ronda a vida da *Fera*, desde que esta foi amaldiçoada pela feiticeira. Entretanto, enquanto dura a cena, todas as amarguras que rondam a vida da criatura são postas de lado sobressaindo o nascimento de um sentimento que leva o espectador a praticamente esquecer que se trata de um romance impossível, visto que envolve uma mulher e um ser amaldiçoado, metade homem e metade fera. De toda forma, para o amor, nada é impossível, diz o ditado. Mas nada disso importa quando os dois se olham

⁶ Imagem disponível em: <http://adorocinema/cidadeinternet.com.br/filmes/bela-e-fera/bela-e-fera11.jpg>. Acesso em: 23/08/2006.

nos olhos, como qualquer casal protagonista de um filme romântico: *A Fera* representa o galã: forte, sedutor e másculo enquanto *Bela* encarna a beldade a ser conquistada: doce, sedutora e apaixonada.

Em 2004 **A Bela e A Fera** foi relançado nos cinemas de todo o mundo, numa versão comemorativa, que dispõe de oito minutos a mais de filme em relação à montagem original. Entre as novas cenas chama a atenção uma em que as duas personagens lêem juntas trechos de **Romeu e Julieta**, peça de William Shakspeare que narra a história de um casal de namorados pertencente a famílias rivais, cujo desenlace é trágico. O impossível de seu amor é realçado por esta referência, mas a cena enunciativa só faz afirmá-lo, a cena enunciativa privilegia o clima de flerte e sedução confirmando a obra como um conto de fadas romântico, capaz de agradar também o público adulto.

A opção dos roteiristas pelo romantismo, no caso específico deste conto de fadas, certamente não é casual, haja visto que muitos dos intérpretes anteriores da história ressaltaram uma possível conotação sexual no casamento de uma mulher com uma fera. Caso do psicanalista Bruno Bettelheim, segundo o qual **A Bela e A Fera** é um conto pertencente ao ciclo do “noivo animal”. O autor enumera uma série de histórias com a mesma temática observando que: “Embora diferentes, estas histórias apresentam uma característica em comum: o parceiro sexual é vivenciado de início como um animal”. (1988: 322). Tal constante é explicada pelo psicanalista como uma tentativa inconsciente de se lidar com a repressão e o medo da sexualidade. Segundo ele, o conto sugere que “Só o casamento torna o sexo permissível, transformando-o de algo animalesco em um laço santificado pelo sacramento”. (Bettelheim, 1988: 323).

A visão assumidamente cristã acerca do casamento, expressa por Bettelheim, é comparável, guardadas as devidas proporções, ao tom pudico da história. Enquanto o filme original de Cocteau guardava uma aura de mistério, advindos do tabu que envolve a fera, no filme de Disney os possíveis conflitos existenciais ou sexuais que rondam a vida das duas personagens foi posto de lado, em prol de um filme censura livre, incapaz de ferir suscetibilidades.

A opção pelo romantismo conjugou-se com uma animação preciosista. Todos os objetos do palácio são encantados e deslocam-se com desenvoltura, sugerindo movimentos próximos do humano, o que torna compreensível o embevecimento das platéias infantis. Uma das cenas mais marcantes é a que retrata os objetos preparando um jantar de boas vindas a *Bela*, culminando em um número musical protagonizado por pratos, talheres, taças, relógios, bules e candelabros.

Ademais, alguns dos objetos têm personalidades marcantes, que pontuam a trama e, por vezes, auxiliam na aproximação entre os protagonistas. Entre os principais situam-se *Lumière*, um cozinheiro com forte sotaque francês, de maneiras sedutoras e galantes; *Orloge*, um relógio de ar severo, que anda e se comporta como um general tentando disciplinar sua tropa, *Madame Samovar*, um bule de chá maternal e protetora, sempre acompanhada de seu filho *Zip*, uma xícara. Observe se na imagem abaixo o grupo em ação. *Madame Samovar*, o bule de chá, olha *Lumière* cantando a plenos pulmões. Ao lado do candelabro está uma vassoura, uma das serviçais do Castelo a quem ele costuma lançar suas investidas amorosas e, finalmente, colocado à direita, está *Orloge*, o relógio.



(figura 4)⁷

Apesar da imagem ser estática, creio ser possível perceber a importância de tais objetos na valorização da fantasia e da magia do filme. Eles são a alma do Castelo, os primeiros a estenderem a mão a *Bela* quando esta sentir-se sozinha e longe de casa, prisioneira de uma *Fera* horrenda. Há outros elementos que reforçam a característica lúdica dos contos: a floresta habitada por lobos, o Castelo que guarda segredos sobre o passado da *Fera*, bem como as canções que entremeiam a narrativa.

À época de seu lançamento, o filme foi saudado como uma ode à imagem de mulheres decididas e fortes, entretanto isto é conjugado com velhas representações as quais associam a feminilidade à bondade, meiguice, gentileza, delicadeza e beleza, que discutirei na terceira parte da tese, e que também pontuam a continuação da obra.

Em 2002 foi lançada uma seqüência da história, intitulada **A Bela e A Fera - O Natal Encantado**, distribuído diretamente em vídeo, sem passar antes pelo circuito

⁷ Imagem disponível em: <http://adorocinema.cidadeinternet.com.br/filmesbela-e-fera04>. Acesso em 28/02/2006.

exibidor de cinemas. As cenas iniciais mostram que é véspera de Natal. No interior do castelo, em meio aos últimos preparativos para a festa, *Orloge* e *Lumière* discutem entre si para decidir quem teria sido o salvador do Natal do ano anterior, época em que o feitiço sobre o castelo ainda não havia sido desfeito. *Madame Samovar* põe o filho *Zip* no colo e relembra os fatos. O público é transportado para a época referida, coincidentemente o dia 24 de dezembro.

Naquele ano, *Bela* teve a idéia de comemorar o natal, passando por cima das ordens da *Fera*, que proibira qualquer festejo neste dia, desde a época em que foi enfeitado. Junto com os serviçais do Castelo, seus fiéis amigos *Orloge*, *Lumière*, *Madame Samovar*, *Zip*, acrescidos de personagens novos, como *Angelique*, uma vela de olhares provocativos e maneiras insinuantes, decoradora oficial do Castelo, e um machado que sofre de constantes dores de cabeça, *Bela* consegue o que quer.

O principal obstáculo a ser vencido, desta vez, é o maestro do castelo, encantado na forma de um órgão grande, de aparência amedrontadora. Ao contrário de todos os demais, ele não sonha com a volta ao estado antigo das coisas, pois acredita que antes seu talento como compositor não era reconhecido. Agora, entretanto, ele é o confidente e melhor amigo da *Fera*.

O que mais chama a atenção na composição da cena enunciativa desse segundo episódio da história é a insistência dos roteiristas nas intrigas românticas. A *Bela* e a *Fera* são o casal destinado a viver um relacionamento amoroso, dificultado pelas intrigas do *Maestro*. *Bela*, cordata, tenta amansar o gênio da *Fera*, mostrando-se cordial e pronta a desculpar os seus excessos. Uma cena ilustrativa de como parte dela as iniciativas de reconciliação ocorre quando, após um desentendimento, *Bela* resolve escrever um livro para dar de natal ao amigo. Enquanto escreve e desenha, ela canta a seguinte canção, da qual reproduzo alguns versos:

Eu sei que um dia nós vamos conversar.
E então nesse dia não vamos brigar.
Todos buscam alguém e eu aqui estou.
Quero ter alguém comigo seja onde for.

A letra expressa uma expectativa romântica e não há dúvidas sobre a pessoa a quem *Bela* se refere, pois, à medida que canta, ela desenha a figura da *Fera*, além de outros seres mitológicos, como sereias, dragões, etc. A escritora transforma em romance a sua própria vida, inspirada nos livros que lê e admira. A cena também denota uma atitude

mais lânguida por parte de *Bela*. O ato de escrever e desenhar conjuga-se com a atitude sonhadora. Tais imagens apresentam atividades, nem sempre conjugadas ao feminino, representação, entretanto, delimitada pelas palavras de sua canção, que giram em torno do amor.

Da mesma forma que *Bela* está mais apaixonada e tolerante também os serviçais do castelo estão muito mais preocupados em jogar a *Fera* nos braços da moça. A todo momento um deles lhe diz o quanto ela é linda e como o aprecia. *Lumière*, por exemplo, comenta ao ver o presente que *Bela* lhe deu:

Lumière: Quando uma mulher dá um presente a um homem, ela está dizendo gosto de você.

Mas como toda história de amor que se preze, não haveria tanta emoção, caso não houvesse um vilão de peso. O *Maestro* cumpre o papel a altura. Ele fará o possível para que tudo dê errado entre o casal. De fato, a diferença entre esta figura e *Bela* é ostensiva. Ele é grande, sisudo, com uma aparência barroca, sombria. Ela é jovial, doce e espontânea. Infelizmente, não consegui imagens do filme para que possa demonstrar melhor as diferenças entre ambos, mas é possível observar um pouco da personalidade do *Maestro* analisando-se suas atitudes. Logo no início da trama, ao ver o casal de protagonistas ele ordena a *Fifi*, um jovem flautim,

Maestro: Fifi, faça este broto de amor morrer pela raiz.

Intrigante e malévolo como uma personagem criada por Shakespeare, o *Maestro* também sopra maldades no ouvido da *Fera*. Aproveita-se de um de seus momentos de fraqueza, quando julga que *Bela* o abandonou, e diz-lhe:

Maestro: Se você quer se machucar, partir seu coração, é só deixar que uma mulher te cubra de paixão. O amor é uma ilusão, o fim é só rancor.

Enfim, a trama é estruturada como um conflito romântico do início ao fim, com todos os ingredientes e personagens característicos: o casal apaixonado que enfrenta um terrível obstáculo, colocado a sua frente pelo destino; um vilão disposto a tudo para separá-los e uma torcida fiel, pronta a todos os sacrifícios para que o casal consiga vencer as barreiras do amor. Expressivo também o fato de que o *Maestro* insista no fato de que as mulheres estão sempre prontas a destroçar os corações dos homens, uma

“verdade” que reproduz o senso comum e que dá conta do perigo que as mulheres representam para os homens. A postura masculina sobre o amor fica clara: é uma ilusão.

A personagem de *Bela* que, no primeiro episódio ainda guardava traços de uma mulher decidida e forte sofre uma transformação, sobressaindo prioritariamente sua postura meiga, doce e ingênua, tornando-a uma heroína passiva que vence as adversidades não pela inteligência e argúcia, mas graças ao coração puro. Retoma-se um dualismo masculino/feminino em que a primeira categoria concentra a virilidade, o arroubo, a agressividade e a coragem; e a segunda, concentra a pureza, bondade, carinho e delicadeza. Observa-se, portanto, uma guinada tradicionalista do segundo filme em relação ao original.

Algumas matrizes destacam-se aqui e serão discutidas mais adiante. Percebe-se, porém, desde já, que a trama, entre imagens e palavras, instala as diferenças de comportamento entre homens e mulheres, para melhor representá-los. A metamorfose principal, a meu ver, não é a da fera em príncipe e, sim, a da menina impetuosa e livre na mulher cativa dos grilhões do amor.

2.1. A guerreira medieval

Sete anos após o lançamento de *A Bela e A Fera*, em 1998, os estúdios Disney emplacaram outro sucesso, *Mulan*, animação baseada em uma lenda chinesa medieval. Trata-se de mais um exemplo de animação produzida nos anos 90 do século passado em que a personagem central é uma mulher, com a diferença, entretanto, de que ela é caracterizada como uma heroína, tão admirável quanto uma personagem saído da *Ilíada* ou da *Odisséia*.

Joseph Campbell, na obra *O Poder do Mito*, afirma que o herói ou a heroína, normalmente, é alguém que “descobriu ou realizou alguma coisa além do nível normal de realizações ou de experiência. O herói é alguém que deu a própria vida por algo maior que ele mesmo”. (1990: 131). Ainda segundo o estudioso dos mitos, há dois tipos de proezas previstas para o herói, “Uma é a proeza física, em que o herói pratica um ato de coragem, durante a batalha, ou salva uma vida. O outro tipo é a proeza espiritual, na qual o herói aprende a lidar com o nível superior da vida espiritual humana e retorna com uma mensagem”. (1990: 131).

Vejamos, portanto, como a cena enunciativa foi estruturada para a composição de uma heroína que vive em um país de forte tradição patriarcal, numa época em que as mulheres não usufruíam de direitos básicos, como o de se manifestar em público ou de optar entre o casamento ou o celibato. No início da trama, *Mulan* é caracterizada apenas

como uma garota engraçada e travessa. Na sua primeira aparição ela está descalça, vestida com uma camiseta e calça curta. Ao ouvir um galo cantar, ela larga o que está fazendo e sai correndo. Na cena seguinte já está de saia e avental servindo chá ao pai. Confunde-se e quebra a xícara, mas imediatamente pega outra, que já trazia consigo. O pai parece inquieto e a interrompe:

Fa Zu: Mulan, já deveria estar na cidade. Contamos com você para honrar nossa família.

Mulan: Não se preocupe pai, não vou decepcioná-lo.

Há outro corte na cena e *Mulan*, agora já está vestida de calça, montada a cavalo, chegando à cidade. Está indo ao encontro da *casamenteira*, figura que, logo descobrimos, é encarregada de preparar jovens para que consigam um marido. Antes, porém, elas têm de ser submetidas à avaliação das famílias dos possíveis noivos, que são quem de fato decidirão se elas estão ou não aptas.

Entretanto, a expectativa da família de *Mulan* não se concretiza. Quando ela está sendo treinada para assumir seu novo papel social faz tudo errado, derruba xícaras, põe a *casamenteira* em perigo, gerando uma enorme confusão. Ao final, a mulher, com as roupas em chamas e na frente de todas as pessoas, grita:

Casamenteira: Você é uma desgraça! Pode parecer uma noiva, mas você nunca trará a sua família honra.

A imagem disposta abaixo reproduz a cena em que *Mulan*, após retornar à casa, é consolada pelo pai. Ela está arrasada com sua inépcia e o sentimento de inadequação piora diante dos acontecimentos que se seguem.



(figura 5)⁸

A pequena aldeia onde *Mulan* vive recebe a visita do conselheiro do rei, que chega para anunciar que a China está sendo invadida e para convocar os homens para a guerra. Diante do fato de que a família de *Mulan* é composta apenas por ela, o pai, a mãe e a avó, *Fa Zu* apresenta-se, ainda que tenha um antigo ferimento de guerra. Entretanto, *Mulan* tentará impedi-lo, no que é severamente criticada pelo *Conselheiro*:

Conselheiro: Seria bom ensinar sua filha a dobrar a língua na presença de homens.

Dessa forma, percebe-se que, além de não dominar as regras de convívio, *Mulan* também é incapaz de reconhecer seu lugar social. Entretanto, ela não se dá por vencida e conclui que, se a família precisa mandar um dos seus membros para a guerra, então será ela e não o pai. É assim que começa a nascer a heroína. Totalmente sem prestígio, já que foi duas vezes ridicularizada em público, primeiro pela *casamenteira* e, depois, pelo *conselheiro*, *Mulan*, entretanto, rouba a espada do pai, suas roupas e cavalo e parte para a guerra. Se for pega, poderá ser morta.

Utiliza-se um estratagema muito usual na história dos heróis: no início ele é mostrado como alguém inseguro e frágil, defeitos que ele superará por meio de feitos grandiosos. Para Campbell,

“A façanha convencional do herói começa com alguém a quem foi usurpada alguma coisa, ou que sente estar faltando algo entre as experiências normais franqueadas ou permitidas aos membros da sociedade. Essa pessoa então parte numa série de aventuras que ultrapassam o usual, quer para recuperar o que tinha sido perdido, quer para descobrir algum elixir doador da vida. Normalmente, perfaz-se um círculo, com a partida e o retorno”. (1990: 131/132).

O roteiro descrito por Campbell é o que será cumprido por *Mulan*: ela sai sozinha de casa, acompanhada apenas por um ancestral guardião, *Mushu*, um pequeno dragão que também precisa provar o seu valor e um grilinho da sorte, *Gri-li*, companheiros de pouco valor no momento das batalhas, mas capazes de manter em alta a moral da companheira de viagem. Quando se junta à tropa de *Shan*, um atlético capitão, *Mulan* inicia a transformação, de filha e noiva atrapalhada passa a soldado disciplinado e valoroso.

⁸ Imagem disponível em: <http://images.google.com.br/imgres?imgurl=>. Acesso em 08/03/2006.

O contato inicial de *Mulan* com o mundo masculino é marcado por um sentimento de asco. Isto fica claro em cenas do cotidiano da tropa. Ao ver, por exemplo, os hábitos dos soldados cuspirem no chão, brigarem e tirarem meleca do nariz ela comenta com seus amiguinhos:

Mulan: Que nojeira!

Mushu: Não, eles são homens e você tem que aprender a ser igual a eles.

Já à noite, quando decide que vai tomar um banho e é repreendida por *Mushu*, ela afirma:

Mulan: Não é só porque pareço com um homem que tenho que cheirar como um!

Mushu: Ela vai estragar nosso segredo com essa mania de mulherzinha. Hum, higiene!

Hábitos e comportamentos são aqui associados ao ser do humano e suas qualidades; no caso, o viril deve ser rude, mal cheiroso, violento. É, de fato, o discurso da natureza humana, cuja essência se traduziria em comportamentos diferenciados para homens e mulheres. Reinstala-se aqui, nas palavras e imagens, as representações da diferença sexual.

No confronto com o mundo masculino *Mulan* também vai destilar ironias. Uma das melhores é quando ela se envolve numa briga com o regimento, culminando na chegada do capitão, que os repreende duramente. *Mulan* desculpa-se dizendo:

Mulan: É a masculinidade. Dá vontade de quebrar coisas, arrotar, falar palavrão.

Além de propiciar humor às cenas, tal confronto entre o mundo masculino e feminino vai compondo uma outra faceta de *Mulan*, a de uma moça (soldado, melhor dizendo) irônica, perspicaz e corajosa, qualidades que a fazem se destacar perante o capitão da tropa. Observa-se que o mundo masculino é desvalorizado pela ironia, em compensação os hábitos de higiene – considerados mania de “mulherzinha” – também desqualifica o feminino.

No momento da primeira batalha que enfrenta ao lado da tropa, *Mulan* mostra-se corajosa e capaz de bolar planos com rapidez, graças à sua peculiar prática de improvisado. Ademais, também é valente, superando em muito seus companheiros, *Yao*,

Ling e *Shien Pó*, três soldados feios e atrapalhados, que acabam por se tornar os melhores amigos de *Ping*, o nome usado por *Mulan* em sua identidade masculina.

Observem a imagem abaixo, a qual reproduz um fotograma da cena em que *Mulan* guerreira, pela primeira vez. Montada a cavalo, espada em riste, postura destemida, olhar de fúria, acossada pelo perigo (representado pelo fogo e pelo recuo do cavalo), ela não hesita, desmentindo a premissa de que, por ser mulher, deveria mostrar-se frágil. É o símbolo da transformação da garota engraçada em guerreira intrépida, composta pelas qualidades que, porém, a transformam em homem.



(figura 6)⁹

Consegue salvar toda a tropa, numericamente inferior aos invasores hunos, bem como a vida do *capitão*. Há uma clara inversão dos valores do masculino e feminino. O lado forte é encarnado pela mulher enquanto que o frágil, principalmente se pensarmos nos três amigos de *Mulan*, é premissa do masculino. Essa inversão tem, entretanto, um preço: é paga com a vida, crime supremo.

Mas, ao invés de honras e reconhecimento, acaba desprezada e abandonada já que descobrem que ela é mulher. Diante da descoberta, O *conselheiro* do capitão é implacável em sua avaliação sobre ela:

Conselheiro: Eu sabia que havia alguma coisa errada com ela. Víbora traiçoeira! Desonra em último grau! Conhecem a lei!

Capitão: Uma vida por outra. Minha dívida está paga!

Observa-se que *Mulan* só é poupada da morte por um ato de justiça do *capitão*, o qual achou por bem deixá-la ir para pagar a dívida que tinha com ela, caso contrário, teria sido morta. Neste momento, tem início o segundo passo da jornada da heroína.

⁹ Imagem disponível em: <http://images.google.com.br/imgres?imgurl=>. Acesso em: 08/03/2006.

Novamente sozinha, desprezada e ridicularizada em público, ela terá como consolo apenas *Gri-li* e *Mushu*. Mas, rapidamente, se dá conta que precisa avisar ao *capitão* que os *hunos* não se foram, como eles pensam e que a China continua em perigo.

Parte para o Palácio Imperial, encontra-se com o *capitão*, tenta avisá-lo que os *hunos* não se foram, entretanto, é ignorada. *Mushu* lhe avisa irônico:

Mushu: Você é mulher de novo!

A credibilidade está ligada ao sexo biológico e contra isso não há argumentação possível. *Mulan*, por seu turno, também não argumenta, prefere agir conseguindo salvar China e o imperador dos invasores. Os únicos que acreditarão nela serão *Ling*, *Yao* e *Shan Po*. Os três disfarçam-se de mulheres, juntam-se a ela e salvam a China e o imperador dos invasores. A cena final é de consagração, conforme depreende-se do diálogo abaixo:

Capitão: Ela é uma heroína!

Conselheiro: Ela é uma mulher. Nunca será digna de nada!

Imperador: Já ouvi muito a seu respeito *Mulan*. Roubou a armadura de seu pai. Fugiu de casa. Fingiu ser um soldado. Enganou seu oficial comandante. Desonrou nosso Exército. Destruíu meu palácio e... salvou a vida de todos.



(figura 7)¹⁰

O conselheiro reafirma a visão de que a mulher é um ser inferior, que não escapa à desenra em seus atos, redimida apenas pelo sucesso de seus feitos.

A imagem acima reproduz um fotograma do confronto entre *Mulan* e o *imperador*. Sem dúvidas, ela precisou trilhar um caminho de contratempos e adversidades até conseguir ser aceita pelo homem mais poderoso do seu país. Na cena ela está sorridente e olha admirada o povo à volta do palácio, o qual, seguindo a atitude

¹⁰ Imagem disponível em: <http://images.google.com.br/imgres?imgurl=>. Acesso em: 08/03/2006.

do seu governante, presta homenagem à heroína, curvando-se perante ela, em sinal de respeito. A consagração final vem com o convite que o *imperador* lhe faz para permanecer na corte como sua conselheira.

Com este terceiro ato, cumpre-se o roteiro da heroína, conforme Campbell prescreve. Aqui é preciso atentarmos para o fato de que ela inaugura uma outra posição para as mulheres, já que foi reconhecida socialmente, conquistou o direito de manifestar-se em público e adquiriu status político, já que foi escolhida conselheira do imperador; entretanto, sua vitória não redundava em uma nova vida. Se a história terminasse neste momento, teríamos uma heroína típica, entretanto, possivelmente por se tratar de uma mulher, seu destino final é outro.

Mulan ainda almeja agradar ao pai, por isso, recusa a proposta do imperador e volta para casa. Ao chegar, seu primeiro ato é ajoelhar-se aos pés do pai, dizendo-lhe:

Mulan: Pai, trouxe para o senhor a espada de *Shan Mil* e o selo imperial. São presentes para honrar a família Fa.

A imagem da *Mulan* guerreira, intrépida é substituída pela imagem subserviente da filha, obediente aos desígnios do patriarca. O pai, então abraça a filha e diz:

Fa Zu: Meu maior presente é ter você como filha.

A avó reclama em tom de galhofa:

Avó: Ela traz para a casa uma espada. Deveria ter trazido um homem!.

Percebe-se nas cenas finais que os feitos realizados por *Mulan* não representariam grandes coisas aos olhos da família, caso ela não trouxesse um pretendente junto com os talismãs que conquistou como guerreira. Ela é percebida, de fato, como uma vitoriosa apenas quando o *Capitão Shan* entra em sua casa, tendo lugar o seguinte diálogo:

Capitão Shan: *Mulan*, você esqueceu seu capacete.

Mulan: Gostaria de ficar para o jantar?

Avó: Gostaria de ficar para sempre?

Todos sorriem. A enunciação final lança o público de volta ao conflito original, ao casamento, à necessidade da presença de um homem. A transgressão de *Mulan* foi temporária, nada que prejudique definitivamente sua função na sociedade.

A lógica que rege o gênero cinema de animação praticado pelos estúdios Disney se impôs novamente, visto que o mais importante feito de uma moça bonita é casar-se. De qualquer maneira, é bom não esquecer que *Mulan* guardará sempre a aura da heroína, alguém que pratica atos para muito além do corriqueiro. Pode-se também pensar nela como a figura descrita por Edgar Morin na obra **Les Stars**. Segundo ele,

“os heróis abrem um meio caminho entre os deuses e os mortais; o mesmo movimento eles ambicionam na condição de deuses e eles aspiram a livrar os mortais de sua miséria infinita. Na vanguarda do homem, o herói é o mortal em processo de divinização”. (1972: 38/39).

A personagem dos estúdios Disney reúne, portanto, as qualidades da heroína bem como as características tradicionais de uma protagonista do cinema de animação. Lembremo-nos, de acordo com os pressupostos de Maingueneau, que a adoção de um gênero não é um gesto casual, livre de compromissos. Ao mesmo tempo em que ele é um guia para a construção da cena enunciativa ele também exige que algumas normas sejam seguidas, sob o risco de que não se obtenha o efeito esperado. No caso, percebe-se que a transformação do papel feminino é barrada pela própria *Mulan*, que volta à tradição.

2.2. A heroína romântica

A seqüência da história da guerreira chinesa foi lançada em 2004, com o título de **Mulan 2 – a lenda contínua**. A trama gira em torno do casamento da heroína com o capitão *Shan*, evento que foi sugerido no final do episódio original. Os dois terão que enfrentar uma série de obstáculos antes de consumarem as bodas configurando-se a obra numa típica história romântica, incluindo-se personagens característicos, como o vilão, disposto a tudo para separar os namorados, além dos habituais mal-entendidos, perigos e sustos culminando em um previsível *happy-end*.

Quando a história começa somos informados que passou-se um mês desde os eventos que culminaram na vitória da China sobre os invasores. Apesar do curto espaço de tempo, entretanto, a rotina de *Mulan* voltou ao que era antes de se tornar uma heroína. Ela veste roupas simples e tem atitudes despojadas, quase infantis. É assediada

pelas crianças da aldeia, que insistem para que ela lhes ensine a serem guerreiras. Disponível, ela dá-lhes a primeira lição:

Mulan: Para ser um bom guerreiro é preciso buscar o equilíbrio: Terra, céu, som e silêncio; trevas e luz. Andam sempre dois a dois para dar equilíbrio.

É um binarismo infantilizado, expresso nos contrapontos de terra e céu, luz e trevas.

A família da guerreira também voltou ao estado em que se encontrava no início do primeiro filme, quando aguardava com expectativa e ansiedade o desempenho da moça no confronto com a *casamenteira*. Daquela vez o resultado não foi o esperado, agora, entretanto, há um musculoso capitão na área. Não se trata de um casamento arranjado, mas o romantismo não é suficiente para escamotear o fato de que *Mulan* continua sendo vista como a noiva em potencial, portanto, para que encontre seu lugar social necessita de um homem que a peça em casamento.

Ainda que *Mulan* tenha sido consagrada como heroína na obra anterior, na seqüência, a posição ocupada por ela é inferior a do general. Além de encontrar-se em uma atitude de passividade, já que aguarda ser pedida, visualmente este contraponto também é evidente: *Shang* chega montado a cavalo, de uniforme e com uma nova patente, a de general, ao invés da de capitão. Quanto a *Mulan*, traça um vestido simples, e, ao invés de uma patente, agregou ao seu nome o *Fa*, possivelmente um tratamento mais respeitoso do que o de senhorita, entretanto, nada disso é explicitado no decorrer do filme.

O que a enunciação privilegia, de fato, é a concretização do romance entre *Mulan* e *Shang*. Tanto que a chegada do general a casa é solene. *Mulan* interrompe imediatamente a brincadeira com as crianças e afasta-se de mãos dadas com ele. A câmera os capta de longe. De repente, a moça começa a dar pulos e a sorrir, numa típica manifestação de euforia. A imagem abaixo, que reproduz um fotograma da cena de pedido de casamento, permite perceber a preocupação com o clima romântico: *Mulan*, sentada, é cortejada pelo musculoso general. Ele retém as mãos dela nas suas e a olha nos olhos. Não há dúvidas sobre quem tem o domínio da situação.



(figura 8)¹¹

Antes, porém, que o público seja contemplado com as cenas do casamento, haverá uma série de mal-entendidos e sustos, deflagrados com a chegada de um mensageiro do *imperador* exigindo a presença imediata de *Mulan* e *Shang* no palácio imperial. Antes de partirem, os noivos recebem do pai de *Mulan* um colar com os símbolos do *Yin* e do *Yang* cabendo a cada um deles uma das figuras, que eles dependuram no pescoço, seguida da seguinte recomendação:

Fa Zu: Para dividir este fardo devem trabalhar juntos!

A frase é premonitória e será compreendida ao longo da trama. A tarefa de *Mulan* e *Shang*, desta vez, é conduzir em segurança as três filhas do imperador até o reino de *Qui Gong* onde as aguardam casamentos arranjados. As princesas são as moedas de troca do imperador, numa tentativa de salvaguardar as fronteiras da nação, ainda ameaçadas, apesar da expulsão dos Hunos.

Curioso que o papel de *Shang* nesta continuação ganha relevância em comparação com o anterior. Ele não apenas mudou de patente, agora, estará o tempo todo ao lado da heroína, num equilíbrio de forças que não existia antes. A protagonista era *Mulan*, se considerarmos que ela foi a única autora dos planos e estratégias que conduziram a China à vitória contra os hunos. Entretanto, nada disto tem muita relevância, já que os feitos antigos ou futuros da personagem são relegados ao esquecimento. Em seu lugar, a enunciação sobreleva as características diferentes dos dois namorados diante da vida. Há, contudo que se relevar que *Mulan* ainda é uma heroína, já que é chamada pelo imperador, mas, enquanto mulher, seu destino excepcional apenas sublinha a posição inferior das mulheres em geral.

¹¹ Imagem disponível em: <http://images.google.com.br/imgres?imgurl=>. Acesso em: 08/03/2006.

Isto fica evidente desde o momento em que *Mulan* hesita em aceitar a missão, como se percebe no seguinte diálogo que mantém com o imperador:

Imperador: O que a preocupa?

Fa Mulan: Um casamento arranjado?

Imperador: Fique tranqüila, minhas filhas sabem exatamente o que estão fazendo.

Fa Mulan: Suas filhas?

Imperador: Para elas é uma honra casarem-se em nome da paz!

O diálogo deixa entrever que a fala das filhas é subtraída pelo pai. Reinstala-se a ordem, fato corroborado pelo diálogo seguinte, em que as mulheres são vistas como meros objetos de troca:

Mulan: Os príncipes devem ser bonitos?

Princesa Mei: Não sabemos. Nunca os vimos.

Mulan: Mesmo? Então não têm idéia de como são?

Princesa Ting Ting: Não tem problema. É uma honra servir ao imperador.

Princesa baixa: E ao glorioso império!

Princesa Ting Ting: É tudo tão emocionante! Estamos muito felizes mesmo.

Entretanto, o conformismo das princesas é desmascarado no momento em que *Mulan* sai da carruagem. As três entreolham-se, dão um longo suspiro de desconsolo e abaixam a cabeça, como se carregassem o peso do mundo sobre as costas.

A visão romântica acerca do amor será realçada, de maneira bem humorada, pelo namoro que as princesas vão iniciar com os soldados que compõem a sua escolta. São *Ling*, *Yao* e *Shien Po*, o trio desastrado do primeiro episódio, com o qual *Mulan* havia feito amizade. Apesar de serem atrapalhados, feios e desengonçados vão se revelar ternos e gentis ao se depararem com as princesas.

A figura abaixo reproduz um fotograma que ilustra a cena em que os três soldados levam, às escondidas, as princesas para passearem. Este é o momento em que eles apreciam, do alto de uma balaustrada, a lua refletindo-se no rio. Abraçam-se e dão profundos suspiros de amor e felicidade. O picaresco da cena fica por conta do conjunto bizarro formado pelos homens. *Shien Pó* é um tipo enorme com uma pança colossal. *Yao* é caolho e nanico. Enquanto que *Ling* ostenta um sorriso idiotizado no rosto, constantemente. As princesas são gentis, de hábitos refinados e de traços delicados. Ademais, eles, além de feios, são plebeus. Entretanto, a aparência não importa, pois são homens. Como a *Fera*. O amor retoma seu espaço na narrativa, reafirmando os opostos, as diferenças de sexos.



(figura 9)¹²

O que parece bizarro, entretanto, vai ao encontro de um elemento narrativo visual importante: o símbolo do *Yin* e do *Yang*, que, aparece desde os créditos iniciais e que, como se sabe, é formado por dois pingos de cores opostas, sendo um preto e o outro branco, os quais, acredita-se, representam os princípios feminino e masculino na tradição chinesa.¹³ Portanto, não se trata de uma imagem casual e, à medida que a história avança e os elementos narrativos vão se somando, fica cada vez mais clara que a intenção dos roteiristas foi reafirmar a tradição oriental dos opostos complementares.

A perspectiva oriental dos opostos que se complementam também é trabalhada de modo a dar mais veracidade ao romance dos protagonistas. Mesmo tão diferentes quanto o preto e o branco, eles podem se entender, desde que coloquem em prática o conselho de *Fa Zu* dado antes de partirem: - “Para dividir este fardo devem trabalhar juntos”. De fato, à medida que avançam na viagem, eles deparam-se com uma série de contrariedades, motivadas pelas diferenças de atitudes, as quais parecem ainda piores com as armações perpetradas por *Mushu*.

Em uma das tentativas de separar o casal *Mushu* consegue descarrilar a carruagem que as princesas viajam. A escolta consegue salvá-las, entretanto, à noite, *Shang* demonstra irritação diante das dificuldades de interpretar o mapa que se molhou no acidente. Ao perceber que tem uma montanha como obstáculo no dia seguinte da viagem ele decide passar por território inimigo para evitá-la. *Mulan*, entretanto, sugere

¹² Imagem disponível em: <http://images.com.br/imgres?imgurl=>. Acesso em 08/03/2006.

¹³ “O caracter Yin é composto de Yin (que exprime a presença das nuvens, o tempo encoberto) e de fu (a colina, a encosta); yang é composto de yang (que designa o sol elevado acima do horizonte, a sua ação) (...) Portanto, trata-se, originalmente, da encosta sombria e da encosta ensolarada de um vale (...) Por extensão, o Yin e o Yang designam o aspecto obscuro e o aspecto luminoso de todas as coisas; o aspecto terrestre e o aspecto celeste; o aspecto negativo e o aspecto positivo; o aspecto feminino e o masculino; é, em suma, a expressão do dualismo e do complementarismo universal”. (CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**, 11ª. Edição, R.J., José Olympio, 1997, pág. 968.).

seguir o curso do rio, improvisando um outro caminho. *Shang* contra-argumenta que eles poderão perder-se. A resposta de *Mulan* é incisiva:

Mulan: Paramos e pedimos informações!

Shang: Não precisamos parar e pedir informações. Temos um mapa.

Mulan: Porque os homens não gostam de pedir informações?

Shang: Porque vocês não gostam de mapas?

Mulan: Acha que mulher não sabe ler mapas?

Shang: As mulheres perguntam, mas não seguem as instruções!

A estratégia utilizada na organização textual para realçar a diferença de personalidades entre os noivos é insistir na diferença de gêneros incorrendo em estereótipos naturalizadores, de acordo com os quais homens e mulheres têm posicionamentos diferentes diante do mundo, desde as coisas mais simples, como a possibilidade de pedir informações. Tal diferença, num sentido mais amplo, reserva para as mulheres o papel de serem intuitivas, curiosas e irracionais, enquanto que para os homens está reservado o papel racional, organizador e disciplinador.

Voltando à premissa do amor romântico desenvolvido na enunciação observa-se que ela também se consolida por meio da exploração dos temas do amor impossível e do sacrifício romântico. O amor impossível está presente nos opostos que caracterizam as personalidades de *Mulan* e *Shang*, sobrepujados pelas artimanhas de *Mushu* e também no drama vivenciado pelas princesas e os namorados bizarros. Para pôr fim a impossibilidade de uniões tão díspares a estratégia é elevar o drama ao máximo forjando a morte de *Shang* durante uma emboscada.

Ao final, todos os paradoxos são resolvidos e os conflitos anteriores dão lugar à harmonia, conforme foi possível prever na análise da utilização do símbolo do Yin e do Yang. Instala-se o final feliz, graças à decisão tomada por *Mushu* de parar de lutar contra o casal, passando a ajudá-los e forjando uma encenação que faz todos crerem que ele é o poderoso dragão do amor, símbolo vivo do guardião dos casamentos, que surge no momento em que o casal está para ser definitivamente separado, já que *Mulan* está tentando tomar o lugar das princesas, ao tentar casar com um dos príncipes prometidos. Em um tom ameaçador e, ao mesmo tempo autoritário, ele afirma:

Mushu: Procurei em toda a China e nunca vi duas pessoas tão feitas uma para a outra quanto este adorável casal aqui, *Mulan* e *Shang*. Uma salva de palmas para eles. Agora, ordeno que realize este casamento e, ademais, decreto que as princesas do Reino Glorioso, onde quer que estejam, estão liberadas de seus juramentos e

podem se casar com quem lhes agradar. E que elas os agradem também. Isto é importante!

Neste momento, a câmera mostra as princesas ao lado de seus namorados e *Shang* e *Mulan* abraçando-se e beijando-se.

As narrativas, afinal, rendem-se à lógica do mercado cinematográfico hollywoodiano e à lógica da diferença dos sexos, da instituição do gênero. Quanto à guerreira intrépida e sagaz do filme original reduziu-se a uma mulher apaixonada e altruísta, para quem o que mais importa é o direito de amar e também o de poder escolher o seu parceiro. Nada mais.

2.3. A princesa ogra: o gênero revisitado

A seqüência de filmes, cujas personagens femininas trazem representações de mulheres corajosas e inteligentes, teve outro grande marco dez anos após o lançamento de **A Bela e A Fera**. Trata-se de **Shrek**, produzido pela *Dreamworks Pictures*, estúdio concorrente de *Walt Disney*, que conta uma história bastante divertida, efeito este obtido por meio de uma abordagem inusitada acerca das personagens dos contos de fadas. Trata-se, de fato, de uma verdadeira desconstrução das representações habituais do gênero cinema de animação.

O *Shrek* do título é um ogro que vive sozinho em um pântano. Ele não suporta a companhia de outros bichos, nem de seres humanos. Entretanto, terá que cumprir uma tarefa para *Lorde Faquard*, um nobre mau-caráter, se quiser continuar desfrutando de sua solidão. Dessa forma, vai em busca de uma princesa, guardada por um terrível dragão. Por uma estranha ironia do destino ele ainda terá que suportar a companhia do *Burro Falante* que, como o nome indica, fala pelos cotovelos. O mais inusitado, entretanto, fica por conta da personalidade da princesa, algo totalmente fora dos padrões *Disney* e da versão clássica dos contos de fadas narrados pelos irmãos Grimm, por exemplo.

A desconstrução do gênero contos de fadas resultou em uma obra divertida, com muitas tiradas irônicas, que garantiram vultosas bilheterias aos estúdios *Dreamworks Pictures* o mesmo ocorrendo com a seqüência da obra, lançada em 2004, com o título de **Shrek 2**. Seu arranjo privilegiou o interdiscurso bem como a relação intertextual. A noção de interdiscurso permite-nos perceber que enunciados reatualizam outros enunciados numa complexa interação. Segundo afirma Foucault, “Não há enunciado em geral, enunciado livre, neutro e independente; mas sempre um enunciado fazendo parte

de uma série ou de um conjunto, desempenhando um papel no meio dos outros, neles se apoiando e deles se distinguindo”. (1995: 114).

Até o momento da análise, creio que já foi possível perceber que os objetos que integram a pesquisa, tanto os desenhos animados quanto os filmes de animação, dialogam entre si, na medida em que incluem piadas, personagens, cenários e situações parecidas. Observa-se, também, que um produto nunca é igual ao outro, como os adeptos da teoria crítica tentaram provar, com o argumento de que a indústria cultural limita-se a reatualizar, numa tosca maquiagem, os estereótipos e clichês¹⁴ que um dia foram bem recebidos pelo público. Percebo, todavia, que os produtores das obras em questão são capazes de lerem com acuidade o momento presente e de devolvê-lo rapidamente, ao público, em forma de humor, ironias dando origem a outros sentidos. Não vejo repetição e, sim, reconstrução, ressignificação, temperado com criatividade e isto é uma característica do dinamismo do imaginário social. Se os estereótipos estão, evidentemente — como vimos — presentes, há espaço para novas representações, como pode-se notar em **Shrek**.

Uma outra proposição da AD diz respeito às condições de enunciação que povoam um dado período histórico. Há limites para o que se pode dizer e alguns assuntos não aparecem em algumas épocas. Para Foucault, trata-se de compreender que a prática discursiva indica, “um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que definiram, em uma dada época e para determinada área social, econômica, geográfica ou lingüística, as condições de exercício da função enunciativa”. (1995: 136).

Tais inferências levaram Dominique Maingueneu a explicar o efeito da intertextualidade como:

“O tipo de citação que a formação discursiva define como legítima através de sua própria prática. Além dos enunciados citados há, pois, suas condições de possibilidades. Em um nível trivial, isto é evidente: Segundo as épocas, os tipos de discurso, as citações não são feitas da mesma maneira; os textos citáveis, as ocasiões em que é preciso citar,

¹⁴ Ao comentarem acerca da dinâmica que rege a produção cultural Adorno e Horkheimer, no artigo “A Indústria Cultural: O iluminismo como mistificação das massas”, afirmam: “De cada filme sonoro, de cada transmissão radiofônica, pode-se deduzir aquilo que não se poderia atribuir como efeito de cada um em particular, mas só de todos em conjunto na sociedade. Infalivelmente, cada manifestação particular da indústria cultural reproduz os homens como aquilo que já foi produzido por toda a indústria cultural (...) a tradução que a tudo estereotipa – inclusive o que ainda não foi pensado -, no esquema da reproduzibilidade mecânica, supera em rigor e validade qualquer estilo verdadeiro”. (2000: 175/176).

o grau de exatidão exigido, etc. variam consideravelmente”. (1997: 86).

A equipe de realização de **Shrek**, soube aproveitar-se com maestria dos discursos que circulavam com mais frequência na época em que a obra foi criada, incluindo referências a clássicos de animação, produzidos pelos estúdios Disney – caso de **Branca de Neve** - até filmes mais recentes – como **Matrix** – bem como discussões cotidianas acerca de trivialidades de vários tipos obtendo assim a possibilidade de um diálogo entre as obras bem como o fácil reconhecimento por parte do espectador. Creio não ser exagero afirmar que os realizadores atingiram com exatidão a possibilidade então existente de citações resultando em uma excelente paródia.

Maingueneau, ao discutir sobre a arte de captar um texto, ensina, “captar um texto significa imitá-lo, tomando a mesma direção que ele (...) Por outro lado, há subversão quando o texto que imita visa desqualificar o texto imitado. Nesse caso a estratégia adotada é a da paródia”. (2002: 173).

A paródia ocorre desde o início da trama de **Shrek**, quando se ouve a voz em **off** de um narrador contando a história de uma princesa:

Narrador em off: Era uma vez uma linda princesa, mas havia um feitiço sobre ela que só poderia ser quebrado pelo primeiro beijo de amor. Ela foi trancafiada no castelo, guardado por um terrível dragão que cuspia fogo. Muitos bravos cavaleiros tentaram libertá-la desta horrível prisão, mas ninguém conseguiu. Ela esperou, sob a guarda do dragão, na torre mais alta do quarto mais alto da última torre por seu primeiro amor.

Neste momento o narrador interrompe a leitura do livro, rasga a página que lia e ouve-se uma exclamação:

Shrek: Como se isso fosse acontecer! Que monte de bobeira!

A frase é proferida pelo ogro, um tipo grande, gordo e mal-humorado, que sai da sua toca gingando.

É possível relacionar essa passagem com o início de **A Bela e A Fera**, já que naquele filme também se ouve uma voz em *off* narrando a história de um príncipe, conforme analisei anteriormente. Entretanto, ao final da narração, ao contrário do que é visto em **Shrek**, surgem as imagens de *Bela* cantando e andando pela aldeia onde habita, sugerindo um preâmbulo que terá o casal como protagonista dos acontecimentos que serão narrados.

As cenas seguintes introduzem o espectador no mundo do ogro, sem dúvidas um herói atípico: ao invés de bonito, é feio; ao invés do ar nobre, tem uma gíngua malemolente, ao invés de se mostrar gentil e acolhedor, odeia visitas e qualquer um que se atreva a tirá-lo da solidão, por fim, tem maneiras rudes: peida, arrota, come larvas, toma banho de lama, escova os dentes com uma lagarta esmagada e alimenta-se de bichos que vivem no pântano que rodeia sua casa. Delineia-se um tipo físico e uma personalidade opostas ao padrão de um príncipe encantado.

A desconstrução prossegue quando entra em cena *Lorde Farquard*, um nobre sem caráter. Deixou sem abrigo personagens de contos de fadas, ao promover uma limpeza em seu reino; tortura bonecos de bolacha e, quando precisa encontrar uma princesa para tornar-se rei, evita se expor ao perigo, mandando em seu lugar, por meio de um estratagema pérfido, o ogro, encarregado de retornar com a donzela sã e salva.

A princesa também é singular, se considerarmos que é capaz de ações pouco comuns para alguém que detém seu *status*. Logo que presente a chegada de seu salvador ela finge estar em sono profundo, reproduzindo uma cena do filme **A Bela Adormecida**. Só que, ao invés de estar desacordada e, portanto, incapaz de qualquer gesto, como é o caso daquela princesa, *Fiona* está muito atenta a tudo que acontece, ajeitando o vestido, lançando mão de um buquê de flores para se tornar ainda mais atraente, além de oferecer os lábios para serem beijados. *Shrek*, entretanto, prefere sacudi-la violentamente do provável sono em que está imersa, perguntando-lhe:

Shrek: Você é a princesa Fiona?

Fiona: Eu sou sim, aguardando um cavaleiro corajoso que venha me salvar!

Shrek: Ah, legal! Agora vamos.

Fiona: Espere cavaleiro, encontramos-nos, finalmente! Este não deveria ser um momento maravilhoso e romântico?

Shrek: Desculpe-me, não temos tempo.

Fiona: Espere, o que está fazendo? Não deveríeis me tomar em vossos braços, pular pela janela e descer pela corda até a sua bela montaria?

Shrek: Você teve muito tempo para planejar isso, não teve?

Dito isto, o ogro toma a princesa pela mão e sai correndo do castelo, tentando escapar da perseguição do dragão que a vigiava. Na fuga, o ogro consegue resgatar o *Burro Falante*, que tinha sido feito prisioneiro do bicho e juntos conseguem abandonar o castelo, graças a uma artimanha de *Shrek*. O amor romântico desaparece e a trama prevista perde sua estrutura. O novo instala-se, abre-se um mundo de significações inesperadas, que atraem a atenção justamente pelo inusitado das situações. Instala-se

uma nova cenografia que ancora seus sentidos na paródia, na ironia, pois no vértice das representações estão o anti-herói e a anti-heroína. Aqui fica claro a existência de arestas e asperezas nas construções representacionais que, usualmente, nos são apresentadas como superfícies lisas, marcadas pelas invariáveis como mulher/homem, feio/bonito. Claro que a inversão de valores pode reafirmar os estereótipos o que aqui, como veremos, não é o caso.

Como se pôde perceber *Fiona* tem um discurso muito bem articulado. Tentou seguir o modelo da princesa inerte à espera do seu salvador, mas não se conteve por muito tempo, quando viu que os fatos não ocorreram como ela havia imaginado. Sua verve discursiva voltará a se manifestar em outros momentos da narrativa que não cabe aqui analisar, por ora.

Se *Shrek* não faz jus às expectativas de *Fiona* ela, por sua vez, também não é o modelo de princesa ao qual ele está habituado. Após passar a primeira noite no campo, ela acorda faminta e bola uma estratégia pífida para conseguir alimentos. Observa um pássaro, aproxima-se e leva-o a entoar trinados tão agudos que ele se arrebenta, possibilitando-lhe assim, roubar seus ovos para fazer uma bela fritada. A cena é uma referência a uma passagem famosa do filme **Branca de Neve e Os Sete Anões**. Só que na produção realizada pelos estúdios Disney a princesa limitava-se a um duelo de cantoria com o pássaro, reforçando a imagem de meiguice e pureza que ela encarnava, o oposto do objetivo de *Fiona*, uma mulher prática e impiedosa quando suas necessidades estão em jogo.

A estratégia de referir-se ironicamente a produções cinematográficas que foram sucesso de público tem outros bons momentos. Quando o trio é surpreendido por um bando de salteadores da floresta, *Fiona* não espera a reação de *Shrek* e do *Burro Falante*. Sozinha, enfrenta os salteadores, revelando-se uma *expert* em lutas marciais, imitando os movimentos das heroínas de **Matrix** e **O Tigre e O Dragão**. Quando se livra dos malfeitores, ela limpa as mãos e diz calmamente:

Fiona: Vamos embora?



(figura 10)¹⁵

Enquanto a moça luta, o ogro e o burro a observam, sem reação, aparentemente não acreditando no que os seus olhos insistem em mostrar-lhes. A imagem acima que reproduz um fotograma da cena permite entrever parte do espanto que acomete o burro e o ogro. É como se eles estivessem vendo um fantasma em ação! Boquiabertos, olhos arregalados, eles formam a imagem de dois seres incrédulos. Começam a perceber que quando ela esquece o seu papel de princesa, surge uma outra mulher: corajosa e perigosa, uma outra representação social no texto.

O fotograma também permite-nos observar que as duas figuras masculinas não têm nenhuma característica de heróis. Além da aparência física desarmônica, o ogro veste roupas que acentuam ainda mais a sua deselegância natural: uma blusa colada no barrigão, acentuado pelo cinto e um colete pequeno demais, aparentemente velho. Já o burro é o antípoda do alazão garboso – habitualmente negro ou branco - que um príncipe monta. É difícil imaginá-los salvando uma princesa ou despertando amor em quem quer que seja.

Depois de algum tempo, passado o choque, *Shrek*, finalmente, consegue perguntar a intrépida princesa:

Shrek: Como fez isso?

Fiona limita-se a sorrir-lhe com um ar de superioridade, demonstrando estar mais interessada na flecha que o companheiro tem espetada no traseiro (atirada por um dos arqueiros que os atacam) do que com o fato de ser ágil e corajosa. O próximo passo de *Fiona* é arrancar a flecha do corpo do ogro, o que o leva a se comportar como uma criança medrosa. Novamente, ela obtém êxito e eles prosseguem viagem. À essa altura,

¹⁵ Imagem disponível em: <http://images.google.com.br/imgres?imgurl=>. Acesso em: 10/03/2006.

o espectador atento já viu o suficiente para saber que o modelo de conduta ativa e decidida que *Fiona* segue está muito distante do que caracteriza antecessoras como *Branca de Neve*, *Aurora*, *Cinderela* ou mesmo *Bela*, todas elas paradigmas de bondade, gentileza e docilidade.

Sem dúvidas, ela é uma princesa diferente, pois não se incomoda com os hábitos rudes do *Ogro*. Tanto é verdade que sapos e cobras podem se transformar em brinquedos inocentes pelas suas mãos hábeis. Quando é presenteada por *Shrek* com um churrasco de ratos, come tudo e lambe os lábios, satisfeita com a iguaria. Aos poucos, à medida que percebem que têm mais coisas em comum do que imaginavam a princípio, vão se apaixonando, deixando no espectador a sensação de que as inovações não são tão grandes, pelo menos não a ponto de evitar o final feliz que caracteriza o gênero.



(figura 11)¹⁶

A imagem acima reproduz o fotograma da cena em que o ogro e a princesa começam a dar mostras de que estão se entendendo acima das expectativas. Observe-se que o contraste entre eles é ostensivo: *Fiona*, apesar das atitudes de coragem e bravura, guarda as outras qualidades habituais das princesas dos contos de fadas: tem uma silhueta delgada, os traços do rosto harmoniosos e se veste de forma luxuosa. Já o ogro, é o oposto da donzela. Em certa medida, o contraste entre as duas personagens remete-nos àquele analisado no filme **A Bela e A Fera** anteriormente: Ela é uma beleza e ele um monstro verde e sujo. Para que seja possível a concretização do romance terá que haver uma transformação de uma das partes e este será o grande diferencial entre as duas obras.

O *Burro Falante* é outro trunfo obtido pelos realizadores da obra. Incapaz de parar de falar um minuto pode articular longos monólogos, como o que pronuncia

¹⁶ Imagem disponível em: <http://adorocinema.cidadeinternet.com.br/filmes/shrek/shrek07jpg>. Acesso em: 10/03/2006.

quando está tentando encontrar as escadas que levam ao quarto da princesa, demonstrando um medo avassalador:

Burro Falante: Legal, você cuida do dragão, eu cuido da escada! Eu acho a escada e acabo com ela também! Isso mesmo, ela não sabe o que a espera. Vou dar passos rápidos, dar um chute nela, não vê que eu sou um mestre das escadas? Já dominei as escadas. Quero ver um degrau bem aqui para acabar com ele!

Neste momento, ele grita ao se deparar frente a frente com o dragão que, na verdade, é uma fêmea. Aparentemente, assim como a princesa, o bicho também aguarda o seu príncipe, confundindo o *Burro* com o seu amor passando a lançar-lhe olhares lânguidos e amorosos. Sentindo-se acuado, ele exclama:

Burro Falante: Isto é assédio sexual!

A inversão de sexos e de papéis é também um recurso desconstrutor, no caso, pela inabitual quebra de estereótipos. A personagem incorpora uma série de comportamentos e expressões da sociedade ocidental contemporânea, como a descrita acima, além de assumir, aos poucos, o papel de cupido e conselheiro de *Fiona* e *Shrek*.

Utilizando-se, portanto, de expressões conhecidas e tendo como parâmetro filmes que foram sucesso de público em nível mundial, os realizadores de **Shrek** implementaram uma leitura perspicaz das condições de possibilidade existentes na época.

Como vimos em Maingueneau, as condições de possibilidade referem-se ao que pode ou não ser dito em uma determinada época. Sem dúvidas, a paródia promovida por **Shrek** aos contos de fadas é possível numa época em que vários outros produtos da indústria cultural seguem o mesmo caminho, o que é brilhantemente ilustrado por Linda Hutcheon em **Poética da Pós-Modernidade**, obra em que ela analisa livros e filmes que desconstruíram fatos e personalidades históricas. Entretanto, na obra em questão percebe-se que algumas fronteiras ainda não podem ser ultrapassadas pelos realizadores.

A mais evidente é aquela que prevê um final feliz para os protagonistas. É exatamente este o destino reservado aos dois protagonistas de **Shrek**. Se, a princípio, o ogro e a princesa pareciam tão diferentes fisicamente, aos poucos, percebe-se que eles têm coisas em comum: ambos são desaforados, perspicazes e singulares. De fato, a princesa guarda um segredo que definitivamente a descaracteriza como uma beleza.

Ela tem dupla personalidade, pois um feitiço transformou-a em princesa durante o dia e em ogra à noite. Só o beijo de seu verdadeiro amor poderá livrá-la do sortilégio.

O problema é que o ogro não é exatamente o que ela almeja como príncipe encantado. Entretanto, à medida que o conhece melhor passa a admirá-lo e daí até amá-lo é um passo. Depois de vários contratemplos, em que *Lord Farquard* exerce o papel do vilão que tenta separar os dois namorados, eles acabam selando o amor. Não como o público imagina, a princípio, mas ainda assim, mantendo a tradicional abordagem de que o casal de postura honesta e boa merece ficar junto enquanto que o vilão termina sozinho. O elemento diferencial neste *happy-end* advém da transformação de *Fiona*. Quando os dois protagonistas, finalmente, se beijam, prenúncio do final da dupla identidade da princesa, ocorre a grande surpresa:

Fiona e Shrek: Eu te amo!

Em seguida ela se transforma em Ogra e diz:

Fiona: Não estou entendendo, eu deveria estar linda!

Shrek: Mas você está linda.

Burro Falanate: Adoro finais felizes!

O narrador em *off* conclui a história com mais uma ironia:

Narrador: E viveram felizes para sempre. Feios!

Curioso que a cena enunciativa privilegia um elemento narrativo fundamental nos contos de fadas, a transformação, entretanto, dessacraliza a sua efetivação tornando a princesa definitivamente ogra e não humana. Como princesa ela guarda a imagem de uma mulher magra, cabelos fartos e lisos e traços do rosto harmoniosos. Entretanto, como ogra ela tem a pele verde, é gorda e feia. O contraste físico é parcialmente ilustrado por meio da superposição das duas figuras na imagem abaixo.



(figura 12)¹⁷

O fato, entretanto, é que é uma das maiores desconstruções do filme em relação à tradicional imagem das mulheres, cujo anseio maior é a beleza, para melhor seduzir.

2.4. Lua-de-mel interrompida

A seqüência da obra, intitulada **Shrek 2**, também segue a lógica das duas outras seqüências analisadas anteriormente, em que se percebeu que os roteiristas optaram por privilegiar os desencontros românticos do casal protagonista. Quando o filme tem início, *Fiona* e *Shrek* já estão casados, em lua de mel. Seus problemas terão início logo que chegarem a casa, quando recebem um convite dos reis, pais de *Fiona*, para irem a **Far Far Way** conhecê-los. Desconfiado, como de hábito, o Ogro não que ir, entretanto, percebe que não há alternativa. *Fiona* mostra-se irredutível, conforme demonstra no diálogo abaixo transcrito:

Shrek: A gente não vai!

Fiona: O quê?

Shrek: Você não acha que eles vão ficar um pouco chocados de ver você desse jeito?

Fiona: Talvez fiquem um pouco surpresos, mas são meus pais *Shrek*, eles me amam! Não se preocupe, eles vão amar você também!

Shrek: Ta legal, não sei porquê, eu não vou ser bem vindo ao *country club*!

Fiona: Quer parar com isso, eles não são assim!

A discussão prossegue e *Fiona* acaba vencendo, apesar do visível ar de contrariedade do ogro.

Partem, acompanhados do *Burro Falante* e ao chegarem a **Far Far Way** vão enfrentar uma arapuca, armada pelo pai da princesa, em conluio com o *Príncipe Encantado* e sua mãe, a *Fada Madrinha*, que visa separar os recém casados. Caberá a *Shrek*, o *Burro* e um novo companheiro, o *Gato de Botas*, a tarefa de vencer os inimigos

¹⁷ Imagem disponível em: <http://images.google.com.br/imgres?imgurl=>. Acesso em: 10/03/2006.

e resgatar *Fiona*. Personagens habituais dos contos de fadas, conhecidos por qualidades como a bondade e a nobreza de caráter, têm suas características subvertidas promovendo uma inversão da lógica que rege a adaptação de contos para o cinema.

Optou-se, novamente, por uma cena enunciativa em que o principal efeito empregado é a desconstrução dos estereótipos, por meio da paródia. A diferença é que, desta vez, as citações e referências são em número muito maior, exigindo a atenção constante do público para captar desde as mais ostensivas até as mais sutis. A paródia aos contos de fadas é utilizada desde a primeira cena, com a seguinte narração em **off**:

Narrador em off: Era uma vez, em um reino tão tão distante, um rei e uma rainha foram abençoados com uma linda menininha. E por toda parte o povo era feliz. Até o sol se pôr e eles verem que sua filha estava amaldiçoada por um terrível feitiço, que acontecia todas as noites. Desesperados, procuraram a ajuda de uma fada madrinha, que os fizeram trancafiar a jovem princesa numa torre, onde ela esperaria o beijo do belo príncipe encantado. Seria ele que enfrentaria perigosa jornada através do frio cortante, do deserto escaldante. Viajando por vários dias e noites, arriscando a própria vida para enfrentar um terrível dragão, pois ele era o mais corajoso, o mais charmoso e belo de todos e o destino quis que somente o seu beijo quebrasse a horrível maldição. Somente ele subiria para o quarto mais alto da torre mais alta, entraria nos aposentos da princesa, atravessaria o quarto, onde veria a sua silhueta adormecida, abriria as cortinas, então ele encontraria a princesa.

Todavia, as imagens que aparecem na tela não condizem com as palavras do narrador. Quando o príncipe desce do cavalo e tira o capacete, por baixo vê-se que ele usa uma rede do tipo que acomoda os cabelos rebeldes, desqualificando a sugestão de que ele seja um herói corajoso, charmoso e belo. Em seguida, a imagem do príncipe destemido fica ainda mais comprometida quando o cavaleiro tira um frasco do bolso e borrifa um líquido na boca para melhorar o hálito. Por fim, quando adentra o castelo e abre as cortinas da cama da princesa que ele deveria beijar, vê-se a figura do *Lobo Mau* lendo **Os Três Porquinhos**, e a brusca interrupção do intertexto tem um efeito ao mesmo tempo hilariante e desconcertante. Observe-se o diálogo transcrito abaixo:

Príncipe Encantado: Princesa *Fiona*?

Lobo Mau : Não!

Príncipe Encantado: Então, onde ela está?

Lobo Mau: Ela está em lua de mel.

Príncipe Encantado: Lua de mel? E com quem?

O diálogo é interrompido e surgem as imagens de *Fiona* e *Shrek* divertindo-se em sua viagem de lua de mel, tirando fotos e passeando por lugares românticos, como uma praia deserta ou, ao contrário, tomando banho de lama.



(figura 13)¹⁸

Na imagem acima o casal poderia ser confundido com qualquer outro em lua de mel. A praia solitária, propícia à intimidade, uma cesta de piquenique no meio deles, sobre uma toalha e o mar azul ao fundo. Os dois se olham e têm uma expressão de felicidade explícita. Tudo igual a um casal típico de comédias românticas, a não ser pelo fato de serem ambos gordos, verdes e de não ostentarem as feições harmônicas dos heróis dos contos de fadas. A subversão insere a imagem num intertexto tradicional para melhor desconstruí-lo.

O início promissor não decepciona e, a partir de então, sucedem-se piadas diversas, desconstruindo-se a lógica de que o *Príncipe Encantado* é sempre um homem de caráter nobre ou que a *Fada Madrinha* seja uma mulher afável e bonachona, por exemplo. A figura paterna, por sua vez, não causa estranhamento já que o pai de *Fiona* não passa de um homem interessado em levar adiante negociatas do passado, que esconde sua verdadeira identidade, ainda que isso seja feito às custas da felicidade da filha.

Fiona desempenha o papel da mulher apaixonada, o que se percebe desde o momento em que encontra seus pais e vê em seus olhos o desprezo pelo marido que encontrou. Ainda que tente manter a família unida, ela estará sempre ao lado do esposo, protegendo-o das incompreensões paternas e dos ataques de outros nobres que querem que ela volte a ser humana, deixando a identidade de ogra para trás.

Uma das primeiras cenas em que ela desempenha este papel é quando está jantando com os pais, o marido e o *Burro Falante*. Trata-se de um jantar formal: serviço

¹⁸ Imagem disponível em: <http://www.cinepop.com.br>. Acesso em 10/03/2006.

à francesa, louça fina e etiqueta rígida para os comensais. *Shrek*, todavia, não dá a mínima para a formalidade, ao contrário, faz questão de parecer rude: come com as mãos e toma a água depositada na tigela de molhar os dedos. Diante do constrangimento de todos, *Fiona* solidariza-se com o ogro dando um sonoro arrote. Entretanto, a brincadeira de *Fiona* não surte muito efeito, principalmente quando *Harold*, o rei, parte para o confronto direto com o genro. Observem:

Rainha Lílian: Então *Fiona*, conte-nos sobre o lugar onde mora!

Fiona: Bom, o *Shrek* é o dono da própria terra, não é querido?

Shrek: Fica numa linda floresta encantada. Tem muitos esquilos e patinhos bonitinhos, pequeninhos!

Burro Falante: O quê (gargalhando), você não ta falando do pântano, ta?

Shrek: Burro!

Rei Harold: O ogro do pântano, oh que original!

Rainha: Bem, eu creio que será um bom lugar para criar as crianças!

Shrek: (Engasga com a colher que comia, tamanho o susto) Eu acho que ainda é um pouco cedo pra pensar nisso, não é?

Rei: certamente, eu ainda nem comecei a comer.

Rainha: *Harold*!

Fiona: Pai!

Shrek: Isso quer dizer o quê?

Fiona: Pai, é ótimo, tá legal?

Rei: Para a espécie dele sim!

Shrek: Minha espécie, o que quer dizer?

A briga prossegue com desaforos proferidos de ambas as partes, cabendo a princesa e à rainha exercerem o papel de conciliadoras, como é de praxe em filmes do gênero. Ao término da discussão, *Fiona* deixa a mesa aos prantos. São os primeiros indícios de que a princesa desaforada e articulada do primeiro episódio cedeu lugar a uma dama lacrimosa, pronta para defender o marido, ainda que ele se mostre absurdamente intransigente.

No decorrer do filme ela se posicionará na defesa do marido, ainda que ele tenha se portado como um homem autoritário (o que se observou no início da trama quando não queria, sequer, discutir a possibilidade de conhecer os sogros) e intransigente (o que ficou muito evidente no contato com o rei). O fato é que, enquanto o ogro ganhou proeminência, a princesa foi para o segundo plano, assumindo o papel da mulher apaixonada, sem a chance de protagonizar muitas cenas e sem a possibilidade de demonstrar a coragem e a perspicácia que tinha exibido no primeiro filme.

Cabe a *Shrek* a tarefa de descobrir as armadilhas da *Fada Madrinha*, lutando em seguida para libertar a amada e resgatá-la a todo custo. Importante observar que, para caracterizar o ogro como o oponente honesto e bondoso de um *Príncipe Encantado* desprezível e interesseiro, a enunciação privilegia a oposição homem forte e valentão

versus “mauricinho”¹⁹ efeminado. *Shrek* está caracterizado como o homem corajoso, destemido, pronto para brigar pela esposa. Alguém que despreza as firulas da corte e que não tem papas na língua quando, por exemplo, acusa o rei de ter abandonado a filha num castelo guardado por um dragão. Ao final, já se transformou num autêntico marido machão, fato demonstrado na cena em que tenta resgatar *Fiona* dos braços do *Príncipe Encantado* gritando furioso:

Shrek: Você aí, se afasta da minha mulher!

Aparentemente, o ogro já não tem dúvidas de que ela transformou-se em sua propriedade privada.

Ocorre o inverso com a caracterização do *Príncipe Encantado*. Lembremo-nos que na primeira cena em que aparece, quando tenta salvar a princesa, já dá indícios de ser um tipo vaidoso, demonstrando excessiva preocupação com a imagem física. Esta imagem será reforçada ao longo do filme. Por exemplo, quando entra na passarela que dá acesso ao salão de bailes insiste em andar como se desfilasse, requebrando e jogando beijos à platéia. Em seguida, quando encontra *Fiona*, tentando se passar por *Shrek*, ela lhe pergunta:

Fiona: Shrek, o que está fazendo?

Príncipe Encantado: Estou só interpretando o meu papel Fiona!

Fiona: Você botou batom nos lábios?

Príncipe Encantado: Sabor cereja, quer experimentar?

Fiona: Mas o que deu em você?

Diante da pergunta de *Fiona*, o *Príncipe* dirige os olhos para a *Fada Madrinha*, que revela-se uma mãe superprotetora, disposta a tudo para fazer o filho feliz, inclusive pentear-lhe os cabelos. Para não deixar dúvidas no espectador quanto ao caráter efeminado da personagem, ao final ele vai namorar com um travesti. Observem que as características pessoais do *Príncipe* reúnem excessiva vaidade, uma mãe super protetora, incapacidade de lidar com os problemas e apego às efemérides da corte. Todas elas características associadas às mulheres e, por conseqüência, aos homossexuais. Tudo isso faz dele um tipo risível, afinal, nada mais engraçado que o paroxismo das atitudes tidas como genuinamente femininas. Entretanto, cai no

¹⁹ Termo de uso popular que designa homens extremamente vaidosos e preocupados com a aparência.

estereótipo desqualificador da homossexualidade masculina, reafirmando valores presentes no imaginário social da atualidade.

Ao final, novamente na forma de ogros, quando todos os mal entendidos tiverem sido desfeito, *Fiona* e *Shrek* dançam, bem como os outros convidados, ao som de rock. O casal romântico e apaixonado teve o final que merecia podendo, em seguida, retomar a lua-de-mel interrompida logo no início do filme. A princesa não apenas foi capaz de reconhecer o seu amado em todas as circunstâncias em que foi testada como também abdicou de voltar à forma humana, em nome do amor que sente por *Shrek*. O diálogo transcrito a seguir confirma o desprendimento da princesa:

Shrek: Meia noite! *Fiona*, é isso mesmo que você quer? Ser assim pra sempre?

Fiona: O quê?

Shrek: Porque se me beijar agora podemos ficar desse jeito!

Fiona: Você faria isso por mim?

Shrek: Sim!

Fiona: Eu quero o que qualquer princesa quer, viver feliz para sempre, com o ogro com quem casei! (Tem lugar a cena da transformação: *Fiona* e *Shrek* voltam a ser ogros e o *Burro Falante*, por sua vez, também volta à sua forma original).

Fiona: Então, onde é que a gente estava?

Shrek: Eu acho que me lembro! (eles se beijam e tem o início o baile).

Sem dúvidas, a volta dos protagonistas à identidade de ogros é um sinal de que persiste o compromisso do enunciador com a desconstrução aos gêneros contos de fadas, entretanto, também permite-nos observar que a imagem da princesa apaixonada - a ponto de abdicar da condição de ser-humano em prol da felicidade do marido - foi mantida assim como a dos finais felizes. É a vitória do dispositivo amoroso.

2.4. O uso freqüente da paródia

O constante vai e vem entre o inusitado e o tradicional somado à paródia aos contos de fadas e às suas respectivas adaptações para o cinema é, repetimos, marca registrada de **Shrek** e **Shrek 2**. Entretanto, a paródia não é exclusiva destes dois filmes, ela também está presente em outros objetos do *corpus*, caso de **Três Espiãs Demais**, que se refere ao seriado **As Panteras**, exibido pela TV Globo nos anos 1970, em horário nobre. O sucesso de público originou diversas fases da série, estrelada por diferentes atrizes. O enredo, entretanto, manteve-se fiel ao original: três belas mulheres são agentes secretas, empregadas de uma agência comandada por *Charlie*, o qual comunica-se com elas apenas por via indireta, como o telefone. As três são exímias atiradoras, lutam com destreza e também são capazes de deciframos enigmas por meio da leitura dos signos.

Observa-se várias coincidências entre o desenho animado e a série dos anos setenta. São três protagonistas mulheres, todas elas jovens e bonitas, envolvidas em investigações e paqueras. Note-se também que o veículo onde era exibido, originalmente, a série, é o mesmo em que é exibido os desenhos. Trata-se de uma auto-referência ou uma auto-homenagem, tema discutido por Hutcheon em **Poética do Pós-Modernismo**. Na avaliação da autora, a paródia não é a destruição do passado, como alguns tendem a imaginar, “na verdade, parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo”. (1991: 165). A autora trabalha sob a perspectiva da intertextualidade observando (1991: 166) que esta admite o relacionamento entre o leitor e o texto, além de fornecer e atacar o contexto.

A reverência aliada à dessacralização está presente em **Três Espiãs Demais**, na medida em que, como afirmei anteriormente, as garotas, além de agentes secretas espertas, também são tão consumistas e fúteis que chegam a ser hilariantes. Tal ironia não estava presente na série original.

Da mesma forma, percebe-se a reverência dos criadores de **Shrek** e **Shrek 2** ao gênero pelo fato de incluir tantos elementos, personagens e situações conhecidas do público daquelas obras. Entretanto, também é notória a vontade de dessacralizar os mitos, inclusive os próprios *Estúdios Disney*, líder absoluto do cinema de animação por décadas seguidas. A *Dreamworks* veio para quebrar uma antiga liderança e, claro, para questionar uma tradição estética (discutirei o cinema de animação e os Estúdios Disney com mais detalhes no capítulo quatro).

A intertextualidade também evoca o fato de que o discurso emerge de outros discursos e, para ser considerado significativo, do ponto de vista da cultura de uma sociedade, precisa constantemente de quem os reatualize. De acordo com Maingueneau, “Como a fala é uma atividade fundamentalmente cooperativa, o autor de um texto é obrigado a prever constantemente o tipo de competência de que dispõe seu destinatário para decifrá-lo” (2002: 47). Tal inferência é possível, desde que se admita que a fala é uma atividade interativa, conforme argumenta Mikhail Bakhtin. Para este, a enunciação é o produto da interação entre os indivíduos. Segundo ele,

“Na verdade, qualquer que seja a enunciação considerada, mesmo que não se trate de uma informação factual (a comunicação, no sentido estrito), mas da expressão verbal de uma necessidade qualquer (...), é certo que ela, na sua totalidade, é socialmente dirigida”. (1995: 113).

Ao afirmar que a comunicação é um produto de interação social, o filósofo russo também descarta a possibilidade da existência de mentes criadoras excepcionais, que vivam pairando sobre a sociedade, suspensas em um tempo indeterminado, indiferente ao espaço que o circunda. Ao contrário, segundo ele, “O que se chama habitualmente ‘individualidade criadora’ constitui a expressão do núcleo central sólido e durável da orientação social do indivíduo”. (1995: 121).

Tais inferências têm ressonância com as proposições de Eco e Maingueneau acerca da noção de leitor modelo, figura que serviria de orientação aos autores no momento de comporem suas obras. Segundo Eco, na obra **Lector in Fabula**,

“Para organizar a própria estratégia textual, o autor deve referir-se a uma série de competências (...) que confirmam conteúdo às expressões que usa. Ele deve aceitar que o conjunto de competências a que se refere é o mesmo a que se refere o próprio leitor. Por conseguinte, preverá um Leitor-Modelo capaz de cooperar para a atualização textual como ele, o autor, pensava, e de movimentar-se interpretativamente como ele se movimentou gerativamente”. (2002: 39).

Avalio que a equipe de realização dos filmes e desenhos com os quais trabalho não têm dúvidas quanto às competências de seu público, haja visto que, dificilmente, existam receptores que utilizam apenas uma única mídia. Somos todos, numa grande maioria, consumidores de um conjunto de mídias que, por sua vez, se interagem e se auto-referenciam.

Maingueneau, por sua vez, prefere utilizar a palavra coenunciadores do discurso, ao invés de emissor/receptor, com o objetivo de evitar ao máximo a abordagem mecanicista de que alguém emite, por um lado (sujeito) e alguém recebe (o ser passivo). Segundo ele,

“Não diremos que o discurso intervém *em* um contexto, como se o contexto fosse somente uma moldura, um cenário, na realidade, não existe discurso senão contextualizado. Sabemos (...) que não se pode verdadeiramente atribuir um sentido a um enunciado fora do contexto; o ‘mesmo’ enunciado em dois lugares distintos corresponde a dois discursos distintos”. (Maingueneau, 2002: 54).

Sem dúvidas, à medida que os autores escolhem a via da referência, da dessacralização e da desconstrução, eles instauram uma outra história, uma interpretação do mundo. Até o momento, limitei-me a analisar os elementos formais do texto o que, todavia, não impediu que fossem sendo esboçados os conjuntos representacionais ou matrizes discursivas referentes ao gênero como entendido do ponto

de vista dos estudos feministas. Dentre as principais matrizes relativas ao feminino, incluem temas como o amor romântico, o casamento, a docilidade conjugada à amabilidade bem como a inteligência, a coragem, a bondade e a perspicácia.

Percebo que os filmes de animação são um veículo privilegiado para a circulação de representações sociais em imagens e textos. Se tomamos as representações sociais como produtoras do real, podemos detectar condições de possibilidade que restringem a produção do novo. *Mulan* e *Bela* rompem, inicialmente, os estereótipos do feminino, entretanto, ao longo da história se enredam nas significações tradicionais de seu gênero, submetidas à ordem do pai, do masculino. *Fiona* concentra as representações subversivas, quebra os estereótipos, mas a seqüência do filme repete a hierarquização dos gêneros. Em todos os filmes as personagens femininas vivem e se constroem em função do amor. A cenografia dos contos de fadas instala as pedagogias de gênero, envolvendo-as em diversão e humor.

Encerro este capítulo lembrando que, dentre as principais inferências relativas à organização textual dos filmes de animação, inclui-se a intertextualidade, a adesão aos gêneros discursivos como estratégia utilizada para o diálogo com o público, a utilização da paródia como uma forma eficaz de dessacralizar o gênero desenho animado, bem como e a eleição de um “leitor-modelo”, o qual configura receptores habituados a outras mídias, permitindo a interação entre cinema, televisão, quadrinhos, entre outras.

TERCEIRA PARTE

Capítulo 1 — Mulheres (Quase) Perfeitas

Antes de proceder à análise das matrizes discursivas que foram levantadas na segunda parte da tese, empreendo uma breve discussão acerca do papel que os sistemas técnicos exercem na história das culturas centrando-me na especificidade dos sistemas midiáticos formados pelo cinema e televisão. Meu objetivo, portanto, não é empreender um retrospecto exaustivo que inclua dados referentes às origens bem como os principais cineastas e movimentos que marcaram a história da sétima arte e da televisão. Esta é uma tarefa que inúmeros autores empreenderam com sucesso antes de mim, alguns dos quais remeto em nota para melhor observação e apreciação¹.

Na primeira parte da tese afirmei – com base em autores como Navarro Swain, Jodelet e Baczko - que a mídia é um componente expressivo do imaginário contemporâneo, caracterizando-se, portanto como um lócus privilegiado de circulação de representações sociais. Acrescente-se a tal afirmação o fato de que as sociedades contemporâneas estabelecem uma relação de culto às mídias, fenômeno que pode ser observado não só pela frequência às salas de cinema, ou pelo número de locações de fitas de vídeo e DVD feitas nas locadoras, mas também pelo tratamento privilegiado dado aos artistas².

Tal relação não é uma característica exclusiva de nossos contemporâneos, ao contrário, segundo o historiador francês Régis Debray:

“Uma grande cultura histórica tende a sacralizar seu grande veículo, idealizar seu modo principal de comunicação. Os gregos, com Hermes, mensageiro aéreo das palavras aladas. Quanto a nós, adoramos a comunicação por si mesma, o princípio de circulação como tal, isto é, a velocidade, o movimento em si – de capitais, signos, imagens, sons”. (1993: 185).

Essa idéia permeia a obra **Curso de Midiologia Geral**, na qual Debray estuda a relação que as sociedades estabelecem com as tecnologias que inventam, detendo-se em diversas fases da história, como a invenção da prensa por Johann Gutenberg, dentre outras. O historiador cria o conceito de *mídió* para evitar a interpretação precipitada de

¹ Há uma extensa bibliografia referente aos primórdios do cinema e da televisão. Dentre as obras que considero relevantes indico O que é Cinema, de Jean-Claude Bernadet (8ª.ed., S.P., Brasiliense, 1986); Cinema e Circunstância, de J. C. Ismael (S.P., Buriti, 1965); Pré-Cinemas e Pós-Cinemas, de Arlindo Machado (Campinas/São Paulo, Papirus, 1997); Teorias da Comunicação de Massa, de Melvin L. Defleur e Sandra Ball-Rokeach (R.J., Jorge Zahar, 1993) e Evolução na Comunicação: Do Sílex ao Silício, organizado por Giovanni Giovannin (2ª. Ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987).

² O endeusamento de artistas de cinema é o objeto de estudo de Edgar Morin na obra Les Stars (Paris, Éditions du Seuil, 1972), por exemplo.

que ele estaria referindo-se única e exclusivamente aos meios de comunicação de massa. Segundo o autor, mídio indica:

“o conjunto técnica e socialmente determinado, dos meios simbólicos de transmissão e circulação. Conjunto que precede e supera a esfera dos meios de comunicação de massa contemporâneos, impressos e eletrônicos, entendidos como meios de difusão maciça (imprensa, rádio, televisão, cinema, publicidade, etc”. (1993: 15).

O conceito midiologia, portanto, contempla tanto a técnica quanto a cultura ou, segundo as palavras do autor, “a midiologia tem, precisamente, como função colocar em relação o universo técnico com o universo mítico, o que muda incessantemente com o que permanece através do tempo”. (Debray, 1993: 42). O autor está certo de que: “cada descoberta libera efeitos imprevistos que frustram os meios de apreensão e controle tanto intelectuais, relativamente aos indivíduos, quanto políticos, relativos às sociedades”. (1993: 81).

Nesse sentido, a técnica cada vez mais aperfeiçoada na realização de filmes de animação multiplica suas possibilidades de fomentar a adesão às representações e valores que criam e divulgam. Afinal, a fantasia e o humor são instrumentos eficazes nas pedagogias que atrelam sexo e gênero, de forma natural.

1.1. O espaço-tempo ou a ilusão da realidade

A linguagem cinematográfica compõe-se de vários elementos, todos eles importantes para a análise fílmica. Começo discutindo a montagem, a qual designa, grosso modo, o encadeamento das cenas captadas, o que permite reorganizar o espaço tempo³ de uma forma singular, fascinante diriam os aficcionados da sétima arte. Quando exercida com fins expressivos tem, segundo Moscarriello, “A função ‘criativa’ de produzir na mente do espectador, através da associação visível de duas imagens, uma terceira imagem invisível, ou seja, uma idéia abstracta”. (1985: 18). O que na linha teórica por mim adotada pode ser compreendida como uma representação social.

³Marcel Martin discute as noções de espaço e tempo no cinema observando que: “O cinema trata o espaço de dois modos: ou se contenta em reproduzi-lo e em fazer com que o experimentemos através dos movimentos de câmara (...) ou então o produz ao criar um espaço global, sintético, percebido pelo espectador como único, mas feito da justaposição-sucessão de espaços fragmentários que podem não ter nenhuma relação material entre si”. (MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. S.P., Ed. Brasiliense, 1990. pág. 197). “O cinema (ou melhor: a decupagem-montagem) introduz uma tripla noção de tempo: o tempo da projeção (a duração do filme), o tempo da ação (a duração diegética da história contada) e o tempo da percepção (a impressão de duração intuitivamente sentida pelo espectador, eminentemente arbitrária e subjetiva”. (MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. S.P., Ed. Brasiliense, 1990, Pág. 213/214).

Antes do advento do cinema sonoro a montagem desempenhou um papel preponderante por meio da “montagem associativa”, como a designa Moscariello (1985: 21), já que era essencial no processo de significação das imagens. Em seguida, tornar-se-ia mais discreta, mas não menos importante. Moscariello comenta procedimentos importantes da montagem, como o plano seqüência, “que tende a realizar uma continuidade espácio-temporal na narrativa através da abolição dos hiatos entre uma seqüência e outra (...) é o próprio plano que se organiza em seqüência, adiando tanto quanto possível o momento do corte”. (1985: 21).

Outro tipo de montagem, que permite os jogos espácio-temporais, é feita, segundo Moscariello (1985: 23), por meio da junção de materiais de proveniências diversas, misturados segundo uma lógica multireferencial. O resultado é uma espécie de colagem, um *bric-a-brac* que justifica e implementa a idéia de cineastas como Glauber Rocha e Jean-Luc Godard, segundo os quais o cinema é, essencialmente, áudio e visual, sem o compromisso de ter que narrar uma história coerente e lógica.

Entre os objetos que analiso não é comum este tipo de abordagem da montagem. Por se tratarem de filmes dirigidos às crianças, oriundos de grandes estúdios cinematográficos – Disney e Dreamworks – cuja produção é controlada nos mínimos detalhes, desde a contratação do diretor até a formação da equipe encarregada da confecção dos desenhos, os filmes de animação tendem a se caracterizar por uma montagem tradicional. Isto se explica pela vontade de se agradar a um grande número de pessoas, sem incorrer em riscos que originem estranhamento e rejeição e, conseqüentemente, com possibilidades maiores de lucros.

O cinema nasceu mudo e preto e branco e quando “passou a falar”⁴ incorporou os diálogos, ruídos de cena e trilhas sonoras exclusivas. Posteriormente, nos anos 30, também incorporou as cores por meio do sofisticado sistema *technicolor*.

A introdução das cores e do som no cinema de animação também foi impactante. Observe-se, por exemplo, o caso do pioneiro **Branca de Neve e Os Sete Anões**, cuja trilha original, com canções fáceis de serem decoradas, ritmo cadenciado e rimas simples, como aquela cantada pelos anões no momento em que deixam as minas em que trabalham, integra o imaginário de gerações de espectadores. As canções deste filme e de outros realizados no decorrer do século XX, casos dos objetos com os quais trabalho na pesquisa, **A Bela e A Fera** e **Mulan**, por exemplo, são fundamentais na trama. As

⁴ O primeiro filme falado foi **O Cantor de Jazz**, dirigido por Alan Crosland, em 1927. (EWALD FILHO, Rubens. **Dicionário de Cineastas**,. Porto Alegre/São Paulo, L&PM, 1988, pág. 122).

personagens centrais cantam em momentos cruciais da trama, seja para expressar alegria, dor ou tristeza.

O primeiro filme de animação colorido, segundo Lucena Jr. (2002: 108), foi *Flowers and Trees*, realizado em 1932, pelos estúdios Disney, graças à tecnologia *tecchnicolor* que conseguiu um sistema de combinação das cores primárias impressa no negativo. O autor afirma que esta foi uma valiosa conquista para as/os realizadora/es:

“O acréscimo desse elemento visual implicava, notadamente para o desenho animado, em novas considerações de *design* e abordagem de animação (...) as cores estabelecem relações complexas que exigem muita atenção, afetando a configuração espacial, o clima psicológico, a legibilidade e a caracterização dos personagens – que devem ser considerados sempre em função do movimento, das variações de cenário e encenação”. (2002: 108/109).

Sem dúvidas, as cores são fundamentais na composição dos ambientes cênicos, realçando ora o luxo ora a miséria em que estão imersas as personagens. Também constitui-se em um elemento importante na composição do clima de sonho e fascínio visual que os filmes usualmente despertam no público, principalmente o infantil. As reproduções dos fotogramas dos filmes que incluí no capítulo anterior dão testemunhas disso. Parte do encantamento provocado por **A Bela e A Fera** ou por **Mulan** advém da combinação das cores, que podem imprimir nuances de luminosidades e profundidade, tal como na pintura, uma das artes à qual o cinema deve tributo. Deter-me-ei na análise das cores utilizadas nos filmes e desenhos quando estiver trabalhando com as matrizes discursivas que compõem as obras.

Outro código que também integra a linguagem cinematográfica é a cenografia⁵, cuja correta utilização aumenta as possibilidades de representação, seja na encenação documental, seja na ficcional. No cinema de animação a cenografia tem se tornado cada vez mais sofisticada, à medida que ampliam-se as técnicas de computação gráfica, permitindo maior rapidez nos desenhos e, conseqüentemente, vãos imaginativos cada vez mais altos.

⁵O conceito de cenografia aqui utilizado designa cenário, diferenciando-se, portanto, do sentido designado pela AD, modo como foi utilizado anteriormente. Segundo Martin, “No cinema, o conceito de cenário compreende tanto as paisagens naturais quanto as construções humanas. Os cenários, quer sejam de interiores ou de exteriores, podem ser reais (isto é, preexistir à rodagem do filme) ou construídos em estúdio (no interior de um estúdio ou em suas dependências ao ar livre). (MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. S.P., Ed. Brasiliense, 1990. Pág. 62/63).

Lucena Jr, ao comentar as possibilidades oferecidas pelas novas tecnologias computadorizadas explica-nos que, “Nas artes visuais o potencial é realmente fascinante, pois a composição de elementos visuais pela sintaxe plástica pode experimentar possibilidades jamais consideradas”. (2002: 439). A cenografia inclui todos os objetos de cena, permitindo visualizações espaço-temporais grandiloquentes, como as cenas de combate e luta travadas por *Mulan* e seus companheiros ou a recriação de uma aldeia da França da Idade Média, como ocorre em **A Bela e A Fera**.

1.2. O Cinema e a arte da narração

Todos os elementos acima discutidos tornaram o cinema um meio privilegiado na arte de contar histórias. A movimentação de câmera, a montagem, o uso das cores e do som assim como a composição cenográfica aumentam a sensação de realidade oferecida pelos filmes, a sensação de que estamos mergulhados numa outra dimensão, em um tempo mítico que extrapola qualquer noção de realidade tangível. De acordo com a avaliação de Lucena Jr. “Não tardou para se perceber que a arte no cinema estava em ‘trapacear’ com a realidade (...) na qual a manipulação do tempo encerrava seu grande segredo”. (2002: 41).

Moscariello, por sua vez, acredita numa vocação narrativa do cinema. Segundo ele:

“Como grande máquina fabuladora, o cinema é chamado a desempenhar nos nossos dias a mesma função mitopoiética que na Idade Média era confiada às ‘canções de gesta’ e no século XIX ao ‘romance realista (...) À semelhança destes dois gêneros, também o cinema se propõe satisfazer aquela fome de narrativas que é tão antiga como o homem e que constitui a manifestação mais elementar da nossa insuprimível necessidade de ‘imaginário’”. (1985: 50).

Ao discutir as vantagens que o cinema encerra em relação às outras artes narrativas, como a literatura, por exemplo, o autor detém-se na análise da condução espaço/tempo. Segundo ele, em um filme, além das palavras, dispõe-se das imagens, capazes de provocarem uma “impressão da realidade”, fundamental na percepção do olhar:

“Esta diferença relativa ao código comporta uma série de diversidades que têm a ver não apenas com o ‘ponto de vista’ e o ‘espaço’ da narrativa fílmica, mas também com o tempo em que ela é apresentada”. (Moscariello, 1985: 52).

O espaço fílmico também comporta singularidades, pois “é possível isolar um aspecto particular e dirigir a atenção exclusivamente sobre ele recorrendo para tal ao grande plano ou então a máscaras que isolam um objecto do contexto visual da imagem”. (1985: 52). Tais características são obtidas por meio da movimentação de câmara e do uso dos enquadramentos, que conduz o olhar do público para o que se pretende enfatizar ou esconder, como afirmei anteriormente.

Essas singularidades do cinema nos ajudam a compreender o fascínio que ele exerce junto ao público infante-juvenil e adulto, entretanto, tal avaliação não pressupõe, por outro lado, encará-lo como superior às outras artes, como a literatura ou o teatro, por exemplo. Compreender as especificidades que encerram a realização de um filme é despertar para as possibilidades de representação e significação que ele encerra.

1.3. Cinema X Televisão

Até agora, referi-me apenas ao cinema, sem discutir a televisão, meio que também integra meus referentes. Há entre os dois diferenças que é preciso ressaltar e que abrange a tecnologia e, por conseguinte, as possibilidades narrativas que ambos oferecem. A televisão surgiu nos anos 20 do século passado, mas só começou a sua escalada comercial após a Segunda Guerra⁶. Sua rápida expansão e a possibilidade de poder ser apreciada na comodidade da casa, logo fê-la ser encarada como uma ameaça ao cinema, fadado, segundo avaliações precipitadas, a um fim próximo. Entretanto, o tempo mostrou que há espaço no mercado de diversão para a convivência entre as duas mídias.

O que de fato, até hoje, continua dominando as discussões de muitos pesquisadores da área é a idéia de que a televisão é um meio no qual impera a espetacularização da realidade e que, além do mais, ela contribuiria para a diminuição da capacidade de simbolização inerente aos seres humanos⁷. Sem dúvidas, há programas de baixíssimo nível estético e sem qualquer compromisso com valores éticos, sendo exibidos atualmente na televisão brasileira, só para citarmos o exemplo local. Entretanto, prefiro não generalizar a avaliação sobre esta mídia ou de qualquer outra, atitude esta que rejeitei logo no primeiro capítulo, esmiuçando as posições apocalípticas

⁶ Os primórdios da televisão são abordados por Carlo Sartori no artigo “O Olho Universal” in **Evolução na Comunicação: Do Sílex ao Silício**, organizado por Giovanni Giovannin. (2ª.ed., R.J., Nova Fronteira, 1987, pág. 249).

⁷ Confira as seguintes obras: SARTORI, Giovanni. **Homo Videns: televisão e pós-pensamento**. Bauru, S.P., Edusc, 2001. Pág.: 16/17, 29/30/31; DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. (R.J., Contraponto, 1997, pág.: 16/17)

e integradas⁸ que caracterizaram a análise dos meios de comunicação de massa durante décadas, sem nenhum benefício além da geração de mal entendidos advindos de formulações vagas, ligeiras e, por isso mesmo, muito frágeis, ainda que muito sedutoras aos olhos de quem anseia por condenar a priori o papel desempenhado pelas mídias .

Assim como o cinema, a televisão chegou rapidamente ao Brasil, mais precisamente em 1950⁹, trazida por Assis Chateaubriand, na época um empresário em plena ascensão no ramo das comunicações do país e, posteriormente, enaltecido por ser o criador do *pool* **Diários Associados**, que englobava jornais emissoras de rádio e TV, espalhados por várias regiões do país. Como o cinema, a ascensão mercadológica da nova mídia ocorreu em processo ascendente, consolidando-se, atualmente, como uma das principais fontes de lazer, diversão e informação do país. Segundo a avaliação de Machado acerca da relevância exercida pela televisão no âmbito da produção de imagens no mundo contemporâneo, “A tela mosaificada da televisão representa hoje o local de convergência de todos os novos saberes e das sensibilidades emergentes que perfazem o panorama da visualidade deste final de século”. (2001: 48).

Sem incorrer em juízos de valores acerca das diferenças de potencial imagético existente entre a televisão e o cinema, Machado traça uma oportuna diferenciação entre as duas mídias, permitindo-nos perceber as singularidades tecnológicas e narrativas que cada uma encerra. Preliminarmente, o autor observa que:

“O fenômeno da imagem eletrônica é múltiplo, variável, instável, complexo e ocorre numa diversidade infinita de manifestações. Ele pode existir sob a forma de fitas magnéticas, que se compram ou que se alugam (...) Pode ainda difundir-se pelo ar, através de uma não menos estonteante gama de possibilidades: TVs comerciais, públicas, a cabo, de livre acesso, ‘piratas’, de circuito fechado, de varredura lenta, de recepção direta de satélites, bidirecionais e assim por diante”. (Machado, 2001: 45).

O hibridismo que caracteriza a imagem eletrônica bem como sua ampla circulação pode ser percebido em meus referentes, os quais incluem desenhos e filmes exibidos no cinema, na televisão - via canais abertos e por assinatura – e por meio de VHS e DVD.

⁸ O termo apocalípticos e integrados foi criado por Umberto Eco para designar duas posturas diferentes em relação aos meios de comunicação de massa, a primeira que os considera como fontes de alienação e a segunda que os vêem como possibilidades de integração das populações. (ECO, Umberto. **Apocalípticos e Integrados**, S.P., Ed. Perspectiva, 2004. Pág.: 16, 18, 19).

⁹ Fernando Morais conta que a história da televisão brasileira teve início no dia 18 de setembro de 1950, quando foi inaugurada a extinta TV Tupi, em São Paulo. (MORAIS, Fernando. **Chato, O Rei do Brasil**. S. P, Círculo do Livro, 1994, Pág.: 488).

Esta diversidade de circulação das mercadorias eletrônicas aumenta enormemente a possibilidade de acesso do público fazendo com que se multiplique o montante de espectadores.

Existem ainda diferenças de percepção entre uma mídia e outra que são assim caracterizadas por Machado:

“O filme exige uma percepção concentrada, exclusiva e até mesmo voyeurista, numa sala escura de natureza psicanalítica, isolada do mundo exterior e de todas as suas fontes de perturbação visual ou auditiva. As formas expressivas do cinema se caracterizam por uma determinação ilusionista que lembra a experiência do sonho, reclamando, em conseqüência, recepção contínua, sem interrupções, para que não se quebre a ilusão. Já o vídeo encontra-se marcado, de um lado, por uma imagem granulosa, sem profundidade, de precária sugestão ilusionista e que tende a dissolver as figuras num mar de retículas (...) Não é portanto sem motivos que as obras mais arrebatadoras do cinema se convertem em sua própria paródia quando comprimidas na tela pequena do aparelho receptor de TV”. (2001: 47).

À parte as diferenças de cunho estético, que não são relevantes no âmbito desta pesquisa, é importante a avaliação do autor acerca da sala de cinema, a qual sobreleva a sensação de sonho que os filmes trazem embutidos e, por extensão, imprimem mais “autenticidade” às representações sociais ali formuladas. Disso resulta que a caracterização do cinema como uma tecnologia de gênero, de acordo com o que nos é proposto por Teresa De Lauretis em “As Tecnologias de Gênero”, conforme discutido no primeiro capítulo, se concretiza de uma forma descompromissada, lúdica e, possivelmente, muito mais eficaz do ponto de vista do processo de subjetivação.

Assimilar valores e crenças em um estado de alheamento e relaxamento é muito mais fácil. Por isto o cinema é uma tecnologia de gênero singular, um poderoso agente no processo pedagogizante que envolve a construção dos gêneros na nossa sociedade. O mesmo ocorre com a TV, ainda que esta mídia não possibilite uma atenção tão grande por parte de seus receptores. Todavia, constitui-se igualmente como um veículo poderoso na produção imaginária do social. De acordo com Fischer, é preciso considerar que: “A mídia é um lugar privilegiado de criação, reforço e circulação de sentidos que operam na formação de identidades individuais e sociais, bem como na produção social de inclusões, exclusões e diferenças”. (200: 588).

1.4. Desenhos animados: a popularização da animação

Por fim, considero importante salientar que a animação e os desenhos animados não se confundem, pelo contrário, têm limites específicos. O desenho animado é apenas uma das formas de manifestação da animação. Segundo afirma Lucena Jr, (2002: 65), a expressão desenho animado surge para designar a primeira série das personagens **The Newlweds**, realizada por Emile Cohl, a partir de 1913.

Em seguida, outras séries, de outros personagens, foram sendo lançadas, desencadeando conseqüências para o exercício da animação cinematográfica. Entre elas, o excelente desempenho financeiro dos produtos, graças à identificação do público com personagens como o *GatoFelix* bem como a semelhança das histórias e dos desenhos. Segundo o autor:

“Uma prática que se institucionalizou como marca registrada dos desenhos animados vai aparecer e se transformar em eficaz instrumento de individualização de personagens: a repetição de poses, expressões e movimentos utilizados em todas as aventuras. Aliado a um número limitado de cenários usados em todos os episódios, cria as condições visuais básicas para identificação do universo ficcional específico de um personagem”. (Lucena Jr., 2002: 74/75).

O autor também afirma que as séries de desenhos animados originaram a independência da personagem em relação ao seu criador. Segundo Lucena Jr., “Em vez de uma presença literal, o animador saía de cena (...) permitindo aos personagens, enfim, uma independência como aquela que experimentamos com a maioria”. (2002: 75).

Ao observar as alterações na trajetória da animação a partir do advento da televisão, Lucena JR. afirma que: “Ocorrem mudanças de foco nas produções. De repente, o desenho animado passa a ser encarado como pura distração para o público infantil”. (2002: 135). Todavia, é importante não generalizar, dado que existe uma enorme diversidade de desenhos animados de diferentes nacionalidades - inclusive nacionais – em cartaz atualmente na televisão brasileira, destinados a um público geral. Ademais, o que o autor chama desdenhosamente de “pura distração”, tem enorme relevância no estudo das sociedades contemporâneas, conforme afirmei no primeiro capítulo quando empreendi a discussão acerca das significações imaginárias no cotidiano, partido das colocações de Cornelius Castoriadis e Michel Maffesoli.

Para encerrar a discussão acerca do cinema e da televisão gostaria de dizer que nem mesmo as diferenças técnicas existentes entre uma e outra são consensuais. Jorge Furtado, diretor de cinema e TV, por exemplo, prefere aprofundar-se nas questões

relativas às formas de apreensão entre uma e mídia e outra. Segundo ele, no artigo “Cinema e Televisão”,

“São a mesma linguagem, com os mesmos signos, a mesma força da fotografia, a mesma ilusão de volume provocada pelas imagens que se movem em planos sobrepostos, música, palavras, luz e movimento (...) a diferença não é como se faz mas sim como se vê. Uma sala iluminada apenas pelas imagens que por algum tempo numa grande tela se movimentam, sem que sobre elas tenhamos qualquer controle, é cinema. Uma pequena tela se esforçando para chamar atenção o tempo que for possível, sempre e enquanto nós deixarmos, é televisão”. (Furtado, 2006: 1/2).

Realizadas as considerações preliminares acerca das especificidades da linguagem cinematográfica já é possível dar início à análise das principais matrizes discursivas presentes nos filmes de animação. Conforme afirmei no final do capítulo anterior, as matrizes mais frequentes relacionam, por um lado, os temas do amor romântico, casamento, docilidade/amabilidade, vaidade/beleza e, por outro lado, os temas da inteligência/perspicácia, coragem/bravura e talento/despojamento. Encontrei tais matrizes à medida que fiz o levantamento da organização textual dos filmes de animação. Resta, portanto, analisar a organização sócio-histórica de tais conjuntos representacionais, buscando compreender a participação das mídias na construção dos gêneros, sem perder de vista o fato de que a linguagem é ação, portanto participa eficazmente da construção dos imaginários sociais.

Considerando-se o fato de que se tratam de objetos cujo discurso inclui linguagem oral e escrita, minha estratégia de análise conjuga a observação acerca da organização social da linguagem bem como as questões relativas ao cinema, entre as quais a montagem; som/cor/luz; enquadramentos; cenografia; textos; linguagem corporal e mediadores (subjetividades envolvidas, tais como diretor, editor, roteirista, etc.). Os filmes serão abordados em conjunto e não individualmente o que, a meu ver, tornaria a análise repetitiva e, portanto, cansativa. Meu objetivo é explicitar da forma mais ampla possível o gesto enunciativo que resulta na construção de modelos de mulheres contemporâneas.

1.5. Eu Sei que Vou Te Amar

Destaco, em primeiro lugar, a matriz discursiva referente ao tema do amor romântico. Ela aparece nas seis obras que analiso, em maior ou menor proporção, mas constituindo-se sempre como um elemento narrativo fundamental na organização

textual. Em geral, apresenta-se com uma estrutura repetitiva: o casal de protagonistas ama-se, porém, existe um impedimento que dificulta a concretização do romance. Entretanto, o que mais chama a atenção é que as mulheres são caracterizadas como mais propícias ao amor, à medida que parecem quase que obcecadas por encontrar o par ideal, o qual terá, entre outras atribuições, a função de retirá-las da monotonia em que estão imersas ou, em outros casos, de livrá-las de feitiços que arruinam com suas vidas, ou, ainda, reintroduzirá-las em seu lugar social.

Vejamos, em primeiro lugar, o caso de *Bela*, a meu ver, a mais romântica e sonhadora dentre as personagens que analiso – as outras são *Fiona* e *Mulan* – atributos que são realçados logo nas primeiras cenas em que ela surge, caminhando e cantando pela aldeia onde mora. Observem a seguinte estrofe:

Bela: Oh!
Mas que lindo quadro quando eles se encontram no jardim
É o príncipe encantado
E ela só descobre quem ele é
Quase no fim!

As imagens mostram *Bela* com um livro de histórias que acabou de ganhar do dono da livraria que frequenta (observe figura na página). A câmera dá um close na página em que o livro está aberto, mostrando-nos as figuras de um príncipe e de uma princesa. *Bela* está sentada no banco ao lado de uma fonte, rodeada de ovelhas e carneiros que a observam curiosos, originando um cenário bucólico e pacífico. Seu olhar traz uma expressão sonhadora, romântica, sentimentos despertados pelas imagens do nobre casal, registradas no livro que lê. A figura do príncipe encantado é o símbolo não só do amor, mas de sua institucionalização, o casamento. O amor e o casamento, assim representados, aparecem como parte essencial do feminino, parte de sua natureza, de seu destino biológico. Ademais, é promessa de felicidade eterna.

Outro momento importante ocorre após recusar a mão de um pretendente, habitante da aldeia, o musculoso *Gaston*, caçador de maneiras rudes a quem ela despreza. A câmera a mostra correndo pelos campos que contornam sua casa e expressando o que ela espera que ocorra em seu futuro:

Bela: Eu quero
Mais que a vida no interior
Quero viver
Num mundo bem mais amplo

Com coisas lindas para ver!
E o que eu mais desejo ter
É alguém pra me entender!
Tenho tantas coisas pra fazer!¹⁰

Há um contraste entre as representações das duas cenas. Na primeira, observa-se a espera do príncipe encantado e, conseqüentemente, a passividade da personagem. Já na segunda, ela tem uma atitude ativa, expressa pela idéia de deixar a aldeia, indo em busca de novos horizontes, o que fica claro nos versos *ver/viver/fazer*. Instaura-se uma batalha de imagens e sentidos, entre o tradicional e o novo. É um imaginário plural o que se anuncia inicialmente, ancorado, entretanto, na indefectível busca pelo par.

No caso de *Fiona*, protagonista de **Shrek**, o amor romântico é a senha para que seja salva de um feitiço que a aprisiona em dupla identidade: linda jovem no período diurno e ogra obesa no período noturno. Só o primeiro beijo do amor verdadeiro a livrará do sortilégio, por isso ela espera incansavelmente pelo salvador, o qual terá como primeira incumbência retirá-la da torre em que está encerrada num castelo guardado por um dragão. Quando, finalmente, chega o seu salvador ela dá demonstrações de que passou anos fantasiando aquele momento:

Fiona: Encontramo-nos, finalmente! Este deveria ser um momento maravilhoso, romântico.

Ogro: Desculpe madame, não temos tempo!

Fiona: Espere, o que está fazendo? Vós devíeis me tomar em vossos braços, pular pela janela, descer pela corda até a vossa bela montaria!

Entretanto, o seu salvador, na verdade um ogro e não um príncipe, tenta demovê-la da fantasia e aponta para o perigo que ambos correm. A obra é uma desconstrução da adaptação dos contos de fadas produzidas pelos Estúdios Disney e o diálogo acima demonstra a ironia diante um elemento clássico dos contos de fadas, aquele em que o príncipe salva a princesa, culminando num beijo e o *happy-end*. Entretanto, o par improvável da obra em questão, mesmo por vias tortas – se considerarmos o paradigma dos contos - também não escapará das armadilhas do amor romântico, conforme veremos mais à frente.

Já no caso do filme *Mulan*, o amor romântico vai se manifestar na vida da protagonista quando ela estiver em pleno treinamento para a guerra, prestes a entrar em combate. Ela se apaixona pelo comandante *Li Shang* e o diálogo dá relevo a isto, pois

¹⁰ Grifos meus.

desvela os sentimentos de *Mulan*, que procura negá-los. Um dos mais expressivos ocorre quando *Mulan* tenta consolar *Li Shang*, ao vê-lo acobardado, cena de que também participa *Mushu*, companheiro de viagem da moça:

Mulan: Mas, se quer saber, eu acho você um ótimo comandante! (o comandante sai, amuado)

Mushu: Eu ouvi esta!

Mulan: O quê?

Mushu: Você gosta dele, não é?

Mulan: Não, eu, eu...

Mushu: Ah, tá, tá bom!

O desenrolar do amor entre os dois acabará por tornar-se um dos principais atrativos do filme, sublinhando que a presença de mulheres envolve, invariavelmente, paixão, sedução e romance, ainda que numa situação tão pouco provável como no caso de uma guerra.

A idéia que associa mulheres à ilimitada capacidade de amar e de desejar o amor não é uma representação nova, ao contrário, parece subsistir fortemente no imaginário ocidental há mais de um século. Ao analisar as modificações por que passou a família burguesa brasileira no decorrer do século XIX, D’Incao debruça-se sobre romances de José de Alencar, Machado de Assis, Joaquim Manoel de Macedo, dentre outros, mostrando a valorização dada ao amor. Segundo a autora, “O período romântico da literatura brasileira (especialmente a literatura urbana) apresenta o amor como estado da alma”. (1989: 66). A autora observa que homens e mulheres estavam fascinados pelo amor, entretanto, personagens como *Aurélia*, protagonista de **Senhora**, são as verdadeiras responsáveis por imprimir um tom dramático à questão relativa ao amor: “O amor é sempre vitorioso: *Aurélia*, em **Senhora**, vence porque tinha um bom motivo: o amor; ele vence sobretudo o interesse econômico no casamento”. (1989: 66).

A representação que associa amor e mulher subsistirá no imaginário literário do século XX, conforme as colocações feitas por Carla Bassanezi, no artigo “Mulheres nos Anos Dourados”. A autora analisa revistas dirigidas ao público feminino nos anos 50, entre as quais **Jornal Das Moças** e **Vida Doméstica** e depreende da análise que: “As mulheres vivem para o amor. Romantismo e sensibilidade eram, nos Anos Dourados, características tidas como especialmente femininas, sendo que toda uma literatura estava disposta a alimentar esta inclinação”. (1997:618).

Portanto, o cinema de animação, considerando-se o caso específico dos filmes que analiso, não está inaugurando uma nova representação acerca das mulheres, pelo contrário, ele redimensiona o tema adaptando-o às condições de produção contemporâneas, reservando, por exemplo, um papel mais ativo para as heroínas, cujas ações e decisões serão importantes para a concretização do romance. Voltemos ao caso de *Bela* para que observemos como ela encontrará seu príncipe.

Em busca de seu pai, que se perdeu na floresta, *Bela* encontra um Castelo encantado, cujo senhor é uma *Fera*. O pai é prisioneiro desta criatura e a moça negocia a liberdade dele em troca da sua. É um ato de coragem e deve ser observado como um dado importante para o desenvolvimento do elemento romântico, pois em várias versões anteriores deste conto, a personagem não vai em busca do pai e, muito menos, toma a iniciativa do sacrifício. A negociação é feita à sua revelia e ela é obrigada a levá-la adiante para que o pai não morra. De fato, o filme nos apresenta uma *Bela* menos vulnerável.

Marina Warner, ao analisar as atitudes da personagem observa,

“Esse filme sobre um conto de fadas tem uma consciência mais vívida da política sexual contemporânea do que qualquer outro realizado antes; ele conscientemente escolheu uma vertente da história do conto e deliberadamente o desenvolveu para um público de mães que cresceram com Betty Friedan e Gloria Steinem, e cujas filhas escutam Madonna e Sinead O’Connor. O roteiro de Lina Woolverton apresenta uma heroína vigorosa que descobre o romance seguindo seus próprios critérios”. (1999:350/351).

Esta *Bela* romântica e impetuosa será continuamente equilibrada com a visão de uma garota tradicional, que também encanta-se com presentes e as atenções que o seu conquistador lhe dispensa. É o que fica claro quando a *Fera* oferece-lhe a biblioteca do castelo de presente. A reação dela é de franco entusiasmo, pois ao adentrar o local, fica deslumbrada com a grandiosidade do que vê. Seu ponto de vista é realçado pelo plano panorâmico que desvela um enorme salão, de pé direito altíssimo, com paredes repletas de livros. Ela agradece entusiasmada e ele, por sua vez, toma-lhe as mãos nas suas. Não há diálogos, mas a música cantada ao fundo expressa o que está ocorrendo ali:

Mas vejam só, não posso crer.
Nem eu também, não pode ser.
Como é que podem se entender assim tão bem.
Que coisa estranha!

O que será que pode haver?
Estamos vendo alguma coisa acontecer.

Na verdade, a música expressa a surpresa de *Lumière*, *Orloge* e *Madame Samovar*, serviçais do castelo encantados na forma de um candelabro, um relógio e um bule de chá, respectivamente, que espiam o casal, sem que sejam vistos e que torcem entusiasmados pelos dois. Anunciam o desabrochar do amor mas em uma biblioteca: o desejo de saber mescla-se à epifania do sentimento romântico. É realmente uma imagem nova, novos valores criando sentidos inovadores nas representações femininas.

A música é, de fato, um elemento fundamental para que o enunciador componha o clima romântico. Tanto a música quanto o cenário, conforme pode se perceber em mais duas cenas, aquela em que *Bela* ensina a *Fera* a domesticar os pássaros e a que eles dançam. Vamos à primeira delas: trata-se de uma manhã de inverno, os dois estão nos jardins do palácio e tudo está coberto de neve. *Bela* coloca alpiste nas mãos da *Fera* ensinando-o a atrair pássaros.



(figura 1)¹¹

Ele sorri feliz e ela o olha com carinho. Olhares e gestos compõem a harmonia da cena no encontro inevitável entre o feminino e o masculino. Não há diálogos, apenas a canção ao fundo, cantada por *Fera*

Fera: Eu reparei no seu olhar e
Não tremeu quando chegou a me tocar.
Não pode ser, que insensatez,
Jamais alguém me olhou assim alguma vez.

¹¹Imagem disponível em: <http://www.cambapdesenhos.com/bela/belafera06jpg>. Acesso em 12/07/2006.

A estrofe expressa tanto a esperança da *Fera* em ser amado como o medo de que tudo não passe de imaginação, afinal, ele é um monstro aos olhos humanos, enquanto que ela é belíssima. Mas ela é especial, pois não é apenas uma garota de belas formas, também tem um coração enorme, a ponto de apaixonar-se pelo monstro, conforme ela expressa na estrofe seguinte da música, quando a câmera capta seu ponto de vista do que está ocorrendo:

Bela: Como ele está mudado
Claro que ele está longe de ser
Um príncipe encantado
Mas algum encanto ele tem, eu posso ver.

A capacidade de ver além das aparências, a bondade e a meiguice (matriz discursiva que também abordarei mais detidamente) também são características de mulheres que se enquadram no modelo feminino tradicional. Enquanto a imagem dela ancora-se na beleza, a do homem pouco importa.

A cena em que eles dançam, à qual me referi acima, vai confirmar as suspeitas de que eles estão apaixonados. A cena explora neste sentido os elementos narrativos que compõem o momento, do início ao fim. O figurino que vestem é de gala: ela está de longo amarelo, colo à mostra, enquanto que os cabelos revelam um penteado elaborado. Ele está de fraque, penteado e com o pelo lavado e escovado. A câmera a capta primeiro, quando desce um lance de escada, revelando os detalhes de seu visual. Em seguida, o ponto de vista da câmera transfere-se para *Fera*, que desce o lance oposto culminando no encontro dos dois no centro da escadaria. Eles curvam-se, num cumprimento formal, em seguida ele oferece-lhe o braço como apoio. Ao fundo sobe a canção, cantada por *Madame Samovar*, da qual reproduzo a primeira e a última estrofe:

Madame Samovar:
Sentimentos são
Fáceis de mudar
Mesmo entre quem
Não vê que alguém
Pode ser seu par.
(.....)
E numa estação
Como a primavera
Sentimentos são
Como uma canção
Para a *Bela* e a *Fera*
Sentimentos são

Como uma canção
Para a *Bela* e a *Fera*.¹²

Observem que a letra inclui palavras que, habitualmente, expressam o amor romântico: sentimentos, par, primavera e canção. Tais termos conjugam-se às imagens que vêm a seguir: uma mesa de jantar imensa, laboriosamente arrumada com talheres pratos e cristais, à qual os dois se sentam, cada um numa extremidade. O romântico jantar à luz de velas foi arquitetado pelos serviçais do castelo e o propósito é levá-los a declararem o amor para que o feitiço que transformou todos no castelo, finalmente seja desfeito.

Luxo, amor e, por fim, a dança, proposta por *Bela* à *Fera* que, inicialmente, a recusa, tímido, concordando em seguida. Novamente, a heroína toma a iniciativa, mostrando que também tem vontades e desejos e que sabe expressá-los. A câmera detém-se sobre os dois valsando, em seguida, deixa-os e vai em busca de detalhes da ornamentação do salão: no teto pinturas de anjos em meio a nuvens, emoldurando um imenso lustre de cristal. O plano abre-se numa longa panorâmica, que nos permite ver o casal que continua a dançar, como se o tempo não mais existisse. Por fim, eles param a dança, vão para a sacada, sob a luz do luar. Observe a figura disposta abaixo, que reproduz a imagem de um fotograma dos dois na sacada:



(figura 2)¹³

Bela acabou de sentar-se, conduzida pelo namorado. Estão sob a luz do luar e das estrelas e, logo, a *Fera* perguntar-lhe á se ela é feliz no Castelo. Sem dúvidas, a conjugação entre diálogo, cenário, música e fotografia tornam esta cena um clássico do romantismo no cinema, tão expressivo quanto filmes feitos com personagens de carne e

¹² Grifos meus.

¹³ Imagem disponível em : <http://adorocinema.cidadeinternet.com.br/filmes/bela-e-fera/bela-e-fera09.jpg>. Acesso em: 30/04/2006.

osso. Os protagonistas incorporam um modelo de amor romântico que o próprio cinema forjou e que povoa a mente de milhões de pessoas no mundo todo. Ao comentar o mito do amor romântico no cinema Edgar Morin afirma que:

“O amor é em si um mito divinizador: amar com amor é idealizar e adorar. Neste sentido todo amor é uma fermentação mítica. Os heróis dos filmes assumem e tornam magnífico o mito do amor. Eles depuram-no da escória da vida cotidiana e conduzem-no ao desabrochamento. Enamorados e enamoradas reinam sobre as telas, fixando sobre eles a magia do amor, investindo seus intérpretes de virtudes divinizadoras; eles são feitos para amar e ser amados (...) a estrela é antes de tudo uma atriz ou um ator que se torna sujeito do mito do amor, suscitando um verdadeiro culto”. (Morin, 1972: 39/40)¹⁴.

Prova de que o casal singular, formado por uma bela mulher e um ser bizarro caiu nas graças do público é o fato de ter sido realizada uma seqüência da obra, **A Bela e A Fera: o natal encantado**. A continuação poderia ter utilizado a figura do príncipe e não a da *Fera*, já que ao final do filme original, o amor de *Bela* havia quebrado o feitiço que encantava a todos os habitantes do castelo; entretanto, a história narrada gira em torno de um fato que ocorreu antes do milagre da transformação.

Mais uma vez, sucedem-se as cenas que sugerem o amor que as duas personagens centrais nutrem uma pela outra, reforçando a matriz discursiva do amor romântico. Para não incorrer em repetições desnecessárias escolhi apenas uma como exemplo, aquela na qual *Bela* decide confeccionar um presente de natal para *Fera*. Sentada, ela desenha e escreve. Observe um trecho da letra da música:

Bela: Vou ler histórias
De livros tão maravilhosos (...)
Juntos nós vamos
Ter sonhos tão esplendorosos (...)
Os dragões do medo
Nós iremos derrotar (...)
Conheço um lugar
Tão pequeno e distante
Eu sei por onde o levar
Vou ler histórias de heróis

¹⁴L'amour est en soi un mythe divinisateur : aimer d'amour, c'est idéaliser et adorer. Dans ce sens tout amour est une fermentation mythique. Les héros des films assument et magnifient le mythe de l'amour. Ils l'épurent des scories de la vie quotidienne et le portent à l'épanouissement. Amoureux et anoureuses règnent sur les écrans, fixent sur eux la magie de l'amour, investissent leur interprètes de vertus divinisatrices ; ils sont fait pour aimer et être aimés (...) La star est avant tout une actrice ou un acteur que devient sujet du mythe de l'amour, et cela jusqu'à susciter un véritable culte ». Tradução livre.

Que lutam com bravura
A esperança no seu coração
De novo vai brilhar!¹⁵

As imagens que surgem na tela condizem com a letra da música: cenas do casal, ora juntos, ora separados, como as que retratam ela andando sobre um arco íris, colhendo frutas, enfrentando dragões. Paralelamente, também surgem imagens de personagens de contos de fadas, como o *patinho feio*, sereias, dragões, tesouros, navios. Novamente, a personagem é flagrada expressando o desejo de evasão concentrando-se no amor como a forma de atingir uma realidade idílica em que ela e a *Fera* sejam felizes, livres de maldições e desentendimentos. Novamente também é *Bela* que toma a iniciativa de dar mais um passo rumo à concretização do romance, tomando para si o papel de desenhista e escritora ao confeccionar um presente de natal que ela pretende que seja especial. O que ela almeja aqui, entretanto, não são mais os horizontes ilimitados. Ela quer um refúgio “um lugar tão pequeno e distante” para com ele ficar.

Posteriormente, prestes do final do filme, observar-se-á que o livro adquiriu um potencial mágico. O casal havia brigado, devido à obstinação de *Bela* em comemorar o natal, o que vai de encontro às ordens da *Fera*, por isso, ele a trancou na prisão. No entanto, após ler o livro que ela lhe deu, dá-se conta de seu engano e a liberta, seguindo-se o seguinte diálogo:

Fera: Você me perdoaria?

Bela: Claro. Feliz Natal!

Enquanto trocam estas frases, *Bela* acaricia o rosto dele e ele, por sua vez, pega suas mãos e convida a todos para proporcionarem à *Bela* o melhor natal de sua vida. O amor, como se observa, é milagroso, já que consegue revolucionar uma mente tão obtusa e autoritária quanto a de *Fera*. Ademais, deixa entrever que por ele as mulheres são capazes, até mesmo, de aceitarem todos os tipos de humilhações e depois perdoá-las. Afinal, o motivo é nobre, como é sugerido desde o início do primeiro episódio. Esta cena também é eloqüente no que diz respeito ao desempenho romântico de *Bela*. Depois de dar várias demonstrações de ousadia ela afirma-se como uma mulher pronta para perdoar até o aprisionamento, visto que está apaixonada, o que justificaria sua bondade excessiva.

¹⁵ Grifos meus.

À medida que me detenho na análise das superfícies discursivas referentes ao amor romântico, observo que além de serem mais propícias ao amor, na medida em que estão à espera de alguém que as ame, idealizando o ser amado e criando uma enorme gama de expectativas em relação ao que ocorrerá em seguida ao encontro do príncipe (ou do ogro, dependendo do caso), as heroínas dos filmes de animação tendem a adotar um comportamento submisso em relação ao outro. Em nome do amor elas desculparam diversos tipos de abusos, abdicam de sonhos e relevam atos imperdoáveis cometidos pelos namorados. Sem dúvidas, forma-se uma rede discursiva poderosa relativa à construção dos gêneros.

Ao discorrer sobre a importância da representação amorosa no processo de subjetivação¹⁶ das mulheres, Navarro-Swain observa que:

“como efeito, o processo de subjetivação das mulheres é imposto por um dispositivo amoroso, composto de traços anunciados como femininos, valores morais específicos: o dom de si, a abnegação, o cuidado com o outro, a realização amorosa como coroação de uma existência. O processo de subjetivação, portanto, não se faz em busca de si, senão do outro, em um quadro histórico que lhe dá significação”. (12).

A abnegação e o cuidado com o outro também caracterizam o comportamento de *Mulan*. A primeira cena analisada já revelou-nos a preocupação que qualquer sofrimento de *Li Shang* desperta nela, originando-lhe a vontade de acalentá-lo, levando, inclusive *Mushu* a perceber que ela está apaixonada. A análise de algumas das cenas posteriores também é expressiva do comportamento abnegado que a personagem adota perante o amado.

Conforme expliquei no capítulo anterior, *Mulan* disfarça-se de homem para lutar na guerra, tomando o lugar do pai, um ex-combatente ferido. Entre os atos heróicos que protagoniza, ela salva o general de sua tropa, *Li Shang*. Quando é revelada sua verdadeira identidade, recebe como recompensa apenas o desprezo. Quando tenta, pela segunda vez, abordá-lo para avisá-lo que os invasores ainda estão em solo chinês, ao contrário do que todos imaginam, ele a ignora, como se ela não existisse.

¹⁶ Navarro-Swain define a subjetivação como “a resposta individual a interpelação do social que cria as identidades e a identificação à um grupo, definindo sua inserção no espaço societário”. (La respuesta individual a la interpelación de lo social que crea las identidades y la identificación, definiendo su inserción en el espacio societal”. Tradução livre. (NAVARRO-SWAIN, Tânia. “Cuerpos Construídos, Superfícies de Significación, Proceso de Subjetivación” in **Perfiles del Feminismo Iberoamericano/3. Catalogos De Buenos Aires**. (org.) FEMENIAS, Maria Luisa. Argentina. No prelo.

Entretanto, apesar de tudo, ela o receberá com entusiasmo, quando ele for à sua casa tentando namorá-la. É importante observar que isso só ocorre quando ela já foi reconhecida e louvada pelo imperador como a heroína que salvou a China da invasão dos hunos. Ao chegar, com a desculpa de devolver-lhe o capacete, *Li Shang* é recebido com surpresa e admiração pela mãe e pela avó de *Mulan*. Elas indicam-lhe onde ela está e quando ele se afasta a avó comenta com ar maroto:

Avó: Me convoquem para a próxima guerra!

Comentário que resume os dotes físicos do general: alto, musculoso, traços do rosto harmoniosos. Quando ele encontra com a moça segue-se o seguinte diálogo:

Li Shang: Mulan, esqueceu seu capacete!

Mulan: Gostaria de ficar para o jantar?

Avó: Gostaria de ficar para sempre?

Li Shang: Adoraria jantar!

A felicidade é geral, pois o belo general é o passaporte para a concretização dos sonhos da família de *Mulan* de vê-la casada, o que discutirei mais adiante. Não disponho de uma imagem que reproduza o fotograma da cena, entretanto, a que reproduzo abaixo ilustra um dos vários momentos que a câmera demora-se sobre o casal, sugerindo o clima de romance entre os dois. Observem o porte atlético do general *Li Shang*, cujos músculos estão à mostra num momento em que ele treina a tropa para o combate.



(figura 3)¹⁷

Mulan está disfarçada de homem, sob a identidade de *Ping*. Tenta manejar o arco e sorri para disfarçar o mal-estar provocado por uma das brincadeiras de *Mushu*, que colocou o alvo na flecha antes que ela a atirasse. Neste momento ele ainda não

¹⁷ Imagem disponível em: <http://www.geocities.com/hollywood/5082/target.jpg>. Acesso em: 02/05/2006.

descobriu a verdade sobre ela, mas já demonstra um interesse incomum pelo soldado, fiscalizando cada uma de suas ações no campo de treinamento. Suas figuras não deixam nada a dever ao modelo hollywoodiano ideal para integrar comédias românticas: Ela é *mignon*, belos dentes e cabelos lisos e brilhantes. Ele tem uma postura ativa e ar decidido. Juntos formam um belo casal. Só que neste momento são dois homens.

Se o espectador sabe que *Mulan* é uma mulher, o comandante não está disto a par. Desta forma, seu interesse por *Mulan* abre possibilidades de significação para uma relação homossexual, o que também é inovador em desenhos animados.

Se no primeiro filme *Mulan* demonstra que tem capacidade para perdoar e esquecer todas as grosserias feitas pelo namorado no episódio seguinte, intitulado **Mulan 2: a lenda continua** ela vai revelar-se ainda mais apaixonada e abnegada. Toda a história gira em torno da prerrogativa de que *Mulan* e *Li Shang* foram feitos um para o outro e que serão capazes de vencer todas as adversidades que se apresentarem em seus caminhos. O principal empecilho é *Mushu*, que não quer vê-los junto e que, por isso, arma todo tipo de sabotagem para que se irrite um com o outro.

Um dos momentos de tensão ocorre quando a carruagem descarrila e o mapa que eles têm molha-se. Descrevi esta cena anteriormente e refiro-me a ela agora apenas para acrescentar que, após brigarem, devido a pontos de vista diversos, o casal reconcilia-se:

Mulan: Desculpe-me, você é o encarregado da missão.

Li Shang: Não, eu é que peço desculpas, um bom líder deve estar aberto às novas idéias. Perdoe-me.

Mulan: Não há nada que perdoar!

Observe-se que *Mulan* tomou a iniciativa do pedido desculpas e não o rapaz. Por fim, a briga termina com um abraço culminando com o cruzamento dos colares que ambos trazem no pescoço, um representando o *yin* e o outro o *yang*, alegoria da cultura oriental para os opostos que se complementam, conforme afirmei no capítulo anterior. Toda a cena é construída de forma a induzir no público receptor a idéia de que o amor resiste aos mal-entendidos e eventuais divergências, conforme pode-se observar na foto abaixo, que reproduz um fotograma da cena dos colares.



(figura 4)¹⁸

O casal está próximo e feliz. Não há o que temer quando são movidos pelo mesmo sentimento. Representam, em síntese, o casal modelo: jovens, bonitos, alegres e apaixonados, o estereótipo clássico dos amorosos.

Mas o que considero mais marcante na performance amorosa de *Mulan* demonstrando até onde ela pode ir em nome do amor ocorre a partir do momento que *Li Shang* é dado como morto, após sofrerem uma emboscada. Após chorar amargamente a sua morte *Mulan* decide que se oferecerá em sacrifício casando-se com o filho do rei com o qual o imperador quer formar aliança. Desta forma, ela evitará que as princesas sejam obrigadas a desistirem dos namorados que elas amam. O anúncio de sua decisão tem um tom dramático:

Mulan: A perda de *Shang* não será em vão. Custe o que custar, eu cumprirei esta missão!

Enquanto pronuncia estas palavras ela encontra-se apoiada na espada que pertenceu a *Li Shang*. Sua expressão é de determinação: olhar voltado para o infinito. As princesas bem como os seus namorados olham-na com a admiração, incapazes de contestá-la.

Mulan passou a cultuar o amor de tal forma que não admite que alguém possa se casar em nome dos interesses do Estado ou de qualquer outra coisa estando apaixonado por outro. Dessa forma, submete-se ao casamento arranjado, pois seu amor desapareceu. Subtrai dele suas vítimas programadas, mas reafirma, com esta atitude, a submissão às regras que objetificam a mercantilização das mulheres, num negócio entre homens. Por isso ela se oferece para o sacrifício, movida pela idéia de que, se não pôde ser feliz, ao menos pode propiciar a felicidade para outras pessoas. A aparente grandeza de *Mulan*

¹⁸ Imagem disponível em: <http://www.disney-fr.com/images-dessins-animes>. Acesso em: 03/05/2006.

também traduz a idéia de que as mulheres são seres voltados para o amor, cabendo a elas mantê-lo aceso no mundo.

O amor também conduz as escolhas de *Fiona*, levando-na a abdicar de antigos sonhos. O maior desejo da princesa é livrar-se do sortilégio que a mantém presa em dupla identidade. Para obter este prêmio ela terá que encontrar o seu verdadeiro amor. No filme original ela descobre que seu salvador é um ogro e não um cavaleiro belo e musculoso. Apesar de tratar-se de uma paródia aos contos de fadas, como afirmei no capítulo anterior, a cena final é marcada pelo romantismo. Observem:

Shrek: Fiona!
Fiona: Sim Shrek?
Shrek: Eu te amo!
Fiona: Mesmo?
Shrek: Mesmo, mesmo.
Fiona: Eu também te amo!

Segue-se o beijo tão esperado. A seguir ela flutua, enquanto que estrelas e raios refulgem ao redor de sua imagem. Ao fundo ouve-se a voz dela em *off* dizendo uma frase que o espectador já memorizou: “Até achar o beijo do amor verdadeiro e assumir a sua verdadeira forma”. Passado o transe, *Shrek* aproxima-se dela e os dois conversam sobre o que houve:

Shrek: Fiona, Fiona, você está bem?
Fiona: Sim, eu estou, mas não estou conseguindo entender, eu deveria estar linda.
Shrek: Mas você está linda!

Fiona sorri e os dois beijam-se novamente. Ao invés de assumir definitivamente a identidade de princesa, ela assumiu a de ogra, para espanto geral, inclusive dela própria, conforme observa-se pela frase: “eu deveria estar linda!”.

Bela ou ogra, de qualquer forma o final é feliz, conforme depreende-se das últimas imagens que mostram os dois casando-se e, em seguida a bordo de uma carruagem, acenando para os convidados que os observam partirem. Como se vê, o amor determinou a verdadeira identidade da princesa: a de uma ogra bonachona e feliz, ao lado do marido também ogro. Identidade, portanto, marcada pela presença do masculino a seu lado. E como para *Bela*, tenha ele seja qual for a aparência.

Não disponho de imagens sobre o momento da transformação de *Fiona* muito menos do casamento, entretanto, creio que é possível observar a felicidade do casal pela

imagem abaixo, que reproduz um fotograma da cena da chegada deles ao reino do qual a garota provém, conforme relatado em **Shrek 2**, o que no tempo fílmico ocorre apenas alguns dias após as bodas nupciais.



(figura 5)¹⁹

A personagem de *Fiona* desvincula a beleza como atributo essencial das mulheres, o que é de fato novo na representação das mulheres. Eles estão felizes juntos como é possível depreender do sorriso que ambos estampam nos rostos. *Fiona* não parece arrependida de ter escolhido o ogro por marido. Aliás, a história narrada no segundo episódio vai confirmar a opção da princesa dado que ela terá a oportunidade de voltar atrás na decisão. Entretanto, quando *Shrek* oferece-lhe a possibilidade de que ambos permaneçam juntos, só que com a forma humana ela, recusa, com o seguinte argumento:

Fiona: Você faria isso por mim? Eu quero o que qualquer princesa quer, viver feliz para sempre (ele tenta beijá-la antes de soar à meia-noite para que não voltem à forma original, entretanto ela tapa-lhe a boca e conclui) com o ogro com quem me casei.

Após pronunciar estas últimas palavras soam as 12 badaladas e ambos flutuam no ar, rodeados por estrelas e, ao voltarem ao chão, abraçados, são ogros outra vez. Beijam-se e começa uma festa, com todos muito felizes, dançando animados um pop rock.

Considero a escolha de *Fiona* como uma demonstração de extremo desapego aos próprios desejos quando está em jogo o relacionamento amoroso e a felicidade do ser amado. Ela sabe, por indícios demonstrados ao longo do filme, que o marido gosta de

¹⁹ Imagem disponível em: <http://www.ananova.com/entertainment/story/sm>. Acesso em: 03/05/2006.

ser ogro, por isso opta por esta identidade, relegando seus próprios sonhos. Prova de amor maior é impossível.

Finalmente, é preciso observar que tanto a trajetória de *Fiona* quanto a de *Mulan* envolve uma busca identitária. *Fiona* sente-se desajustada no corpo de uma humana/ogra enquanto que *Mulan* tem dúvidas sobre o papel social que deve desempenhar no mundo. A solução para os questionamentos existenciais que acometem as duas heroínas ocorrerá por meio do amor romântico que culminará no casamento, matriz discursiva que passo a analisar.

1.6. Casamento: a solução dos problemas

O casamento é outra matriz discursiva que aparece com frequência nos objetos que analiso. Só não encontrei referência explícita a este tema no filme **A Bela e A Fera: o natal encantado**, entretanto, ele encontra-se latente na história, visto que os protagonistas estão apaixonados um pelo outro e que a união formal é tratada na obra bem como nos demais filmes de animação que analiso como uma consequência “natural” do romance. É o que observei em todas as histórias e de forma mais eloquente no filme **Mulan**. Antes, porém, de explorar esta associação, deter-me-ei em outros pontos importantes relativos ao casamento: a importância de uma mulher encontrar um marido, o marco existencial do casamento na vida das heroínas e a falta de opções existentes fora das bodas.

Começemos por **Mulan**, cuja história coloca em evidência a sobrevalorização dada ao casamento. Logo no início da trama *Fa Zu*, o pai de *Mulan*, é flagrado orando para que a filha tenha sucesso como noiva. Observem:

Fa Zu: Honoráveis ancestrais, permitam que *Mulan* impressione a casamenteira hoje. Ajudem, ajudem, por favor!

O cenário da oração é o templo da família, situado em um espaço próximo a casa. A câmera capta os detalhes dos objetos de cena: incenso, nomes dos ancestrais escritos nas paredes. *Fa Zu* encontra-se ajoelhado e seu tom de voz é de súplica. Corte na imagem para nos mostrar *Mulan*, que escreve uma cola nos braços sobre o que deve responder à casamenteira:

Mulan: Calma, reservada, educada, equilibrada e pontual!²⁰

²⁰ Grifos meus.

São componentes do “ser” mulher aos quais me referi na segunda parte. Na cidade, a mãe e a avó de *Mulan* aguardam ansiosas por ela, que já está atrasada. Esta seqüência de imagens deixa claro que se trata de um momento importante na vida da personagem, despertando imensa ansiedade e expectativa em todos os membros da família.

Quando a personagem, finalmente, chega à cidade, começam a prepará-la para ser avaliada pela *casamenteira*, mulher que tem a função de encontrar noivos para as moças. Transcrevo abaixo algumas estrofes da letra da música que descreve o que se espera de *Mulan* no seu papel de noiva:

A moça vai trazer a grande honra ao seu lar
Achando um bom par
Com ele se casar

Mas terá que ser bem calma
Obediente
E ter vigor
Com bons modos e com muito ardor
Traz mais honra a todas nós

Ancestrais, ouçam bem
Eu vos peço proteção também
Que encontre logo um alguém
E ao meu pai eu vou honrar²¹

À música é associada às imagens que mostram *Mulan* sendo lavada, maquiada e vestida. A garota bem humorada, descalça, portando bermudas e de cabelos soltos do início do filme dá lugar a uma dama exageradamente arrumada. O excesso de maquiagem, o penteado elaborado somando-se aos adornos e à roupa desconfortável, praticamente, impedem-na de caminhar. Seus passos tornam-se lentos, compassados e a expressão calma. A seqüência ironiza o ritual, o que fica claro pelas expressões de desconforto e desagrado demonstrados pela moça, conforme pode observar-se na imagem abaixo, que reproduz um fotograma do momento em que *Mulan* está sendo vestida tendo à sua direita a mãe e à esquerda a modista, que aperta a cintura da moça com uma faixa, deixando-na praticamente sem ar.

²¹ Grifos meus.



(figura 6)²²

O desempenho de *Mulan* pode comprometer para sempre o seu futuro bem como o de sua família. Atendem para a repetição das palavras casamento, honra e família na letra da música, as quais, juntas, funcionam como uma cadeia significativa que indica o papel social destinado às mulheres jovens naquele contexto social. Para obter o passaporte para a maturidade – leia-se casamento - as jovens têm de reunir em seu comportamento qualidades como “obediência”, “vigor”, “devoção”, “ardor”.

A figura da *casamenteira*, ao entrar em cena, vai acentuar a ironia do enunciador à situação que *Mulan* está vivenciando, sendo tratada como uma marionete, sem vontades e desejos. Trata-se de uma mulher gorda, de expressão severa e voz dura, como se observa na imagem abaixo. Ela é o oposto de *Mulan*, e o resultado do encontro entre elas é um desastre. A moça faz tudo errado, originando uma das cenas mais engraçadas do filme.



(figura 7)²³

²² Imagem disponível em: <http://www.hossa.net/windowcolor/disney/mulan/mulan02.gif>. Acesso em 10/05/2006.

Mas o humor não é capaz de escamotear o fracasso de *Mulan*. Ela retorna à casa abatida e cabisbaixa. O humor cede espaço para o drama gerando dúvidas sobre o futuro que aguarda a personagem. É como se não lhe restasse outra opção, conforme depreende-se das estrofes da canção que entoa:

Mulan: Olhe bem
A perfeita esposa
Jamais vou ser
Ou perfeita filha

Quem é que está aqui?
Junto a mim, em meu ser
É a minha imagem?
Eu não sei dizer

Como vou desvendar
Quem sou eu?
Quando a imagem de quem sou
Vai se revelar?²⁴

Ser rejeitada tem um significado terrível, implica para a heroína questionar-se, angustiar-se. A frase “quem sou eu” expressa a indagação sobre o papel que lhe é destinado, o de esposa e filha. Enquanto canta a última estrofe, “Quando a imagem de quem sou vai revelar-se?” ela vê sua silhueta refletida no lago que contorna a casa como se buscasse encontrar sua identidade. É uma cena importante a ser analisada, pois toma por base uma construção arcaica sobre as mulheres, àquela referente ao casamento como passaporte para a vida adulta, para o acesso à sociabilidade, enfim, para a justificação mesma da existência.

A relevância sobre o significado do casamento na vida das mulheres tem sido objeto de diversas análises. Destaco o trabalho de Carole Pateman, cuja obra **O Contrato Sexual**, explicita que já no século XIX, período, que segundo ela, reservou um leque mínimo de opções para as mulheres fora do casamento. De acordo com Pateman:

“As mulheres foram forçadas a participar desse suposto contrato (termo que ela utiliza para designar o casamento). Os costumes sociais destituíram as mulheres da oportunidade de ganharem o seu próprio

²³ Imagem disponível em: <http://www.nossa.net/windowcolor/disney/mulan/mulanmatch.gif>. Acesso em 14/05/2006.

²⁴ Grifos meus.

sustento, de modo que o casamento era a sua única chance para elas terem uma vida decente”. (Pateman, 1993: 236).

Decência e honra são palavras que expressam sentido aproximado chamando-me a atenção o fato de que o filme trabalha o significado do casamento explorando a idéia de que a personagem central só pode trazer honra à sua família se conseguir encontrar um bom marido. Quando *Mulan* se vê sem essa possibilidade ela sente seu mundo ruir. Não lhe restariam outras possibilidades? De novo, o filme trabalha com a hipótese negativa, redimensionando uma característica da vida das mulheres européias do século XIX, segundo a qual, afirma Patersen, pressupõe que, “A posição de ‘esposa’ é a única que sua criação, sua deficiência de educação e de instrução, e as pressões legais e sociais concretas deixam em aberto para elas”. (1993: 241). *Mulan* não é uma boboca sem instrução – como discutirei mais adiante – entretanto, as pressões sociais e legais conduzem-na a adotar o casamento como única via para honrar a si mesma e à sua família; para pensar a si mesma, auto-representar-se. Ademais, ela não tem profissão: exerce o papel de filha, destinada, portanto, ao casamento.

A situação atual das mulheres não parece diferir demasiado daquela relatada na ficção ou experimentada na vida cotidiana do século XIX. Navarro-Swain, ao analisar a valorização dada ao casamento e à maternidade pelas sociedades contemporâneas, afirma que:

Apesar das transformações ocorridas em algumas normas sociais (de maneira pontual e localizada) e devidas em grande parte aos feminismos, o casamento e a maternidade povoam os sonhos e o imaginário das mulheres que se consideram completas apenas se forem mães e esposas”. (2000: 54).

Bela, por seu turno, também parece destinada ao casamento e o filme apresenta seu pretendente, na aldeia, *Gaston*, o caçador de maneiras rudes. A cena do momento em que ele a pede em casamento é hilária e desencadeia todos os acontecimentos posteriores. Ele prepara uma banda de música, chama seus amigos, reúne curiosos da aldeia e bate à porta de *Bela*, seguindo-se o diálogo que descrevo abaixo:

Bela: Gaston, mas que bela surpresa!

Gaston: Você gostou? Eu sou sempre cheio de surpresas. Sabe *Bela*, não há uma garota da aldeia que não adorasse estar em seu lugar!(ao dizer isso olha-se no espelho e limpa o dente com a língua). Hoje é o dia...hoje é o dia de realizar os seus sonhos!

Bela: O que você sabe sobre os meus sonhos, *Gaston*?

Gaston: Bastante! (sentando-se e pondo os pés enlameados em cima da mesa, sobre o livro que ela estava lendo). Olhe, imagine uma cabaninha rústica, minha última caça assando no forno (tira os sapatos, que revela meias furadas) minha esposinha massageando os meus pés, os pequeninos brincam no chão com os cães. (*Bela* tapa o nariz com as mãos), teremos seis ou sete.

Bela: Cães? (retirando o livro sobre o qual ele colocara os pés).

Gaston: Não, *Bela*, garotinhos, robustos, como eu!

Bela: Imagine só!

Gaston: E imagine quem será a esposinha?

Bela: Quem será?

Gaston: Você *Bela*!

Bela: Estou sem fala, eu não sei o que dizer!

Gaston: Diga que casa comigo!

Bela: Lamento *Gaston*, mas acho que não mereço você. (Ao dizer isto ela abre a porta na qual ele estava encostado, fazendo-o cair do lado de fora. Em seguida ela fecha a porta rapidamente)²⁵.

Observo duas representações concorrentes no diálogo. Uma refere-se à idéia de que ser pedida em casamento deve ser considerado como uma deferência para as mulheres, a oportunidade de realizar seus maiores sonhos, como expressam as palavras e a atitude arrogante de *Gaston*. Some-se a isso o fato de que o casamento também é descrito como uma união que gira em torno do homem e de seus desejos: uma mulher que cozinhe, faça massagens nos pés do marido e lhe dê muitos filhos. Por outro lado, as atitudes e as palavras de *Bela* expressam dúvidas sobre tais idéias: “O que você sabe sobre os meus sonhos?”, seguido do momento em que o coloca fora de casa.

Como disse, a cena é engraçada e revela um pouco da perspicácia e ironia da heroína, entretanto, não deve ser considerada um indício de que a personagem rejeita a instituição casamento. O que ela, de fato, despreza são as maneiras rudes do pretendente, o que fica claro pelas suas reações diante dos hábitos do caçador: como o de colocar os pés enlameados sobre a mesa e, coisa pior, em cima do livro que ela estava lendo. *Bela* também não se sente tentada por um futuro ao lado de *Gaston*, conforme depreende-se da música que ela canta após a saída do pretendente, enquanto executa as tarefas domésticas:

Bela : Madame *Gaston*,

Casar com ele!

Madame *Gaston*,

Mas que horror

Jamais serei

Esposa dele

Eu quero mais

²⁵ Grifos meus.

Que a vida no interior!

Como é possível perceber, ela o considera indigno, desprezível e, sequer, pode imaginar-se viver ao lado dele sem que sinta horror. *Bela*, nestas primeiras cenas, expressa a imagem de alguém que nutre expectativas maiores acerca do futuro, tanto que desabafa na canção que quer mais que a vida do interior. Entretanto, quando descobrir alguém diferente, por quem sinta amor, abre-se a oportunidade para que o matrimônio volte a ser valorizado e desejado. É o que ocorre quando encontra a *Fera*, conforme discuti no item anterior. Não existe nenhuma cena que explicita a cerimônia nupcial no filme, entretanto, não é difícil perceber que o casamento ocorre, suposição corroborada no filme seguinte, **A Bela e A Fera: o natal encantado**, pois as personagens surgem de braços dados, como marido e mulher (príncipe e princesa) no final da trama, quando *Madame Samovar* termina de contar o episódio ocorrido no Natal do ano passado.

Importante perceber que o casamento é ressignificado, revalorizado como um momento fundamental na vida das mulheres. Apesar de vários elementos que tentam imprimir uma personalidade mais forte e uma atitude mais determinada às heroínas, as núpcias continuam sendo trabalhadas como um elemento inexorável no destino das mulheres. Na discussão acerca do processo de subjetivação das mulheres Navarro-Swain, observa-se que, “a instituição do casamento em particular e a heterossexualidade obrigatória em geral, fazem com que as mulheres possam ser apropriadas em sua sexualidade, em sua força de trabalho de modo individual e coletivo pelos varões”²⁶. (s/d: 14).

O casamento é tratado de uma forma extremamente convencional em **Mulan**, **Shrek** e **A Bela e A Fera**. Desconsiderando a questão do apelo romântico como premissa para a felicidade conjugal – uma idéia antiga, na verdade, que se popularizou com o advento do romantismo e a propagação da ideologia das liberdades individuais, ocorrida na transição entre os séculos XVIII e XIX - o fato é que o casamento envolve a aproximação entre um homem e uma mulher, reafirmando a moral cristã que despreza a homossexualidade e pressupõe que a união só pode ocorrer e só tem valor legal e institucional se destinar-se à procriação e propagação da espécie humana. De fato, o casamento entre iguais é um dos assuntos tabus nos meus objetos: perigoso e

²⁶ La institución del casamiento en particular y la heterossexualidad obligatoria en general, hacen que las mujeres puedan ser apropiadas en su sexualidad y en su fuerza de trabajo de modo individual y colectivo por los varones”. Tradução livre.

veladamente sugerido apenas nos momentos em que *Pin* e o capitão tiverem seus momentos de camaradagem ou quando o príncipe de **Shrek** é ridicularizado por suas maneiras efeminadas. Foucault, na obra **A Ordem do Discurso**, ao empreender uma análise acerca do enunciável em nossa sociedade observa que:

“Em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade”. (1996: 8/9).

Tal premissa deixa claro que não pode dizer tudo o que se pensa, da forma que se quer, restando ao enunciador sujeitar-se às normas do discurso, caso deseje ser aceito e compreendido pelos seus pares. Os procedimentos de exclusão que permeiam a ordem discursiva incluem a interdição, classificada em três tipos diferentes:

“Tabu do objeto, ritual da circunstância, direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala: temos aí o jogo de três tipos de interdições que se cruzam, se reforçam ou se compensam, formando uma grade complexa que não cessa de modificar”. (Foucault, 1996: 9).

Ao avaliar a interdição referente ao tabu do objeto, Foucault observa que: “Em nossos dias, as regiões onde a grade é mais cerrada, onde os buracos negros se multiplicam, são as regiões da sexualidade e as da política”. (1996: 9). Sem dúvidas, tal inferência aplica-se com precisão aos meus objetos e à grande parte da produção cinematográfica dirigida às crianças. As personagens não têm vida sexual, da mesma forma que dificilmente se ousa questionar arranjos relativos à opção sexual (a exceção que encontrei foi em **Shrek**, conforme discutido anteriormente). A heterossexualidade compulsória apontada por feministas como Navarro-Swain, por sua vez, é uma realidade diante da qual não cabem interrogações.

Além de ser tratado de maneira convencional, o casamento pressupõe felicidade eterna para as heroínas. Em **Mulan: a lenda continua**, o casamento é a vedete da trama. Logo no início, *Mulan* é pedida em casamento, entretanto, as bodas só se concretizarão após mais de 60 minutos de filme, tempo utilizado para se narrar brigas e reconciliações entre o casal até o *happy-end*, explicitado nas cenas que mostram as uniões de *Mulan* e *Li Shang* bem como dos três amigos do casal, que se unem às princesas, já livres para escolherem com quem se casarão.

O *happy-end* é um elemento narrativo importantíssimo na linguagem cinematográfica. Ao analisar o uso freqüente que os estúdios norte-americanos fazem do final redentor nos anos 30 do século passado, Morin (1972: 22) observa que ele tornou-se uma exigência, um dogma. No cinema de animação ocorreu o mesmo, principalmente após a entrada em cena de Walt Disney, cuja opção pelo cinema de entretenimento incluiria o final feliz.

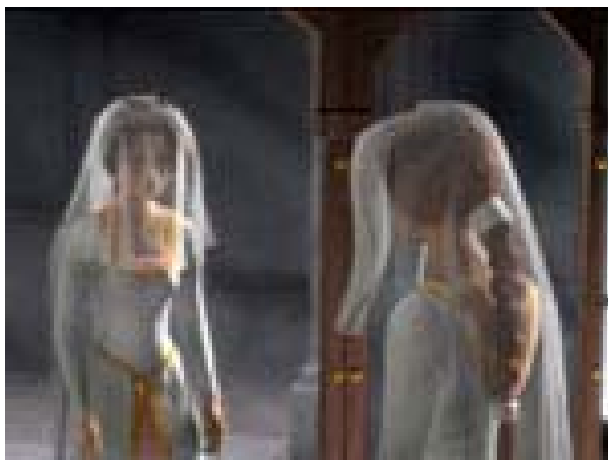
E a senha para a felicidade é justamente o casamento dos heróis, fato que ocorre em obras como **Branca de Neve e Os Sete Anões**, **Cinderela**, **A Bela Adormecida**, - produzidos entre os anos 30 e 60 - entre tantos outros que contam a história de lindas garotas que, após sofrerem humilhações e perseguições, encontram a felicidade nos braços de belos príncipes. Quero argumentar com isto que o público receptor infantil não aprendeu a associar mulheres/casamentos/felicidade apenas através dos objetos que analiso, realizados a partir dos anos 90. A história, na verdade, é antiga e recorrente, percebendo-se um intercurso presente em filmes de animação e de outros formatos, na literatura, na publicidade, entre outras mídias.

Shrek segue o mesmo princípio. *Fiona*, a heroína, também tem o seu destino interligado ao casamento, conforme ela mesma explica, em uma conversa que mantém com o *Burro Falante*, ocasião em que lhe revela a sua dupla identidade e as possibilidades que tem para se livrar da maldição:

Fiona: Fui posta numa torre à espera do dia em que meu verdadeiro amor viesse me salvar. E é por isso que eu tenho que me casar com *Lorde Farquard* amanhã, antes que o sol se ponha e ele me veja assim! (A princesa senta-se e começa a chorar).

O discurso de *Fiona* denota a sua falta de escolhas diante de um destino inexorável, que a mantém como princesa durante o dia e ogra à noite. Não há nada que ela possa fazer para mudar por sua própria conta a sina da dupla identidade – ao menos é assim que ela percebe a sua situação. Sua existência futura, bem como a felicidade, dependem de um casamento. De novo, trabalha-se com a idéia de uma personagem que tem uma vida incompleta, imperfeita, que só será plena quando encontrar o homem que a conduza ao paraíso. Assim como *Mulan* e *Bela*, o destino a brindará com a oportunidade de casar-se com alguém de sua escolha. Este é o limite da inovação de nossas personagens.

Observem a imagem abaixo que reproduz um fotograma da cena em que *Fiona* está vestida para a cerimônia de casamento com *Lorde Farquard*:



(figura 8)²⁷

Sua expressão é de infelicidade, pois, na verdade, não ama o noivo e o dispositivo amoroso, conforme afirmei anteriormente, é fundamental na vida das personagens que analiso. É sintomático o fato de que em um momento de intensa tristeza ela se mire no espelho como que a indagar quem ela é de fato. Lembremo-nos que outra personagem, *Mulan*, também olhava-se em um lago quando foi rejeitada como noiva.

O interdiscurso leva-nos a refletir sobre a valorização dada ao tema do casamento na vida das mulheres. A imagem da noiva em um vestido branco, corpo justo, saia rodada, emoldurado por um véu é extremamente eloquente daquele que foi considerado por longas décadas como o principal papel social a ser desempenhado pelas mulheres, como a razão mesma de sua existência, envolvendo a preparação para a maternidade, os cuidados com a família e uma velhice rodeada de netos.

Ao comentar a questão da maternidade na vida das mulheres, Navarro-Swain afirma que:

“A maternidade é, para a imensa maioria das mulheres o resultado direto de relações sexuais e, portanto, a prática da sexualidade é o princípio organizador de sua identidade inteligível, em um jogo de ‘verdades’ que cria a ilusão de um sujeito ontologicamente definido por seu assujeitamento ou sua resistência às normas reguladoras. Ao construir seres sexuados, as tecnologias sexuais de gênero esculpem mulheres e homens de forma hierárquica, dotando-os de posições sociais desiguais”. (s/d: 15).²⁸

²⁷ Imagem disponível em: <http://coco.raceme.org/films/shrek/quotes/fiona.php>. Acesso em: 14/05/2006.

²⁸ La maternidad es, para la inmensa mayoría de las mujeres el resultado directo de relaciones sexuales y, por lo tanto, la práctica de la sexualidad es el principio organizador de su identidad inteligible, en un juego de ‘verdades’ que crea la ilusión de un sujeto antológicamente definido por su sujetamiento o su

No momento em que *Fiona* está prestes a desempenhar sua “função” social ela hesita, porém a hesitação dura pouco, somente até o momento em que *Shrek*, seu verdadeiro amor, entra em cena, expulsando o impostor que pretende se passar pelo amor verdadeiro da princesa. No filme seguinte **Shrek 2**, ver-se-á a confirmação do amor e dos laços matrimoniais da princesa e do ogro, conforme já descrito na análise da matriz referente ao amor romântico.

1.7. Belas, bondosas e meigas

Mulheres românticas, destinadas ao casamento devem dispor de qualidades físicas e morais, dentre as quais se incluem beleza, bondade e meiguice, temas que aparecem com demasiada frequência nos filmes que analiso para que possam ser ignorados como sendo componentes fundamentais na composição das personalidades das heroínas. As três são muito bonitas e duas delas *Mulan* e *Bela* podem ser consideradas modelos de virtude, devido à bondade e meiguice que demonstram em relação aos animais, crianças, amigos e familiares.

A beleza das heroínas salta à vista, conforme tentei demonstrar nas imagens dispostas abaixo, as quais retratam-nas da cintura para cima realçando detalhes dos corpos e dos rostos: *Mulan*, *Fiona* e *Bela*, por ordem, destacam-se pelos traços do rosto harmônicos, cabelos lisos e volumosos, cutis impecável. Possuem corpos longilíneos e cinturas finas. Seguem, portanto, o padrão de beleza ocidental contemporâneo adequando-se às exigências do star-system²⁹ cinematográfico cujas estrelas devem possuir uma série de atributos sendo um dos principais a beleza física.

resistencia a las normas reguladoras. Al construir seres sexuados, las tecnologías sociales de género esculpen mujeres y hombres de forma jerárquica, dotándolos de posiciones sociales desiguales”.

Tradução livre.

²⁹ Morin afirma que as características principais do *star-system* são o capitalismo industrial e o mercado, lembrando ainda que a fabricação de estrelas é algo primordial na indústria fílmica. (MORIN, Edgar. **Les Stars**. s/d, Éditions du Seuil, 1972, pág. 99.).



(figura 9)³⁰

Morin considera a beleza e a juventude como passaporte para que uma atriz possa vir a se transformar em uma estrela. Segundo ele: “a beleza é muito freqüentemente uma característica, não apenas secundária, mas essencial das estrelas”.³¹ (1972: 40). Com relação à juventude ele observa que: “A exigência da beleza é ao mesmo tempo uma exigência de juventude”.³² (1972: 44). Poderia ser acusada de exagero por utilizar a análise de Morin referente às atrizes para referir-me às personagens de animação, entretanto, o próprio autor (1972: 112) afirma em determinado momento de sua obra que as personagens de animação podem ser mais vivas que as atrizes, muitas vezes tratados como marionetes.

O que também me chama a atenção no desenho dos corpos das personagens acima é a simetria de formas, que conjuga uma cintura finíssima, seios fartos e nádegas empinadas, algo tão harmônico, que supera os modelos vivos de mulheres. Isto, associado aos movimentos sincronizados da animação, torna as personagens mais perfeitas e mais sedutoras que qualquer atriz em atividade em Hollywood. Alberto Lucena Jr., ao analisar filmes realizados nos anos 80, como **Uma Cilada para Roger Rabbit**, que mistura personagens animados com atores, observou acerca de uma das personagens de animação: “Se compararmos as caras, bocas e trejeitos corporais da personagem *Jessica*, por exemplo, com as divas hollywoodianas das décadas de 1930 e 1940 que a inspiraram, estas ficam em flagrante desvantagem – não contam com contorcionismos impossíveis aos humanos”. (2002: 413).

³⁰ Montagem feita com imagens disponíveis em :
<http://www.hossa.net/windowcolor/disney/mulan/mulangoodluck.gif>. Acesso em 15/05/2006;
www.com/images/images/cinema/spic/shrekfiona.jpg. Acesso em 17/05/2006;
www.geocities.com/.../trailer/3991/bbss..html. Acesso em 18/05/2006.

³¹ « La beauté est très souvent un caractère, non pas secondaire, mais essentiel de la star ». Tradução livre.

³² « L'exigence de beauté est en même temps une exigence de jeunesse ». Tradução livre.

O fato é que a beleza é um componente importante na caracterização das heroínas, podendo, também, ser utilizado como elemento de conflito na narrativa, como o que ocorre no filme **Shrek**. *Fiona*, lembremo-nos, tem um problema de identidade advindo do fato de oscilar entre princesa e ogra. Seu descontentamento é enorme e, de certa forma, isto é justificado pela reação das pessoas que convivem com ela quando descobrem a sua faceta oculta. É o que se observa na cena em que o *Burro Falante*, sem querer, depara-se com a dupla identidade da bela e jovem princesa que ele conhecera há pouco. Primeiro ele grita, esbraveja e ameaça o suposto ladrão da beldade – provocando muitos risos - até que ela o chama timidamente, seguindo-se o diálogo que transcrevo abaixo:

Burro Falante: Princesa, o que aconteceu? Você tá diferente!

Fiona: Eu tô feia, tudo bem! (Ao dizer isso ela vira-se de costas e olha sua imagem refletida em uma tina d'água). Uma bruxa jogou um feitiço sobre mim e toda noite eu fico assim: esta horrível besta (diz isso gritando, batendo a mão na água, como se quisesse afastar aquela imagem de si).

Pode-se argumentar que o filme ironiza a grande valorização dada à beleza feminina já que, ao final, *Fiona* assumirá a identidade de ogra e não de princesa. Entretanto, é preciso considerar o fato de que a opção do narrador visa, principalmente, permitir que dessa forma a heroína se case com o ogro e não com o nobre, na verdade, um charlatão desprezível. O que se valoriza é o amor romântico e não a possibilidade de uma mulher dizer basta à ditadura da beleza. Aliás, essa possibilidade existe? Forsyth, no artigo “Pela reapropriação do corpo das mulheres e das meninas, ainda sob o olhar dos outros na cultura popular das sociedades patriarcais”, duvida dessa possibilidade afirmando que:

“Essa imagem (o imperativo da beleza) faz parte integrante do sistema capitalista em sua marcha implacável para se apoderar de todos os recursos do globo. Sua entrada no corpo e na intimidade das meninas e das mulheres assegura que as estruturas heterossexuais do patriarcado conservem sua força”. (2003: 03).

Navarro-Swain, por sua vez, ao empreender uma análise acerca de revistas femininas, entre as quais **Nova** e **Marie Claire**, observa que grande parte das matérias, conselhos, dicas e publicidades presentes nestas revistas referem-se à valorização do corpo e da beleza, em discursos que, segundo ela:

“Apelam à eterna juventude, ao corpo produzido: o modelo corporal está finalmente ao alcance de todas, na luta contra o tempo e as imperfeições. Com a cosmetologia, nenhuma mulher precisa ser feia, pois a beleza é condição *sine qua non* para o romance e a felicidade”. (2001: 10).

Presente em gêneros discursivos diversos, como o cinema, o jornalismo impresso e muitos outros, a valorização da beleza – a qual está sempre associada à vaidade – atravessa fronteiras, raças e classes sociais, constituindo-se em uma formação discursiva fundamental no assujeitamento das mulheres do mundo Ocidental.

Susan Bordo, no artigo “Império das Imagens: Prefácio para o Décimo Aniversário da Edição de Este Peso Insuportável”, afirma que (2003: web) as desordens alimentares advindas da busca pelo corpo perfeito³³ não é privilégio, como se pensou, há cerca de 15 ou 20 anos, de um grupo restrito de adolescentes:

“É hora de deixarmos claro que meninas e mulheres bem ajustadas estão correndo perigo também. Que nenhum grupo racial ou étnico é invulnerável. Que a insegurança em relação ao corpo pode ser exportada, importada, e vendida através do globo terrestre como qualquer outra mercadoria rentável”. (2003: web).

Pioneira na discussão acerca da doença do corpo perfeito que acomete a sociedade capitalista contemporânea, Bordo não tem dúvidas acerca da importância das imagens na construção deste ideal. Ao deter-se sobre as imagens digitais, por exemplo, ela afirma que:

“Trata-se de uma pedagogia de percepção. Como interpretar o seu Corpo. Estas imagens estão nos ensinando como ver. Filtradas, atenuadas, polidas, amolecidas, aguçadas, re-arranjadas. E passando. Criações digitais, cyborgs visuais, nsinando-nos quais expectativas devemos ter em relação à carne e ao sangue. Treinando nossa percepção sobre o que é defeito e o que é normal”. (Bordo, 2003: web).

O mito da beleza, além de ser por si mesmo discriminatório, devido ao fato de eliminar do patamar dos sujeitos afortunados qualquer pessoa que não possua traços

³³ “O limite daquilo que é considerado perfeição é constantemente estendido pela imagética cultural, pela recomendação dos cirurgiões, e pelos olhos acostumados a considerar qualquer desvio como defeito”. (BORDO, Susan. “No Império das Imagens: Prefácio para o Décimo Aniversário da Edição de Este Peso Insuportável” in **Revista Labrys: Estudos Feministas** (www.unb.br/ih/his/gefem, no. 4, agosto/dezembro de 2003. Acesso em 10/07/2006).

harmônicos simétricos, cútis impecável, etc., também funciona como um implacável disseminador de preconceitos. Forsyth observa a esse respeito que,

“O mito da beleza reforça outros mitos perigosos, como aquele do embranquecimento e da heteronormatividade. Aquelas, cuja aparência não correspondem aos estereótipos assimilados não conseguem encontrar o reflexo de sua identidade nas representações da realidade da vida cotidiana. Os reflexos da rica diversidade humana são ocultados, negados, remetidos a uma invisibilidade que despertam nos indivíduos sentimentos de insuficiência, de vergonha, de culpabilidade, de medo”. (2003: Web).

Fiona e *Bela* representam tipos físicos europeus clássicos: cabelos lisos, levemente ondulados, de tonalidades ruivas; narizes afilados, cútis clara. Modelo este ao qual pouquíssimas brasileiras podem adequar-se, mesmo que às custas das “maravilhas” criadas ultimamente pelos segmentos da cosmetologia, da cirurgia plástica ou da dermatologia. Já *Mulan* é um caso raro, pois representa uma asiática, entretanto, excetuando os olhos amendoados e os cabelos pretos, tudo o mais nela lembra um modelo típico de mulher bela européia: traços harmônicos e corpo longilíneo.

Aliás, percebo vários equívocos nas investidas dos produtores de filmes de animação na tentativa de seguir o politicamente correto recomendado para a valorização da multiplicidade étnica. Além de *Mulan* lembro-me do caso da índia *Pocahontas*, personagem central da obra homônima. A índia também é submetida um processo de embranquecimento para ser representada nas telas. Que índia brasileira, por exemplo, poderia adequar-se àquele padrão?

Dessa forma, a mídia torna-se uma agenciadora de um leque estreito de representações para as mulheres: beleza e juventude, a qual, segundo a avaliação de Forsyth, vem se somar “as ficções da pureza feminina, a bondade maternal, o sacrifício, ou tudo o que querem ver no Outro aqueles que monopolizam o poder”. (2003: web).

De fato, percebo que a representação da beleza em meus objetos conjuga-se com as da bondade e da meiguice, como a feiúra com a bruxa má. Há uma série de recursos utilizados nos filmes para ressaltar esta faceta das heroínas, a começar pela relação amigável e carinhosa que *Mulan* e *Bela* mantêm com animais. As primeiras imagens de **A Bela e A Fera** mostram a heroína lendo, rodeada de carneiros, que escutam-na com atenção, conforme observa-se na reprodução da imagem disposta na página seguinte. No prosseguimento da cena um dos carneiros tenta comer uma página do livro,

originando apenas um leve franzir de testa de *Bela* que se esquia de qualquer hostilidade em relação ao animal.



(figura 10)³⁴

Bela também mantém um relacionamento estreito com *Felipe*, o cavalo pertencente à família. Os dois conseguem comunicar-se em uma linguagem especial, feita de carinhos e olhares, sem necessitarem da fala, dom que os animais deste filme não possuem. Uma das cenas que exemplifica esta proximidade ocorre quando o cavalo retorna sozinho de uma viagem que fez para levar o pai de *Bela*, *Maurice* à cidade. Ao vê-lo só, ela sobressalta-se, imagina o que poderá ter acontecido e dirige-se a ele com as seguintes palavras:

Bela: Felipe, o que aconteceu, onde está papai,? Você tem que me levar até ele!

Felipe a entende e leva-a até o pai imediatamente, permanecendo com a moça em seu tempo de presídio no Castelo como um fiel escudeiro.

Mulan também demonstra capacidade de entender-se com animais. As primeiras cenas do filme mostram-na fazendo as tarefas de casa com a ajuda – involuntária – do *Pequeno Irmão*, um cãozinho meio atrapalhado a quem ela trata com carinho. A imagem abaixo mostra *Mulan* rodeada pelo *Pequeno Irmão*, de um lado e *Mushu* (o dragão guardião) do outro, tendo ainda às suas costas o cavalo que a acompanha desde o início e que mostra-se um companheiro de absoluta confiança, estando com ela do início ao fim de sua jornada na guerra.

³⁴ Imagem disponível em: <http://geocities.com/hollywood/trailer/3991/bb004.jpg>. Acesso em 19/05/2006.



(figura 11)³⁵

A imagem bondosa também é percebida pelo relacionamento respeitoso e carinhoso que elas mantêm com pessoas mais velhas e com as crianças. *Bela* trata o pai com deferência, incentivando-o a continuar criando inventos fabulosos, o que pode ser percebido na cena em que eles conversam e o pai mostra-se desanimado com a sua última criação. O diálogo é bastante ilustrativo do comportamento usual de *Bela*:

Maurice: Eu falo sério dessa vez, eu nunca vou fazer essa jeringonça funcionar.

Bela: Vai sim! E vai ganhar o primeiro prêmio na Feira amanhã e vai se tornar um famoso inventor!

Maurice: Acredita mesmo nisso?

Bela: Eu sempre acreditei!

Bela diz isso tocando gentilmente os ombros do pai, dando-lhe um sorriso que corrobora as palavras animadoras que acabara de dizer. A imagem que reproduzo — um fotograma da cena descrita — expressa a amizade e confiança que caracteriza o relacionamento entre pai e filha, além de sublinhar a gentileza e meiguice que a moça expressa em suas maneiras. *Maurice* é um inventor meio amalucado, tornando-se motivo de chacota dos aldeões, *Bela*, entretanto defende-o com veemência, sendo, inclusive, capaz de sacrifícios que lhe exigirão coragem e desprendimentos, como no momento em que aceita ser prisioneira da *Fera* para que o pai possa ser libertado, cena esta que analisarei no tópico seguinte.

³⁵ Imagem disponível em: <http://www.meekosmulanpage.com/gallery/mupost.jpg>. Acesso em: 19/05/2006.



(figura 12)³⁶

Outra cena que evidencia o enorme amor que *Bela* sente pelo pai ocorre quando, já apaixonada pela *Fera*, ainda assim, decide deixar o Castelo para ir ao encontro dele, após descobrir, consultando o espelho mágico que o namorado lhe empresta, que *Maurice* corre perigo. Dirige-se à *Fera* em um tom dramático e de súplica:

Bela: Está doente e pode morrer. Ele está só (...) espere papai, eu estou a caminho!
Obrigada por compreender que ele precisa de mim!

Novamente, a enunciação acentua as expressões gentis e bondosas da personagem, assim como a sua voz doce e preocupada. A imagem que se constrói é a de uma filha perfeita.

Uma das cenas que mais me chamou a atenção no comportamento gentil de *Mulan* ocorreu em **Mulan 2: a lenda continua**, quando ela é procurada pelas crianças da aldeia, interessadas em aprender a ser uma guerreira. Primeiro, as crianças abordam a mãe e a avó de *Mulan*, querendo saber onde ela está. As duas senhoras indicam-lhes o lugar, seguido do seguinte comentário da mãe:

Mãe: Todas as crianças amam *Mulan*
Avó: E como não amar? Ela é forte, corajosa, bonita. Tal mãe, tal filha!

Quando as crianças encontram-na e pedem-lhe para ensiná-las, ela aceita e começa dizendo-lhes:

Mulan: A primeira e mais importante lição é aprender a ser delicado, ao mesmo tempo estamos sendo fortes!

³⁶Imagem disponível em: <http://images.google.com.br/imgres?imgurl=>. Acesso em: 19/05/2006.

Para falar com as crianças, *Mulan* abaixa-se e seu tom de voz é doce, sua atitude paciente e sua expressão tranqüila. Lembra-nos uma “tia” do ensino fundamental.

A imagem que reproduzo abaixo mostra a professora em ação: a platéia está atenta. Ela é uma heroína, o que não pode deixar de ser acentuado, uma mulher que provoca admiração nas crianças as quais encaram-na como uma ídola. Entretanto, pergunto-me, porquê a platéia da grande salvadora da China não é formada por pessoas adultas? Afinal, ela tem muito a ensinar, devido aos vários feitos que obteve como soldado – conforme detalharei no próximo tópico – entretanto, ela assume as vezes de uma “professorinha” que, facilmente, pode ser confundida com uma mãe instruindo seus filhos. Será que seus alunos são crianças porque isso implicaria em menor responsabilidade, algo que as mulheres não dispõem, segundo o senso comum? O que as imagens de bondade, meiguice e dedicação evocam? Evocam e/ou realizam uma das “vocações” das mulheres: ser professora de ensino fundamental.



(figura 13)³⁷

Em primeiro lugar, observo que as quatro fotos acima – a de *Bela* e *Mulan* rodeada por animais, cuidando do pai e ensinando crianças - permitem visualizar o espaço habitual pelo qual transita as heroínas (a casa e sua extensão) assim como os seres com os quais elas convivem (animais e familiares). O ambiente doméstico é um cenário recorrente e, ao lado de imagens já vistas, que mostram mulheres sempre belas,

³⁷ Imagen disponible em: <http://images.google.com.br/images?q=>. Acesso em: 19/05/2006.

românticas e casadoiras, observa-se uma rede discursiva que aprisiona as mulheres em papéis habituais, ressignificando a representação da “verdadeira mulher”. Navarro-Swain associa essa imagem a valores como o amor, a maternidade, a sedução, a complementação do homem (2000: 54). No artigo “A Invenção do Corpo Feminino ou espelho, espelho meu que corpo é este que me constrói?” em que a autora detém-se sobre o valor dado à maternidade, ela observa também que a imagem da “verdadeira mulher” evoca o de “esposa, sexo domesticado, moralidade, espaço privado, família, reprodução do social”. (2000: 53).

Todos os valores descritos acima - exceto a maternidade - estão presentes nos meus objetos de forma ostensiva, originando um quadro que recoloca as mulheres naquele que é considerado o seu lugar de origem, a casa e tudo o mais que ela abrange: maridos, filhos, pais, animais, etc. Ademais, coloca-se a beleza e a juventude como predicados essenciais para a existência de uma mulher. Nesse caso, a mídia desencadeia uma ação pedagógica perversa ou, segundo as palavras de Navarro-Swain,

“Em termos simbólicos estes enunciados são fundadores de imagens e de práticas, já que definem lugares e posições sociais, delimitam o espaço de ação e participação das mulheres; quem pode, quem diz, quem dirige, quem ordena, quem decide, lugares de fala, lugares de ação valorizada, contidos em apenas um dos pólos deste binário: o masculino”.³⁸ (s/d: 07).

Entretanto, é preciso considerar também que a mídia é sempre paradoxal, ambígua, disposta a conciliar novos gostos, novas tendências, novos tipos de comportamentos com velhas representações tanto no que diz respeito às mulheres quanto a outros temas, ativando a multiplicidade de significações contidas no imaginário social. O que me chamou primeiro a atenção, nesses produtos, aliás, foi a articulação de imagens diferenciadas acerca das mulheres: corajosas, fortes, guerreiras. Passo agora, portanto a análise do que chamo de representações positivas acerca das mulheres.

1.8. Corajosas, guerreiras, perspicazes

Fiona, Mulan e Bela também executam ações admiráveis. Quando não estão entregues a arroubos românticos elas são capazes de se destacar de várias maneiras,

³⁸ “En términos simbólicos estos enunciados son fundadores de imágenes y de prácticas, ya que definen lugares y posiciones sociales, delimitan el espacio de acción y participación de las mujeres; quien puede, quien dice, quien dirige, quien ordena, quien decide, lugares de habla, lugares de acción valorizada, contenidos en apenas uno de los polos de este binario: el masculino”. Tradução livre.

assumindo comportamentos incomuns para o modelo usual da bela mulher indefesa. Também demonstram coragem diante das adversidades, dos perigos, dos maus-tratos, da descrença e da maledicência. Tudo isso elas conseguem por meio do emprego da inteligência, elevada capacidade de discernimento e uma verve irônica, bem-humorada.

Dentre as três personagens, destaca-se *Mulan*, cujos feitos grandiosos têm início quando ela decide tomar o lugar do pai convocado para a guerra. Isto é feito às escondidas, contrariando as leis imperiais e o código de comportamento familiar. É uma bela seqüência: Primeiro, *Mulan* reza, em seguida, vai até os aposentos dos pais e rouba a convocação para o alistamento, no lugar da qual deixa um pente que enfeita seus cabelos. Sai, toma a espada nas mãos e olha o seu rosto refletido no metal da arma. Resoluta, corta os cabelos com a espada, amarra-os com uma fita, à moda masculina, e prende-os. Veste a armadura do pai, coloca a espada na bainha. Dirige-se ao estábulo, toma o cavalo pelas rédeas, monta e sai a galope, à noite, embaixo de chuva forte, com trovões ressoando.



(figura 14)³⁹

A imagem acima reproduz um fotograma do momento que *Mulan* deixa a casa. É uma figura admirável, inspira respeito contradizendo imagens usuais de contos de fadas, cujas mulheres, habitualmente, andam de carruagem e não montam a cavalo, no caso, um corcel negro, de elevada estatura e de porte majestoso. Entretanto, é preciso considerar que, por enquanto, ela é uma usurpadora, não possui nem as armas, nem o cavalo que conduz. A sociedade à qual pertence não lhe permite possuí-los e muito menos envergar tais trajés. Ela é uma transgressora das normas, movida pela piedade que sente pelo pai – velho e ferido de guerras passadas – e também pelo desejo de auto conhecimento, já que foi descartada como noiva ideal. Trata-se de uma usurpadora, em

³⁹ Imagem disponível em: <http://www.meekosmulanpage.com/gallery/bound.jpg>. Acesso em: 23/05/2006.

uma sociedade sexista – noção feminista discutida na segunda parte deste trabalho – que reserva o papel de herói única e exclusivamente aos homens.

O fato é que, aos poucos, a imagem de rebelde e transgressora soma-se a de soldado valoroso e forte o bastante para agüentar a disciplina rígida de treinamento. A cena emblemática de sua demonstração de força ocorre quando vence o desafio, lançado pelo comandante *Li Shang* à tropa, dias antes, conseguindo subir em um pau alto – liso e reto – com um peso em cada braço. Os colegas olham-na admirados, certos de que convivem com um homem e não com uma mulher disfarçada. Não há diálogos, nem imagens disponíveis desta cena, entretanto, pode-se imaginar o prestígio que *Mulan* ou *Ping*, seu codinome, alcança a partir deste feito. É a conquista do falo simbólico e da masculinidade e de tudo o que isso proporciona: prestígio, honra e glória.

Quando seu pelotão entra em ação, *Mulan* demonstra que é a melhor de toda a tropa, superando o comandante, o conselheiro e os soldados em atos de bravura e coragem. Descrevo a seguir toda a seqüência que a consolida como heroína: Sua tropa está guerreando em um vasto campo nevado e, a princípio, parece que estão desbaratando o inimigo, entretanto, de repente, vem aproximando-se milhares de hunos montados a cavalo. Observe a cena abaixo:



(figura 15)⁴⁰

Mulan, montada em seu corcel negro não dá demonstração de medo, entretanto a morte de todos é iminente, pois os inimigos são numericamente muito superiores. *Li Shang*, percebendo o perigo que correm tenta encorajá-los gritando:

⁴⁰ Imagem disponível em: <http://www.meekomulanoage.com/gallery/learding.jpg>. Acesso em: 23/05/2006.

Li Shang: Se morrerem, morrerão com honra!

Entretanto, *Mulan* tem uma idéia melhor do que esperar a morte. A câmera acompanha o seu olhar fixar-se no brilho da espada, onde ela vê refletido o pico de uma montanha. Sem dizer nada a ninguém, pega o último canhão que ainda dispõe de bala, toma-o e sai correndo. Consegue acertar o pico, provocando uma avalanche que soterra os soldados inimigos. O chefe dos hunos a enfrenta e golpeia, mas ela consegue escapar.

Em seguida, mesmo ferida, salva *Li Shang* da morte, em uma cena audaz, já que segura-o pela mão e joga-o sobre seu próprio cavalo, saindo em disparada, para fugir da avalanche, que está a poucos metros, como se observa na imagem abaixo, que reproduz um fotograma da cena. Note-se que a expressão de *Mulan* não reflete medo nem hesitação. Ao mesmo tempo que conduz o cavalo, é capaz de segurar o homem, mais alto e mais pesado que ela.



(figura 16)⁴¹

Quando já estão todos fora de perigo, ela é saudada com urros por toda a tropa e com o seguinte comentário do capitão:

Li Shang: *Ping*, eu nunca tinha visto um homem louco como você (só então eles percebem que ela está com um grave ferimento), mas essa sua loucura salvou a minha vida. Por isso, de hoje em diante, você tem minha confiança.

Os amigos de *Mulan*, por sua vez, saúdam-na gritando:

⁴¹ Imagem disponível em: <http://www.meekosmulanpage.com/gallery/reaching.jpg>. Acesso em: 23/05/2006.

Ling: Um soldado genial!
Yao: Ele é o rei da montanha!

Essa imagem de *Mulan* vencedora, corajosa, personificada como heroína não é usual no acervo de filmes de animação dirigidos às crianças, principalmente os realizados pelos Estúdios Disney, entretanto, é preciso estar atento para o fato de que ela é saudada enquanto homem. Mesmo no caso dos filmes ora em análise percebe-se, como tentei indicar ao longo de todo este capítulo, que as personagens são compostas a partir de um modelo pré-determinado de conduta que remete às imagens da “verdadeira mulher”. Honra e glória não são atributos femininos; tratam-se de valores e representações atribuídos aos homens, conforme apreende-se do interdiscusso, o qual atravessa diferentes formações discursivas.

A noção de formação discursiva foi formulada por Foucault para designar grupos de enunciados,

“isto é, conjuntos de performances verbais que não estão ligados entre si, no nível das frases, por laços gramaticais (...) por laços psicológicos (...) mas que estão ligados no nível do enunciado. Isso supõe que se possa definir o regime geral a que obedecem seus objetos, a forma de dispersão que reparte regularmente aquilo de que falam, o sistema de seus referenciais; que se defina o regime geral ao qual obedecem os diferentes modos de enunciação, a distribuição possível das posições subjetivas”. (1995: 133/134).

Ao discutir seu emprego pelos integrantes da AD francesa, Maingueneau observa que a noção: “designa todo sistema de regras que funda a unidade de um conjunto de enunciados sócio-historicamente circunscrito”. (1998: 68). O conjunto de regras que rege a formação discursiva relativa à proibição das mulheres disporem de honra, glória e, conseqüentemente, transformarem-se em heroínas é constantemente reatualizado. No artigo de “De Deusa à Bruxa: Uma História de Silêncio”, Navarro-Swain discute as maneiras utilizadas por padres, médicos e juizes, no decorrer da Idade Média, no sórdido empreendimento de transformar deusas, filósofas, poetisas e sacerdotisas em figuras do mal.

Segundo a autora,

“Repetidos, mas nunca os mesmos, os enunciados, as imagens, reaparecem com uma força devastadora a partir do século XIII, dizimando milhares de mulheres, reativando o medo, a reminiscência do culto à Deusa, do tempo em que Ela era Deus, inaugurando o Terror nos tempos modernos”. (s/d: 50).

O objetivo dessas ações, segundo a autora, não era outro senão,

“uma tentativa definitiva de eliminar a mulher de qualquer veiledade de poder – seja religioso, econômico ou político – com a naturalização de uma imagem aviltada e desprezível, retomada no discurso social e oficial como a ‘natureza’, a ‘essência’ do feminino”. (s/d: 10).

Observa-se no filme, portanto, um discurso dúbio, que evoca as imagens da ‘verdadeira mulher’, ao mesmo tempo que contradiz a interdição de poder imposta às mulheres. Voltarei mais tarde à discussão desta ambigüidade. Por enquanto, cabe ressaltar o feminino positivo — embora travestido— que a guerreira evoca: audaz, estrategista, rápida e criativa. Ao final do filme seus feitos crescem e consolidam-se com o plano espetacular que arma para salvar o imperador da China, cena que foi descrita na Segunda Parte da tese.

Para realçar o heroísmo da personagem, o filme também mostra as humilhações que ela sofre, justamente por ser mulher. Há várias passagens referentes à questão, destaque aquela em que identidade de *Mulan* é revelada diante da tropa, originando a reação irada por parte do conselheiro imperial e o desprezo de *Li Shang*. *Mulan* está ferida, sendo tratada pelo médico. Este sai da barraca, conta o segredo ao conselheiro que imediatamente arranca *Mulan* da cama e a arrasta até a frente de *Shang* dizendo:

Conselheiro: Sabia que havia algo errado nisso. Uma mulher (solta os cabelos de *Mulan*). Víbora traiçoeira! (joga-a no chão).

Mulan: Meu nome é *Mulan*! Fiz isso para salvar meu pai.

Conselheiro: Alta traição!

Mulan: Eu não imaginei aonde ia chegar!

Conselheiro: Desonra em último grau!

Mulan: Era a única maneira, por favor, acredite em mim (encolhida no chão, agarrada ao seu cobertor).

Conselheiro: Comandante! (os amigos de *Mulan* protestam).

Li Shang: Poupem-lhe a vida!

Quebrar a ordem discursiva patriarcal e tomar o lugar de um homem era passível de morte. A descrição da cena é insuficiente para traduzir todo o drama da situação vivenciada por *Mulan*: Ela é retirada da cama aos solavancos, humilhada perante todos, por um triz é condenada à morte e ademais tem que assistir muda a reação covarde de *Li Shang*, que a olha com expressão consternada, culpando-a de ser uma...mulher!

Depois de decidirem abandoná-la e não matá-la, como previsto em lei, ela é largada à própria sorte. A reprodução do fotograma disposto na página seguinte revela uma *Mulan* desolada, cabisbaixa e só no mundo. A imagem e o filme, de forma geral, associa idéias de transgressão/humilhação/abandono/castigo com muita propriedade. Afinal, ele é ambientado em uma China medieval, patriarcal e misógina, mas uma realidade, possivelmente, não muito diferente daquela experimentada por muitas mulheres ocidentais e orientais em tempos passados e presentes.



(figura 17)⁴²

Navarro-Swain observa que as imagens de *Lilith*, *Eva* e das bruxas da Idade Média/Moderna, “representam cristalizações atravessadas por todo um construto imaginário, que durante séculos se obstina em criar, para o princípio feminino, um *status* de inferioridade natural e social ligado a suas especificidades maléficas e perversas, marcadas biologicamente”. (s/d: 52). Interessante observar que uma das antigas imagens da Deusa, a serpente, posteriormente símbolo do feminino desprezível, segundo nos informa Navarro-Swain, é colocada na boca do conselheiro para se referir a *Mulan*: “víbora”, seguida do adjetivo “traíçoeira”⁴³. A resposta e a atitude defensiva de *Mulan* desperta ainda mais comiseração, realçando o masculino vilipendiador.

Detive-me até o momento apenas em *Mulan*, mas não se pode perder de vista o fato que a matriz discursiva que une heroísmo/inteligência/perspiciácia também aparece em **A Bela e A Fera** e **Shrek**.

Fiona não é exatamente uma heroína, mas tem atitudes singulares, que contrariam o modelo “princesa adormecida”, pois tem uma oralidade admirável,

⁴² Imagem disponível em: <http://www.kinopolis.de/filminfo/m/img/mulan06.jpg>. Acesso em: 24/05/2006.

⁴³ “A tríade Eva, árvore do paraíso e a serpente estabelece a clara ligação entre a Deusa e queda/pecado/expulsão do homem de um *lócus* de felicidade por um deus enfurecido”. (NAVARRO-SWAIN, Tânia. “De Deusa a Bruxa: uma história de silêncio” in **Revista Humanidades**. Brasília, Editora da Universidade de Brasília.s/d, Vol. 09 no. 1 (31), pág. 49).

conforme já observei anteriormente; consegue se defender sozinha e é despojada e irônica. Elegi duas cenas para exemplificar sua capacidade de enfrentar sozinha eventuais algozes que surgem em seu caminho. Uma relativa ao primeiro filme, que ocorre quando ela, o ogro e o *Burro Falante* estão a caminho do reino de *Lorde Farquard*. De repente, um homem surge em meio às árvores, pendurado em um cipó, pega *Fiona* e a leva para cima de uma árvore, seguindo-se o seguinte diálogo:

Fiona: Espere, o que está fazendo?
Hobin Hood: Calma *ma chérie*, sou seu salvador e vim livrar-lhe desta besta verde (diz isto beijando-lhe os braços).
Shrek: Ei, esta princesa é minha, vá procurar a sua!
Hobin Hood: Ogro, não dá pra ver que eu estou um pouquinho ocupado?
Fiona: Olha aqui cara, eu não sei quem você pensa que é!

Neste momento, o diálogo interrompe-se para que o galã das florestas comece a cantar uma melodia exaltando suas qualidades e ações. De repente, ouve-se um grito e uma figura nocauteando o cantor. É *Fiona*, que, perante o olhar atônito de todos, passa a enfrentar também os amigos do salteador, que surgem de todos os lados. Ao final, ela põe todos para correr encenando movimentos de uma lutadora ninja rápida e feroz. Observem-na em plena ação na imagem que reproduz um fotograma da cena. Eles a atacam ao mesmo tempo, mas ela se defende com maestria, vestida como estava, de princesa.



(figura 18)⁴⁴

Diante das expressões admiradas de *Shrek* e do *Burro Falante*, que assistiram a tudo sem reação, ela vira-se e diz:

Fiona: Vamos embora?

⁴⁴ Imagem disponível em: <http://www.dvd365.net/gallery/shrek/shrek10.jpg>. Acesso em 25/05/2006.

Shrek: Onde aprendeu isso?

Fiona: Quando se vive sozinha a gente aprende essas coisas!

A imagem da mulher corajosa, que não necessita de ninguém que a proteja, tem outro bom momento em **Shrek 2**. *Fiona* livra-se de outro galanteador, o *Príncipe Encantado*, que passa o filme todo tentando seduzi-la. Ao tentar beijá-la, leva uma testada fenomenal, que o nocauteia, deixando-o imobilizado no chão. Entretanto, a imagem de uma mulher audaz choca-se com a da princesa que precisa casar-se no primeiro episódio e que corre para os braços do marido no segundo episódio, após livrar-se do importuno *Príncipe Encantado*. Constatamos, mais uma vez, que o casamento e o amor romântico sempre são retomados na representação acerca das mulheres, mesmo ou principalmente quando elas demonstram capacidades inusitadas.

Curioso e divertido é o lado despojado de *Fiona*, sem dúvidas a personagem menos fútil entre todas as três que analiso. Exemplifico esta característica com a cena em que ela come um churrasco feito por *Shrek*. *Fiona* está sentada em um tronco de árvore, as pernas abertas, saboreando o espeto e dizendo:

Fiona: Hum, isso é bom! Isso é muito bom! O que é?

Shrek: Rato de arbusto feito no espeto!

Fiona: Não brinca? Hum, é uma delícia!

Sem dúvidas, não é casual o fato de uma princesa aparecer comendo churrasco de rato, a princípio, um inimigo mortal desta categoria de mulheres: desprezado, odiado, motivos de nojo e pânico. Entretanto, a princesa contraria a imagem de “dondoca”, e não apenas come a iguaria, como a elogia, numa atitude que lembra mais a de uma camponesa, totalmente à vontade ao ar livre, em companhia de um ogro e de um burro. A representação, vista por outro ângulo, aproxima a personagem de uma mulher do mundo ocidental contemporâneo.

No caso de *Bela*, sua primeira demonstração de coragem ocorre quando ela entra no Castelo, descobre o pai preso e enfrenta a *Fera*, estabelecendo-se entre eles um diálogo já discutido anteriormente. Mais que a força das palavras, entretanto, impõe-se a força das imagens que contrapõem a garota e a fera. Não disponho de nenhuma reprodução de fotograma referente à cena da troca, mas é possível imaginar o pavor de que *Bela* foi tomada visualizando a imagem abaixo:



(figura 19)⁴⁵

Trata-se de um fotograma referente a um confronto entre *Fera* e *Bela*: ela ousou desobedecer uma ordem sua e, como conseqüência, ele grita, faz expressões ameaçadoras assumindo o aspecto de um animal selvagem. Observe-se a disparidade de tamanho e de forma entre os dois. A *Fera* é, no mínimo, duas vezes maior que *Bela*, captada de costas, encolhendo-se, apavorada. Ela percebera esta mesma disparidade no momento da troca, mas não titubeou, seguiu em frente, jogando o futuro e os sonhos para o espaço, na tentativa de salvar o pai.

Destacada a atitude destemida de *Bela* é necessário observar que ela encerra um outro aspecto, o desejo de proteger o pai que, por sua vez, também está na origem da decisão de *Mulan* de ir para a guerra. Isso nos remete à terceira parte da trilogia de Tebas, escrita por Sófocles, a qual nos mostra a coragem e o desprendimento da personagem título, *Antígona*, na tentativa de salvaguardar a família e as tradições de sepultamento, tornando-a um ícone da figura feminina no Ocidente que vai até as últimas conseqüências na tentativa de salvar a honra familiar.⁴⁶ É óbvio que esta é uma interpretação moralista, machista e reducionista da tragédia grega, entretanto, compõe o imaginário social contemporâneo, circulando não apenas no discurso filosófico, mas também jurídico, e como tal não pode ser ignorado.

Ademais, essa imagem revaloriza uma formação discursiva que liga as mulheres ao cotidiano doméstico. Ao analisar a divisão binária dos gêneros, homem/mulher, Navarro-Swain observa quais valores estão associados a cada um dos lados: “Ao feminino o mundo do sentimento, da intuição, da domesticidade, da inaptidão, do

⁴⁵ Imagem disponível em: <http://www.geocities.com/hollywood/trailer/3991/bb004.jpg>. Acesso em 25/05/2006.

⁴⁶ “A vida pública do Estado e o privado amor familiar, com o dever para com o irmão, entram em litígio, um contra o outro, o interesse da família tem por ‘pathos’ a mulher, Antígona, e o bem-estar da comunidade, o homem, Creonte”. (análise original de Hegel, citado por Eudoro de Sousa in **Uma Leitura da Antígona**, Brasília, Edunb, 1978, pág. 19).

particular; ao masculino a racionalidade, a praticidade, a gerência do universo e do universal”. (2001: 05).

A *Bela* corajosa é, antes de tudo, uma filha desesperada para salvar o pai velho e doente. *Mulan* também deseja ardentemente preservar o pai, tanto que, ao ser descoberta pelo *conselheiro*, afirma “Fiz isso para salvar meu pai”, conforme descrito acima. Pior, alega que não imaginava aonde chegaria. Para completar, numa cena posterior, quando é convidada pelo imperador para ser conselheira, recusa o trabalho (sem dúvidas, uma imensa honraria na China imperial), volta para casa e deposita todas as condecorações que recebeu do imperador aos pés do pai dizendo:

Mulan: Pai, trouxe para o senhor a espada de *Shan Liu* e o selo imperial. São presentes para honrar a família *Fa*.

Fa Zu: Meu maior presente é ter você como filha. Senti muito a sua falta (diz isso abraçando-na).

Todo o percurso de glória empreendido por *Mulan* culmina em uma cena familiar que mostra a moça ajoelhando-se frente ao pai e declarando seu amor à família e o desejo de engrandecê-la. É avassalador do ponto de vista da síntese conciliadora que evoca. Antes de ser uma heroína, *Mulan* é filha, respeitosa, amorosa, delicada e doce, o que pensar de tudo isso? Sublinha-se a figura do pai – patriarcado.

No decorrer da análise discursiva de todos os filmes de animação que integram meu objeto percebi alternarem-se imagens de mulheres corajosas, inteligentes, perspicazes com imagens de mulheres meigas, bondosas, românticas, casadoiras. A mídia está de que lado, afinal? Aderiu aos feminismos ou não? É perturbador observar o quanto há de conservador no discurso midiático, entretanto, também é impossível não perceber as diferenças, as novidades nas maneiras de se representar as mulheres.

É um vai-e-vem constante, uma conciliação que remete às colocações de Christine Gledhill, no artigo “*Pleasurable negotiations*”, no qual ela empreende uma análise feminista de séries e filmes feitos para a televisão norte-americana. Gledhill cria o termo negociação observando que ele permite observar a atuação da mídia sob um prisma diferente do usual, pois:

“implica uma realização simultaneamente em oposição ao ponto de vista do processo contínuo de dar e receber. Assim como implica em destacar que se trata de um modelo de produção de sentidos, de negociações; concebidas como trocas culturais de interseção no processo de produção e recepção, em que justapõem-se, mas não

competem em operações determinadas. Nenhum significado é imposto, nem passivamente assimilado mas, ao contrário disso, é uma luta ou uma negociação entre referências, motivações e experiências de estruturas concorrentes”.⁴⁷ (1992: 195).

A negociação empreendida pela mídia é sutil e assume diversos matizes. No caso específico do meu trabalho percebo que a estratégia utilizada contempla representações positivas acerca das mulheres, como a inteligência, a sagacidade, o despojamento, conciliando-as com imagens tradicionais, sintetizadas pela noção de “verdadeira mulher”. Ademais, denota-se atenção às transformações e concomitante desejo de não desagradar grupos mais conservadores, não desequilibrar a Ordem do Pai.

Esta dinâmica pode ser melhor compreendida quando se reflete sobre as características que envolvem a produção cultural, a qual - segundo Edgar Morin, citado na primeira parte da tese - promove uma contradição marcada pelos pares de opostos individualidade/padronização e burocracia/invenção. É um jogo constante, no qual os produtores culturais esmeram-se em trabalhar com um arsenal sógnico conhecido, introduzindo, ao mesmo tempo, novos valores, novas idéias, na tentativa de manter o interesse dos públicos.

O discurso midiático dilui as iniciativas feministas, na medida em que ressemantiza o sexismo e a naturalização dos sexos, insistindo sobre o poder redentor do dispositivo amoroso, cujos desdobramentos são: o casamento, a maternidade, os cuidados com a casa, os filhos, enfim a manutenção e preservação da família burguesa. É também um discurso que valoriza os atributos físicos como qualidade essencial para que uma mulher possa realizar-se em sua experiência existencial. Todos os filmes abordam estes temas e todos “esquecem-se” de incluir questões prementes da existência humana, tais como as possibilidades de negação do modelo familiar ou as dificuldades de adaptação quando se tem uma preferência sexual diferente do modelo normativo-heterossexual. Abordei anteriormente a questão referente às interdições que regem os discursos. É importante observar, agora, a repetitividade e a exclusão que limitam a enunciação.

Segundo Deleuze

⁴⁷ “implies the holding together of opposite sides in an ongoing process of give-and-take. As a model of meaning production, negotiation conceives cultural exchange as the intersection of process of production and reception, in which overlapping but non-matching determinations operate. Meaning is neither imposed, nor passively imbibed, but arises out of a struggle or negotiation between competing frames of reference, motivation and experience”. Tradução livre.

“Uma época não preexiste aos enunciados que exprimem, nem às visibilidades que a preenchem. São dois aspectos essenciais: por um lado, cada estrato, cada formação histórica implica uma repartição do visível e do enunciável que se faz sobre si mesma; por outro lado, de um estrato a outro, varia a repartição, porque a própria visibilidade varia em modo, e os próprios enunciados mudam de regime”. (1986: 58).

Deleuze, ao comentar a questão referente às formações históricas observa: “Elas são feitas de coisas e de palavras, de ver e de falar, do visível e do dizível, de extensões de visibilidade e de campos de lisibilidade, de conteúdos e de expressões”.⁴⁸ (1986: 55). Sem trocadilhos, o visível é o evidente, aquilo que permeia as superfícies discursivas. Esta é, portanto, uma questão premente no empreendimento foucaultiano de investigação do saber. Para Deleuze, “O que Foucault espera da História, é esta determinação dos visíveis e dos enunciáveis em cada época, que ultrapassa os comportamentos e as mentalidades, as idéias, visto que elas a tornam possíveis”⁴⁹. (1986: 56).

Os possíveis, segundo Foucault, determinam as condições de enunciação. Isto pode ser visto na produção midiática dirigida ao público infantil. A ruptura com relação ao discurso convencional sobre as mulheres é equilibrada com outras imagens tradicionais. Reiventam-se as imagens de feminilidade quando adicionam-se valores como a inteligência, sabedoria e coragem. Ultrapassar estas fronteiras, negando, por exemplo, a associação entre as mulheres e o dispositivo amoroso, é arriscado, é penetrar um terreno escorregadio, continuamente desmerecido e desqualificado por práticas discursivas diversas.

Segundo avalia Foucault, “Em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório”. (1996: 8/9). Percebo tal controle no discurso midiático, haja visto o volume de interdições, de ausências, os quais promovem o controle das mulheres. O controle é marcado por uma premissa óbvia, a de que a coragem e a inteligência não podem desqualificar os valores que regem a feminilidade. Sem dúvidas,

⁴⁸ “Elles sont faites de de choses et de mots, de voir et de parler, de visible e de dicible, de plages de visibilité et de champs de lisibilité, de contenus et d’expressions ». (Tradução livre).

⁴⁹ “Ce que Foucault attend de l’Histoire, c’est cette détermination des visibles et des énonçables à chaque époque, qui dépasse les comportements et les mentalités, les idées, puisqu’elles les rend possible ». (Tradução livre).

tal premissa interfere no processo de subjetivação das mulheres, tema que aprofundarei no próximo capítulo.

Neste capítulo, detive-me sobre a importância dos sistemas técnicos na história da cultura, fazendo referência direta ao cinema e à televisão, mídias que surgiram entre os séculos XIX e XX, centrando-me nos gêneros desenho animado e animação. Em seguida, analisei alguns elementos da linguagem cinematográfica, entre os quais a montagem, trilha sonora, cenografia e o espaço-tempo. Finalmente, passei a análise das matrizes discursivas presentes nos filmes de animação, a saber: o amor romântico, o casamento, beleza/bondade/meiguice e coragem/heroísmo/perspicácia.

Notei que o casamento é ressignificado por estes produtos, funcionando como uma espécie de passaporte para a socialidade na vida das heroínas. O amor romântico, por sua vez, é um dos grandes dispositivos do gênero feminino, já que vem associado à imagem da “verdadeira mulher”. Dentre as principais qualidades exigidas para a composição das heroínas observei as presenças da beleza, bondade e meiguice. Quanto às imagens positivas, destaco a coragem e o heroísmo.

TERCEIRA PARTE

Capítulo 2 — Heroínas de Brinquedo

Exceto o fato de terem mulheres nos papéis centrais, os desenhos animados **Três Espiãs Demais** e **As Meninas Superpoderosas** guardam diferenças entre si, sobressaindo a faixa etária das personagens – criança situadas na idade pré-escolar, por um lado e adolescentes, por outro – e o espaço pelo qual elas transitam – a casa, a escola e a cidade de *Townsville*, no caso das crianças e shoppings, países e continentes diversos, no que se refere às adolescentes. Tais diferenças geram matrizes discursivas específicas de cada objeto, as quais, com frequência, não apresentam pontos comuns. Minha opção foi deixar, portanto, que as diferenças sobressaiam e, quando possível, aglutiná-las, dando relevo ao interdiscurso.

Começo analisando as matrizes comuns a ambos os desenhos, seguindo a mesma metodologia adotada para a análise dos filmes de animação: investigação da organização social da linguagem considerando as questões relativas à linguagem áudio-visual, entre as quais a montagem; som/cor/luz; enquadramentos; cenografia; textos e linguagem corporal.

2.1. Garotas do barulho: Coragem/perspicácia/inteligência/força

Essas matrizes são bastante evidentes no caso do desenho **As Meninas Superpoderosas**. Afinal, elas são super-heroínas e, por isso, dispõem de poderes especiais: uma enorme força física, a capacidade de voar e muita coragem para enfrentarem oponentes que, muitas vezes, são o quádruplo do tamanho delas. Ademais, demonstram inteligência e perspicácia quando inventam soluções inusitadas para derrotarem inimigos espertos, autores de planos mirabolantes.

No episódio intitulado **Horário de Inverno**, o narrador observa:

Narrador: A cidade de *Townsville*, uma cidade onde a vilania existe o tempo todo, mas não se alarmem, pois as *meninas superpoderosas* sempre aparecem em ação!¹

Mal termina de pronunciar esta frase e surgem imagens na tela das três irmãs derrotando um monstro muito maior que elas e, em seguida, levando ladrões para a prisão. Outro comentário dá relevo às imagens:

¹ Grifo meu.

Narrador: Vejam como elas acabam com o crime o tempo todo! É uma tacada de sorte para nós, pois elas não são essas heroínas de segunda mão e mantêm nossa cidade segura à noite, nas primeiras horas da manhã e numa escola também!²



(figura 1)³

Não disponho de imagens destes dois episódios, mas o fotograma reproduzido acima, referente a uma outra história, permite visualizar a força das imagens quando elas estão em ação. Nesta, especificamente, *Florzinha* derrota um monstro de expressão assustadora, diante do qual ela não titubeia, ao contrário, está prestes a nocauteá-lo. Habitualmente, as três sucedem-se na tela, numa ação ininterrupta, efeito este obtido por meio de cortes dinâmicos e enquadramentos tortuosos, que as mostram de lado, de cabeça para baixo, riscando o céu ou caindo firmes no solo. Prevaecem os primeiros planos, os quais permitem realçar as expressões de determinação que elas exibem no momento das lutas.

A trilha sonora é outro elemento fundamental na composição da cena enunciativa: trata-se de uma melodia de batidas rápidas, sem letra, que pontua os socos rodopios e nocautes que elas exibem quando estão em ação. São heroínas admiráveis, como bem observou o narrador, já que dispõem de força física, rapidez e coragem na luta contra o mal.

Entretanto, nem sempre os super poderes das garotas são suficientes para ajudá-las a combaterem os inimigos; nesses momentos, elas inventam planos engenhosos, os quais demonstram sua inteligência e perspicácia. É o que percebi nos episódios **Brinquedo de Menina** e **O Bicho Papão**. No primeiro, as *meninas superpoderosas*

² Grifos meus.

³ Imagem disponível em: <http://www.ara-animation.com/viewsub.cfm>. Acesso em 04/06/2006.

devem combater os *meninos desordeiros*, um de seus inimigos habituais. Vislumbra-se nesse episódio a repetição de uma imagem comum em desenhos animados exibidos na televisão, a guerra de sexos que opõe meninas versus meninos, ressignificando o aprendizado dos grupos separados, marcados pelo sexo biológico.

Quando estão frente a frente com os inimigos, *Florzinha*, *Docinho* e *Lindinha*, entretanto, ao invés de fazerem uso do armamento de que dispõem, erram de propósito os alvos. Os *meninos*, por sua vez, ficam fascinados com os instrumentos, apossam-se deles e começam a utilizá-los como se fossem brinquedos, divertindo-se numa guerrinha particular. Os *meninos desordeiros* acabam por destruir todo o arsenal, ao cabo do que elas comentam entre si:

Florzinha: meninas, o plano deu certo, vencemos os bobões mais uma vez!
Lindinha: Que bobinhos!

As irmãs limitam-se a ir embora, conscientes de sua estratégia. Ademais, demonstram maturidade, pois conseguiram livrar-se de um perigoso arsenal sem precisarem mexer um dedo.

A velha imagem da guerra entre os sexos ganha um outro significado no instante em que as meninas não aceitam participar da luta preferindo promover a destruição das armas em vez do oponente. Elas assumem uma posição de superioridade em relação aos meninos, pois pensam antes de agir e calculam suas ações antes de se desgastarem com enfrentamentos inúteis.

No episódio **O Bicho Papão**, elas vão alternar força, inteligência e coragem para enfrentarem monstros que povoam a imaginação de crianças nesta idade. O *Bicho Papão*, no decorrer de uma noite, convidou todos os amigos monstros para uma festa, cortou a energia da cidade transformando *Townsville* numa “boate de pesadelo”. Quando elas acordam são obrigadas a pensar rapidamente em uma solução. Logo, *Florzinha*, a mais inteligente dentre as três, bola um plano para desobstruir o sol. Vencem o inimigo, que parecia imbatível. A vitória é comentada com orgulho pelo *narrador*. Transcrevo abaixo um trecho da fala, a qual já usara como exemplo na segunda parte da tese:

Narrador: Assim, o sol está livre para brilhar em Townsville de novo.

Neste episódio elas demonstram novamente que, além de força física, possuem criatividade, inteligência e bom humor no combate ao crime. *Florzinha*, *Lindinha* e *Docinho* ainda agregam valores como a solidariedade feminina, pois, apesar de possuírem personalidades opostas, lutam juntas, protegendo-se e dividindo os louros pelas vitórias. Isto é ressaltado pelo narrador por meio do emprego de tomadas de câmera que mostram as três combatendo juntas, sucedendo-se nos golpes contra os inimigos. Observem a imagem seguinte: as três estão levantando vôo, prontas para mais um combate. *Docinho*, a de verde, é a mais brava e mais impulsiva, *Florzinha*, a de vermelho, é a mais racional, assumindo, muitas vezes, o papel de líder, *Lindinha*, a de azul, é mais dengosa, mas não foge à luta.



(figura 2)⁴

Mais adiante deter-me-ei um pouco mais na análise do significado do nome das garotas, por enquanto, quero ressaltar o companheirismo que reina entre elas, representação esta que contrapõe àquela que nega a possibilidade de existirem amizades entre as mulheres.

É importante ressaltar que *Florzinha*, *Lindinha* e *Docinho* não são as primeiras super heroínas da história da indústria cultural, haja visto o caso de *MulherMaravilha*, (quadrinho surgido nos Estados Unidos, nos anos quarenta⁵ e que nos anos setenta transformou-se em uma série de TV, estrelada por Linda Carter), dentre outras heroínas como *Super Moça*, *Electra* que, aos poucos, povoaram o imaginário ocidental contemporâneo, fazendo frente aos numerosos exemplares masculinos. Entretanto, constata-se que, ainda hoje, os programas, sejam desenhos ou séries, em que as

⁴ Imagem disponível em: <http://www.ara-animation.com/viewsub.cfm>. Acesso em 07/06/2006.

⁵ Confira a seguinte obra ROBINSON, LilianS. **Wonder Women: Feminisms and Superheroes**. New York e London, Routledge, 2004. Pág. 65.

mulheres são protagonistas ou caracterizadas como heroínas, são minoria em relação aos congêneres masculinos. Por isto, acho inquestionável os benefícios que produtos comunicacionais com imagens positivas acerca das mulheres originam nos imaginários contemporâneos e na auto representação das meninas/mulheres, rompendo estereótipos como o da fragilidade, incompetência e dependência.

Instaura-se uma nova representação acerca das mulheres que, se vistas ao lado de outras imagens positivas, como as que discuti na análise referente aos filmes de animação, forma um conjunto importante flexionando a rigidez do sistema de sexo-gênero atual. Denise Jodelet, ao discutir a relevância primordial da comunicação nos fenômenos representativos afirma que:

“Ela é o vetor de transmissão da linguagem, portadora em si mesma de representações. (...) ela incide sobre os aspectos estruturais e formais do pensamento social, à medida que engaja processos de interação social, influência, consenso ou dissenso e polêmica. Finalmente, ela contribui para forjar representações que, apoiadas numa energética social, são pertinentes para a vida prática e afetiva dos grupos. Energética e pertinência sociais que explicam, juntamente com o poder performático das palavras e dos discursos, a força com a qual as representações instauram versões da realidade, comum e partilhadas”. (2001: 32).

Considerando-se, portanto, a performatividade das imagens, palavras e discursos que criam realidades, é inegável a sua força e o dinamismo nos imaginários contemporâneos. No caso específico da pedagogização dos gêneros modificações estão sendo geradas, tímidas, entretanto, para os propósitos feministas de transformar as relações e a própria instauração dos gêneros.

Da mesma forma que as personagens já citadas, as espiãs adolescentes também possuem valores positivos. Ainda que não disponham de poderes extra-sensoriais ou físicos, *Alex*, *Clover* e *Sam*, as protagonistas de **Três Espiãs Demais**, dão demonstrações de força e coragem, aliada à capacidade investigativa.

No episódio **Pesadelo da Natureza**, por exemplo, são designadas para investigarem uma floresta onde pessoas estão sumindo, sem deixarem vestígios. Com sua argúcia, chegam ao criminoso: um cientista disposto a vingar a natureza da ação humana predatória. Para isso ele usou de engenharia genética fazendo árvores tornarem-se carnívoras. Quando elas descobrem a árvore rainha tem início o embate, pontuado pelo seguinte comentário de uma das espiãs, ao volante de um trator:

Clover: Se os lenhadores podem fazer isso eu também posso. Muito bem rainha, é hora de uma pequena poda!

As personagens demonstram capacidade de assumir todo tipo de trabalho – lenhador, sem dúvidas, é um dos mais pesados. *Clover* e *Sam* lutam bravamente contra a árvore poderosa, mas *Clover* acaba lançada fora do trator por um dos galhos da árvore. Neste momento, *Sam* assume o comando do veículo enquanto *Clover* tem outra idéia:

Clover: Lembra-se do que você disse sobre fazer fogo com faíscas? Vamos mostrar para a rainha como as espãs são equipadas!

Ao dizer isso elas têm um enfrentamento final com a árvore, do qual saem vencedoras. As idéias tomaram o lugar da força bruta, pois não basta ter dispositivos e não saber usá-los.

Em outro episódio, **Brinquedos Perigosos**, elas investigam um roubo ocorrido em uma base militar descobrindo que brinquedos estão equipados com *microships*, possibilitando-lhes comportarem-se como humanos. Têm uma mente criminosa e terão de ser detidos. O embate final entre as espãs e os brinquedos ocorre no prédio das Nações Unidas, quando elas, praticamente, salvam o mundo. A façanha é obtida por meio de investigações, deduções certeiras sobre as pistas deixadas pelos criminosos e também por meio de embates corporais, quando necessário.

Abaixo reproduzo uma seqüência de fotogramas que as mostra na fábrica de brinquedos transformada em quartel general pelos criminosos. As espãs foram aprisionadas ao teto e tentam safar-se.



(figura 3)⁶

As imagens deixam entrever as acrobacias que elas conseguem fazer com os corpos na tentativa de livrarem-se das cordas que as prendem ao teto. Não há dúvidas de que precisam de coragem, preparo físico e força para se safarem. Contrapõem a visão de que

⁶ Imagem disponível em : <http://jennyinspiration2.tripod.com/images6/totallyspies-toyingaround10.jpg>. Acesso em 07/06/2006

as mulheres são, por natureza, medrosas e frágeis. Também chama a atenção o fato de combaterem juntas, demonstrando companheirismo e solidariedade.

Nos dois episódios e em vários outros incluem-se cenas que demonstram o companheirismo reinante entre elas bem como a vontade de ajudarem-se mutuamente, imagem esta que tem um sentido bastante positivo se consideramos o axioma de que é impossível existir solidariedade entre pessoas do sexo feminino. Seria outra importante contribuição das mídias ao projeto feminista de construção de uma sociedade que nega o sexismo e a naturalização. Todavia, é preciso precaução na análise desta questão, já que **Três Espiãs Demais** deixa entrever outras associações à idéia de companheirismo.

Ao contrário de **As Meninas Superpoderosas**, neste caso a imagem do companheirismo é dúbia, já que, ao mesmo tempo em que lutam e investigam juntas, elas também podem se indispor umas com as outras, caso haja um namorado em vista. É o que ocorre em vários episódios, permitindo-me passar à análise da matriz discursiva referente à rivalidade feminina/traição/tolice que, como disse anteriormente, aparece com frequência neste desenho, especificamente, tornando as companheiras inimigas em potencial, um dos paradoxos que caracteriza o produto.

Paradoxos e contradições que habitam o imaginário – múltiplo, fluido, que adensa em alguns pontos, sem, entretanto, eliminar a emergência de novas imagens e representações sociais. Na pedagogia do “ser mulher” o objetivo maior a ser alcançado por uma mulher é a conquista de um homem. Quando ele entra em cena, a solidariedade cede face à concorrência.

2.2. Meninas Malvadas: rivalidade feminina/traição/tolice

Esta tríade de atributos acompanha as espiãs em praticamente todos os episódios. Ademais, estão imbricados tornando deveras complicada a tarefa de analisá-los separadamente. Possivelmente, isto ocorre porque partilham de uma mesma formação discursiva, a que diz respeito à falibilidade do caráter das mulheres. Espero deixar isto mais claro à medida que for dispondo as superfícies discursivas.

O episódio **Namorado do Mal** é um ótimo exemplo de como o narrador trabalha a rivalidade feminina, insistindo sobre a impossibilidade de companheirismo, particularmente quando um homem está envolvido na história. Logo no início sugere-se que elas realmente gostam umas das outras, pois sorriem e abraçam-se ao verem-se depois de um longo tempo dedicado aos estudos:

Alex: Ai, a gente tem estudado tanto ultimamente que parece que a gente não se vê há séculos.

Sam: O que estamos precisando mesmo é de um tempinho só para nós.

Clover: Que tal uma reuniãozinha pra matar a saudade, logo depois da escola?

Alex e Sam: Excelente!

O diálogo é interrompido pelo sinal sonoro que anuncia o momento de retornar à aula. Ao sair correndo em direção à sala, *Sam* tromba com um colega. Ele desculpa-se e imediatamente surge um clima de romance entre os dois, reforçado pelo convite que ele faz:

James: Será que eu posso pagar um café para você depois da escola? É o mínimo que posso fazer depois de tê-la derrubado!

Sam: Claro, quer dizer, se é para você não ficar com sentimento de culpa!

Quando chega à sala conta o que aconteceu às amigas, desmarca o encontro que tinha com elas à tarde e, para remediar a ausência, propõe-lhes encontrarem-se à noite, na casa de *Clover*, para verem um filme juntas. Em questão de minutos *Sam* mudou de idéia, comportamento este que corrobora a concepção de que qualquer coisa pode ser deixada para segundo plano quando a questão é um namorado novo na vida de uma mulher.

A volubilidade de caráter da espiã será realçada à exaustão nas cenas que se seguem. Ela também não comparecerá ao compromisso feito com as amigas para a noite, pois marca outro encontro com *Jamie*. Esta informação é dada pelo narrador por meio de uma cena sem diálogos, porém, bastante significativa: *Alex* e *Clover* estão no quarto comendo pipoca. Em um dado momento, *Alex* parece se cansar de esperar e dirige-se ao telefone. Corte. Aparece o quarto de *Sam* vazio e o telefone tocando. Cai na secretária eletrônica, que capta o seguinte recado: - “Oi *Sam*, é a *Alex*. Você vem para cá? Me liga, tá?”. Corte. Aparecem imagens de *Sam* e *Jamie* correndo no parque. Corte. Surge *Clover* ao telefone deixando outro recado: - “É a *Clover*, por onde anda *Sam*?”. Corte. Surgem outras imagens de *Sam* e *Jamie* juntos no parque.

A montagem é bastante elucidativa sobre o que está ocorrendo. Enquanto *Alex* e *Clover* esperam pela amiga, esta, por sua vez, namora completamente esquecida dos compromissos de amizade, já que está embevecida com a presença de *Jamie*, o que é caracterizado pelas cenas dos dois andando de mãos dadas, olhando-se nos olhos ou beijando-se. Para reforçar a ingratidão que acomete *Sam*, ocorre um desentendimento

verbal e, possivelmente, definitivo entre as amigas. Elas encontram-se para fazer compras e, diante do desânimo demonstrado por *Sam*, *Clover* comenta:

Clover: Deixa eu adivinhar, não pode ir porque vai sair com o Jamie de novo!

Sam: E se eu for? Não é minha culpa se eu tenho um namorado legal e vocês não têm!

Clover: Namorado? Se liga Sam, você mal conhece esse cara!

Alex: É, você ta apressando as coisas!

Sam: Bem, se é isso o que vocês acham, então é melhor a gente não ser mais amigas!

Alex e Clover: Ótimo!

Além de volúvel, *Sam* dá demonstrações de ser facilmente manipulável. O diálogo acima demonstra a sua incapacidade para distinguir um flerte de um namoro e os próximos acontecimentos vão explicitar o quão ilimitada é a sua tolice. Ainda que mal conheça *Jamie*, que se diz um inglês participando de um intercâmbio, ela aceita a proposta feita por ele de roubar uma fórmula de invisibilidade, da qual a espiã já conhecia a existência. *Sam* questiona *Jamie* e este alega que a fórmula foi inventada pelo seu próprio pai, o qual pretende usá-la com fins maléficis, o que ele pretendia evitar. A espiã cai na conversa e no momento em que está roubando a fórmula depara-se com as amigas, seguindo-se o seguinte diálogo:

Clover: Você deixou *Jamie* entrar aqui e roubar a fórmula da invisibilidade?

Sam: Não é isso!

Ela repete para elas a explicação dada por *Jamie*, ao que a amiga retruca:

Alex: Ah tá! E o cabelo da *Clover* é loiro assim mesmo!

Clover: *Sam*, *Jamie* é um criminoso! E quer saber mais? Ele quase matou a gente hoje!

Sam: Não dá pra acreditar que vocês estejam com ciúmes!

Neste momento, ela afirma que para provar que o que ela e o namorado dizem é verdade, irá destruir a fórmula. Entretanto, *Jamie* toma o vidro das mãos dela e diz-lhe:

Jamie: Na verdade *Sam*, suas amiguinhas têm razão. Eu tentei matá-las mesmo esta manhã e devia ter sido mais competente!

Sam: Do que você está falando? Você não é criminoso, você é meu namorado!

Jamie: Há,há! Eu só estava usando você! Para falar a verdade, nunca saí com uma garota tão patética (...) Ah *Sam*, obrigado pelos beijinhos queridinha!

Impossível não rir da situação descrita acima, tamanha a imbecilidade misturada com ingenuidade demonstrada pela garota. *Sam*, apesar de adolescente com uma idade variando, possivelmente, entre os 16 e os 18 anos, assumiu o comportamento de uma criança ou de uma personagem como *Chapeuzinho Vermelho* ao se deparar com *o Lobo Mau*. Ou seja, retrata-se aqui um comportamento “tipicamente feminino”.

Para deixar claro que a tolice e a traição não são características apenas de *Sam*, o narrador termina o episódio com uma cena passada à beira da piscina, quando as três espiãs já fizeram as pazes e estão conversando amigavelmente:

Sam: Um brinde para não deixar que nada interfira na nossa amizade outra vez.

Alex: Principalmente algum garoto.

Alex: De agora em diante vamos ficar sempre juntas.

O diálogo é interrompido por uma bola que as atinge de frente. Ainda atordoadas pela pancada, percebem dois garotos acenando-lhes de dentro da piscina pedindo-lhes desculpas. Imediatamente, *Alex* e *Clover* saem correndo e pulam na piscina, ao encontro dos desconhecidos. *Sam* tenta chamá-las, mas balança a cabeça sorridente dizendo:

Sam: Bem, tudo pela amizade!

A solidariedade e a amizade entre mulheres foi completamente ridicularizada. O humor que tempera a enunciação torna a representação ainda mais provocativa. O que esperar dessas tolinhas se nem mesmo elas se levam a sério, como expressa a frase final pronunciada por *Sam*. Há um embate das representações tradicionais: ser espiã ou ter qualquer outro trabalho não muda a essência das mulheres. O episódio gira, de fato, em torno dos rapazes, que são o eixo da narrativa, apesar de aparecerem secundariamente. Percebe-se uma interação de pressupostos sobre as mulheres demonstrando o funcionamento da mídia como uma tecnologia de gênero.

Existem vários outros episódios que a matriz da rivalidade feminina retorna, sem contar o constante conflito existente entre *Clover* e *Mandy*, colega de escola das espiãs. As duas brigam por *David*, o bonitão da escola. Odeiam-se tanto que são capazes de darem golpes baixos uma na outra, dignos de uma vilã de novela. No episódio **Ataque aos Shoppings** ocorre um destes golpes. *Clover* está numa loja de cosméticos passando batom. Imita *Mandy* para as amigas e neste momento a rival aparece dizendo:

Mandy: Tentando me imitar? Seria preciso o trabalho de um artista da maquiagem para conseguir chegar próximo da minha perfeição!

Sam: Pára com isso, você não é a rainha da beleza *Mandy*!

Clover: Eu só tava brincando *Mandy*!

Alex: Ah, vamos sair daqui.

Mandy: (falando para si mesma) Ninguém me chama de rainha da beleza impunemente sem falar sério. Isso deve acabar com aquela imitação barata.

Ao dizer esta frase ela pega um objeto da loja e enfia na bolsa de *Clover*, sem que esta perceba. A espiã é detida na saída e acusada de roubo.

Vilania, tolice, volubilidade, dentre outros adjetivos associam-se à matriz discursiva ora discutida. Se, por um lado, as três espiãs representam mulheres corajosas e espertas, por outro, elas incorporam o lado obscuro, vingativo, irracional da humanidade. O desenho animado evoca, portanto, uma representação acerca das mulheres que circula em discursos diversos há séculos. Geneviève Fraisse, ao iniciar a obra **Les Femmes Et Leur Histoire**, comenta sobre o teor predominante do discurso filosófico acerca das mulheres:

“Um simples fragmento de frase, ‘o delirante, a faladeira, a criança’, foi a origem das minhas pesquisas. Fragmento de frase de Spinoza na qual o louco, a mulher e a criança estavam em uma mesma categoria para o filósofo, seres sem razão aos olhos do homem de razão”⁷. (1998: 08).

Irrracionalidade é a palavra mais adequada para definir o comportamento infantil e incongruente das três personagens, principalmente o da protagonista do episódio. Entretanto, não é incongruente para a representação social da “verdadeira mulher”, cujo objetivo é agradar e seduzir os homens. Afinal, de que outra maneira se explicaria a troca feita por *Sam*? Desprezar as companheiras em prol de um desconhecido, que tem um comportamento estranho, autor de propostas suspeitas? O fato de ser espiã e estar habituada a tratar com tipos perigosos e a decodificar crimes também não contam a favor de uma atitude menos precipitada. Tal comportamento é um indicativo óbvio de uma mente irracional, logo, feminina.

O desenho animado retoma uma imagem negativa acerca do feminino que pautou o discurso de filósofos como Spinoza. Não importa o fato das mulheres terem dado demonstrações nas últimas décadas de que são capazes de se igualar em força e

⁷ « Un simple morceau de phrase, ‘le délirant, la bavarde, l’enfant’, fut l’origine des mes recherches. Morceau de phrase de Spinoza où le fou, la femme et l’enfant étaient une même catégorie pour le philosophe, des êtres sans raison aux yeux de l’homme de raison ». Tradução livre.

coragem aos homens. Quando o assunto são namorados elas perdem a cabeça, se é que um dia já tiveram uma. Voltam a dar demonstrações de insanidade e irresponsabilidade, fazendo jus ao veredito dos filósofos, às representações sociais que as moldam.

Ao discurso filosófico somaram-se outras práticas discursivas na tarefa de vilipendiar as mulheres. A medicina, o direito, a igreja revezaram-se nas calúnias ao longo de séculos. Jean Delumeau, na obra **A História do Medo no Ocidente**, afirma que as mulheres estão entre as principais fontes dos temores dos europeus entre os séculos XIV e XVIII:

“Mal magnífico, prazer funesto, venenosa e enganadora, a mulher foi acusada pelo outro sexo de ter introduzido na terra o pecado, a desgraça e a morte. Pandora grega ou Eva judaica, ela cometeu a falta original ao abrir a urna que continha todos os males ou ao comer o fruto proibido”. (1996:314).

O discurso disposto em **Três Espiãs Demais** atualiza os adjetivos “venenosa” e “enganadora”. *Sam e Mandy*, nos dois episódios, assumem, respectivamente, a figura da mulher que engana quando diz ser amiga e a da que trapaceia para livrar-se de uma rival.

Por fim, percebo no comportamento de *Sam* uma enorme dose de irresponsabilidade. Ao ignorar a informação obtida antes, de que a fórmula da invisibilidade corria perigo, ela demonstrou que não dispõe de firmeza de caráter para honrar a sua profissão. Mais uma vez a enunciação reatualiza outra difamação contra as mulheres. Michelle Perrot, na obra **Mulheres Públicas**, ao analisar o teor do Código Civil francês do século XIX afirma:

“Assim como as crianças, as mulheres foram feitas para ser protegidas. Portalis, redator do Código Civil, dirá que a elas se deve ‘uma proteção perpétua, em troca de um sacrifício irrevogável’. Em razão de sua irresponsabilidade, serão pouco punidas – daí a indulgência dos tribunais -, mas também serão tidas como nada na cidade”. (Perrot, 1998: 120).

Considerando-se o papel relevante que as mídias exercem no processo de subjetivação dos indivíduos, tais representações contribuem assaz para a permanência da divisão binária dos sexos em nossa sociedade, exatamente o oposto do que a matriz discursiva analisada anteriormente sugeriu.

A linha teórica que adoto parte do princípio de que a prática discursiva cria aquilo que deveria explicitar. Cabe deter-me um pouco mais nesta questão, abordada superficialmente na primeira parte da tese. Segundo Spink, para se pensar a forma como isto ocorre é preciso observar que a linguagem é uma prática social. A autora trabalha com a perspectiva sociológica construtivista afirmando que:

“o construcionismo reconhece a centralidade da linguagem nos processos de objetivação que constituem a base da sociedade de humanos (...) outras correntes focalizaram os processos lingüísticos: por exemplo Vigotsky, importante precursor de uma perspectiva que dá à linguagem papel central no desenvolvimento cognitivo e que, sobretudo, conceitua a linguagem numa perspectiva social.” (2000: 33).

O relevo dado à linguagem também pontua as considerações de Braidotti, a qual afirma na obra **Sujetos Nômades: Corporización y diferencia sexual em la teoria feminista contemporânea**,

“Posto que a linguagem é o meio e o lugar de constituição do sujeito, disto se segue que também é o capital simbólico de nossa cultura. Se a linguagem já estava ali antes que ‘eu’ nascesse, e estará ali depois que ‘eu’ desaparecer, a constituição do sujeito não é apenas uma questão de ‘internalização’ de códigos dados, mas também um processo de negociação entre estratos, sedimentações, registros de fala, estruturas de enunciação”⁸. (2000: 17).

O discurso midiático, lócus privilegiado de circulação dos discursos na sociedade contemporânea, sedimenta noções e imagens acerca das mulheres. Analisando particularmente o desenho animado **Três Espiãs Demais** o que se verifica é uma negociação de sentidos que alterna imagens positivas acerca das mulheres – coragem, força, inteligência – com outras negativas – irresponsabilidade, infidelidade, tolice – com predomínio para esta última.

Comparando-se **Três Espiãs Demais** com **As Meninas Superpoderosas** percebe-se neste último que a matriz discursiva da coragem/força/inteligência é mais consistente na medida em que as garotas revelam um caráter firme demonstrando companheirismo constante. Nos episódios escolhidos para a análise não observei cenas

⁸ Puesto que el lenguaje es el medio y el lugar de constitución del sujeto, de ello se sigue que también es el capital simbólico de nuestra cultura. Si el lenguaje ya estaba allí antes de ‘yo’ naciera, y estará allí después de que ‘yo’ desaparezca, la constitución del sujeto no es una cuestión de ‘internalización’ de códigos dados, sino más bien un proceso de negociación entre estratos, sedimentaciones, registros de habla, estructuras de enunciaci3n”. Tradução livre.

de traição. Seguindo o lema da proteção mútua, o qual, ainda que não seja mencionado, lembra-nos o dos **Três Mosqueteiros** (personagens criados por Alexandre Dumas): “Um por todos e todos por um”, elas são super heroínas de caráter firme.

Considerando-se, portanto, a importância da linguagem e das imagens explicitando, recriando e repondo valores no processo de subjetivação dos indivíduos, percebe-se que os produtos midiáticos que compõem o objeto de minha pesquisa, de um modo geral, alternam imagens velhas com novas criando produtos híbridos. Em alguns casos, como o de **Três Espiãs Demais**, predomina a desvalorização das mulheres. Dessa forma, todas as formulações feministas que denunciaram preconceitos relativos à naturalização, sexismo, misoginia, foram totalmente desprezados. Não há uma negociação apazível, como afirmei acerca dos filmes de animação, mas prioritariamente desprezo pelo sexo feminino. Sabendo-se que as crianças e adolescentes são o público alvo deste desenho, pode-se imaginar a extensão da influência que ele exerce.

2.3. Os segredos de Lolita: vaidade/coqueteria/feminilidade

Passo à análise de outra matriz discursiva comum aos dois desenhos. Vaidade/coqueteria/feminilidade está presente no comportamento das personagens, nos objetos que compõem os cenários, nas roupas que elas vestem e, até mesmo, nos nomes das protagonistas do desenho **Meninas Superpoderosas**.

Docinho, *Lindinha* e *Florzinha* são nomes que agregam valores ligados a feminilidade, pois remetem a idéia de beleza, meiguice e vaidade. Na verdade, a fórmula de que são compostas já incluem os elementos formadores da representação sobre a essência feminina: “açúcar, tempero e tudo o que há de bom”. A isso acrescenta-se a composição visual das personagens: vestidos nas cores rosa, azul claro e verde; laços, rabo de cavalo e maria chiquinha nos cabelos, penteados tradicionalmente usados por meninas e adolescentes em países do Ocidente como o Brasil e Estados Unidos.

O cenário também é eloqüente. As cores predominantes, como pode ser observado na reprodução da imagem disposta abaixo, é o rosa, cor símbolo de crianças e bebês do sexo feminino. A foto reproduz um dos ambientes da casa das super heroínas, entretanto, não abrange outros cômodos, como o quarto no qual elas dormem, o qual é preciso observar, é repleto de bichinhos de pelúcia, bonecas e outros objetos que demonstram explicitamente que elas pertencem ao sexo feminino. O tamanho das super heroínas em relação ao ambiente em que estão também me parece relevante na formação da imagem de seres graciosos e delicados.



(figura 4)⁹

Outra imagem importante na composição visual do desenho é a abertura, onde estão desenhados corações cor-de-rosa. O narrador esmera-se na utilização de símbolos característicos de meninas, formando um contraponto com a coragem e força física que elas dispõem. Sugere-se a idéia de que, mesmo fortes, inteligentes e bravas, as mulheres não podem abdicar da feminilidade.

Não se pode ignorar que alguns dos elementos descritos acima contribuem para criar paradoxos que reforçam o humor que caracteriza o desenho. A personagem que tem o nome de *Docinho*, por exemplo, é justamente a mais brava dentre as três irmãs, demonstrando comportamento irrequieto e briguento, como observei na análise da cena enunciativa, na segunda parte da tese. Observadas em conjunto, porém, as irmãs assumem o papel de guardiãs da representação sobre a feminilidade.

Fragmentos de diálogos dos episódios **O Bicho Papão** e **Meninos Desordeiros** reforçam a idéia. No primeiro, *Florzinha*, ao tentar convencer as irmãs de que é hora de ir dormir faz o seguinte comentário:

Florzinha: E como *Benjamin Franklin* sempre disse: quem cedo dorme, cedo acorda, fica inteligente, bonita e atraente!

Trata-se, aparentemente, de um comentário casual acerca da beleza, sem muitas implicações. Mas o lado coquete das garotas também está presente no episódio **Meninos Desordeiros**, no qual elas têm um enfrentamento contínuo com um de seus inimigos habituais, os garotos do título e estão prestes a perderem a luta, completamente desesperançadas, quando surge a auxiliar do prefeito e lhes dá um conselho que as leva à vitória:

⁹ Imagem disponível em: <http://www.ara-animation.com/viewsub.cfm>. Acesso em 13/06/2006.

Secretária: Meninas, vocês têm o que os meninos mais temem! Ao invés de lutarem, tentem ser boas. Boas!

Florzinha: Já entendi.

Docinho: Que nojo!

Em seguida, elas vão em direção aos garotos e, ao encontrá-los, ao invés de brigarem, como estavam fazendo, chegam com uma postura doce, coquete. Cada uma delas dá um beijo em um deles. A bondade recomendada transforma-se em sedução. Eles explodem de tanto asco. Seguem-se os seguintes comentários de duas delas:

Florzinha: Até que eu gostei de beijar!

Lindinha: É (rindo).

Docinho, por sua vez, faz expressão de vômito, enquanto que o *Narrador* encerra o episódio com o seguinte comentário:

Narrador: Meninas, vocês estão crescendo tão rápido!

De meninas a mulheres a sedução é um *continuum*. A *secretária* que deu o conselho às garotas é uma personagem habitual do desenho, ainda que suas participações sejam sempre rápidas. Seu nome é *Sara Belo* e como afirmei é a auxiliar do prefeito de *Townsville*. O prefeito é uma figura nanica, só cabeça, de bigodes espessos e comportamento infantil. Já ela, simboliza a mulher de formas voluptuosas: quadris largos, cintura finíssima e pernas grossas. Só aparece do pescoço para baixo. Observe a imagem disposta abaixo a qual mostra o contraste entre as duas personagens:



(imagem 5)¹⁰

Sara Belo está atrás do prefeito, vestida de vermelho, com os longos cabelos encaracolados caindo sobre os ombros. É muito mais inteligente e articulada que o chefe, entretanto, não tem cabeça, ninguém nunca a viu. A ironia é provocativa, pois aborda o axioma de que as mulheres não têm cérebro, sobressaindo-se a libido, conforme determinaria a natureza de seus hormônios.

Por outro lado, a imagem de *Sara Belo* também é um elemento importante na composição da matriz acerca da feminilidade/coqueteria, pois o desenho de seu corpo expressa sensualidade, volúpia, induz ao desejo. Suas aparições em cena são um acontecimento marcante. A câmera demora-se sobre suas formas arredondadas e os ângulos privilegiam a visão de um corpo escultural, segundo os parâmetros estabelecidos pelo público masculino.

O desenho **As Três Espiãs Demais** também não deixa dúvidas sobre a feminilidade das personagens. O principal item associado a essa imagem é a vaidade exacerbada a qual, com freqüência, desemboca em um comportamento fútil e tolo. É comum que as espiãs, principalmente *Clover*, façam comentários no meio de uma investigação acerca do cabelo, das unhas ou das roupas que vestem. No episódio **Pesadelo da Natureza**, por exemplo, ao safar-se das raízes de uma árvore, ela diz:

Clover: Desculpa, mas o meu cabeleireiro *Herbert* fica com ciúmes quando alguém mexe no meu cabelo.

No episódio **Brinquedos Perigosos** ela também refere-se aos cabelos quando bonecos atacam-na, despertando-lhe a fúria:

Clover Ninguém bagunça mais o meu cabelo!

Neste mesmo episódio, em um momento de perigo, *Sam* tenta usar suas unhas para romper cabos de aço, entretanto, elas quebram. A amiga comenta:

Clover: Que hora péssima para quebrar suas unhas!

Em outro episódio, **Alienígenas**, *Jerry* aplica-lhes uma de suas peças de costume, provocando-lhes um enorme susto. A espiã reclama:

¹⁰ Imagem disponível em: <http://www.freewebs.com/.../powerpuffgirls.htm>. Acesso em: 15/06/2006.

Clover: Jerry, você sabe que isto faz mal para a minha pele!

Este tipo de comportamento e comentários pontuam, praticamente, todos os episódios que gravei e creio que não há necessidade de estender-me mais sobre os exemplos de como elas são vaidosas e preocupadas com a aparência. Melhor, agora, é observar que além dos diálogos, também os objetos usados pelas espãs contribuem para que elas sejam enquadradas no estereótipo da feminilidade.

No episódio **Brinquedos Perigosos**, por exemplo, os dispositivos de múltipla função, usados por elas durante as missões, são: óculos de sol com detectores infravermelhos, cintos com cabos expansíveis, botas com saltos de titânio e unhas navalhas retráteis cor azul. Os dispositivos mudam de um episódio para outro. Em **Alienígenas** eles são formados por: mochilas a jato, grampo de cabelo com prendedor, óculos de sol com sensores de calor, pulseira super equipada com relógio e clolog, combinação de *laser* com batom e goma de mascar. Já no episódio **O Cabeleireiro do Mal** os dispositivos incluem brincos comunicadores com microfone, batom *laser*, secador de cabelos, mochilas a jato. Apesar das pequenas alterações entre os objetos, observa-se um princípio regular nos dispositivos: a maioria confunde-se com acessórios de beleza que as mulheres usam.



(figura 6)¹¹

A imagem acima mostra a espã *Alex* usando um destes dispositivos: óculos de sol com detectores rosas. Ao mesmo tempo que funciona como um belo acessório, também contribui para solucionar os mistérios dos casos que elas investigam. Em ação, porém belas, sem descuidarem um momento sequer da aparência. Preocupadas com os cabelos, as unhas elas são, acima de tudo, mulheres vaidosas.

¹¹ Imagem disponível em: <http://images.google.com.br/imgres?imgurl=>. Acesso em 15/06/2006.

Os dois desenhos, cada um à sua maneira, enfatizam a feminilidade das personagens. No caso de **Meninas Superpoderosas**, o narrador explora intensamente os signos que caracterizam garotas pequenas, acrescentando uma pitada de ousadia ao trabalhar a sensualidade, por meio da composição física da auxiliar do prefeito. **Três Espiãs Demais**, por sua vez, explora a visão de que as mulheres são sempre vaidosas, beirando a tolice, não importando o fato de estarem desempenhando missões importantes e difíceis.

Navarro-Swain observa que: “os ditos populares, as piadas, as letras de música e as representações sociais que encontramos em imagens e textos midiáticos reformulam o atrelamento da mulher a seu corpo e à natureza ‘feminina’”. (2001: 6). É exatamente o que observo nos desenhos animados ora analisados. O heroísmo e a feminilidade são abordados conjuntamente como se fosse impossível às mulheres assumirem responsabilidades esquecendo-se, de manterem-se belas, atentas aos figurinos. Ademais, ao mesmo tempo em que os narradores insistem, sobre a necessidade das mulheres preservarem a feminilidade eles também desvalorizam-na. Para Navarro-Swain:

“O feminino aparece reduzido à sua expressão mais simples e simplória: consumidoras, fazendo funcionar poderosos setores industriais ligados às suas características ‘naturais’: domesticidade (eletrodomésticos, produtos de limpeza, móveis), sedução (moda, cosméticos, o mercado do sexo, do romance, do amor) e reprodução (produtos para maternidade/crianças em todos os registros, da vestimenta/alimentação aos brinquedos)”. (2001: 6).

Percebe-se a desvalorização do feminino nos dois desenhos. Em **As Meninas Superpoderosas** quando as garotas usam técnicas de sedução para desmobilizar os inimigos que elas não estavam conseguindo vencer, configura-se a incompetência para o uso de armas iguais diante de inimigos mais fortes.

Já no desenho **Três Espiãs Demais** a desvalorização da feminilidade ocorre por meio da associação entre vaidade, exageros e futilidades. Em ambos os desenhos poder-se-ia explorar outras questões ligadas à esta representação, mas opta-se pela reafirmação da máxima de que ser feminina é um prenúncio da falta de inteligência, imagem esta sintetizada na personagem de *Sara Belo*, literalmente uma mulher sem cabeça.

2.4. As espiãs vão às compras: futilidades/consumismo

Mulheres vaidosas e fúteis são vistas, habitualmente, como sendo consumistas em potencial. O desenho animado **Três Espiãs Demais** leva isto ao paroxismo,

caracterizando as protagonistas como compradoras vorazes que adoram *shoppings centers*, principalmente em períodos de liquidação. Afirmei na segunda parte da tese que vários episódios começam ou terminam com as espãs indo às compras. Escolhi um deles, especificamente, **Ataque aos Shoppings**, para analisar, haja visto o fato de que a história, do início ao fim, gira em torno dos templos do consumo, sobre sua possível destruição por radicais incendiários e, também, em torno da luta travada pelas espãs para evitar a catástrofe.

Os diálogos iniciais aludem à paixão que elas sentem por shoppings. As espãs estão em frente a uma construção conversando animadamente:

Clover: Este novo shopping é a melhor coisa que já aconteceu por aqui, mal posso esperar até ele ficar pronto!

Alex: Ah eu também! Eu fico toda agitada só de pensar. Vá mais rápido com a construção (diz isto em voz alta dirigindo-se aos operários da construção).

Sam: Vá com calma *Alex*, não se faz um shopping em um dia.

Clover: Bom, até que o novo fique pronto acho que ficamos com o nosso velho e bom shopping.

Mais à frente, um comentário de *Clover*, dito ao ser informada de que pessoas estão atacando compradores e lojas, reforça a idéia do amor ilimitado que as amigas sentem pelos conglomerados de lojas:

Clover: Destruindo lojas e seqüestrando as pessoas enquanto fazem compras? Ah, que coisa mais terrível!

A missão das espãs será descobrir quem são os destruidores e detê-los o mais rápido possível. Dessa forma, são enviadas ao Cairo, disfarçadas de repórteres de moda. Lá terão a oportunidade de usar roupas exóticas o que, sem dúvidas, contribui um pouco mais para que o episódio seja uma ode às compras e à vaidade. Enquanto investigam alguns suspeitos, *Sam* acaba desaparecendo, sem deixar vestígios. As amigas suspeitam que ela foi raptada pelos criminosos.

Do Cairo, as investigações das espãs levam-nas à Holanda - onde descobrem que os ataques estão tornando-se mais sérios, pois lojas inteiras estão sendo sugadas - e, por fim, à Austrália, país onde descobrem um campo de treinamento de exércitos incumbidos de destruírem shoppings centers. Ao espioná-los à distância uma delas comenta:

Alex: Essas pessoas são meu pior pesadelo!

Em meio ao exército, as espiãs descobrem *Sam* transformada em general. Elas observam horrorizadas as palavras de ordem com que a general treina os soldados:

Sam: Enquanto fazemos a revolução, lembrem-se do nosso objetivo, destruir todos os shoppings, certo?

Soldados: Certo!

Sam: Eu não ouvi direito!

Soldados: Certo, shopping é nocivo senhor!

As imagens do acampamento, os diálogos e a postura de *Sam* ajudam na caricaturização das personagens como rebeldes perigosos, prontos para guerrear. E na guerra existem dois lados, de um lado estão posicionadas as consumistas salvadoras do capitalismo e do outro os fanáticos que se opõem ao consumismo. Isto fica ainda mais picaresco no momento que *Alex* e *Clover* se encontram com o líder do bando, ocasião em que ele lhes anuncia que irá acabar com os shoppings do mundo e o primeiro será justamente o que está sendo construído em *Beverly Hills*. Elas indignam-se:

Alex: Nem pensar maníaco, não pode!

Clover: Ah, aquele shopping é nosso e nada vai ficar entre nós e você vai se dar muito mal seu mocinho!

Nisto chega a general *Sam* com o seu pelotão gritando palavras de ordem:

Chega de consumidores!

Chega de shoppings!

Parem todos os compradores!

Parem todos os shoppings!

Alex e *Clover* olham para a amiga horrorizadas, pois, antes de sofrer uma lavagem cerebral – na verdade, um *ship* foi implantado em sua cabeça – *Sam* também era uma consumista implacável. Prossegue o deboche da enunciação quando, ao final, depois de terem conseguido prender os rebeldes, *Jerry* as cumprimenta com o seguinte comentário:

Jerry: Parabéns garotas, o mundo está a salvo novamente para compradores compulsivos!

A ironia proferida pela personagem não deixa dúvidas quanto à índole consumista das garotas e quanto ao papel desempenhado pelas mulheres na sociedade contemporânea: defender e incentivar o consumo. Às imagens tradicionais que compõem o perfil feminino – maternidade, romantismo, vulnerabilidade, fragilidade, entre outras – foi acrescentada a de consumistas implacáveis, o que, aliás, vem sendo articulado há algum tempo por discursos diversos, como o impetrado pela publicidade, cujos manuais de ensino alertam os criadores de anúncios que as mulheres formam um grupo facilmente manipulável e seduzível.

E haja produtos destinados às mulheres. Nunca houve em tamanha quantidade e tão diversificados. A lógica que move o sistema econômico capitalista tem um significado especial na vida das mulheres. Navarro-Swain, ao analisar revistas femininas observa o triptíco que as compõem: “Consumo, sedução, amor”. (2001: 20). Ao avançar na análise a autora percebe que:

“As publicidades (...) concentram-se em produtos de beleza (35 páginas) que asseguram a juventude, a perfeição em detalhes do corpo: maquilagem, cabelos, unhas, pele, lábios, cílios, apontando para as possibilidades infinitas de correção de imperfeições e da passagem do tempo”. (2001: 21).

O interdiscurso percebido entre os desenhos animados e a publicidade revaloriza a máxima de que a natureza proveu as mulheres de um instinto peculiar, o qual as leva a preocupar-se demasiadamente com a aparência valorizando de uma maneira doentia a vaidade. No desenho animado em discussão isto é percebido em meio a piadas, exageros, caricaturização e outros recursos típicos do gênero. Nada disso, entretanto, escamoteia o significado explícito sobre o quanto as mulheres são consumistas e, conseqüentemente, tolas e fúteis. Não há uma crítica explícita às mulheres. “Elas são assim”, este é o seu charme. O que, com efeito, justifica a futilidade e o consumismo.

Importante observar que, ao mesmo tempo que os desenhos e filmes analisados ironizam ou, simplesmente, enfatizam a vaidade feminina, por outro lado eles também a instigam, à medida que forjam um ideal de beleza difícilíssimo de ser alcançado. As consumidoras implacáveis, fanáticas e ridículas delineadas no episódio **Ataque aos Shoppings** configuram-se, antes, como modelos de um ideal inalcançável de beleza que beira a crueldade, pois desestabiliza a autoconfiança de milhões de pessoas mundo afora. Forsyth observa a esse respeito:

“Por causa, sobretudo, da pressão de seus pares, mas também dos membros de sua família, a resistência direta por parte das moças e jovens às mensagens sedutoras dos mídia permanece, na maior parte dos casos, inconcebível. As mensagens de uma sociedade patriarcal, heteronormativa, racista e classista formam, muito frequentemente, o gosto e determinam a maneira de se olhar bem como a maneira de olhar os outros e o mundo. Elas tomam por sua realidade os fantasmas que os outros criaram para elas”. (2003: web).

Quando discuti a matriz discursiva relativa à beleza, presente nos filmes de animação, afirmei o quanto a aparência física é valorizada, o que ocorre por meio do desenho de corpos perfeitos e rostos harmoniosos. **Três Espiãs Demais**, não foge à regra, pois o traço com que as personagens foram desenhadas originou mulheres belas, um modelo a ser seguido ou almejado pelas espectadoras. A insistência sobre esta formação discursiva precisa ser lembrada como de suma importância, dado o fato que considero os meios de comunicação de massa como instrumentos poderosos de educação no mundo contemporâneo. A esses respeito Forsyth observa que:

“Não acredito que esses mitos culturais sejam produzidos para o simples prazer de um público na busca frenética de diversões. Atrás de suas funções comerciais e de divertimento figuram suas funções educativas, funções em que os meios são discursos dominantes e práticas de olhar (...) e as finalidades são o controle social. As imagens ubíquas das ficções da feminilidade posicionam as mulheres na sociedade como o Outro, reprimindo sua presença como mulheres únicas na esfera pública, para favorecer as variantes DA MULHER”. (2003: web).

A proposição acerca das funções educativas da mídia remete às formulações de Lauretis sobre as tecnologias de gênero. Lembremo-nos que, para ela (1994: 209), gênero é uma representação e a representação do gênero é a sua construção. Ou seja, “a construção do gênero é tanto o produto quanto o processo de sua representação”. (1994: 212). Partindo de tal pressuposto ela cunha a noção tecnologias de gênero, que está em consonância com as tecnologias sexuais de Foucault, a qual designa conjunto de técnicas para maximizar a vida (1994: 220).

Segundo Lauretis o cinema é uma poderosa tecnologia de gênero:

“Já algum tempo antes da publicação do volume I da **História da Sexualidade na França** (...) teóricas feministas na área do cinema vinham escrevendo sobre a sexualização das estrelas do cinema em filmes narrativos e analisando as técnicas cinematográficas (iluminação, enquadramento, edição, etc.) e os códigos

cinematográficos específicos (por exemplo, a maneira de olhar) que constroem a mulher como imagem, como objeto do olhar voyeurista do espectador; e vinham desenvolvendo não só uma descrição, mas também uma crítica dos discursos psicossocial, estético e filosófico, subjacentes à representação do corpo feminino como *locus* primário da sexualidade e do prazer visual”. (Lauretis, 1994: 221).

Ao cinema acrescentaria, também, os desenhos animados, as séries de TV, os quadrinhos, entre dezenas de outros produtos oferecidos diariamente pela mídia, os quais disseminam imagens. Imagens que carregam representações sociais acerca do gênero relativas não somente à questão da sexualidade, como observou Lauretis, mas abrangendo uma série de outras formulações acerca do gênero feminino.

Aborda-se, frequentemente, a “câmera voyeurista”, que sexualiza os corpos femininos, a qual, não resta dúvidas, caracteriza grande parte da produção cinematográfica, quanto aos produtos dirigidos prioritariamente às crianças e adolescentes, o enfoque é mais sutil, visto que a sexualização está presente nas questões relativas à beleza, ao vestuário, à moda e ao consumismo, à sedução, enfim. Além, é claro, das outras que tentam redimensionar as imagens da “verdadeira mulher” do “eterno feminino”, associando as personagens ao casamento, à docilidade, bondade, etc.

Tais produtos, desfrutados em momentos de lazer, integram, como disse anteriormente, uma parte dos hábitos cotidianos de uma parcela considerável da população brasileira, transformando-os em modelos de representação de gênero. Crianças, adolescentes e mulheres vêm-se representadas nos produtos midiáticos como guardiãs da feminilidade pós-moderna, que não é tão pós assim. Elas não são mais as princesas frágeis que, a qualquer momento caem em sono profundo até que um príncipe as desperte, entretanto, continuam à espera do ser amado, ainda que ele seja um ogro ou que elas mesmas tenham em seu currículo atos mais heróicos que os seus pretendentes.

No modelo feminino contemporâneo, disposto pela mídia, também se exige que as mulheres evitem qualquer ociosidade física, dando demonstrações de agilidade, flexibilidade e disposição. Os desenhos dos corpos ajudam nesta valorização do movimento contínuo e dos corpos perfeitos, cultuados e fetichizados. Neste sentido, a composição visual das protagonistas de **Três Espiãs Demais** é um exemplo perfeito. Para elucidá-la melhor passo à análise da última matriz discursiva, a ode aos corpos e à busca incessante das garotas por alguém por quem se apaixonar.

1.5. O Nascimento de Vênus: valorização dos corpos/sedução

Corpos perfeitos: sem estrias, celulites ou qualquer gordurinha extra. Pernas longíneas, flexíveis. Braços rijos e fortes e abdômen achatado como o de um lutador de box, contornado por uma cintura finíssima. Estas características físicas são comuns às três espiãs. Observe as imagens reproduzidas abaixo:



(figura 7)¹²



(figura 8)¹³



(figura 9)¹⁴

Clover é a de macacão vermelho, *Alex* é a de macacão amarelo e *Sam* a de macacão verde. As imagens reproduzem fotogramas de episódios diferentes, cujas cenas permitem vê-las em plena ação, lutando para se safar de armadilhas e vilões perigosos. Os macacões colados aos corpos é uma espécie de uniforme que as três usam em quase todas as missões. Se, por um lado, a roupa permite-lhes contorcionismos e malabarismos diversos, por outro, também realça as formas físicas das garotas, formas estas que reproduzem o modelo de beleza ocidental contemporânea, particularmente aquele tipificado pelas modelos de passarela, cujo elenco atual inclui a modelo brasileira Gisele Bündchen, ícone de perfeição física. Todavia, como se trata de um

¹² Imagem disponível em: <http://jennyinspiration.tripod.com/totallyspies35htm>. Acesso em: 16/06/2006.

¹³ Imagem disponível em: <http://jennyinspiration.tripod.com/totallyspies27htm>. Acesso em 16/06/2006.

¹⁴ Imagem disponível em: <http://jennyinspiration2.tripod.com/totallyspies27htm>. Acesso em: 16/06/2006.

desenho computadorizado, as três espiãs são ainda mais perfeitas do que qualquer outro modelo humano.

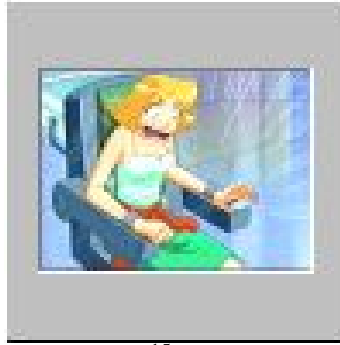
O ideal da perfeição forjada é discutido por Susan Bordo, no artigo “No Império das Imagens: Prefácio para o Décimo Aniversário da Edição de Este Peso Insuportável”:

“Nossas expectativas, nossos desejos, nosso julgamento sobre nossos próprios corpos, estão sendo cada vez mais ditados pelo digital. Quando foi a última vez que você realmente viu uma ruga ou celulite ou uma papada ou um poro ou um vinco em uma revista ou imagem de vídeo?”. (2003: web).

Nos desenhos animados, de um modo geral, percebo a mesma insistência em mostrar imagens de mulheres perfeitas estabelecendo-se o interdiscurso com os filmes de animação que, ao serem analisados, revelaram heroínas de traços perfeitos, com exceção de **Shrek**. *Clover*, *Alex*, *Sam*, *Bela*, *Mulan* e *Fiona* (em sua versão de humana) não têm defeitos físicos - se considerarmos os paradigmas da beleza contemporânea – são melhores do que qualquer modelo humano.

A ode ao físico é reforçada por meio de planos e enquadramentos que acentuam detalhes dos corpos das espiãs. Observe-se que as imagens de *Clover* e *Sam* colocam-nas em posições sensuais com as formas das pernas em relevo. A imagem de *Sam* é particularmente insinuante, pois revela até o formato dos glúteos da espiã, em um momento que tenta escapar de cordas que a prendem. É uma câmera, sem dúvidas *voyeurista*, que transforma figuras humanas em objetos a serem cultuados, em modelos a serem seguidos.

O corpo, a beleza, a juventude, em contraponto ao envelhecimento, às rugas e aos defeitos físicos são temas de dois episódios, **O Cabeleireiro do Mal** e **Lá Vem o Sol**, revelando o quanto estas questões são relevantes na vida das personagens do desenho animado. O primeiro episódio gira em torno de salões de beleza. Jovens mulheres desaparecem quando vão fazer tratamento capilar. *Clover* se passa por uma cliente para descobrir o que está havendo. Acaba sendo feita prisioneira no momento em que senta na cadeira do cabeleireiro. Observe-se a reprodução do fotograma abaixo que mostra a espiã gritando, justo no momento em que aparecem algemas que prendem seus braços na cadeira do salão de beleza.



(figura 10)¹⁵

Quando as amigas chegam para salvá-la ela conta o que está havendo:

Clover: Vocês vieram?

Alex: Que roubada, heim?

Clover: Você tá sendo boazinha! Essas pessoas são loucas. A *Felícia* faz nossos cabelos crescerem, assim ela pode cortar tudo para fazer suas perucas e faturar bilhões de dólares!

A *Felícia*, a qual *Clover* referiu-se, é uma mulher que conquistou fama por fabricar perucas de luxo. Ao final, as espiãs descobrem que ela é careca e que o seu plano era torturar todas as mulheres que possuíssem uma bela cabeleira.

A imagem da vilã enciumada de mulheres jovens que possuem atributos que ela própria não dispõe também caracteriza a personagem do episódio *Lá Vem o Sol*. A história gira em torno de uma ex-modelo, *Dia Ensolarado*, que está acabando com a camada de ozônio no mundo para que todas as pessoas comprem o super bronzeador que ela inventou. Ao saberem disso, as espiãs questionam seus atos, ao que ela responde com o seguinte argumento:

Dia Ensolarado: Malvada? Se sou malvada como chamaria os donos da *bronzecriada* que me despediram quando a minha primeira ruga apareceu?

O que incomoda a ex-modelo é o envelhecimento, que a fez perder o posto de rainha da beleza. Inconformada ela planejou uma vingança maquiavélica, que exporá todas as pessoas a raios de sol intenso, que as tornarão velhas como ela. Observem abaixo as reproduções de fotogramas que mostram *Felícia* (à direita) e *Dia Ensolarado* (à esquerda, com *Clover* e *Alex* de costas).

¹⁵ Imagem disponível em: <http://jennyinspiration2tripod.com/images6/totallyspies27htm>. Acesso em 18/06/2006.



(figura 11)¹⁶



(figura 12)¹⁷

Felícia tem uma cara amedrontadora e *Dia Ensolarado*, apesar da bela estampa, vai revelar-se uma velha enrugada que esconde a passagem do tempo sob uma grossa camada de maquiagem. Elas são as bruxas da modernidade, mulheres brigando com a aparência e capazes das piores ações quando se dão conta que ficaram velhas. A enunciação mostra o que a vaidade pode fazer com a vida das mulheres, vindo a transformá-las em verdadeiros demônios de maldade. Entretanto, quem as desmarcaram são mulheres lindas, jovens, consumistas e extremamente vaidosas. Haverá de fato, no desenho, a crítica aos excessos da sociedade narcísica? Acredito que não, já que velhice permanece como sinal do desprezível e do que deve ser renegado enquanto que a juventude é exaltada: as espãs saem vitoriosas e as velhas são castigadas.

Ao discutir o processo de envelhecimento no império das imagens, Bordo afirma que: “Envelhecer com beleza antigamente significava exibir a idade com estilo, confiança e vitalidade. Hoje em dia, isso significa, na verdade, não envelhecer. E como o busto que desafia a gravidade este comportamento está se tornando uma nova norma corporal”. (2003: web). As que não conseguem (ou não querem) deter o tempo são condenadas ao desprezo e, possivelmente, à invisibilidade social.

Três Espãs Demais é um exemplo de como a materialidade do corpo está vinculada à performatividade do gênero (1999: 153), questão observada por Butler no artigo “Corpos que Pesam: Sobre os limites discursivos do sexo”. O objetivo da autora é indicar que a categoria do sexo, ao invés de ser pensada como um dado biológico, dado a priori pela natureza, deve ser colocada por nós feministas como algo normativo:

¹⁶ Imagem disponível em: <http://Jennyinspiration2.tripod.com/totallyspies27htm>. Acesso em 18/06/2006.

¹⁷ Imagem disponível em: <http://jennyinspiration2tripod.com/images/totallyspies27htm>. Acesso em 18/06/2006.

“A categoria do ‘sexo’ é, desde o início, normativa: ela é aquilo que Foucault chamou de ‘ideal regulatório’. Nesse sentido, pois, o ‘sexo’ não apenas funciona como uma norma, mas é parte de uma prática regulatória que produz os corpos que governa, isto é, toda força regulatória manifesta-se como uma espécie de poder produtivo, o poder de produzir – demarcar, fazer, circular, diferenciar – os corpos que ela controla”. (Butler, 1999: 154).

As personagens *Clover*, *Alex* e *Sam* são as representações de gênero que valorizam alguns atributos em detrimento de outros. Exemplos: a juventude, em detrimento da velhice; a vaidade, em detrimento da inteligência; a competição entre mulheres, em detrimento da amizade. Ainda que possa e deva considerar o desenho **Três Espiãs Demais** como uma ressematização da representação mais tradicional do gênero feminino, devido ao comportamento excessivo que elas demonstram a cada novo episódio, nada disso exclui a importância que representa no conjunto dos produtos aqui analisados.

Cada um, à sua maneira, tanto os filmes quanto os desenhos que compõem o *corpus* da pesquisa, constituem um arsenal de representações que, juntos, formam o ideal da “verdadeira mulher” habitante do mundo ocidental contemporâneo: eternamente jovem, bela, poderosa, meiga, doce, louca para casar, entre outras qualidades que as pertencentes ao gênero devem assumir como sendo sua verdadeira natureza e algo que elas almejam corresponder ardentemente.

Meninas dotadas de super poderes, mulheres que amam os livros, heroínas que salvam um país inteiro, não importa, todas as personagens carregam a bandeira da feminilidade, por meio de atitudes, gestos, preferências e também pela forma com que são captadas pela câmera, pelo cenário que as envolvem, pelo figurino que portam, enfim, por um conjunto de imagens que se revela uma prática discursiva repetida como um mantra, à exaustão. Como observa Butler:

“O ‘sexo’ é um ideal regulatório cuja materialização é imposta: esta materialização ocorre (ou deixa de ocorrer) através de certas práticas altamente reguladas. Em outras palavras, o ‘sexo’ é um construto ideal que é forçosamente materializado através do tempo. Ele não é um simples fato ou a condição estática de um corpo, mas um processo pelo qual as normas regulatórias materializam o ‘sexo’ e produzem essa materialização através de uma reiteração forçada destas normas”. (Butler, 1999: 154).

As mídias são um dos principais disseminadores das normas regulatórias, se pensarmos que ali elas são repassadas de uma maneira engenhosa, insinuante, um canto de sereia que mistura o lúdico, o bom humor, a engenhosidade técnica, o corte dinâmico, a música que pontua os diálogos e outros atrativos que encantam públicos de origens diversas. Considerando-se, ademais, o fato de que as mídias articulam um interdiscurso constante pode-se afirmar que elas estão na dianteira do processo pedagogizante do sistema de sexo/gênero.

Bordo observa acerca da materialidade do corpo pós-moderno, marcado pelas intervenções cirúrgicas:

“Em ‘Unbearable Weight’, eu descrevi o corpo pós-moderno, cada vez mais alimentado por fantasias de reorganização, transformação e correção, melhoramentos e mudança ilimitadas, desafiando a historicidade, a mortalidade, e, sem dúvida, a própria materialidade do corpo. No lugar da materialidade, agora nós temos o plástico cultural.”. (2003: web).

Em seguida, ao discorrer sobre os aumentos dos procedimentos cirúrgicos nos Estados Unidos, ela revela números impressionantes coletados já no início deste século: “Quando escrevi estas palavras, as mais recentes estatísticas de 1989, listavam 681 mil procedimentos cirúrgicos efetuados. Em 2001, foram 8,5 milhões”. (Bordo, 2003: web). Certamente, estes números continuam a crescer, ocorrendo o mesmo no Brasil.

Se concordamos com Butler de que a assumpção do sexo é um processo performativo que ocorre, principalmente, por meio da incorporação de imagens que circulam em discursos diversos, entretanto é preciso observar que isto não significa a adesão à crença em determinismo de qualquer espécie. Ao contrário, segundo afirma Butler,

“A construção não é nenhum marco singular, nem um processo causal iniciado por um sujeito, culminando em um conjunto de efeitos fixos. A construção não apenas ocorre no tempo, mas é, ela própria, um processo temporal que atua através da reiteração de normas; o sexo é produzido e, ao mesmo tempo desestabilizado no curso dessa reiteração. Como um efeito sedimentado de uma prática reiterativa ou ritual, o sexo adquire seu efeito naturalizado e contudo, é também, em virtude dessa reiteração que fossos e fissuras são abertos, fossos e fissuras que podem ser vistos como as instabilidades constitutivas dessas construções, como aquilo que escapa ou excede à norma”. (1999: 163/164).

A linguagem, portanto, é um dado crucial a ser observado na constituição do sujeito; todavia, ela deve ser considerada em seus diversos meandros, nunca como algo homogêneo. Com relação a isso, sempre é bom lembrar que os próprios objetos que analiso não são modelos de coerência. Eles são marcados pelo que Gledhil chama de negociações apazíveis, as quais originam-se, entre outras coisas, da necessidade de sobrevivência dos produtores culturais devido à crescente demanda por inovações por parte dos públicos.

Entretanto, caminho para a finalização do trabalho com a certeza de que as matrizes discursivas referentes à verdadeira mulher são muito mais numerosas do que as que tentam contrapô-la. Para demonstrar esta inferência, por mais uma vez, passo a análise da seqüência de imagens sobre a sedução, que integra o discurso do desenho **Três Espiãs Demais**.

Tal matriz está presente em, praticamente, todos os episódios que escolhi para analisar. Fiz referência a ela na segunda parte da tese quando discuti **Pesadelo da Natureza**, descrevendo o comportamento de *Clover* diante do seu paquera mais freqüente, *David*, um colega de escola. Também lhe fiz referência quando tratei da rivalidade entre mulheres, detendo-me no episódio **Lá Vem o Sol**, no qual *Sam* troca as amigas pelo novo namorado. Um garoto bonito é sempre um desestabilizador ou, se visto de outro modo, um motivador da vida das espiãs. *Alex*, por sua vez, não foge à regra. No episódio **Alienígenas** ela sofre para tirar a carteira de motorista e quando consegue, as amigas perguntam-lhe para onde quer ir primeiro. Sua resposta é:

Alex: Claro que é pro shopping. Eu quero ver se eu consigo atrair muito mais rapazes, agora, que eu sei dirigir!

Mas é o episódio **Lá Vem o Sol** que mais me chamou a atenção sobre o quanto a presença do paquera revela a faceta tola e mesquinha da representação sobre as mulheres. Nele, mais uma vez, *Clover* e *Mandy* lutam pelo amor de *David*. Uma das primeiras cenas do episódio mostra a espiã nadando e pedindo socorro como se estivesse se afogando. Chega alguém para salvá-la e ela levanta-se brava – na verdade estava no raso – dizendo:

Clover: Como pode? Eu queria que ele me salvasse (diz isto apontando o dedo para um rapaz que está na praia pintando um quadro).

Na ânsia de chamar a atenção de *David*, a espiã descobre que ele está pintando um quadro para um trabalho da escola e que precisa de inspiração. Lógico que ela tentará ser a sua musa, no que é seguida por *Mandy* que aparece dando início a mais uma disputa, pontuada por “bate bocas” e golpes baixos. Não disponho de imagens de *David* e abaixo reproduzo uma de *Mandy*, cujo fotograma pertence às imagens do episódio em questão. Ela está na praia “batendo boca” com a rival.



(figura 13)¹⁸

Sua imagem com as mãos nos quadris, como se estivesse pronta para saltar em cima da rival permite que se imagine uma personalidade mesquinha e superficial, o que é reforçado pela sua conversa. Observe-se o diálogo abaixo:

Mandy: *Clover*, não devia estar levantando fundos para consertar o desastre do seu cabelo?

Clover: *Mandy*, que surpresa desagradável!

Mandy: Apesar de adorar ficar rebatendo críticas, ouvi dizer que o *David* precisa de um modelo e eu *Mandy* sou o que há de mais perfeito como modelo.

Clover: Aparentemente, você perdeu a parte que ele disse que eu posaria para ele!

Clover terá que interromper a disputa para o cumprimento de mais uma missão, a qual realizará sempre pensando em *David*. Ao percorrer países como a Rússia, Holanda, dentre outros, ela tentará o tempo todo descobrir qual *look* agradaria mais ao paquera. O final retorna à questão inicial, pois defronta os três novamente seguindo-se o seguinte diálogo:

¹⁸ Imagem disponível em: <http://www.rekonet.org/previews/typell//mandy.gif>. Imagem disponível em: 19/06/2006.

Mandy: Pobrezinha, você perdeu *Clover*! Agora suma daqui.

Clover: Sabe *David*, no começo eu queria posar pra você, bom, porque eu gosto de posar, mas aí você quis uma coisa mais real, por isso eu vim direto para cá, mas agora eu vejo que é tarde demais e eu estou completamente...

David: Frustrada? É eu também, quer dizer, isto pode acontecer com qualquer um, mas olha só esse é o *look* que eu queria pintar. *Mandy*, não é nada pessoal, é arte. Obrigado pela compreensão.

Mandy: David, agora eu estou frustrada, olha só como eu estou furiosa!

O desfecho não pode ser visto apenas como a vitória da protagonista contra sua principal oponente e, sim, como a derrota de todas as mulheres que um dia hastearam a bandeira dos feminismos. O homem é o principal objeto de interesse das mulheres e disputá-lo e ganhá-lo é uma doce vitória, conforme expressa o sorriso de *Clover* ao final.

Várias imagens negativas acerca das mulheres foram reunidas neste desenho animado, elevando-o à categoria de o mais preconceituoso dentre todos que escolhi para analisar. O tom jocoso, a inteligência e perspicácia das três não é capaz de fazer frente à quantidade de piadas que desqualificam as mulheres e, principalmente, os feminismos, já que várias conquistas das mulheres, como a afirmação da capacidade profissional, a desnaturalização da fragilidade física, a qualificação profissional, a possibilidade de desempenhar qualquer atividade, como a de motorista, por exemplo, é sempre ridicularizada pela narrativa já que as mulheres só as realizam para desempenhar as verdadeiras funções a que lhes relega seu gênero: exhibir-se, consumir, buscar incessantemente um ou vários namorados.

Remetendo-me a todos os objetos analisados, considero que os feminismos são cada vez mais necessários. Ao contrário do que apregoam práticas discursivas diversas, as mulheres estão muito longe de terem conquistado o respeito que merecem. A mídia brinca de ser feminista, quando, na verdade, usa de velhas representações para vender a imagem da “verdadeira mulher”.

Jean-Claude Abric, no artigo “O Estudo Experimental das Representações Sociais” afirma que: “Toda representação se organiza em torno de um núcleo central. Esse núcleo central é o elemento fundamental da representação, pois é ele que determina ao mesmo tempo sua significação e sua organização”. (Abric, 2001: 162/163). Ainda segundo o autor, o núcleo central é o que mais resiste à mudança. É o que percebi nos produtos analisados. Por mais que novas imagens sejam incorporadas às

representações do gênero feminino, permanecem as tradicionais, contribuindo para que os preconceitos subsistam.

Neste último capítulo discuti as matrizes discursivas presentes nos desenhos animados **As Meninas Superpoderosas** e **Três Espiãs Demais**. As matrizes comuns aos dois desenhos são coragem/perspicácia/inteligência; vaidade/coqueteria/feminilidade. Além destas, **Três Espiãs Demais** apresenta também as matrizes relativas à futilidade/consumismo, valorização do corpo/sedução.

Os atos de coragem força e inteligência protagonizados pelas personagens reforçam as imagens vistas nos filmes de animação, estabelecendo-se o interdiscurso referente à representação positiva acerca das menina/adolescentes/mulheres no discurso midiático contemporâneo. Entretanto, as demais matrizes analisadas insistem sobre velhas imagens associadas às mulheres, dentre as quais destacam-se as da vaidade, coqueteria, preocupação com a beleza e tolice, as quais reforçam noções de naturalização do sexo projetando e ressignificando as imagens da “verdadeira mulher” para as gerações contemporâneas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A história que faço aqui é uma história do tempo presente. História das representações e valores atrelados e construtores dos gêneros, atuantes na linguagem midiática na atualidade, imagens e textos que nos invadem a cada momento, que constroem a interpretação e a instituição da realidade. Nessas representações sociais, aprendem-se comportamentos, reações, exclusões, hierarquias, “verdades”, a respeito do feminino e do masculino. Após mais de meio século de feminismos, que valores são difundidos pela mídia?

Ao relacionar o arranjo textual das fontes às suas condições de produção sócio-históricas, observei que a estratégia adotada pelos produtores culturais consiste em fazer concessões frente às demandas de determinados grupos sociais desejosos por mudanças, (no caso específico de minhas fontes, os grupos contemplados são as feministas), tentando, ao mesmo tempo, não precipitar uma revolução de costumes. Tal arranjo permite que, por um lado, as mulheres sejam percebidas como seres dotados de inteligência, perspicácia, disciplina, entre outros valores positivos, os quais, durante muito tempo, foram atribuídos unicamente aos homens e, por outro lado, que sejam vistas como as guardiãs da família, destinadas ao casamento.

É um jogo constante entre representações díspares. Observei tal jogo em todos os produtos analisados, sem exceção, cada um, a seu modo, tentando conciliar valores conflitantes. De fato, os discursos são descontínuos, ambíguos, conflituosos. Procurar coerência e continuidades na prática histórica é uma tarefa fadada ao fracasso. O imaginário midiático não se resume a um modelo estrito de representação do gênero feminino.

Percebo as mídias como uma importante fonte de circulação dos discursos, sem, por outro lado, tentar atribuir-lhe um poder maligno e insano. Um poder que existiria por si só, desprendido do social, originário de uma tecnologia grotesca, uma máquina que reinaria sobre a sociedade, insuflando-lhe verdades, obrigando-a a agir de uma maneira ou de outra, como se o pesadelo protagonizado pelo computador de **2001 — Uma Odisseia no Espaço** tivesse sido concretizado.

O cinema e a televisão, a despeito do fascínio que despertam, graças, dentre outras coisas a doce ilusão de captar a imagem em movimento, compartilham valores semelhantes com outras fontes discursivas, tais como os quadrinhos, a publicidade, o jornalismo. O resultado disso é a articulação de uma teia discursiva complexa, cuja

repetição promove a disciplinarização dos corpos, das atitudes e, até mesmo, dos sonhos e das fantasias das pessoas, dinamizando os imaginários contemporâneos dos grandes conglomerados urbanos do Ocidente, inclusive o do Brasil.

Velhos valores, antigas crenças sobre o gênero feminino são ressignificados. Portanto, não vejo uma continuidade histórica, uma reprodução pura e simples de antigas normas. Prefiro olhar tal fenômeno pelo viés dos estudos representacionais, que percebem o adensamento de valores, mas não excluem a irrupção do novo. Em diversos momentos da análise, chamo a atenção para tal característica, apontando as singularidades mais ostensivas.

Ademais, a análise do discurso permitiu-me perceber que a enunciação está submetida às condições de possibilidades existentes em uma dada época e em uma dada sociedade. A ordem do discurso origina interditos e tabus, por um lado, e institui a insistência de determinados assuntos, por outro lado. O discurso midiático revelou-se uma rica fonte de “certezas” e “verdades” as quais viabilizam os imaginários acerca dos homens e das mulheres neste período histórico.

Pululam inovações, algumas das quais, como no caso de **Shrek**, redundam em uma protagonista singular: metade feia e metade bela que, ao final, termina feia, ao contrário de todas as expectativas levarem a supor o inverso. O dispositivo imaginário é um articulador das experiências porque passam as sociedades. Os filmes e os desenhos articulam a tentativa de se compreenderem as novas imagens relacionadas às mulheres. Eles são os indícios de um conflito que se insurge no trabalho, no lar, na escola, nas ruas. Ninguém está tranquilo diante das novas habilidades demonstradas pelas mulheres.

Os produtos comunicacionais que compõem o *corpus* da tese incluem temas recorrentes na representação acerca das mulheres. Destaco os relativos à coragem, inteligência, perspicácia, vaidade, beleza, feminilidade, coqueteria, sedução, romance e casamento, os quais originam matrizes discursivas díspares, muitas vezes ambíguas.

Observa-se o interdiscurso entre as fontes e entre essas e outros produtos que pertencem ao mesmo gênero discursivo, o que ocorre com frequência no caso dos filmes de animação. As personagens de **A Bela e A Fera** e **Shrek** remetem a personagens de obras realizadas anteriormente, tais como **Branca de Neve e Os Sete Anões** ou **A Bela Adormecida**. Às vezes, isso é feito utilizando-se o recurso da paródia, caso de **Shrek**, originando a dessacralização da obra, uma tendência que caracteriza a produção artística pós moderna.

Não é possível explicar a frequência com que determinados temas aparecem nas fontes apenas como um fenômeno decorrente da padronização ou burocratização que caracterizaria a indústria cultural. As noções que regem a história do presente e, por extensão, as teorias do imaginário, das representações sociais bem como a análise do discurso, permitiram-me observar a repetição das matrizes discursivas como um fenômeno que promove os sentidos e as significações que organizam e naturalizam o sistema de sexo gênero.

Também percebi que os desenhos animados e os filmes de animação não fazem jus ao preconceito que os designa como “meras” fontes de alienação ou de prazer inconseqüente. Isso devido ao fato de que eles lidam com ocorrências do cotidiano, colocando problemas e, ao mesmo tempo, propondo soluções viáveis, criativas. Ao “fantástico” decorrente das situações mirabolantes, tais como a que promove o encontro entre uma linda garota a uma fera horripilante ou que dá origem a uma princesa de dupla identidade; coexistem com questões e problemas muito familiares ao público infanto-juvenil como, por exemplo, o medo do escuro, a insegurança, a dificuldade de adaptação a normas, o desejo de apaixonar-se e projetar-se para além do cotidiano, entre outras dezenas de exemplos da imbricação dos produtos analisados e a vida contemporânea.

A fantasia fundamenta-se, assim, no cotidiano vivenciado pelas crianças, adolescentes e jovens. Parte do fascínio provocado pelos produtos ora analisados também advém das possibilidades oferecidas pela tecnologia do áudio visual, a qual se caracteriza, por exemplo, pelo uso dos efeitos especiais, pela narrativa dinâmica, pelos enquadramentos tortuosos. A isso tudo soma-se o final feliz, o desenlace romântico ou irônico, instalando-se o lúdico e o possível tão raras vezes visto na rotina diária.

Analisando mais detidamente as matrizes discursivas presentes nas fontes percebi que todas as personagens possuem as qualidades que, inicialmente, despertaram-me a atenção e fizeram-me desejar iniciar a pesquisa, quais sejam: força, coragem, inteligência e perspicácia. Além disso, cada uma delas destaca-se por um valor específico, diferenciando-a de todas as outras.

Percebo em *Bela* a expressão da mulher culta, que teve acesso à educação, uma típica amante dos livros, capaz de finas ironias. *Mulan* encarna a guerreira sagaz, intrépida, forte, ativa e participante. Já *Fiona*, incorpora os valores do despojamento, ironia, verve discursiva e bom humor. É o oposto das típicas heroínas dos contos de fadas, habitualmente meigas, puras, ingênuas e que desmaiam diante da visão do perigo

iminente. Sem dúvidas, tratam-se de representações inovadoras acerca das mulheres constituindo-se, para o público feminino, em fontes positivas de auto-representação.

Vistas unicamente sob essa perspectiva, as heroínas dos filmes de animação seriam a concretização de sonhos de igualdade, respeito e valorização, reivindicados por diferentes grupos feministas em todo o mundo. Depreender-se-ia o mesmo da análise do desenho **Meninas Superpoderosas**. *Lindinha*, *Florzinha* e *Docinho* representam as facetas positivas da *Eva* moderna: intrépidas guardiãs de *Townsville*, capazes de derrotar monstros cinco vezes maior que o seu tamanho.

Entretanto, a *Eva* bíblica — dissimulada, má, insinuante e perigosa — continua sendo evocada, seja para justificar atos de transgressão, como os protagonizados por *Mulan*, seja para insinuar a idéia de que as mulheres vivem para tentar seduzir os homens, utilizando-se para isso de artifícios, tais como o embelezamento, que justificam a “natureza” do seu sexo, a força dos hormônios, dentre outras credices que se constituem em estratégias para desqualificar a capacidade intelectual das mulheres.

Observe-se que a matriz discursiva a qual associa os valores de sedução, feminilidade e coqueteria faz-se presente em todas as fontes, independente da idade ou da classe social das personagens representadas. Retoma-se, portanto, uma das mais antigas imagens acerca das mulheres, a qual vem acompanhada de valores que a justificam e a enaltecem, como o culto à beleza e a vaidade.

Entretanto, os discursos midiáticos, como afirmei anteriormente, não são meras repetições de outros já existentes. A mídia ressemantiza valores, ressignifica atributos. Percebo isso nitidamente no que se refere à matriz que associa beleza, juventude e valorização dos corpos, uma associação comum nas sociedades contemporâneas. Os biótipos longilíneos, isentos de qualquer gordura são predominantes na representação dos corpos. A única exceção é *Fiona*, princesa de dupla identidade, uma feia e outra bonita. Ainda que os narradores determinem, ao final dos dois episódios, que ela assuma a identidade feia, em ambos ela tem seus momentos de glória como uma mulher de cabelos lisos, cútis impecável, traços harmoniosos, corpo magro, os quais também caracterizam *Bela*, *Mulan*, *Sam*, *Alex* e *Clover*.

Não há diversidade de corpos, nem de belezas. Mesmo quando tentam retratar uma negra — caso de *Alex* — ou uma oriental — caso de *Mulan* — há poucas distinções perceptíveis para com as demais personagens: cabelos fartos e escorridos, traços delicados, cintura fina, pernas longas, dentes perfeitos, pele livre de manchas. De fato, há uma monotonia de tipos físicos e um culto generalizado à juventude e a beleza.

E são, em sua grande maioria, as mulheres que encarnam este culto, ora repudiando a velhice, ora, simplesmente, dando demonstrações de uma vaidade inconseqüente, caso das protagonistas de **Três Espiãs Demais**.

Sam, Alex e Clover, por meio de suas atitudes, gestos e falas, incorporam e redimensionam os valores hedonistas. Nunca a indústria dos cosméticos se desenvolveu e lucrou tanto quanto hoje e, possivelmente, poucas vezes, viu-se uma sociedade tão preocupada em se manter jovem e livre de rugas como a atual. Ao insistir na abordagem e valorização desses temas, a mídia contribui para deter ou desqualificar as lutas feministas, instituindo um padrão de beleza tirânico e praticamente impossível de ser reproduzido, gerando em milhões de jovens sentimentos de angústia, inadaptação, e desespero.

Outras duas matrizes discursivas referem-se ao casamento e ao amor romântico. Todas as dificuldades vivenciadas pelas protagonistas, todas as angústias que enfrentam no convívio social e todos os sonhos que nutrem por uma vida melhor induzem-nas à experiência do amor romântico e, conseqüentemente, ao casamento. Este foi o caso de *Fiona, Mulan e Bela*. Para diferentes problemas de vida, uma mesma solução.

O dispositivo do amor romântico não é visto apenas como a solução para a vida das heroínas, ele também é idealizado e glamurizado, por meio de cenas espetaculares. **A Bela e A Fera** constitui-se no melhor exemplo. As cenas que mostram o casal namorando na varanda, jantando à luz de velas, rodopiando por imensos salões criam uma atmosfera de sonho que remete ao paraíso.

Enfim, vistas globalmente, as matrizes discursivas constroem um modelo único de mulher, o qual descarta a diversidade de belezas e de tipos físicos. Um modelo que dissemina a idéia de que todas as mulheres têm objetivos e perspectivas semelhantes, remetendo à imagem da “verdadeira mulher” — feminina, delicada, atenciosa, boa, preocupada com animais e idosos, guardiã da família — e destinada ao amor, casamento e maternidade.

Ao representar o gênero feminino de uma forma repetitiva e tradicional, o cinema e a televisão revelam-se tecnologias instituidoras do binarismo, da naturalização e do sexismo. Todavia, é preciso que não nos esqueçamos de que se trata de um jogo sutil, que alterna imagens tradicionais com imagens inovadoras, originando negociações apazíveis.

As negociações apazíveis permitem à mídia contribuir para manutenção do sistema de sexo-gênero atual: homens e mulheres ocupando diferentes posições,

enredados em uma teia que ignora a possibilidade da existência de uma pluralidade de gêneros. Mulher é um gênero que se conjuga com casamento, amor, sedução e meiguice. O que se insere fora desse padrão é ignorado, assim as diferenças são justificadas por meio de sua representação.

Os filmes e os desenhos analisados confirmam a idéia de que a mídia é uma eficaz tecnologia de gênero, pois, ao mesmo tempo em que ela representa os gêneros, institui valores sobre o certo e o errado, sobre o que deve ser considerado e o que deve ser descartado. A mídia propõe estilos de vida e informa sobre as coisas com que se devem sonhar e desejar. Sua eficácia pedagógica é obtida por meio da repetição exaustiva dos discursos e também pelos não ditos, pelas ausências. O importante, repete a mídia, como se fosse um mantra, é ser bela, sedutora, bem vestida, amar e casar-se. Atitudes diferentes dessas são desvalorizadas por meio do silêncio. Espero, porém, que ao desconstruir a representação das mulheres pela mídia, tenha conseguido despertar a inquietação sobre posições e lugares, sobre destinos e essências, sobre comportamentos e hierarquias. Essa é a tarefa da historiadora e da feminista.

FONTES

FILMES

ADAMSON, Andrew e JENSON, Vick. **Shrek- edição especial**. Dreamworks, E.U.A., 2004.

ADAMSON, Andrew, ASBURY, Kelly, VERNON, Conrad. **Shrek 2**. Dreamworks, E.U.A., 2004.

ANDY, Knight. **A Bela e A Fera: o natal encantado**. Buena Vista, S.P., 2002.

COOK, Barry e BANCROFT, Tony. **Mulan**. Buena Vista, S.P., 1998.

DARREL, Rooney, SOUTHERLAND, Lynne. **Mulan: a lenda continua**. Buena Vista, S.P., 2004.

TROUSDALE, Gary e WISE, Kirk. **A Bela e A Fera**. Abril Vídeo, S.P, 1998.

DESENHOS ANIMADOS

MCCRACKEN, Craig. **As Meninas Superpoderosas**. Cartoon Network, de segunda a sexta-feira, às 18h e no Sistema Brasileiro de Televisão, de segunda à sexta-feira, às 7 da manhã, no programa Bom Dia. Exibido no decorrer do primeiro semestre de 2004.

Três Espiãs Demais. Jetix, de segunda à sexta-feira, às 14h30m e na TV Globo, de segunda a sexta-feira, a partir de 10h40m, na TV Globinho. Exibido no decorrer do primeiro semestre de 2004.

IMAGENS

Sítios consultados:

<http://images.Google.com.br/images?q=men>. Acesso em 13/02/2006.

<http://images.google.com.br/images?q=men>. Acesso em 13/02/2006.

<http://images.google.com/images?q=men>. Acesso em 14/02/2006.

www.animeplanet.it/totally\20spies/. Acesso em 22/02/2006.

www.animeplanet.it/totally\20spies/. Acesso em 22/02/2006.

<http://images.quizilla.com/p/panquecamutan>. Acesso em 28/02/2006.

<http://adorocinema.cidadeinternet.com.br/filmes/bela-e-fera01>. Acesso em 28/02/2006.

<http://adorocinema/cidadeinternet.com.br/filmes/bela-e-fera/bela-e-fera11.jpg>. Acesso em: 23/08/2006.

<http://adorocinema.cidadeinternet.com.br/filmesbela-e-fera04>. Acesso em 28/02/2006.

<http://images.google.com.br/imgres?imgurl=>. Acesso em 08/03/2006.

<http://images.google.com.br/imgres?imgurl=>. Acesso em: 08/03/2006.

<http://images.google.com.br/imgres?imgurl=>. Acesso em: 08/03/2006.

<http://images.google.com.br/imgres?imgurl=>. Acesso em: 08/03/2006.

<http://images.com.br/imgres?imgurl=>. Acesso em 08/03/2006.

<http://images.google.com.br/imgres?imgurl=>. Acesso em: 10/03/2006.

<http://adorocinema.cidadeinternet.com.br/filmes/shrek/shrek07jpg>. Acesso em: 10/03/2006.

<http://images.google.com.br/imgres?imgurl=>. Acesso em: 10/03/2006.

<http://www.cinepop.com.br>. Acesso em 10/03/2006.

<http://www.cambapdesenhos.com/bela/belafera06jpg>. Acesso em 12/07/2006.

<http://www.geocities.com/hollywood/5082/target.jpg>. Acesso em: 02/05/2006.

<http://www.disney-fr.com/images-dessins-animes>. Acesso em: 03/05/2006.

<http://www.ananova.com/entertainment/story/sm>.

<http://www.hossa.net/windowcolor/disney/mulan/mulan02.gif>. Acesso em 10/05/2006.

<http://www.nossa.net/windowcolor/disney/mulan/mulanmatch.gif>. Acesso em 14/05/2006.

<http://coco.raceme.org/films/shrek/quotes/fiona.php>. Acesso em: 14/05/2006.

<http://www.hossa.net/windowcolor/disney/mulan/mulangooodluck.gif>. Acesso em 15/05/2006; www.com/images/images/cinema/spic/shrekfiona.jpg. Acesso em 17/05/2006; www.geocities.com/.../trailer/3991/bbss..html. Acesso em 18/05/2006.

<http://geocities.com/hollywood/trailer/3991/bb004.jpg>. Acesso em 19/05/2006.

<http://www.meekosmulanpage.com/gallery/mupost.jpg>. Acesso em: 19/05/2006.

<http://images.google.com.br/imgres?imgurl=>. Acesso em: 19/05/2006.

<http://images.google.com.br/images?q=>. Acesso em: 19/05/2006.

<http://www.meekosmulanpage.com/gallery/bound.jpg>. Acesso em: 23/05/2006

<http://www.meekomulanoage.com/gallery/learding.jpg>. Acesso em: 23/05/2006.

<http://www.meekosmulanpage.com/gallery/reaching.jpg>. Acesso em: 23/05/2006.

<http://www.kinopolis.de/filminfo/m/img/mulan06.jpg>. Acesso em: 24/05/2006.

<http://www.dvd365.net/gallery/shrek/shrek10.jpg>. Acesso em 25/05/2006.

<http://www.geocities.com/hollywood/trailer/3991/bb004.jpg>. Acesso em 25/05/2006.

<http://www.ara-animation.com/viewsub.cfm>. Acesso em 04/06/2006.

<http://www.ara-animation.com/viewsub.cfm>. Acesso em 07/06/2006.

<http://jennyinspiration2.tripod.com/images6/totallyspies-toyingaround10.jpg>. Acesso em 07/06/2006

<http://www.ara-animation.com/viewsub.cfm>. Acesso em 13/06/2006.

<http://www.freewebs.com/.../powerpuffgirls.htm>. Acesso em 15/06/2006.

<http://images.google.com.br/imgres?imgurl=>. Acesso em 15/06/2006.

<http://jennyinspiration.tripod.com/totallyspies35htm>. Acesso em: 16/06/2006.

<http://jennyinspiration.tripod.com/totallyspies27htm>. Acesso em 16/06/2006.

<http://jennyinspiration2.tripod.com/totallyspies27htm>. Acesso em: 16/06/2006.

<http://jennyinspiration2tripod.com/images6/totallyspies27htm>. Acesso em 18/06/2006.

<http://jennyinspiration2.tripod.com/totallyspies27htm>. Acesso em 18/06/2006.

<http://jennyinspiration2tripod.com/images/totallyspies27htm>. Acesso em 18/06/2006.

<http://www.rekonet.org/previews/typell//mandy.gif>. Imagem disponível em: 19/06/2006.

BIBLIOGRAFIA

ABRIC, Jean-Claude. “O estudo experimental das representações sociais” in **As Representações Sociais**. Org.: JODELET, Denise. Rio de Janeiro, Eduerj, 2001.

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo, Editora Nova Cultural, 1987. Coleção Os Pensadores, Vol.II.

ADORNO, Theodor, HORKHEIMER, Max. “O Iluminismo como Mistificação de Massa” in **Teoria da Cultura de Massa**. 5ª. edição, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2000.

ANGENOT, Marc. “Le discours social: une problématique d’ensemble” in **1889 Un état du discours social**. Longueil, Québec, 1989.

BADINTER, Elisabeth. **L’Amour en Plus- histoire de l’amour maternel (XVII-XX siècle)**. Paris, Flammarion, 1980.

BACZKO, Bronislaw. “A Imaginação Social” in **Enciclopédia Einaudi**. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985, Vol. 5.

BARBOSA, João Alexandre. “Leituras: o intervalo da literatura” in **A Leitura do Intervalo: ensaios de crítica**. São Paulo, Iluminuras, 1990.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. 7ª. Ed., São Paulo, Hucitec, 1995.

BASSANEZI, Carla. “Mulheres do Anos Dourados” in **História das Mulheres no Brasil**. São Paulo, Contexto, 1997.

BERNADET, Jean-Claude. **O Que É Cinema ?**. 8ª.ed., São Paulo, Brasiliense, 1986. Coleção Primeiros Passos.

BETTELHEIM, Bruno. **A Psicanálise dos Contos de Fadas**. 7ª. edição, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980.

BORDO, Susan. “No Império das Imagens: prefácio para o décimo aniversário da edição de Este Peso Insuportável” in **Labrys, estudos feministas**. Brasília, agosto/dezembro de 2003, no. 4. Sítio: www.unb.br/ih/his/gefem.

BRAIDOTTI, Rosi. **Sujetos Nômades: corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea**. Buenos Aires/Barcelona/México, Ed.Paidós, 2000.

BUTLER, Judith. “Contingent Foundations: Feminism and the Question of ‘Postmodernism’” in **Feminist Contentions**. Org.: BENHABIB, Seyla e BUTLER, Judith (et al). New York e London, Routledge, 1995.

_____. “Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo” in **O Corpo Educado: pedagogias da sexualidade**. Org.: LOURO, Guacira Lopes. Belo Horizonte, Autêntica, 1999.

_____. **Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade.** Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003.

CAMPBELL, Joseph. **O Poder do Mito.** São Paulo, Palas Athena, 1990.

CASTORIADIS, Cornelius. **Domaines de L'Homme – Les carrefours du labyrinthe II.** Paris, Éditions du Seuil, 1986.

_____. **A Instituição Imaginária da Sociedade.** 3ª. Edição, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1995.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano.** 2ª. Edição, Petrópolis, Vozes, 1996.

_____. **A Cultura no Plural.** 3ª. Ed., Campina, Papirus, 2003.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações.** Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1990.

_____. **A Ordem dos Livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII.** Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1999.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos.** 11a. edição, Rio de Janeiro, José Olympio, 1997.

COUTINHO, Afrânio e SOUSA, J. Galante (direção). **Enciclopédia de Literatura Brasileira.** Rio de Janeiro, Fundação de Assistência ao Estudante, 1989. Volume 1.

DEBRAY, Régis. **Curso de Midiologia Geral.** Petrópolis, Vozes, 1993.

DEFLEUR, L. Melvin e BALL-ROKEACH, Sandra. **Teorias da Comunicação de Massa.** Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1993.

DELEUZE, Gilles. **Foucault.** Paris, Ed. De Minuit, 1986.

DELUMEAU, Jean. **A História do Medo no Ocidente.** São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

DUBY, Georges, LARDREAU, Guy. **Diálogos Sobre a Nova História.** Portugal, Don Quixote, 1980.

D'INCAO, Ângela Maria. "O Amor Romântico e A Família Burguesa" in **Amor e Família no Brasil.** Org. D'INCAO, Maria Ângela. São Paulo, Contexto, 1989.

ECO, Umberto. **A Obra Aberta.** 8ª. ed., São Paulo, Perspectiva, 1997.

_____. **Lector In Fabula.** 2a. ed., São Paulo, Perspectiva, 2002.

_____. **Apocalípticos e Integrados.** 6ª. Ed., São Paulo, Perspectiva, 2004.

EWALD FILHO, Rubens. **Dicionário de Cineastas.** Porto Alegre/ São Paulo, LP&M, 1988.

FADIMAN, James, FRAGER, Robert. **Teorias da Personalidade.** São Paulo, Harper & Row do Brasil, 1979.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. “Mídia e educação da mulher: uma discussão teórica sobre os modos de enunciar o feminino da TV” in **Revista Estudos Feministas**. Santa Catarina, CFH/CCE/UFSC, 2000. Vol.9,no.2.

FURTADO, Jorge. “Cinema e televisão”. Sítio: [www.http://nao-til.com.br/nao-74/furtado2](http://nao-til.com.br/nao-74/furtado2). Acesso em 15/03/2006.

FORSYTH, Louise H. “Pelo resgate do corpo das mulheres e das meninas, até hoje sob o olhar dos outros na cultura popular das sociedades patriarcais” in **Labrys, estudos feministas**. Brasília, no. 3, janeiro/julho de 2003. Sítio: www.unb.br/ih/his/gefem.

FOUCAULT, Michel. **Dits et Écrits III**. Paris, 1976/1979, Éditions Gallimard.

_____. **Dits et Écrits IV**. Paris, 1980/1988, Éditions Gallimard.

_____. **A Arqueologia do Saber**. 4ª. Ed., Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1995.

_____. **A Ordem do Discurso**. São Paulo, Loyola, 1996.

_____. **História da Sexualidade I: a vontade de saber**. 12ª., Rio de Janeiro, Graal, 1997.

GATENS, Moira. “Power, bodies and difference” in **Feminist Theory and The Body**. Org.: PRICE, Janet e SHILDRICK, Margrit. New York, Ed. Routledge, s/d.

GIOVANNINI, Giovanni et alli. **Evolução na Comunicação: do sílex ao silício**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1987.

GLEDHILL, Christine. “Pleasurable Negotiations” in **Imagining Women: cultural representations and gender**. Org.: BONNER, Frances, GOODMAN, Lizbeth (et al). Polity Press/The Open University, 1992.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da Mitologia Grega e Romana**. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, s/d.

GUBIN, Éliane. “Créer. Hier et Aujourd’hui » in **La Pensée Féministe Contemporaine: quelques débats**. Org. : DESCARRIES, Francine. Montreal, UQAM, 1998.

FRAISSE, Geneviève. **Les Femmes et Leurs Histoire**. Paris, Gallimard, 1998.

HARAWAY, Donna. « Saberes Localizados : a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial” in **Cadernos Pagu: situando diferenças**. Campinas, Publicação Pagu, (5) 1995.

HELD, Jacqueline. **O Imaginário no Poder**. 3ª. edição, São Paulo, Summus, 1980.

HELLER, Agnes. **O Cotidiano e A História**. RJ, Paz e Terra, 1985.

HORTON, John. “Anomia e Alienação: um problema na ideologia da sociologia” in **Sociologia e Sociedade**. Org.: FORACCHI, Marialice Mencarini Martins, MARTINS, José de Sousa. RJ/SP, Livros Técnicos e Científicos, Ed. S/A, 1980.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção**. Rio de Janeiro, Imago, 1991.

ISMAEL, J.C. **Cinema e Circunstância**. São Paulo, Buriti, 1965.

JODELET, Denise. “Representações Sociais: um domínio em expansão” in **As Representações Sociais**. Org.: JODELET, Denise. Rio de Janeiro, Eduerj, 2001.

KELLNER, Douglas. **A Cultura da Mídia**. Bauru, Edusc, 2001.

LAURETIS, Teresa de. **Alice Doesn't: feminism, semiotics, cinema**. S/R, Indiana University Press, 1982.

_____. “Eccentric Subjects: Feminist Theory and Historical Consciousness” in **Feminist Studies**. S/R, Spring, 1990. Vol. 16, no. 1.

_____. “A Tecnologia do Gênero” in **Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Org.: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Rio de Janeiro, Rocco, 1994.

LEBLANC, Patrice. “L’Imaginaire social. Notes sur un concept flou” in **Cahiers Internationaux de Sociologie**. Paris, Presses Universitaires de France, 1994. Vol. 97.

LOURO, Guacira Lopes. “Currículo, Gênero e Sexualidade — refletindo sobre o ‘normal’, o ‘diferente’ e o ‘excêntrico’” in **Revista Labrys, Estudos Feministas**. Brasília, no. 1-2, julho/dezembro de 2002. www.unb.br/ih/his/gefem.

LUCENA JR, Alberto. **Arte da Animação: técnica e estética através da história**. São Paulo, Editora Senac, 2002.

MACHADO, Arlindo. **Pré-Cinema e Pós-Cinema**. Campinas, Papirus, 1997.

_____. **Máquina e Imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas**. 3ª edição, São Paulo, Edusp, 2001.

MAFFESOLI, Michel. **A Conquista do Presente**. Rio de Janeiro, Ed.Rocco, 1984.

_____. “Tuer le Temps’: sur la disponibilité sociale » in **Cahiers de L’Imaginaire**. Toulouse, Editions Privat, 1988. Nouvelle série-n.1.

MAINGUENEAU, Dominique. **Novas Tendências em Análise do Discurso**. 3ª. Edição, Campinas, Pontes, 1997.

_____. **Termos-Chave da Análise do Discurso**. Belo Horizonte, UFMG, 2000.

_____. **Análise de Textos de Comunicação**. 2ª. ed., São Paulo, Cortez, 2002.

MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. São Paulo, Brasiliense, 1990.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. “América Latina e Os Anos Recentes: o estudo da recepção em comunicação social” in **Sujeito, O Lado Oculto do Receptor**. Org.: SOUSA, Mauro Wilton de. São Paulo, Brasiliense, 1995.

MILLS, C. Wright. “A Sociedade de Massas” in **Sociologia e Sociedade**. Org.: FORACCHI, Marialice Mencarini Martins, MARTINS, José de Sousa. RJ/SP, Livros Técnicos e Científicos, Ed. S/A, 1980.

MORAIS, Fernando. **Chatô, O Rei do Brasil**. São Paulo, Ed. Círculo do Livro, 1994.

MORIN, Edgar. **Les Stars**. S/R, Éditions du Seuil, 1972.

MOSCARIELLO, Angelo. **Como Ver Um Filme**. Lisboa, Ed. Presença, S/R.

MUNIZ, Diva do Couto Gontijo. “Meninas e Meninos na Escola: a modelagem das diferenças” in **Feminismos: Teorias e Perspectivas**. Org.: NAVARRO-SWAIN, Tânia. Revista da Pós-Graduação em História da UnB. Brasília, Editora da UnB, 2000, Vol. 8, números 1/2.

NAVARRO-SWAIN, Tania. “Você Disse Imaginário?” in **História no Plural**. Org.: NAVARRO-SWAIN, Tânia. Brasília, Editora UnB, 1994.

_____. “De Deusa À Bruxa: Uma história de silêncio” in **Revista Humanidades (Racional ou Sobrenatural)**. Brasília, Editora da Universidade de Brasília, s/d. Vol.09, no. 1 (31).

_____. “A Invenção do Corpo Feminino ou “A Hora e A Vez do Nomadismo Identitário?” in **Feminismos: Teorias e Perspectivas**. Org.: NAVARRO-SWAIN, Tânia. Revista da Pós-Graduação em História da UnB. Brasília, Editora da UnB, 2000, Vol. 8, números 1/2.

_____. “Feminismo e Recortes no Tempo Presente: mulheres em revistas femininas” in **Perspectiva: cultura, produção e resistência**. Revista da Fundação Seade. Rio de Janeiro, 2001. Vol 15, no. 3/julho/setembro.

_____. “Cuerpos Construídos, Superfícies de Significación, Processo de Subjetivación” in **Perfiles del Feminismo Iberoamericano/3**, Catálogos de Buenos Aires.. Org.: FEMENIAS, Maria Luisa. Argentina. No prelo.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. **Terra à Vista!: discurso do confronto: o velho e o novo mundo**. Campinas, Ed. da Universidade de Campinas, 1990.

PATEMAN, Carole. **O Contrato Sexual**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1993.

PERROT, Michelle. **Mulheres Públicas**. São Paulo, Unesp, 1998.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. “Em busca de uma outra história: imaginando o imaginário” in **Revista Brasileira de História**. São Paulo, Contexto, 1995. Vol. 15 no. 29.

ROBINSON, Lillian S. **Wonder Women: Feminisms and Superheroes**. New York/Londos, Routledge, 2004.

SARTORI, Carlo. “O Olho Universal” in **Evolução na Comunicação: do sílex ao silício**. Org.: GIOVANNIN, Giovanni. 2ª. Ed, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1987.

SOUSA, Eudoro. **Uma Leitura de Antígona**. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1978.

SOUSA, Mauro Wilton de. (org.). **Sujeito, O Lado Oculto do Receptor**. São Paulo, Brasiliense, 1995.

SPINK, Mary Jane. **Práticas Discursivas e Produção de Sentidos no Cotidiano**. 2ª. Edição, São Paulo, Cortez, Brasil, 2000.

ST. HILAIRE, Colette. “A Dissolução das Fronteiras de Sexo” in **Feminismos: teorias e Perspectivas**. Org.: NAVARRO-SWAIN, Tânia. Revista da Pós-Graduação em História da UnB. Brasília, Ed. Da UnB, 2000, Vol.8, números ½.

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

WOLF, Mauro. **Teorias da Comunicação**. 5ª. Ed., Lisboa, Editorial Presença, 1999.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da Recepção e História da Literatura**. São Paulo, Ática, 1989.