

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS  
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

ANA PAULA TROFINO OHE

**REPRESENTAÇÕES SOBRE O FEMININO EM SEQUÊNCIAS FÍLMICAS DE  
ANIMAÇÕES**

SÃO CARLOS - SP

2020

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS  
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

ANA PAULA TROFINO OHE

**REPRESENTAÇÕES SOBRE O FEMININO EM SEQUÊNCIAS FÍLMICAS DE  
ANIMAÇÕES**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação do Centro de Educação e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Carlos, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Educação.

**Linha de pesquisa:** Educação, Cultura e Subjetividade

**Orientador:** Nilson Fernandes Dinis

São Carlos-SP

2020



## UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas  
Programa de Pós-Graduação em Educação

---

### Folha de Aprovação

---

Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Tese de Doutorado da candidata Ana Paula Trofino Ohe, realizada em 17/02/2020:

---

Prof. Dr. Nilson Fernandes Dinis  
UFSCar

---

Profa. Dra. Andreia Aparecida Marin  
UFTM

---

Profa. Dra. Ana Maria Ricci Molina  
Anhanguera

---

Prof. Dr. Alan Victor Pimenta de Almeida Pales Costa  
UFSCar

---

Prof. Dr. Antón Castro Míguez  
UFSCar

Certifico que a defesa realizou-se com a participação à distância do(s) membro(s) Andreia Aparecida Marin e, depois das arguições e deliberações realizadas, o(s) participante(s) à distância está(ao) de acordo com o conteúdo do parecer da banca examinadora redigido neste relatório de defesa.

---

Prof. Dr. Nilson Fernandes Dinis

## DEDICATÓRIA

*A elas.*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador Nilson Fernandes Dinis pela acolhida, pela sua generosidade, pela paciência, por todas as correções e direcionamentos que conduziram a escrita deste trabalho. Obrigada por me tranquilizar nos momentos de aperto.

Aos professores Antón Castro Míguez e Alan Victor Pimenta de Almeida Pales Costa pelas leituras, considerações e por todas as valiosas contribuições dadas na ocasião da Qualificação e, posteriormente, na Defesa.

Às professoras Ana Maria Ricci Molina e Andreia Aparecida Marin meu muito obrigada pelo aceite ao nosso convite para compor a comissão examinadora, pelas leituras e por todos os apontamentos que puderam enriquecer o nosso trabalho.

Aos professores e professoras do Programa de Pós-Graduação em Educação da UFSCar cujas leituras e discussões possibilitadas nas disciplinas vieram a somar na minha formação.

Agradeço à minha família, amor incondicional, à minha mãe Maria Helena que sempre me incentivou, me apoiou e me aguentou nos momentos que nem eu quase me aguentava, ao meu pai Carlos pela participação ativa nos bastidores, à minha irmã Maria Clara, que mesmo longe sempre esteve perto. Às minhas tias Omeide e Alice pela torcida e orações.

Ao Rogério, companheiro de todas as horas, por toda paciência quanto às minhas ausências, por acreditar em mim mais do que eu mesma.

À Denise, Michele, Muriella, Neide, Nayara, Luana, Daieni, Aline, amigadas de longa data e histórias.

A toda equipe de trabalho do CEM Orozimbo, em especial, ao Henrique, meu coordenador, à minha diretora Clara e à assessora Fabiana, amigo e amigas a quem admiro e com o/as quais tenho o prazer de trabalhar. Família Orozimbo é sem igual.

Ao pessoal da Secretaria Municipal de Educação de Votuporanga, sobretudo, ao Marcelo, supervisor de ensino, sempre tão gentil e paciente para sanar minhas dúvidas.

Ao setor de Recursos Humanos, agradeço especialmente ao Douglas com sua presteza e seus esclarecimentos, porque estudar e trabalhar em dois cargos não é fácil.

Às minhas companheiras de doutorado Angélica e Yara com as quais dividi conversas, intervalos, seminários, relatórios, angústias. Obrigada por estarem comigo.

A CAPES, cujo presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento e Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES).

## EPÍGRAFE

*Queriam que ela fosse do lar,  
Mas ela era do ler,  
Com essa liberdade,  
Ela era de onde  
Quisesse ser...*

Allê Barbosa

## RESUMO

O cinema de animação se consolida cada vez mais como um mercado em expansão no qual o sucesso de público e de bilheteria garante a continuidade de várias narrativas, agregando novas aventuras e personagens às tramas originais. Voltando o nosso olhar para as animações produzidas na primeira década do século XXI identificamos uma hegemonia masculina, dado, este, que contrasta com a década posterior cujo protagonismo feminino ganha cada vez mais espaço e representatividade. O objetivo de nosso trabalho reside em identificar e analisar a partir de personagens femininas ausentes dos originais, a inserção e a trajetória do feminino no decorrer das sequências filmicas, buscando compreender a partir de quais imagens e discursos o feminino é construído. Para o nosso estudo, elegemos três sequências de animações: *A Era do Gelo* (Blue Sky Studios, 2002, 2006, 2009, 2012 e 2016); *Meu Malvado Favorito* (Universal Pictures/Illumination Entertainment, 2010, 2013 e 2017) e *Como Treinar o Seu Dragão* (DreamWorks Animation, 2010, 2014 e 2019). Buscamos sustentação teórica nos Estudos Culturais, Estudos Feministas e de Gênero, além das teorizações de Michel Foucault. Nossa hipótese de trabalho é a de que apesar da existência de discursos normativos que naturalizam imagens e práticas estereotipadas em torno das identidades de gênero e sexuais femininas, o *corpus* eleito abarca um momento de transição. Ao final das análises, foi possível constatar que ao lado da reiteração de determinadas representações tradicionais, outras surgem, apontando novas formas de compreender e representar o feminino.

**Palavras-chave:** Gênero. Feminino. Representação. Cinema de Animação. Pedagogia Cultural.

## ABSTRACT

Animation cinema is increasingly consolidating itself as a booming market in which blockbuster and box office success ensures the continuation of various narratives, adding new adventures and characters to the original plots. Looking at the animations produced in the first decade of the 21st century we identified a male hegemony, data that contrasts with the later decade whose female protagonism is gaining more space and representativeness. The objective of our work is to identify and analyze from female characters absent from the originals, the insertion and trajectory of the feminine during the film sequences, seeking to understand from which images and discourses the feminine is constructed. For our study, we chose three animations sequences: *Ice Age* (Blue Sky Studios, 2002, 2006, 2009, 2012 and 2016); *Despicable Me* (Universal Pictures / Illumination Entertainment, 2010, 2013 and 2017) and *How to Train Your Dragon* (DreamWorks Animation, 2010, 2014 and 2019). We seek theoretical support in Cultural Studies, Feminist and Gender Studies, as well as the theorizations of Michel Foucault. Our working hypothesis is that despite the existence of normative discourses that naturalize stereotyped images and practices around female gender and sexual identities, the elected corpus embraces a moment of transition. At the end of the analysis, it was possible to see that alongside the reiteration of certain traditional representations, others arise, pointing to new ways of understanding and representing the feminine.

**Keywords:** Gender. Feminine. Representation. Animation Cinema. Cultural Pedagogy.



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Tony Ligeiro oferecendo a "dieta desastre" à Vera .....	43
Figura 2- Sid, Manny e Diego avaliando a afirmação de Ellie ser uma gambá .....	47
Figura 3- Layla reverencia Sid .....	57
Figura 4- Scratita .....	60
Figura 5- Ellie observa o móbile construído por Manny .....	65
Figura 6- O móbile de Eddie e Crash.....	66
Figura 7- Sid abraça os ovos encontrados.....	71
Figura 8- Amora e Luis .....	78
Figura 9- Vovó se banhando.....	80
Figura 10- A chegada da família de Sid.....	82
Figura 11- Vovó.....	82
Figura 12- Scrat travestido de sereia sendo observado por Entranha e sua tripulação .....	84
Figura 13- Diego, Sid e Vovó sob o encantamento das sereias.....	87
Figura 14- Preciosa .....	90
Figura 15- Vovó na sessão de massagem com o coelho .....	92
Figura 16- Gladis .....	94
Figura 17- Coelho apaixonado .....	94
Figura 18- Sid pedindo a mão de Francine .....	98
Figura 19- Diego e Shira aos olhos dos filhotes.....	100
Figura 20- Diego e Shira mais próximos .....	100
Figura 21- Gertie segura Roger pelo pescoço enquanto é observada pelo pai.....	101
Figura 22- Brooke pedindo Sid em casamento.....	102
Figura 23- Casamento de Amora e Julian .....	105
Figura 24- Lucy eletrocutando Gru com seu batom de choque.....	109
Figura 25- Gruzapunzel.....	111
Figura 26- Jills conversando com um dos convidados da festa de Agnes .....	114
Figura 27- Natalie .....	114
Figura 28- Shannon se exercitando no restaurante .....	116
Figura 29- Antônio visto por Margô.....	121
Figura 30- Antônio impede Margô de cair.....	121
Figura 31- Eduardo Perez dança com uma moça .....	121
Figura 32- Clientes mulheres do restaurante Salsa & Salsa.....	122

Figura 33- Quarto das meninas no primeiro filme.....	128
Figura 34- Quarto atual das meninas .....	128
Figura 35- Agnes, Margô e Edith .....	129
Figura 36- Minion doméstica .....	130
Figura 37- Minion doméstico .....	130
Figura 38- Minions em família - missão 1 .....	132
Figura 39- Minions em família - missão 2 .....	132
Figura 40- Foto de casamento de Gru e Lucy com as meninas.....	136
Figura 41- Os pés de Valerie .....	139
Figura 42- Valerie de costas com Silas .....	139
Figura 43- Valerie de frente com Silas .....	139
Figura 44- Gru sem reação frente à Valerie .....	142
Figura 45- Lucy enfrenta e provoca Valerie .....	142
Figura 46- Gru procura Marlena que está acompanhada de seus instrutores de natação.....	146
Figura 47-Lucy defende Margô da praga rogada pela Mama .....	150
Figura 48- Cabeçaquente se deixa capturar pela rede lançada por Erit .....	160
Figura 49- Solução avista uma emblemática figura .....	162
Figura 50- Mulheres vikings no campo de batalha.....	171
Figura 51- Valka sobrevoando os céus .....	171
Figura 52- Stoico, Valka e Solução em família .....	174
Figura 53- Os dois alfas em luta.....	175
Figura 54- A Anciã nomeia Solução como o novo líder de Berk .....	177
Figura 55- Cabeçaquente, Melequento, Astrid, Perna de Peixe e Cabeçadura .....	179
Figura 56- Grimmel é chamado pelos “senhores da guerra”.....	181
Figura 57- Banguela contemplando a dragão fêmea.....	182
Figura 58- A dragão fêmea contempla Banguela .....	182
Figura 59- Banguela se impõe sobre os dragões sendo observado por Fúria da Luz.....	183
Figura 60- Fúria da Luz e Banguela .....	192
Figura 61- Casamento de Astrid e Solução.....	192
Figura 62- A família de Solução .....	193

## SUMÁRIO

<b>ALGUMAS PALAVRAS.....</b>	<b>11</b>
<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>16</b>
<b>1 A ERA DO GELO .....</b>	<b>41</b>
1.1 <i>A Era do Gelo 2: Descongelados - “Uma família grande e feliz é como a vida deve ser”</i> .....	42
1.2 <i>A Era do Gelo 3: Despertar dos Dinossauros - “ Tá explicado porque é solteira!” ....</i>	59
1.3 <i>A Era do Gelo 4: Deriva Continental - “Já chega, eu vou até lá. Eu tô bonita?” .....</i>	75
1.4 <i>A Era do Gelo 5: O Big Bang - “Mudar não é fácil, mas faz parte da vida, tá na hora de abraçar a mudança, goste você ou não!” .....</i>	90
<b>2 MEU MALVADO FAVORITO .....</b>	<b>107</b>
2.1 <i>Meu Malvado Favorito 2 - “Ela beija meus dodóis/Ela me dá presentes/Mamãe gosta muito da gente/Te amamos mamães inteligentes!” .....</i>	107
2.2 <i>Meu Malvado Favorito 3 - “ Sim senhor! Ah... Senhora! Tá me deixando nervoso...”</i> .....	137
<b>3 COMO TREINAR O SEU DRAGÃO.....</b>	<b>155</b>
3.1 <i>Como Treinar o Seu Dragão 2 - “Alguns de nós nascemos diferentes...” .....</i>	156
3.2 <i>Como Treinar o Seu Dragão 3 - “Você entendeu... Ela é tão selvagem e arredia! Posso falar: eu não confio nela!” .....</i>	178
<b>4 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>195</b>
<b>FILMOGRAFIAS .....</b>	<b>207</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>208</b>

## ALGUMAS PALAVRAS

Os versos do escritor e compositor Allê Barbosa presentes na Epígrafe não apenas esboçam uma imagem de resistência feminina, antes, eles provocam e inspiram à liberdade de escolha de *ser* mulher em toda a complexidade, contradições e beleza que isso implica.

A distância que separa o ser “do ler” do ser “do lar” vai muito além do ato de decodificar letras, palavras, números. É preciso ler a própria história das mulheres, ler os contextos, as culturas, os tempos. Ler os ditos, os subentendidos, nas entrelinhas das imagens e das práticas representadas, os silêncios, as ausências.

Desde a Antiguidade, inúmeros discursos ocultaram as mulheres, construindo e (re)afirmando desigualdades de gênero. No fazer histórico tradicional embasado numa perspectiva androcêntrica, as mulheres foram esquecidas das páginas dos livros e submetidas a uma compreensão biologicizada de seu corpo, predestinado à maternidade, e cultural, relacionada aos afazeres domésticos, aos cuidados dos filhos, às artes manuais e à obediência ao marido e à religião.

Conduzidas à invisibilidade como sujeitos, pode-se dizer que a história das mulheres é uma história recente. Como declara o pesquisador Losandro Antonio Tedeschi (2012), as produções teóricas relativas à história das mulheres encontram-se ligadas aos movimentos de renovação da própria história que, distanciando-se da versão tradicional, voltam-se para as coletividades excluídas, buscando revelar como essas exclusões estão intimamente ligadas às instituições, aos costumes, à cultura, às práticas, e, sobretudo, às relações assimétricas existentes entre gênero e poder que até hoje insistem em perdurar nas diversas esferas da vida social.

Em se tratando de cinema de animação, gênero ao qual nos propomos a estudar, essa desigualdade é marcante. Uma recente pesquisa publicada pela Universidade do Sul da Califórnia em parceria com a ONG *Women in Animation*<sup>1</sup> constatou que apenas 3% dos filmes do gênero animação foram dirigidos por mulheres nos últimos 12 anos<sup>2</sup>. O estudo

---

<sup>1</sup>Retirado de: <http://assets.uscannenberg.org/docs/aii-inclusion-animation-201906.pdf>

<sup>2</sup> Na contemporaneidade, pouquíssimas mulheres estiveram à frente da direção no cinema de animação, dentre as quais destacamos: a norte-americana **Vick Jenson**, que ao lado de Andrew Adamson dirigiu o sucesso *Shrek* (*DreamWorks*, 2001), ganhador do primeiro Oscar de Animação, além de co-dirigir *O Espanta Tubarões* (*DreamWorks*, 2004); a escritora e diretora americana **Brenda Chapman**, que dividiu com Mark Andrews a direção de *Valente* (*Pixar*, 2012) e co-dirigiu *O Príncipe do Egito* (*DreamWorks*, 1998); **Jennifer Lee**, cineasta, roteirista e dubladora norte-americana que

apontou ainda uma notável falta de diversidade de gênero no cinema de animação *hollywoodiano* na qual dos 120 filmes com maior bilheteria apenas 17 contavam com uma personagem feminina protagonista ou mesmo coadjuvante, sendo que apenas três dessas personagens eram não caucasianas, o que demonstra a gritante falta de equidade quanto à direção, representação e representatividade feminina na arte animada.

Fora do domínio da ficção, o retrato da desigualdade de gênero se faz ainda mais preocupante, prova disso são as altíssimas taxas de violência contra as mulheres. No Brasil, o *Atlas da Violência 2019* produzido pelo Ipea e pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública (FBSP) analisou dados referentes ao período de 2007 a 2017 e pontuou que 4.936 mulheres foram mortas vítimas de feminicídio<sup>3</sup>, fazendo com que o país ocupasse a quinta colocação entre os países com maiores taxas de feminicídio no mundo. Apenas no ano de 2017, mais de 221 mil mulheres foram às delegacias denunciar episódios de agressão decorrentes da violência doméstica, número que pode ser consideravelmente maior se levarmos em conta os casos não registrados.

Já a pesquisa realizada pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública em parceria com o Instituto Datafolha em fevereiro de 2019, apontou que em nosso país 536 mulheres foram vítimas de agressão física a cada hora, totalizando 4,7 milhões de mulheres; houve 66.041 registros de violência sexual em 2018, o maior índice já registrado, o que significa 180 casos de estupro por dia, e destes, 4 meninas de até 13 anos foram estupradas por hora<sup>4</sup>. O estudo apurou ainda que apenas 10,3% das mulheres que afirmaram terem sofrido algum tipo de violência no período de 12 meses (entre 2018 e 2019) procuraram uma delegacia da mulher,

---

assumiu o roteiro e a co-direção ao lado de Chris Buck de *Frozen: Uma Aventura Congelante* (Walt Disney, 2013), até o momento, a maior bilheteria da história do Cinema de Animação, que lhe rendeu premiações como o Oscar, o Globo de Ouro e também BAFTA. Antes disso, Lee havia co-escrito o roteiro de *Detona Ralph* (Walt Disney, 2012); **Jennifer Yuh Nelson**, cineasta sul-coreana que dirigiu *Kung Fu Panda 2* (DreamWorks, 2011) e co-dirigiu ao lado de Alessandro Carloni *Kung Fu Panda 3* (DreamWorks, 2016), encerrando a trilogia do panda Po; a produtora de cinema e animadora polonesa **Dorota Kobiela** que escreveu e dirigiu junto a Hugh Welchman a primeira animação totalmente feita por pinturas à óleo *Com Amor, Van Gogh* (Brea Thru Films e Trade Mark Film, 2017), vencedor de vários prêmios em festivais de cinema; a cineasta e animadora irlandesa **Nora Twomey** que dirigiu *A Ganha-Pão* (Cartoon Saloon (Irlanda); Aircraft Pictures (Canadá); Melusine Productions (Luxemburgo), 2018).

<sup>3</sup>Retirado de: <http://www.forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2019/09/Anuario-2019-FINAL-v3.pdf>

<sup>4</sup>Retirado de: <http://www.forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2019/09/Anuario-2019-FINAL-v3.pdf>

8% procuraram uma delegacia de polícia comum, 5,5% ligaram para o 190 e que 52% não fizeram nada<sup>5</sup>.

Esses índices alarmantes de violência contra a mulher não podem ser dissociados de um conjunto de fatores socioculturais que discriminizam e inferiorizam as mulheres: diferenças salariais significativas, pouca representatividade política, número reduzido de mulheres que ocupam cargos de relevância nas administrações públicas e privadas, diferenciação na educação de meninas e de meninos quanto ao controle do corpo e da sexualidade, entre outros.

Nesse contexto, se, por um lado, as mídias, de modo geral, funcionam como um importante canal de comunicação e de informação noticiando casos nos telejornais, veiculando campanhas de prevenção e de denúncia, retratando situações em cenas de telenovelas, colocando o tema em debate com especialistas, enfim, dando visibilidade à desigualdade de gênero existente, por outro lado, muitas vezes, ela também acaba reforçando determinados padrões e estereótipos a partir de um modelo idealizado de atributos e comportamentos. Não são poucas as propagandas ou as protagonistas de séries, por exemplo, que exaltam um determinado paradigma feminino, mesmo que, muitas vezes, isso soe como machista e obsoleto.

Prova disso foi a repercussão que o aforismo “Bela, recatada e do lar” teve, sobretudo, nas redes sociais. O título da reportagem assinado por Juliana Linhares (2016) e publicado em 18 de abril do mesmo ano pela *Revista Veja* referindo-se à Marcela Temer<sup>6</sup>, esposa do então

---

<sup>5</sup>Retirado de: <http://www.forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2019/02/Infogra%CC%81fico-vis%C3%ADvel-e-invis%C3%ADvel-2.pdf>

<sup>6</sup> “Bacharel em direito sem nunca ter exercido a profissão, Marcela comporta em seu *curriculum vitae* um curto período de trabalho como recepcionista e dois concursos de miss no interior de São Paulo (representando Campinas e Paulínia, esta, sua cidade natal). Em ambos, ficou em segundo lugar. Marcela é uma vice-primeira-dama do lar. Seus dias consistem em levar e trazer Michelzinho da escola, cuidar da casa, em São Paulo, e um pouco dela mesma também (nas últimas três semanas, foi duas vezes à dermatologista tratar da pele). Por algum tempo, frequentou o salão de beleza do cabeleireiro Marco Antonio de Biaggi, famoso pela clientela estrelada. Pedia luzes bem fininhas e era ‘educadíssima’, lembra o cabeleireiro. “Assim como faz a Athina Onassis quando vem ao meu salão, ela deixava os seguranças do lado de fora”, informa Biaggi. Na opinião do cabeleireiro, Marcela ‘tem tudo para se tornar a nossa Grace Kelly’. Para isso, falta só ‘deixar o cabelo preso’. Em todos esses anos de atuação política do marido, ela apareceu em público pouquíssimas vezes. ‘Marcela sempre chamou atenção pela beleza, mas sempre foi recatada’, diz sua irmã mais nova, Fernanda Tedeschi. “Ela gosta de vestidos até os joelhos e cores claras”, conta a estilista Martha Medeiros. Marcela é o braço digital do vice. Está constantemente de olho nas redes sociais e mantém o marido informado sobre a temperatura ambiente. Um fica longe do outro a maior parte da semana, uma vez que Temer mora de segunda a quinta-feira no Palácio do Jaburu, em Brasília, e Marcela permanece em São Paulo, quase sempre na companhia da mãe. Sacudida, loiríssima e de olhos azuis, Norma Tedeschi acompanhou a filha adolescente em seu primeiro encontro com Temer. Amigos do vice contam que,

vice-presidente do Brasil, Michel Temer, não passou despercebido, sendo alvo de críticas e ironias por muitas mulheres.

A fim de ressaltar a beleza (Marcela foi duas vezes vice-colocada em dois concursos de miss no interior de São Paulo), o jeito discreto (gosta de usar vestidos até os joelhos, além de preferir cores claras), o recato (teve um único namorado com o qual veio a se casar e a constituir família), o lado caseiro (teve poucas aparições públicas ao lado do marido) e dedicado ao lar (apesar de formada, nunca exerceu a profissão e em sua rotina ela se atém a cuidar do filho Michelzinho levando-o e buscando-o da escola e a cuidar da casa onde reside em São Paulo), a revista faz um perfil da ex-primeira dama resgatando uma determinada representação de mulher na qual se espera que ela seja bonita, branca, magra, heterossexual, casada e dedicada ao marido, à prole e aos afazeres domésticos. Ao passo que tece tal representação idealizada de feminilidade, a revista constrói uma imagem de masculinidade de macho provedor, que não apenas enaltece o masculino como também reafirma o lugar de superioridade que ele tende a ocupar na ordem de gênero.

São representações e discursos como os acima citados que precisam ser identificados, questionados e compreendidos. Ao fazer circular um determinado discurso tradicional sobre o feminino é necessário que se tenha a clareza de que essa é apenas uma das várias possibilidades de representá-lo, e não a única e a melhor, mesmo porque a representação de mulher que é feita a partir de Marcela Temer se distancia das demandas socioculturais requeridas e vivenciadas por muitas mulheres na contemporaneidade, o que “justificaria”, talvez, todo o deboche feito em torno desse ideal feminino.

Nesse contexto, reconhecemos todo o potencial que as mídias, de modo geral, possuem, visto que ao mesmo tempo em que entretém, elas educam, modelam opiniões e comportamentos, normalizam identidades.

Enquanto docente de Educação Básica pude constatar o quanto as crianças, especialmente, as menores, destinam boa parte de seu tempo em frente das telas da TV assistindo, além de desenhos e programas televisivos, a filmes de animação, seja em casa, seja nas escolas. Se no âmbito familiar, as animações são tomadas como uma forma de entretenimento “seguro” e de baixo custo que concedem aos pais tempo para outros afazeres, nas escolas, comumente elas vêm sendo utilizadas para preencher o tempo da aula, principalmente, às sextas-feiras.

---

ao fim de um dia extenuante de trabalho, é comum vê-lo tomar um vinho, fumar um charuto e ‘mergulhar num outro mundo’ – o que ocorre, por exemplo, quando telefona para Marcela ou assiste a vídeos de Michelzinho, que ela manda pelo celular [...]” (LINHARES, 2016, s/p).

Nessas circunstâncias, se nós docentes não tivermos atenção e clareza de que as imagens veiculadas pelas películas criam um mundo ficcional que necessita ser compreendido como uma forma de interpretar a realidade, iremos simplesmente ser reprodutores de discursos muitas vezes sexistas e preconceituosos que a sociedade fabrica, normaliza e busca ensinar.

Sendo a escola uma das várias instituições sociais que exercitam uma pedagogia da sexualidade e do gênero é fundamental que nós educadores/as tenhamos maior atenção e esclarecimentos a respeito de representações e discursos que instituem diferenças, seus efeitos, suas conseqüências, visto que

Convenções cinematográficas expressam, de um modo mais ou menos circular, a influência mútua que cinema e sociedade exercem entre si. Se, por um lado, elas refletem valores e modos de ver e de pensar das sociedades e culturas nas quais os filmes estão inseridos, funcionando, assim, como instrumento de reflexão, por outro, repetidas insistentemente, essas convenções constituem um padrão amplamente aceito e dificultam ou retardam o surgimento de outras formas de representação, mais plurais e democráticas (DUARTE, 2006, p. 56).

Para que possamos compreender o lugar e as relações de homens e de mulheres numa sociedade é preciso observar não apenas os sexos, mas tudo aquilo que socialmente foi construído sobre eles. Todos os discursos e práticas que buscam justificar as desigualdades entre homens e mulheres não residem apenas nas diferenças biológicas, mas nos arranjos sociais, nas condições de acesso, na história, nos discursos, nas representações.

Desse modo, nesta pesquisa buscamos refletir e ampliar nossa compreensão em relação ao modo como o feminino é construído e inserido nas narrativas cinematográficas infantis, pois, é urgente que meninos e meninas possam aprender desde cedo que as mulheres podem ser livres para decidirem sobre o seu próprio corpo, as suas roupas, os seus estudos, as suas profissões, as suas vaidades, o seu corte de cabelo, o seu sexo, a sua sexualidade, os seus relacionamentos, o seu estado civil, se querem ou não ter filhos ou filhas, e caso os/as tenham, como cuidá-los/as e educá-los/as, enfim, que possam escrever as suas histórias sendo aquilo que quiserem ser...



## INTRODUÇÃO

Os animais humanos são seres interpretativos que se utilizam de diferentes códigos para se comunicar, organizar e regular suas condutas, bem como, para interpretar as ações de outrem. Isso acontece porque toda ação social é também cultural.

De acordo com o teórico cultural e sociólogo jamaicano, Stuart Hall (1997), a cultura possui duas dimensões: uma *substantiva*, a partir da qual a cultura atua na estrutura empírica da “realidade”; e uma *epistemológica*, que diz respeito à posição ocupada pela cultura em relação à conceitualização, explicação e transformação dos modelos teóricos segundo os quais representamos o mundo.

A representação, segundo Hall (2016), não deve ser vista como um mero reflexo dos eventos que se processam no mundo, antes, ela participa da constituição das coisas, ou seja, é parte essencial pelo qual um significado é produzido e partilhado e cujos quais “membros da mesma cultura compartilham conjuntos de conceitos, imagens e ideias que lhes permitem, sentir, refletir e, portanto, interpretar o mundo de forma semelhante. Eles devem compartilhar, em um sentido mais geral, os mesmos ‘códigos culturais’ (HALL, 2016, p. 23).

Segundo o pesquisador Tomaz Tadeu da Silva (2007), se na história da filosofia ocidental a ideia de representação estava associada à busca por apreender o “real” o mais fielmente possível, o pós-estruturalismo e a chamada “filosofia da diferença”, apresentam-se, em parte, como uma reação à ideia clássica de representação, visto que concebem a linguagem como uma estrutura instável, de modo que o conceito de *representação*<sup>7</sup> adotado neste trabalho

[...] incorpora todas as características de indeterminação, ambiguidade e instabilidade atribuídas à linguagem, Isso significa questionar quaisquer das pretensões miméticas, especulares ou reflexivas

---

<sup>7</sup>No artigo intitulado *O uso do termo representação na Educação em Ciências e nos Estudos Culturais*, a pesquisadora Maria Lucia Castagna Wortmann (2001) discute o uso do termo “representação” valendo-se dos significados das expressões “representações mentais”, “representações sociais” e “representações culturais” tendo como embasamento as considerações feitas por André Giordan e Gérard Del Vechi, Denise Jodelet e Stuart Hall, respectivamente, enfatizando o deslocamento processado no significado atribuído pelos Estudos Culturais para o termo. Para a referida pesquisadora, “enquanto as *representações mentais* [...] focalizam os fenômenos em um nível intra-individual (o modo como os sujeitos processam a informação), a *representação social* volta-se às afirmações/explicações originadas nas interações sociais, assumindo um projeto que [...] situa-se a meio caminho entre o psicológico e o social” (WORTMANN, 2001, p. 155). Por sua vez, na abordagem construcionista defendida por Hall e que inspira o presente estudo, a representação é considerada uma das práticas centrais na produção da cultura na qual os significados são produzidos e circulam por meio de processos e práticas.

atribuídas pela perspectiva clássica. Aqui, a representação não é simplesmente um meio transparente de expressão de algum suposto referente. Em vez disso, a representação é, como qualquer sistema de significação, uma forma de atribuição de sentido. Como tal, a representação é um sistema linguístico e cultural: arbitrário, indeterminado e estreitamente ligado a relações de poder (SILVA, 2007, p. 90-91).

Construímos o significado das coisas nos valendo de sistemas de representação, o que faz da “realidade” uma instância indissociável da linguagem e da representação. Há de se apontar ainda para a instabilidade do significado, visto que não há um vínculo natural entre significantes e significados, eles são resultados de um sistema de convenções produzidos culturalmente e, portanto, estão sujeitos a mudanças e transformações.

Nessa perspectiva, nossas reflexões embasam-se em alguns conceitos da abordagem pós-estruturalista para a qual o mundo material não possui um sentido preexistente àquele que discursivamente lhe é atribuído. No contexto daquilo que ficou conhecido como “virada linguística”, a importância conferida à linguagem possibilitou novas propostas epistemológicas, ligadas, fundamentalmente, com a questão da representação, “com a relação entre, de um lado, o ‘real’ e a ‘realidade’ e, de outro, as formas pelas quais esse ‘real’ e essa ‘realidade’ se tornam presentes para nós – re-presentados” (SILVA, 1999, p. 32).

A “virada linguística”, também chamada de “giro linguístico”, representou um marco importante no desenvolvimento da filosofia ocidental no século XX no que tange a relação entre filosofia e linguagem. Longe de ser um meio transparente do pensamento, reconhece-se a importância da linguagem como agente estruturador.

Nesse cenário, podemos destacar ainda a “virada somática”, voltada para o corpo; e a “virada performática”. De acordo com o estudioso da linguagem Alastair Pennycook (2006), a compreensão de que a ordem social está imbricada à linguagem e de que é, também, corpórea, espacial, temporal, institucional e marcada por diferenças, dentre outras, sexuais e raciais, tornou imprescindível considerar o lugar real do corpo, visto que ele é ativo e localizado. Esse corpo é constituído por identidades *performadas* (e não pré-formadas), enfatizando, deste modo, a força produtiva da linguagem na constituição da identidade, podendo ser compreendida como “o modo pelo qual desempenhamos atos de identidades como uma série contínua de performances sociais e culturais em vez de expressão de uma identidade anterior” (PENNYCOOK, 2006, p. 80).

Damos sentido às coisas pela forma como as nomeamos, as representamos. No estruturalismo<sup>8</sup> iniciado por Ferdinand de Saussure, um significante não tem valor absoluto, ele é na medida em que se difere de outros significantes. Assim, um significado só ganha sentido quando os significantes estão organizados num sistema de diferenças.

Na abordagem construcionista assumida por Hall (2016) o significado é construído na linguagem e por meio dela. O autor apresenta duas noções de construcionismo, a semiótica, baseada nos estudos do linguista Ferdinand de Saussure, e a discursiva, associada ao trabalho do filósofo Michel Foucault. Enquanto a primeira se atem à produção do sentido a partir da articulação entre significado e significante, a segunda insere o discurso, o poder e o sujeito:

Uma diferença fundamental é que a abordagem semiótica se concentra em como a representação e a linguagem produzem sentido – o que tem sido chamado de ‘poética’ – enquanto a abordagem discursiva se concentra mais nos efeitos e consequências da representação – isto é, sua política. [...] [A abordagem discursiva examina] como o conhecimento elaborado por determinado discurso se relaciona com o poder, regula condutas, inventa ou constrói identidades e subjetividades e define o modo pelo qual certos objetos são representados, concebidos, experimentados e analisados. A ênfase da abordagem discursiva recai invariavelmente sobre a especificidade histórica de uma forma particular ou de um ‘regime’ de representação, e não sobre a ‘linguagem’ enquanto tema mais geral. Isto é, seu foco incide sobre linguagens ou significados e de que maneira eles são utilizados em um dado período ou local, apontando para uma grande especificidade histórica – a maneira como práticas representacionais operam em situações históricas concretas” (HALL, 2016, p. 26-27).

Hall (2016) prioriza a abordagem discursiva interessando-se nos efeitos da representação, como o conhecimento produzido e partilhado pelos discursos dominantes de uma época incide sobre a formação de identidades e diferenças.

---

<sup>8</sup> O estruturalismo designa um movimento teórico baseado nas investigações linguísticas de Saussure que enfatizavam as regras de formação estrutural da linguagem. Compreendendo uma oposição entre *langue* (língua) e *parole* (fala), a concepção estruturalista considera a língua como uma grande estrutura e a fala como uma utilização particular que se faz da língua, resultando daí o entendimento da língua como um fenômeno social, visto que os atos particulares não possuem sentido fora de um sistema mais amplo, ou seja, a linguagem. Saussure traz o entendimento do significado para um contexto mais abrangente ao considerar o signo constituído de uma forma (significante) e de um conceito ou ideia (significado). É dada, portanto, uma ênfase à linguagem como sistema de significação que também é compartilhada pelo pós-estruturalismo. Nesse aspecto, a contribuição de Jacques Derrida, uma das figuras mais representativas do pensamento filosófico francês do período pós-estruturalista, é bastante significativa. Ao cunhar o termo *différance*, Derrida estende o alcance do conceito diferença, juntando numa só palavra as ideias de diferir e adiar, indo além da proposição de Saussure ao considerar que o significado nunca está definitivamente presente no significante, o significado de uma palavra é sempre definido pelo significado de outras palavras num processo sem fim (SILVA, 2015, p. 121).

De acordo com o filósofo francês Michel Foucault (2014), o discurso não se limita a um conjunto de signos, ele vai além, trata-se de práticas que falam, formam e produzem os objetos de que falam, estando incluídos aí os sujeitos.

Conforme explica a pesquisadora Inês Lacerda de Araújo (2001), para entender o discurso em Foucault é preciso:

[...] a) atentar para sua raridade, sua preciosidade, o modo como se reparte, as condições externas que permitem seu surgimento; b) a história se faz a partir de pequenos registros ou acontecimentos discursivos regulares e dispostos em séries que se transformam, e não exclusivamente de causas ou efeitos maciços. Trata-se sempre de acontecimentos enunciativos, nos quais alguém pode ou tem capacidade de ocupar a posição de sujeito, entrando na ordem discursiva (ARAÚJO, 2001, p. 69).

Segundo Foucault (1986), os discursos estabelecem uma ordem e um poder, passando a atribuir determinados significados que são tomados como legítimos, por essa razão, é importante ressaltar que “o discurso não tem apenas um sentido ou uma verdade, mas uma história” (FOUCAULT, 1986, p. 146). O discurso atravessa a história como acontecimento. Ele emerge ao lado de outros discursos que estão na base de condição de um dado discurso num dado momento histórico, interessando investigar aquilo que uma determinada época pode dizer ou constituir como objeto em virtude de certos arranjos entre o discurso e condições discursivas. Nessas circunstâncias,

[...] ao invés de pensar o saber de uma época como o conjunto de suas teorias, Foucault irá mostrar um outro nível, o discursivo, que é um nível prático. Para se falar a respeito de algo, para que um objeto possa surgir para o saber [...] são necessárias condições discursivas. Estas, diferentemente das condições sociais, econômicas, institucionais e diferentemente do aspecto da pessoa de um autor e seu gênio criador, provêm das práticas que uma época dada dispõe, permitindo que objetos sejam utilizados, transformados e que deles se apropriem determinados sujeitos (ARAÚJO, 2001, p. 61).

No projeto foucaultiano, não existe, assim, um *a priori*, um discurso fundador. A história não é concebida como linear, uniforme, fechada, mas com diferentes historicidades, cabendo ao arqueólogo tratar os objetos de um saber na dimensão discursiva que é a de um acontecimento a ser descrito e analisado, buscando investigar as circunstâncias envolvidas, quais rupturas e descontinuidades ele se inscreve. Desse modo, Foucault (1986), busca analisar como uma sociedade, numa determinada época, produz suas “verdades”, produz discursos tidos como verdadeiros.

Hoje, grande parte das pessoas veem as imagens (re)produzidas pela fotografia, cinema, televisão como as “verdadeiras” representações do real. Essas imagens que governam a educação visual contemporânea reconstruem, à sua maneira, as histórias das sociedades. No entendimento do docente e pesquisador de estudos audiovisuais Milton José de Almeida (1999), o conhecimento visual cotidiano de inúmeras representações é parte de uma ampla educação social, estética, cultural e da memória. Nesse contexto, para o referido pesquisador, o cinema e a televisão se revelam numa arte da memória cujos trajetos originários remetem, em algum momento, ao *Ad Herennium* e à Arte da Memória, por Jonathan D. Spence.

Para entendermos essa relação histórica entre a construção secular da memória e do olhar e a construção contemporânea pelas imagens e palavras em movimento do cinema, Almeida (1999) recorre às imagens da *Cappella degli Scrovegni*, de Giotto, em Pádua, a fim de mostrar como a sequência de imagens da capela que vai do Nascimento de Cristo ao Massacre dos Inocentes induzem o/a espectador/a a imaginar uma continuidade tanto espacial quanto temporal. As cenas figuradas e entendidas como subsequentes, não trazem entre seus intervalos outras cenas que reproduziriam as ações e transformações, antes,

[...] é entre os quadros, no silêncio visual da passagem de um para outro, no que não se vê, que acontece a significação do que é visto [...] é necessário que eu imagine também o que não vejo entre os quadros para perceber, num processo concomitante e inseparável, a história que vejo ser contada, e só vai ter sentido ao dar significado à seguinte – o significado da cena que eu vejo (no presente) está na seguinte (no futuro) que quando eu vejo torna-se presente e aquele futuro ficou no passado (ALMEIDA, 1999, p. 34).

Para Almeida (1999), é esse o processo de inteligibilidade de qualquer narração, seja ela visual ou não, que confere importância à manipulação das imagens, daí a busca por controlar o entendimento das imagens e do intervalo que acontece entre elas.

A História-duração expressa nas cenas ganha continuidade na História-cronológica do espectador, e é dessa fusão de histórias que o significado da narração durante os cortes é recriado, fazendo com que esse intervalo, longe de ser vazio, seja tomado como o mais pleno, visto ser nele que a história do espectador e a história como memória coletiva acontece e age. As imagens escolhidas, os intervalos, a estruturação e sequências nas quais as imagens aparecem nos espaços, a decisão pelas cores, iluminações e os cortes são parte de um jogo de relações entre figuras, histórias, memórias, projetadas por um aparato intelectual e técnico, objetivamente criado para aprisionar o real e reproduzi-lo: a perspectiva.

Em contato com um filme, as fronteiras que separam realidade e ficção são temporariamente apagadas. Conforme explica a estudiosa de cinema Rosália Duarte (2006), é preciso

[...] identificar-se com a situação que está sendo apresentada e reconhecer-se, de algum modo, nos personagens que a vivenciam é o que constitui o vínculo entre o espectador e a trama [...] é preciso que haja nela elementos nos quais o espectador possa reconhecer e/ou projetar seus sentimentos, medos, desejos, expectativas, valores e assim por diante (DUARTE, 2006, p. 71).

Dessa forma, ao nos identificarmos, ao falarmos das impressões que os filmes nos proporcionam, estamos atribuindo significados, relacionando experiências, vivências e opiniões a partir dos conhecimentos de vida e de mundo que possuímos. A significação de um filme não acontece de modo exclusivamente individual, ela se dá também num processo coletivo, entrelaçando o discurso do outro aos nossos próprios.

No cinema a estrutura de significação não é dada apenas por componentes internos, os filmes estão intimamente ligados ao universo cultural em que são produzidos e vistos. De acordo com Duarte (2006), o significado cultural de um filme é sempre constituído no contexto em que ele é produzido e a partir do qual mitos, crenças, valores e práticas sociais ganham sentido. No entanto, um filme não apenas registra hábitos e costumes sob a forma de imagens, mais do que isso, envoltos pelo caráter ficcional, os filmes criam costumes, inventam modas e difundem hábitos. Ao seu modo e com suas estratégias, o cinema também ensina.

Valendo-se de múltiplas linguagens, as imagens e os discursos propagados pelo cinema e as mídias audiovisuais jamais podem ser considerados inocentes. Da criação à execução tudo é cuidadosamente pensado e planejado. Eles não apenas imaginam determinados públicos como também os visam, desejam, os endereçam.

Segundo Elizabeth Ellsworth<sup>9</sup> (2001), tudo o que é produzido para um público específico envolve uma estrutura de endereçamento. A noção de modo de endereçamento foi desenvolvida por teóricos/as do cinema para lidar com algumas das grandes questões que não se limitam aos estudos do cinema, abarcando outros campos: as artes, a literatura, a

---

<sup>9</sup>Professora de Pedagogia e de Introdução ao cinema escreveu o capítulo “*The paradoxical power of adress: it's education thing too*”, traduzido por Tomaz Tadeu da Silva, no qual discorre sobre o conceito “modo de endereçamento”, integrando o livro *Nunca Fomos Humanos* (2001).

antropologia, a sociologia, a história, a educação. Trata-se de um conceito com grande carga teórica e política, visto que

[...] se você compreender qual é a relação entre o texto de um filme e a experiência do espectador, por exemplo, você poderá ser capaz de mudar ou influenciar, até mesmo controlar, a resposta do espectador, produzindo um filme de uma forma particular. Ou você poderá ser capaz de ensinar os espectadores como resistir ou subverter quem um filme pensa que eles são ou quem um filme quer que eles sejam (ELLSWORTH, 2001, p. 12).

Inicialmente entendido como algo que está no texto do filme e que de alguma forma age sobre seus/suas espectadores/as, o modo de endereçamento passou a ser visto como um evento que ocorre entre o social e o individual, um encontro entre o que é exterior e o que é interior ao sujeito. Não se trata de uma imagem ou fala, mas de um processo invisível que parece convocar o/a espectador/a a se posicionar de uma dada forma em relação a si, ao outro, ao filme.

Existe tanto uma posição física como uma posição no interior das relações de poder por parte daqueles que produzem os filmes, induzindo o/a espectador/a a assumir posições de sujeito. Para que um filme funcione faz-se necessário que o/a espectador/a entre numa relação particular com a história e o sistema de imagens, adentrando nesse universo meticulosamente pensado e construído. É nesse sentido que parte da experiência e da relação de um/a espectador/a com um filme não está restrita à história pessoal de quem o/a assiste, mas relacionada às formas pelas quais a estrutura de endereçamento exigem uma certa leitura.

No entanto, o/a espectador/a não é apenas ou totalmente aquilo que o filme pensa que ele/a é. Conforme declara Ellsworth (2001), a vivência da experiência do modo de endereçamento de um filme depende da distância entre quem o filme pensa que você é e quem você pensa ser, ou seja, “depende do quanto o filme ‘erra’ o seu alvo” (ELLSWORTH, 2001, p. 20).

Desse modo, por mais que um filme tente construir uma posição fixa e coerente para seus/suas espectadores/as em termos de conhecimento, gênero, sexualidade, classe, raça, a fim de que seja entendido de uma dada forma, muitos escapam e acabam dando respostas diferentes e até mesmo contrárias, ocasionando rupturas e discontinuidades à leitura esperada. Na verdade, não há um ajuste exato entre endereço e resposta, nem, tampouco, garantias de respostas a um dado modo de endereçamento, o que faz de um filme um evento poderoso ao

mesmo tempo paradoxal, um risco que os/as produtores/as se dispõem a correr, uma vez que os interesses comerciais por trás de uma produção

[...] tem a ver com o desejo de controlar, tanto quanto possível, como e a partir de onde o espectador ou espectadora lê o filme. Tem a ver com atrair o espectador ou a espectadora a uma posição particular de conhecimento com o texto, uma posição de coerência, a partir da qual o filme funciona, adquire sentido, dá prazer, vende a si próprio e vende os produtos relacionados ao filme (ELLSWORTH, 2001, p. 24).

Cada vez mais presentes no cotidiano das crianças, os filmes de animação exercem uma considerável influência na formação delas, o que pode ser visto na imitação de falas, de gestos, nas brincadeiras de faz de conta. Outrora renegada, a criança se transformou num público-alvo potencial, pronta para receber toda sorte de artefatos culturais.

No entanto, o olhar que repousa sobre a infância, a criança e o seu reconhecimento enquanto sujeito não ocorreu de uma hora para outra, antes, é uma invenção da modernidade, concebida por meio de uma evolução cultural e histórica.

No mundo medieval, era inexistente qualquer concepção de escolarização, bem como a ideia de desenvolvimento infantil ligada à aprendizagem sequencial. Para o professor do Departamento de Comunicação da Universidade de Nova York, Neil Postman (2006), a ausência da alfabetização e dos conceitos de educação e vergonha foram responsáveis pela inexistência da noção de infância na Idade Média. Isso viria a mudar com o surgimento da prensa tipográfica, no século XVI, que possibilitou a difusão de escritos e, conseqüentemente, maior acessibilidade à leitura, distinguindo aqueles que podiam ler (os adultos) daqueles que não podiam. Desse modo, o domínio da competência leitora demarcou a separação do mundo dos adultos do mundo das crianças, fazendo da alfabetização e da educação condições indispensáveis para se dar essa passagem. É nesse contexto que a civilização europeia reinventou as escolas ao mesmo tempo em que transformou a infância numa necessidade.

Como declara Postman (2006), ao longo dos séculos XVI e XIX um conjunto de mudanças ocorreu para tornar visível a diferença entre crianças e adultos, como por exemplo, a criação de um vestuário próprio, o trato com a linguagem, o desenvolvimento da pediatria e da literatura infantil, a seriação escolar. Entretanto, com o advento e a popularização da tv nos anos de 1950, nos Estados Unidos, há um desmoronamento da base hierárquica da aprendizagem da leitura e da escrita, visto que, ao contrário dos livros, as imagens da tv estão disponíveis a todos, sem qualquer distinção:



[...] a televisão destrói a linha divisória entre infância e idade adulta de três maneiras, todas relacionadas com sua acessibilidade indiferenciada: primeiro, porque não requer treinamento para apreender sua forma; segundo porque não faz exigências complexas nem à mente nem ao comportamento; e terceiro porque não segrega seu público (POSTMAN, 2006, p. 94).

Nesse novo ambiente midiático que oferece simultaneamente a mesma informação sem qualquer distinção etária torna-se impossível a retenção de quaisquer segredos e, sem eles, no entender de Postman (2006), não haveria a infância.

Desde os anos 50, cada vez mais experiências por parte das crianças são produzidas por corporações, ou seja, não tanto mais pelos pais nem mesmo por elas próprias. Programas de TV, cinema, jogos, videogames, músicas tornaram-se parte do domínio privado, sobretudo, na contemporaneidade, cujo acesso e domínio dos meios eletrônicos ligados à internet são potencializados pelo uso de computadores, *notebooks*, *smartphones*, *tablets* e demais aparatos tecnológicos, o que acaba por suprimir ainda mais as barreiras espaço-temporais.

As noções tradicionais da infância, enquanto um tempo de inocência e dependência absoluta de um adulto, foram minadas com o acesso e o advento da cultura midiática e da cultura infantil comercial. Nesse contexto, as crianças foram transformadas em consumidoras hedonistas, fazendo com que a disciplina severa contraposta a leis protecionistas à infância já não “servisse” mais, resultando numa quebra da autoridade exercida pelo adulto, quebra, esta, muitas vezes atribuída à emancipação da mulher. Contudo, como argumenta Shirley R. Steinberg e Joe Kincheloe (2004),

[...] a autoridade do adulto sobre a criança, sem dúvida, foi quebrada, mas não graças a mães feministas ou liberais inseguros. O acesso infantil ao mundo adulto através da hiper-realidade da mídia eletrônica subverteu a consciência das crianças contemporâneas [...] as crianças pós-modernas não estão acostumadas a pensar e a agir como criancinhas que precisam da permissão do adulto para tal (STEINBERG; KINCHELOE, 2004, p. 33-34).

A percepção de que os novos tempos inauguram uma nova era da infância caracterizada pelo acesso a uma gama de informações altera significativamente o modo de lidar com as crianças. O fato é que os adultos perderam a autoridade que gozavam antes porque detinham saberes que antes as crianças, tuteladas, não tinham.

As corporações produtoras da cultura infantil despontam como importantes professores/as da sociedade, injetando ensinamentos a partir de pontos de vistas e interesses particulares, comercializando felicidade por meio do consumo. Do boneco do personagem do

filme que vem de “brinde” na compra de lanches até o modelo de carro sonhado pelo pai, lidamos com artefatos culturais investidos de significação.

Nos anos 90, a compreensão de que os processos educativos estão muito além das paredes das salas de aula motivou o surgimento de diferentes pesquisas no campo acadêmico norte-americano, nos quais o trabalho de Henry Giroux tem lugar de destaque. Valendo-se dos conceitos de “pedagogia crítica” e “pedagogia pública”<sup>10</sup>, termos, estes, precursores do que hoje conhecemos como “pedagogia cultural”, o referido pesquisador declara que longe de se restringirem a um conjunto de técnicas e habilidades empregado para ensinar conteúdos pré-estabelecidos, esses conceitos remetem a práticas culturais que ensinam e posicionam os sujeitos.

A pedagogia cultural participa diretamente na formação da identidade, além de atuar na produção e legitimação do conhecimento, constituindo o currículo cultural que, como aponta Giroux (1995), está estruturado numa dinâmica comercial pela força que se impõe aos mais diversos aspectos de nossa vida dentro de uma lógica capitalista.

De acordo com o trabalho das pesquisadoras Paula Deporte de Andrade e Marisa Vorraber Costa (2017), há aproximadamente vinte anos que o conceito de “pedagogias culturais”<sup>11</sup> começou a circular no cenário acadêmico brasileiro, tornando-se uma ferramenta

---

<sup>10</sup> A “pedagogia crítica” investiga a articulação entre conhecimento, autoridade e poder e deve ser compreendida como “um esforço deliberado para influenciar qual conhecimento e quais identidades são produzidos (e como são produzidos) no contexto de conjuntos particulares de práticas ideológicas e sociais” (GIROUX; MCLAREN, 1995, p. 144-145). É, pois, pela crítica das representações que os sujeitos podem ampliar sua compreensão do contexto social ao qual está inserido e criar estratégias de resistências e transformações. Já o conceito de “pedagogia pública” aparece na produção intelectual de Giroux por volta dos anos 2000 e refere-se “a um conjunto poderoso de forças ideológicas e institucionais cujo objetivo é produzir indivíduos competitivos, com interesses próprios, disputando seu próprio ganho material e ideológico” (GIROUX, 2004 *apud* ANDRADE; COSTA, 2017, p. 10). Observa-se que os dois conceitos guardam semelhanças entre si, dentre as quais se destaca a ênfase no papel do/a professor/a como um/a educador/a ideologicamente engajado/a nessa batalha política cultural.

<sup>11</sup>Embora Andrade e Costa (2017) indiquem ser atribuído a David Trend (1992) em sua obra *Cultural Pedagogy: arts, education, politics*, o primeiro registro escrito do termo “pedagogias culturais”, o significado do conceito não corresponde plenamente àquele que vem sendo adotado mais recentemente nas produções acadêmicas brasileiras. Retomando a crítica dos frankfurtianos de que a expansão dos meios de comunicação e a consolidação da indústria cultural a serviço do sistema capitalista estariam mercantilizando a cultura e com isso apagando as distinções entre arte erudita e cultura popular, Trend (1992) argumenta que é a partir da ideia de Althusser que a cultura exerce um importante papel entre os aparelhos repressores do Estado e a consciência do indivíduo. Destaca ainda a percepção de Gramsci de que toda relação de hegemonia é educativa. No caudal do campo de discussões suscitadas pelos Estudos Culturais, o autor alega que a crise econômica dos Estados Unidos acabou por favorecer a comodificação da arte ao comercializá-la, do que decorreria a necessidade de novas políticas públicas para que não ocorressem novas cisões entre as chamadas “alta” e “baixa”

conceitual amplamente utilizada nos referenciais teóricos dos Estudos Culturais<sup>12</sup> para tratar o cruzamento entre pedagogia e cultura.

No Brasil, é na virada do século XXI que o conceito de “pedagogias culturais” ganha visibilidade, sobretudo com os trabalhos dos pesquisadores Shirley Steinberg e Joe Kincheloe<sup>13</sup>. Como alertam a autora e o autor, o currículo cultural não é criado apenas por organizações educacionais, mas comerciais, que operam visando o lucro individual em detrimento ao bem social.

A pedagogia cultural corporativa produz formas educacionais de incontestável sucesso no que diz respeito ao seu intento capitalista e assim “usando fantasia e desejo, os funcionários corporativos têm criado uma perspectiva na cultura do fim do século XX que se mescla com ideologias de negócios e valores de livre mercado” (STEINBERG; KINCHELOE, 2004, p. 15).

Com o advento das tecnologias, a dinâmica cultural global passa pela articulação entre cultura e economia, nos quais os conteúdos construídos e disseminados pelas mídias encontram-se atrelados especialmente a interesses econômicos. A cultura infantil, produzida pelas corporações, atua como mecanismo de refração ideológica que ao produzir significados particulares seja mostrando, seja ocultando, “ensina” as crianças a interpretar constituições e modos de ser dentro de possibilidades específicas e muitas vezes limitadas. Desse modo, “não

---

cultura. Nessa perspectiva, Trend (1992) propõe uma “pedagogia cultural” para tratar de questões específicas da arte na qual os trabalhadores culturais atuariam como ativistas educacionais.

<sup>12</sup> Tendo como origem o ano 1964 com a fundação do Centro de Estudos Culturais Contemporâneos, na Universidade de Birmingham, Inglaterra, os Estudos Culturais nascem da percepção de uma incompatibilidade entre cultura e democracia. Os/as estudiosos/as desse campo propunham um questionamento da compreensão de cultura dominante na crítica literária britânica, uma vez que a cultura era identificada exclusivamente com os cânones, privilégio de um grupo restrito de pessoas. Os Estudos Culturais rejeitam, assim, a identificação da cultura restrita à “alta cultura”, considerando que todas as práticas e produções culturais são passíveis de estudos. Por não possuírem uma metodologia própria, atuam no esforço na criação de caminhos interdisciplinares que buscam compreender a diversidade de práticas culturais em diferentes contextos considerando as expressões culturais que eram invisibilizadas pelas ciências sociais tradicionais. Trata-se de estudos tipicamente interpretativos e avaliativos em suas metodologias e preocupados com as formas pelas quais as práticas culturais falam das vidas das pessoas e às vidas dessas pessoas, possibilitando uma compreensão de si e do mundo que as cercam (SILVA, 2015).

<sup>13</sup> Shirley R. Steinberg é ativista, escritora e Cátedra de Pesquisa de Estudos Críticos da Juventude na Universidade de Calgary. Joe Kincheloe foi professor e Presidente de Pesquisa do Canadá na Faculdade de Educação da Universidade McGill em Montreal, Quebec, Canadá. No ano de 1997, inspirados nos escritos sobre pedagogia e mídia de Giroux, Steinberg e Kincheloe publicaram nos Estados Unidos o livro *Kinderculture: The Corporate construction of childhood*, com autores como o próprio Henry Giroux, Douglas Kellner, Peter McLaren, Janet Morris, entre outros, abordando a relação entre a mídia e a construção corporativa da infância.

há nada de opaco na TV ou nos filmes infantis – mensagens claras estão sendo transmitidas as nossas crianças, com a intenção de inculcar crenças e estimular ações particulares, as quais coincidem com os melhores interesses daqueles que as produzem” (STEINBERG, 1997, p. 114).

Nesse contexto, ao lado de outros conceitos emergentes da teoria social, Shirley R. Steinberg (1997) se vale do conceito de *Kindercultura* para questionar os pressupostos biológicos da psicologia infantil clássica, apontando que as transformações sociais e culturais estão intimamente relacionadas à percepção da infância que hoje não pode ser dissociada de uma pedagogia do prazer do *ter*, do *parecer*, do *ser*.

Ao produzir uma gama de imagens, textos e enredos, as mídias oferecem uma grande quantidade de posições de sujeito com os quais as crianças passam a se identificar, fazendo com que participe diretamente na estruturação da identidade individual, imitando e desejando um dado modo de ser, agir e pensar ao passo que se evitam e rejeitam outros. Dessa forma,

[...] 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 na 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 (KELLNER, 2001, p. 10-11).

A cultura midiática participa ativamente da produção de identidades ao dar sentido às nossas experiências e também ao tornar possível performatizar modos específicos de subjetividade. Entendemos, aqui, a subjetividade a partir da perspectiva foucaultiana na qual o termo encontra-se diretamente relacionado às experiências que o sujeito faz de si mesmo, como ele se constitui no interior de uma dada cultura, incluindo a midiática, na qual circulam saberes e verdades que atendem a uma demanda social e cultural.

A subjetividade é possibilitada pelos discursos, ou seja, possui uma natureza que é histórica e coletiva, exterior ao sujeito. Em nossa época, a cultura midiática se tornou um dos principais instrumentos de educação e socialização, veiculando toda sorte de elementos formadores de identidades e subjetividades, fazendo com que “o conhecimento da mídia vem a ser não um raro acréscimo a um currículo tradicional, mas uma prática básica necessária para negociar a identidade do indivíduo, valores, e estar numa hiper-realidade saturada pelo poder” (STEINBERG; KINCHELOE, 2004, p. 22).

Aquilo que tomamos como nossas identidades poderia provavelmente ser entendido como as diferentes identificações ou posições que adotamos e vivenciamos, o que daria a impressão de que viessem de dentro, mas que são ocasionadas por um conjunto de eventos, sentimentos, experiências pessoais. Como declara Stuart Hall (1997),

[...] a identidade emerge, não tanto de um centro interior, de um eu verdadeiro e único, mas do diálogo entre os conceitos e definições que são *representados* para nós pelos discursos de uma cultura e pelo nosso desejo (consciente ou inconsciente) de responder aos apelos feitos por estes significados, de sermos interpelados por eles, de assumirmos as posições de sujeito construídas para nós por alguns dos discursos [...] – em resumo, de investirmos nossas emoções em uma ou outra daquelas imagens, para nos *identificarmos* (HALL, 1997, p. 8 – grifos do autor).

Para um dos pioneiros dos Estudos Culturais, Stuart Hall (2005), as “velhas identidades” que por tanto tempo foram capazes de estabilizar o mundo social pautando-se, para isso, na imagem de um sujeito uno e coerente, já não são mais capazes de definir o indivíduo da pós-modernidade, uma vez que a identidade torna-se uma celebração móvel, “[...] formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas sociais que nos rodeiam” (HALL, 2005, p. 13).

Ao longo de nossas vidas, nos constituímos como mulheres e homens por meio das mais diversas instituições e práticas sociais num processo que nunca é simples, natural, completo. Os anos 60 foram palco para o surgimento de novos movimentos sociais, dentre os quais, destaca-se o movimento feminista e sua luta pelas identidades sexuais e pela igualdade de direitos entre homens e mulheres. As identidades, até então, elementos fundadores da estabilidade da organização social passam a ser questionadas, fragmentadas.

Algumas das formulações dos Estudos Feministas, dos Estudos de Gênero e dos Estudos Culturais compreendem o sujeito como tendo identidades plurais, múltiplas, cambiantes e até mesmo contraditórias. É preciso compreender o gênero como fazendo parte do sujeito, constituindo-o, de modo que ao mesmo tempo em que as diferentes instituições e práticas sociais são constituídas pelos gêneros, elas também são constituintes dos gêneros e, assim, ao lado de outras relações como as de classe, raça, etnia, essas instâncias produzem sujeitos generificados.

O conceito de gênero está diretamente ligado à história do movimento feminista contemporâneo. De acordo com os estudos desenvolvidos por Martha Giudice Narvaz e Sílvia Helena Koller (2006), o movimento feminista contemporâneo, reflexo das transformações do

feminismo original, embora tendo uma base comum configura-se como um discurso múltiplo e de tendências variadas, inscrito tanto num campo político quanto teórico-epistemológico. Como enfatizam as referidas autoras, houve várias fases no feminismo, também conhecidas como “gerações” ou “ondas do feminismo”, cujas propostas não ocorreram de forma “pura” ou “linear”, elas coexistem na contemporaneidade.

A “primeira onda” é associada ao surgimento do movimento feminista. Nascido como um movimento liberal pela igualdade de direitos civis, políticos e educativos, o movimento sufragista é caracterizado pela luta contra a discriminação das mulheres e pela extensão do direito ao voto. Conforme destaca a historiadora e pesquisadora de Gênero e Educação, Guacira Lopes Louro (1997), os objetivos que marcaram essa “primeira onda” estavam relacionados à organização da família, à oportunidade de estudo, ao acesso a determinadas profissões, entre outros. O alcance parcial de tais reivindicações, ligadas ao interesse das mulheres brancas de classe média, acabou resultando numa certa acomodação no movimento, que voltaria a ganhar força com a chamada “segunda onda”.

A “segunda onda” corresponde às décadas de 1960 e 1970, sendo o ano de 1968 um marco das contestações, fruto de manifestações coletivas de intelectuais, negros, mulheres, homossexuais, estudantes, enfim, por diferentes grupos que expressavam suas insatisfações com os arranjos sociais e políticos tradicionais. Além das questões sociais e políticas, a “segunda onda” contemplou também as construções teóricas, sobretudo nos Estados Unidos e na França, onde as mulheres norte-americanas enfatizavam a denúncia da opressão masculina e a luta pela igualdade, enquanto as francesas primavam pelo reconhecimento e pela visibilidade feminina, valorizando as diferenças existentes entre homens e mulheres.

Em meio a um contexto de efervescência social e política reivindicada pelos movimentos sociais que marcaram o final dos anos 60, surgiram os Estudos Feministas cujo objetivo principal era tornar visíveis aquelas que por tanto tempo foram ocultadas: as mulheres.

Introduzido pelas feministas em meados da década de 70, podemos entender o gênero como “o modo como as chamadas ‘diferenças sexuais’ são representadas ou valorizadas; refere-se aquilo que se diz ou se pensa sobre tais diferenças, no âmbito de uma dada sociedade, num determinado grupo, num determinado contexto” (LOURO, 2000, p. 26).

Nos anos de 1980 inauguraria a chamada “terceira onda”, momento em que influenciadas pela corrente pós-estruturalista que predominava na França, especialmente pelo pensamento de Michel Foucault e de Jacques Derrida, as feministas passaram a privilegiar questões como diferença, alteridade, diversidade, subjetividade e singularidade das

experiências, entendendo as subjetividades como construções discursivas num campo dialógico e intersubjetivo.

Nessa perspectiva, como afirmam as pesquisadoras Martha Giudice Narvaz e Sílvia Helena Koller (2006), na “terceira onda” o campo do estudo sobre as mulheres e sobre os sexos é deslocado para um estudo das relações de gênero. Para as referidas autoras,

[...] Neste sentido é que algumas posições, ainda que heterogêneas, distinguem os Estudos Feministas – cujo foco se dá principalmente em relação ao estudo *das e pelas* mulheres, mantidas as estreitas relações entre teoria a política-militância feminista – dos Estudos de Gênero, cujos pressupostos abarcam a compreensão do gênero enquanto categoria sempre relacional (NARVAZ; KOLLER, 2006, p. 649).

Se, num primeiro momento, a luta do movimento feminista estava mais focada em eliminar as diferenças que distinguiam as mulheres dos homens a partir de oposições binárias que sempre tinham o masculino como centro a partir do qual o feminino era medido, comparado e inferiorizado, num segundo momento o foco foi questionar a origem e a produção dessas diferenças bem como os seus efeitos, de modo que “[...] a pergunta não é quem somos? Mas sim, como somos representadas” (SABAT, 2003, p. 95).

A relação entre gênero e poder está diretamente associada a quem detém o poder de representação. Como destaca Tomaz Tadeu da Silva (2007), no ato de representar e conhecer encontra-se imbricado uma complexa rede de relações de poder<sup>14</sup>, visto que existem aquelas pessoas que são autorizadas a representar o mundo a partir de um dado ponto de visto e aquelas a quem cabem conhecê-la e aceitar a sua “verdade”.

Os Estudos Feministas e os Estudos de Gênero propõem a superação dos dualismos, distanciando-se da compreensão de sexualidade enquanto circunscrita puramente ao biológico. O conceito de gênero surge para desestabilizar certas representações e conceitos historicamente arraigados e embasados na ideia, até então vigente, da existência de uma “essência” de ser homem e de ser mulher, possibilitando um olhar distinto daquele concebido pelas teorias essencialistas do sujeito.

---

<sup>14</sup> O poder “não é algo que se possa dividir entre aqueles que o possuem e o detém exclusivamente e aqueles que não o possuem e lhes são submetidos. O poder deve ser analisado como algo que circula, ou melhor, como algo que só funciona em cadeia. Nunca está localizado aqui e ali, nunca está em mãos de alguns, nunca é apropriado como uma riqueza ou um bem. O poder funciona e se exerce em rede. Nas suas malhas, os indivíduos não só circulam, mas estão sempre em posição de exercer este poder, e de sofrer sua ação; nunca são alvos inertes ou consentidos do poder, são sempre centros de transmissão. Em outros termos, o poder não se aplica a indivíduos, passa por eles” (FOUCAULT, 2016, p. 284).

A não existência de um sexo natural e as políticas de identidade do feminismo original presentes nas gerações anteriores foram questionadas, abrindo caminho para o reconhecimento de formas plurais de ser mulher e de ser homem. Isso não quer dizer que a biologia seja negada, antes, recoloca-se o debate no campo político e cultural no qual se constroem e se reproduzem relações desiguais.

Segundo Guacira Lopes Louro (1997), com o intuito de rejeitar o determinismo biológico implícito no termo “sexo”, as feministas anglo-saxãs passaram a adotar o termo *gender* como distintivo de *sex*, acentuando o caráter social baseado nas diferenças sexuais. O termo “gênero” é parte de um esforço depreendido pelas feministas contemporâneas para reivindicar um terreno de definição assim como para mostrar a incapacidade das teorias existentes para explicar que na persistente desigualdade entre homens e mulheres, “não são propriamente as características sexuais, mas é a forma como essas características são representadas ou valorizadas, aquilo que se diz ou se pensa sobre elas que vai construir, efetivamente, o que é feminino ou masculino [...]” (LOURO, 1997, p. 21).

Para a historiadora estadunidense pós-estruturalista Joan Scott (1995), o termo gênero tornou-se uma palavra particularmente útil, “uma forma de indicar ‘construções culturais’ – a criação inteiramente social de ideias sobre os papéis adequados aos homens e às mulheres. Trata-se de uma forma de se referir às origens exclusivamente sociais das identidades subjetivas de homens e de mulheres [...]” (SCOTT, 1995, p. 75).

Segundo Scott (1995), todo sistema sexo-gênero é apoiado em fatores políticos e econômicos dentro das sociedades nas quais se encontra, reproduzindo não apenas as estruturas socioeconômicas, mas o domínio do masculino nesta ordem e a posição que cada um ocupa dentro da existência social geral. Dessa forma,

O gênero, então, fornece um meio de decodificar o significado e de compreender as complexas conexões entre várias formas de interação humana. Quando os/as historiadores/as buscam encontrar as maneiras pelas quais o conceito de gênero legitima e constroem as relações sociais, eles/elas começam a compreender a natureza recíproca do gênero e da sociedade e as formas particulares e contextualmente específicas pelas quais a política constrói o gênero e o gênero constrói a política (SCOTT, 1995, p. 89).

A legitimação do gênero ocorre de diferentes maneiras nas mais variadas culturas. Assim, por exemplo, não é difícil nos depararmos com situações nas quais as diferenças entre os corpos atuam como fundamento de ilusões coletivas, “justificando” realidades e situações que nada tem a ver com as diferenças biológicas ou sexuais.



Ao longo de sua vida, o sujeito é interpelado a se enquadrar em determinadas matrizes culturais, não havendo, portanto, nada de natural no gênero, devendo esse conceito ser compreendido em torno do papel produtivo da linguagem.

Com a linguagem aprendemos a primeira forma de dividir o mundo em categorias, uma vez que se as palavras denominam as coisas, ao mesmo tempo fazem com que as agrupemos de determinada maneira em nosso pensamento que, por sua vez, é fortemente influenciado pela sociedade, pela história, pela cultura.

A linguagem (re)produz o sistema de pensamento coletivo e por meio dele toda uma herança cultural da sexualidade e do gênero, daquilo que é esperado de meninos e de meninas, de homens e de mulheres. As conexões entre gênero e poder, mesmo quando não se dão de forma explícita, com frequência implicam uma parte importante da organização das desigualdades de gênero.

Como assegura Joan Scott (1995),

reconhecemos que ‘homem’ e ‘mulher’ são, ao mesmo tempo, categorias vazias e transbordantes. Vazias, porque não têm nenhum significado último, transcendente. Transbordantes, porque mesmo quando parecem estar fixadas, ainda contêm dentro delas definições alternativas, negadas ou suprimidas (SCOTT, 1995, p. 93).

Os comportamentos e representações acerca de gênero são sempre invenções sociais de um tempo e de uma cultura. No entanto, as ideias sobre a produção de identidades de homens e mulheres passam a ser disseminadas no senso comum que, por sua vez, tende a assumi-las como naturais.

As sociedades buscam materializar nos corpos certas verdades sobre os gêneros. O trabalho da filósofa pós-estruturalista Judith Butler<sup>15</sup> (2001) é especialmente caro aos Estudos de Gênero ao tratar a categoria sexo como normativa, como parte de uma prática regulatória que produz os corpos que governa. Com a noção de performatividade, a autora busca deslocar as noções naturalizadas e reificadas do gênero, concebendo-o como uma sequência de atos performativos cuja coerência se dá no interior de uma rígida estrutura reguladora, que lhe confere continuidade: “[...] a performatividade deve ser compreendida não como um ‘ato’

---

<sup>15</sup>A filósofa americana e militante feminista Judith Butler é um dos principais nomes nos estudos de gênero. Professora da Universidade da Califórnia, Butler revolucionou o campo com a publicação de seu livro *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, nos anos 90, apresentando a noção de “performatividade” na qual sustenta que o gênero é construído por meio de uma série de atos performativos que se repetem ao longo do tempo.

singular ou deliberado, mas, ao invés disso, como prática reiterativa e citacional pela qual o discurso produz os efeitos que ele nomeia” (BUTLER, 2001. p. 154).

Como complementa a pesquisadora Berenice Alves de Melo Bento (2006), “[...] a necessidade permanente do sistema em afirmar e reafirmar a dicotomia *inrelativizável* dos gêneros, indica que o sucesso e a concretização desses ideais não ocorrem como se deseja, demonstrando que este sistema não é um todo coerente” (BENTO, 2006, p. 5).

O sistema sexo-gênero é uma construção que ocorre por meio de aprendizagens e práticas, insinuando-se nas mais diferentes situações, sendo empreendida num conjunto de instâncias sociais e culturais. No entender de Louro (1997), o movimento feminista e os das chamadas minorias compreenderam desde cedo que o acesso e o controle dos espaços culturais, tais como, a mídia, a televisão e o cinema tinham uma importância fundamental, visto que projetam imagens tomando-as como efeitos de verdade.

As mídias não têm poupado esforços para seduzir as crianças, a cada dia mais expostas às ideias, desejos, padrões de *ter* e de *ser* propagados sob a forma de desenhos, filmes, jogos, brinquedos, programas televisivos, canais da internet. Por meio delas, hábitos e comportamentos são difundidos, atuando na construção da subjetividade infantil, que desde cedo vai se apropriando dos valores culturais colocados como centrais, dentre eles, as representações acerca do masculino e do feminino.

Desse modo, os produtos midiáticos se constituíam como um tipo de “armadilha” (FOUCAULT, 2009), aparatos de visibilidade que buscam continuamente fixar “verdades”. Para a professora e pesquisadora das áreas de Educação e Comunicação, Rosa Maria Bueno Fischer (2002), a mídia se configura como um espaço de “visibilidade de visibilidades” cujas

[...] práticas de produção e circulação de produtos culturais constituíam uma espécie de reduplicação das visibilidades de nosso tempo. Da mesma forma, poderíamos dizer que a mídia se faz um espaço de reduplicação dos discursos, dos enunciados de uma época. Mais do que inventar ou produzir um discurso, a mídia o reduplicaria, porém, sempre a seu modo, na sua linguagem, na sua forma de tratar aquilo que “deve” ser visto ou ouvido (FISCHER, 2002, p. 86).

A mídia modula certas características e comportamentos como se fossem biologicamente inatas/os aos sujeitos masculinos e femininos. Baseando-se na noção de “dispositivo da sexualidade” proposto por Foucault, Fischer (2002) fala sobre a existência de um “dispositivo pedagógico da mídia”, descrito pela autora como

[...] um aparato discursivo (já que nele se produzem saberes, discursos) e ao mesmo tempo não discursivo (uma vez que está em

jogo nesse aparato uma complexa trama de práticas, de produzir, veicular e consumir TV, rádio, revistas, jornais, numa determinada sociedade e num certo cenário social e político), a partir do qual haveria uma incitação ao discurso sobre “si mesmo”, à revelação permanente de si; tais práticas vêm acompanhadas de uma produção e veiculação de saberes sobre os próprios sujeitos e seus modos confessados e aprendidos de ser e estar na cultura em que vivem (FISCHER, 2002, p. 155).

De acordo com Fischer (2002), a mídia opera diretamente na constituição de sujeitos e de subjetividades na medida em que produz imagens, significações e saberes ensinando modos de ser e de estar na cultura em que vivem. A autora chama a atenção para a forma como as mídias atuam, as estratégias de linguagem e de produção de artefatos culturais com os quais os/as telespectadores/as passam a se identificar.

As imagens representadas em torno das masculinidades e feminilidades buscam criar uma associação entre determinadas características socialmente desejáveis e significativas, produzindo no espectador a impressão de que é “correto” ser e agir de uma dada forma.

Como aponta Zandra Elisa Argüello Argüello (2005),

Diversas práticas culturais se encarregam de exercer uma ação formadora para conduzir os sujeitos por caminhos seguros e “certos” na conformação de suas identidades de gênero e para isso, uma série de artefatos culturais são acionados no sentido de produzir significados que garantam a normalização desejada (ARGÜELLO, 2005, p. 69).

Os artefatos culturais são importantes ferramentas estratégicas que não apenas reproduzem, mas constroem e contribuem para a preservação das identidades de gênero e sexuais nas sociedades contemporâneas. Sendo a cultura um campo contestado de significação, há um vínculo inseparável entre significação e poder, fazendo com que seja empreendido todo um esforço em questionar e problematizar as relações assimétricas de poder: “Significar, em última análise, é fazer valer significados particulares. Na verdade, esse diferencial de poder não é inteiramente externo ao processo de significação; as relações de poder são elas próprias, ao menos em parte, o resultado de práticas de significação” (SILVA, 1999, p. 23).

De acordo com o filósofo francês Michel Foucault (1986), as práticas são atravessadas por lutas de poder que legitimam determinados discursos e marginalizam outros. Para o referido autor, a linguagem<sup>16</sup> é geradora de saberes e, correlativamente, também de poderes.

Longe de possuir apenas um caráter repressivo, negativo, associado à proibição, o poder é produtivo, produzindo eficiências que redundam tanto na produção quanto na disciplina dos corpos: “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” (FOUCAULT, 1996, p. 235).

Ao se produzir e utilizar classificações sempre a partir do ponto de vista da identidade passa-se, portanto, a dividir, classificar e a hierarquizar, fixando uma dada identidade como norma. Segundo Tomaz Tadeu da Silva (2007), a normalização é um dos processos mais sutis pelo qual o poder se manifesta: normalizar significa “eleger – arbitrariamente – uma identidade específica como o parâmetro em relação ao qual as outras identidades são avaliadas e hierarquizadas [...] a identidade normal é “natural”, desejável, única” (SILVA, 2007, p. 83).

As sociedades desenvolvem formas de controlar a linguagem a fim de dominar a produção discursiva. Para isso, há toda uma vigilância em torno do que é dito e sobre quem diz, revelando uma face normalizadora e disciplinadora e, assim, as concepções de feminilidades e de masculinidades presentes em nossa cultura são frutos das significações interpretadas e perpetuadas, dentre outras mídias, pelo cinema, de modo que

[...] determinadas experiências culturais, associadas a uma certa maneira de ver filmes, acabam interagindo na produção de saberes, identidades, crenças e visões de mundo de um grande contingente de atores sociais. Esse é o maior interesse que o cinema tem para o campo educacional – sua natureza eminentemente pedagógica (DUARTE, 2006, p. 19).

As crianças se identificam com as/os personagens e seus comportamentos frente as mais diversas situações. Uma característica interessante desse gênero cinematográfico é que a

---

<sup>16</sup> Conforme declara Rosa Maria Bueno Fischer (2003), “[...] uma atitude metodológica foucaultiana é justamente essa: a de prestar atenção à linguagem como constituidora, como produtora, como inseparável das práticas institucionais de qualquer setor da vida humana [...] O que me parece um diferencial em Foucault é que ele insiste fortemente na produtividade “positiva” da linguagem e dos discursos, naquilo que os discursos produzem historicamente, na vida das sociedades, do pensamento, dos sujeitos” (FISCHER, 2003, p. 377).

produção de sentidos não se dá de forma imediata, ela é constantemente reiterada, se prolongando tantas forem as vezes que uma criança revê o mesmo filme.

Quando consideradas apenas como diversão ou passatempo, as animações para crianças escapam a um olhar mais crítico, o que, no entanto, não impede que as mensagens nelas contidas sejam assimiladas, mesmo que inconscientemente, pelo imaginário infantil, fornecendo elementos para que construam formas de se identificarem e se auto-representarem.

É pensando justamente na influência que as mídias exercem sobre as crianças que nos propomos a trabalhar com filmes de animação, visto que esse gênero cinematográfico além de se consolidar como um grande mercado, não se limita às telas de cinema, se estendendo a uma série de produtos associados com as/os personagens dos filmes, tais como DVDs, jogos, brinquedos, materiais escolares, vestuário, mobiliário, entre outros artefatos presentes no universo infantil.

O sucesso de público e bilheteria garante a continuidade das narrativas filmicas, agregando novas aventuras e personagens às tramas originais. A visibilidade dessa expansão também não passou despercebida por *Hollywood*, que em 2002 criou a categoria de “Melhor Filme de Animação” no Oscar, um dos mais prestigiosos prêmios do cinema norteamericano concedido anualmente pela Academia de Artes e Ciências Cinematográficas.

Atualmente, vivenciamos um *boom* de animações protagonizadas por personagens femininas – princesas ou não – mostrando um feminino emancipado, heterogêneo e empoderado, bem diferente das filmografias clássicas povoadas por princesas passivas, brancas, belas, magras e futuras esposas de valentes príncipes.

As animações contemporâneas vêm contestando representações hegemônicas tradicionalmente associadas ao feminino. Filmes<sup>17</sup> como *Valente* (*Pixar Animation Studios*, 2012), *Frozen – Uma Aventura Congelante* e *Moana: Um Mar de Aventuras* (ambos produzidos por *Walt Disney Animation Studios* nos anos de 2013 e 2017, respectivamente) têm como protagonistas personagens femininas, cujas tramas abordam, entre outras temáticas, a negação ao casamento e à maternidade, a liderança feminina, a saída da mulher do âmbito

---

<sup>17</sup>Saindo do gênero Animação, mas ainda dentro dos domínios da fantasia, a segunda década do século XXI colocou em cena outros femininos empoderados vistos nos filmes *Malévola* (*Walt Disney Pictures*, 2014), *Mulher-Maravilha* (*DC Comics/Warner Bros Pictures*, 2017) e *Capitã Marvel* (*Marvel DC/Walt Disney*, 2019), estas últimas saídas do universo dos quadrinhos, massivamente dominado pelos heróis e personagens masculinos. Há ainda a previsão de outras personagens, como Arlequina, de *Esquadrão Suicida* (*DC Comics/Warner Bros Pictures*, 2016) e a Viúva Negra, da saga *Os Vingadores* (*Marvel DC/Walt Disney*, 2012, 2015, 2018, 2019) ganharem filmes solos em 2020, além do segundo longa de Mulher-Maravilha.

privado, a autoconfiança e autonomia de fazer as próprias escolhas, a independência do elemento masculino; estremecendo toda uma estrutura binária e idealizada de corpos, gênero e sexualidade.

Nessa esteira, a animação *Os Incríveis 2* (Pixar Animation Studios, 2018) também se destaca ao retratar uma inversão nos “papeis” tradicionalmente atribuídos ao homem/marido/pai e à mulher/esposa/mãe. Passados quatorze anos do lançamento do primeiro filme, a família Pêra busca conciliar a volta dos heróis e das heroínas ao trabalho, agora financiado por uma empresa de telecomunicações, e a vida familiar. Eleita como a garota-propaganda do programa, a Mulher Elástico é quem vai para as ruas combater o crime enquanto o Sr. Incrível permanece em casa e se desdobra para lidar com as “crises adolescentes” da filha Violeta, as tarefas escolares de Flecha, com a paternagem do bebê Zezé, e mais do que isso, com o sucesso da esposa. O filme em questão faz uma provocação ao inverter os “lugares de gênero” historicamente construídos, no entanto, mantém uma estrutura estereotipada em torno dos gêneros, visto que mesmo promovendo uma maior visibilidade e valorização da personagem feminina, ela é pautada no remorso pela distância dos filhos e da filha, reforçando a necessidade da mulher em ter que optar entre o sucesso profissional e a família. Outro elemento que merece atenção é a presença de uma antagonista feminina, retratando por meio de uma personagem inteligente, independente e manipuladora as várias facetas do ser mulher.

Como apresentado acima, o feminino vem ganhando cada vez mais espaço e reconhecimento ao apresentar mulheres fortes que não estão mais à sombra ou na dependência do masculino. No entanto, esse aumento de representatividade é bastante recente.

Voltando nosso olhar para as animações produzidas na primeira década do século XXI e que tiveram sequências, prova de sua rentabilidade e alcance de público, pudemos constatar uma hegemonia masculina. De acordo com um levantamento prévio, dos 17 títulos<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup>*Shrek* (DreamWorks Animation, 2001, 2004, 2007, 2010); *Monstros S.A.* (Pixar Animation Studios, 2001, 2013); *Atlantis: O Reino Perdido* (Walt Disney Animation Studios, 2001, 2003) *A Era do Gelo* (Blue Sky Studios, 2002, 2006, 2009, 2012, 2016); *Lilo & Stich* (Walt Disney Animation Studios, 2002, 2005, 2006); *Procurando Nemo* (Pixar Animation Studios, 2003 e 2016); *Irmão Urso* (Walt Disney Animation Studios, 2003, 2006); *Os Incríveis* (Pixar Animation Studios, 2004, 2018); *Madagascar* (DreamWorks Animation, 2005, 2008, 2012); *Happy Feet* (Warner Bros Family Entertainment, 2006, 2011); *Carros* (Walt Disney Animation Studios, 2006, 2011, 2017); *Tá Dando Onda* (Sony Pictures Animation, 2007, 2017); *O Bicho Vai Pegar* (Sony Pictures Animation, 2006, 2008, 2010, 2015); *Kung Fu Panda* (DreamWorks Animation, 2008, 2011, 2017); *Tá Chovendo Hambúrguer* (Sony Pictures Animation, 2009, 2013, 2017); *Meu Malvado Favorito* (Universal Pictures, 2010, 2013, 2017); *Como Treinar o Seu Dragão* (DreamWorks Animation, 2010, 2014, “2019”).

encontrados apenas 1 era (co)protagonizado pelo feminino: a trilogia *Lilo & Stich*, produzida pelos estúdios da *Walt Disney* nos anos de 2002, 2005 e 2006. Apesar de alguns filmes como *Shrek*, *Madagascar* e *Kung Fu Panda* (todos produzidos pela *DreamWorks Animation*) trazerem personagens femininas como parte da família/bando que compõem o núcleo central, elas nunca são, de fato, as principais.

Os dados acima descritos nos intrigaram, motivando-nos a investigar como então o feminino foi sendo inserido ao longo das animações e a partir de quais representações e discursos, visto que se as animações lançadas a partir da segunda década do século XXI vêm investindo no protagonismo feminino contrastando com aquelas feitas nos dez primeiros anos que marcaram a virada do século, instiga-nos averiguar como essa mudança foi sendo produzida ao longo das sagas.

Para nosso estudo, elegemos como *corpus* três filmografias: *A Era do Gelo* (*Blue Sky Studios*, 2002, 2006, 2009, 2012 e 2016); *Meu Malvado Favorito* (*Universal Pictures/Illumination Intertainment*, 2010, 2013 e 2017) e *Como Treinar o Seu Dragão* (*DreamWorks Animation*, 2010, 2014 e 2019). A escolha desses filmes foi feita obedecendo a três critérios principais, a saber: a) filmes que tiveram sequências e cujo original tenha sido produzido na primeira década do século XXI; b) personagens femininas que, ausentes do primeiro filme, passaram a integrar o núcleo principal nos filmes posteriores; c) produções feitas por diferentes estúdios.

O objetivo de nossa pesquisa reside em buscar responder as questões: como se dá a inserção e a trajetória das personagens femininas ausentes dos originais em sequências fílmicas de animação? A partir de quais representações e discursos esses femininos são construídos?

Nossa hipótese de trabalho foi a de que, apesar da existência de discursos normativos que naturalizam imagens e práticas estereotipadas em torno das identidades de gênero e sexuais<sup>19</sup>, o *corpus* eleito abarca um momento de transição, apresentando e consolidando novas possibilidades do “ser” feminino.

---

<sup>19</sup> Embora não sejam a mesma coisa, as identidades de gênero e sexuais estão profundamente interrelacionadas, o que torna difícil pensá-las separadamente. As “identidades sexuais” fazem referência a “formas como [os sujeitos] vivem sua sexualidade, com parceiros/as do mesmo sexo, do sexo oposto, de ambos os sexos ou sem parceiros/as”, já as “identidades de gênero dizem respeito ao modo como “os sujeitos se identificam, social e historicamente, como masculinos ou femininos” (LOURO, 1997, p. 26).

Para subsidiar nossa pesquisa utilizaremos como referencial teórico os Estudos Culturais, os Estudos Feministas e os Estudos de Gênero, dos quais nos valeremos das contribuições, dentre outros/outras autores/as, de Carla Bassanezi Pinsky (2014, 2016); Elisabeth Badinter (1985); Guacira Lopes Louro (1997, 2000, 2001, 2016); Jimena Furlani (2005, 2009, 2013), Judith Butler (2001, 2003); Losandro Antonio Tedeschi (2012); Michelle Perrot (2017); Rosa Maria Bueno Fischer (1996, 2001, 2002, 2003); Ruth Sabat (2003, 2013) e, também, de algumas teorizações realizadas por Michel Foucault (1984, 1985, 1986, 1988, 2009, 2016).

Partindo do princípio de que os gêneros são construídos e que as mídias participam ativamente dessa construção, organizamos nossa pesquisa tendo como ponto de partida os próprios filmes eleitos, a fim de apreendermos, além das representações femininas, as temáticas e discursos a eles atrelados.

Nesse contexto, o primeiro capítulo é constituído pela análise dos quatro filmes que se seguiram à estreia de *A Era do Gelo* (2002): *A Era do Gelo 2: Descongelados* (2006), *A Era do Gelo 3: Despertar dos Dinossauros* (2009), *A Era do Gelo 4: Deriva Continental* (2012) e *A Era do Gelo 5: O Big Bang* (2016), produzidos por *Blue Sky Studios* e distribuído pela *20th Century Fox Animation*.

Ao longo da saga, podemos destacar a inserção e a consolidação de quatro personagens femininas: Ellie, a mamute fêmea e, posteriormente, “esposa” de Manny; Amora, fruto do relacionamento de Ellie e Manny; Vovó, a preguiça avó de Sid; e Shira, a tigre dentes-de-sabre que completará a vida de Diego.

As sequências contam ainda com a participação de outras personagens, como por exemplo, a búfala Vera, a mini-preguiça Layla, a dinossauro fêmea “Manizilla”, a esquila Scratita, a baleia Preciosa, a dino-ave Gertie e as preguiças Francine e Brooke. Desse modo, embora apareçam apenas em uma das animações, temos uma variedade de presenças que dizem e retratam o feminino.

Apesar de nos filmes que compõem *A Era do Gelo* haver apenas personagens “animais”, a diversidade temática e representacional da saga abarca questões que se estendem ao universo feminino mais amplo, como a virgindade, o casamento, a maternidade, a linguagem, a liderança e a sexualidade feminina.

No segundo capítulo, analisaremos as continuidades produzidas pela *Universal Studios* e *Illumination Entertainment* e distribuídas pela *Universal Pictures*, *Meu Malvado Favorito 2* (2013) e *Meu Malvado Favorito 3* (2017). Após o sucesso de bilheteria alcançado com *Meu Malvado Favorito* (2010), os filmes seguintes ganharam a presença da bem-humorada Lucy



Wilde, agente-secreta da Liga Anti-Vilões (AVL) que de parceira de trabalho acaba se tornando a esposa de Gru e a mãe adotiva de Edith, Margô e Agnes.

A construção de Lucy como a “mulher certa” é feita a partir da contraposição a outras personagens femininas, como à Natalie e à Shannon no que tange o relacionamento amoroso e as expectativas em torno do aspecto físico e do comportamento feminino; e, posteriormente, contrapondo-se à “Mama” e à Marlena (mãe de Gru), para tratar a questão da maternidade, que é abordada, agora, do ponto de vista da madrasta.

Outra personagem de destaque é Vallerie Da Vinci, a nova diretora da AVL, o que nos possibilita refletirmos a ascensão feminina no mercado de trabalho e as expectativas em torno dessa ocupação.

Ao contrário do que acontece em *A Era do Gelo*, os filmes de *Meu Malvado Favorito* são protagonizados por personagens “humanas”, e, de certa forma, acabam por trazer situações mais próximas à realidade, como o imperativo da beleza *sobre e entre* as mulheres, as constituições familiares que diferem da família nuclear tradicional, a divisão das tarefas domésticas e atenções familiares, a mulher e o mercado de trabalho.

Já o terceiro capítulo tem como foco as análises dos filmes *Como Treinar o Seu Dragão 2 (2014)* e *Como Treinar o Seu Dragão 3 (2019)* que integram a trilogia iniciada em 2010, produzida pela *DreamWorks Animation* e distribuída pela *Paramount Pictures*.

O segundo filme da franquia é marcado pelo surgimento de Valka, esposa de Stoico e mãe de Solução, que, até então, acreditava-se ter sido morta por dragões. A partir de Valka discutimos o poder de escolha da mulher, o mito do amor materno e a consolidação de uma maternidade normativa, bem como, a relação entre as identidades de gêneros e sexuais, a heteronormatividade e o patriarcado. Já no filme que encerra a saga, há a personagem Fúria da Luz, a fêmea pela qual o dragão Banguela se apaixona e vislumbra uma vida longe do amigo Solução.

Nos filmes da série *Como Treinar o Seu Dragão* há a convivência entre personagens “humanas” e “animais” na qual é possível traçarmos um paralelo quanto aos “passos” dados pela *viking* Astrid e a dragão fêmea Fúria da Luz, pares dos protagonistas Solução e Banguela, respectivamente.

Dessa forma, reconhecendo a importância educacional e cultural da imagem, bem como motivados pela provocação: “quem este filme pensa que você é ou quer que você seja?” (ELLSWORTH, 2001, p. 24), nossa pesquisa busca analisar quais concepções, discursos e sentidos acerca do feminino emanam das animações atuais.

## **1 A ERA DO GELO**

Produzida por Lori Forte, *A Era do Gelo (Ice Age)* estreou nas telas de cinema em 2002, sob a direção de Chris Wedge e do brasileiro Carlos Saldanha. Todos os filmes da franquia são iniciados com alguma peripécia do esquilo Scrat, cujas histórias paralelas perpassam as tramas principais. Sempre em busca de um lugar seguro onde possa armazenar sua preciosa noz, Scrat acaba provocando as mais inusitadas “explicações” para uma série de acontecimentos geográficos e eventos científicos.

No primeiro filme da série é apresentado o trio de protagonistas: Manfred, mais conhecido como Manny, um solitário mamute; o “durão” Diego, um tigre dentes-de-sabre que deserta de sua alcateia; e Sid, uma atrapalhada e divertida preguiça que vive se envolvendo em confusão.

O filme acompanha a personagem Manny, que assim como outros animais está migrando a fim de fugir do rigoroso inverno que se aproxima. Os caminhos de Manny e Sid se cruzam quando a preguiça, fugindo de dois rinocerontes que querem matá-la, esbarra no mamute e decide segui-lo em busca de garantir a própria sobrevivência. A dupla se depara com uma humana que se atira de uma queda d’água para salvar o seu bebê do ataque de tigres do qual Diego faz parte e acaba ficando como o responsável por capturar a criança, tida, agora, como prêmio pelo líder dos felinos.

Com o intuito de devolverem a criança ao pai, os três animais passam a conviver formando um bando que, em meio aos perigos e provações, acabam superando suas diferenças, nascendo uma relação de amizade e lealdade.

Nesse primeiro filme da série, a única personagem feminina é a mãe humana que sacrifica a própria vida para salvar o seu filho. O núcleo principal e o enredo se desenvolvem apenas em torno dos elementos masculinos, o que mudará ao longo dos demais filmes da franquia com a inserção das personagens Ellie, Amora, Shira e Vovó, além da presença de outras personagens femininas secundárias, algumas com breves passagens, outras, decisivas às tramas narrativas.

### 1.1 *A Era do Gelo 2: Descongelados - “Uma família grande e feliz é como a vida deve ser”*

Dirigido por Carlos Saldanha, *A Era do Gelo2: Descongelados (Ice Age: The Meltdown)* é o segundo filme da franquia, cuja narrativa se desenvolve em torno da luta dos animais pela sobrevivência frente à ameaça de inundação do vale onde residem decorrente do derretimento das calotas polares, o que resultaria no fim da era de gelo e na extinção de várias espécies, motivo pelo qual os animais dão início ao processo migratório.

A previsão do fim do mundo é feita por Tony Ligeiro, um tatu charlatão de que todos desconfiam, mas a inundação iminente é confirmada por um abutre que afirma que a única chance dos animais se salvarem é chegando até um barco no final do vale. Nota-se, aqui, como a “verdade” é tanto enunciada quanto validada por elementos masculinos. São eles quem diz os acontecimentos e, mais ainda, o que todos devem fazer.

Guardada as proporções, o conjunto formado por barco, inundação e animais em pares ativa nossa memória ao fazer uma alusão à história bíblica de *A Arca de Noé*<sup>20</sup>. Assim, tal como o relato bíblico, o filme trabalhará a ideia da distinção entre os sexos e a necessidade de reprodução, enfatizando, além da diferença sexual, a heterossexualidade como a sexualidade normativa.

Conforme veremos no decorrer de nossa análise, o/a espectador/a é levado/a a acompanhar a história adotando a perspectiva de Manny, identidade masculina, o que faz de Ellie a diferença complementar e necessária para que Manny realize seu objetivo: ter uma família.

Logo no início da jornada, Tony Ligeiro, conhecido por tentar vender toda sorte de produtos e serviços, indaga à búfala Vera se ela gostaria de perder peso:

Tony Ligeiro: - A senhora aí que parece grande, gorda e peluda. Que tal perder umas duas toneladas, heim?

[A búfala fita o tatu gerando um clima de tensão]

Vera: - Puxa, adoraria!

Companheiro de Vera: - Não dê ouvidos a ele Vera, você já está magra que nem palito!

Tony Ligeiro: - Rá rá, eu também tenho a cura pro seu problema de visão meu amigo cegueta... (A ERA DO GELO, BLUE SKY STUDIOS, 2006).<sup>21</sup>

<sup>20</sup> Presente no livro de Gênesis, a passagem em questão conta que Deus ao ver o mau comportamento da humanidade decide inundar a Terra destruindo toda a vida, porém ao encontrar em Noé um homem virtuoso, ordena-lhe que construa uma arca e leve dois animais de cada espécie, um macho e uma fêmea, garantindo a linhagem das espécies.

<sup>21</sup> Todas as falas utilizadas neste trabalho foram transcritas pela pesquisadora.



Figura 1<sup>22</sup>- Tony Ligeiro oferecendo a "dieta desastre" à Vera

O uso da palavra “toneladas”, seguido da expressão facial que a búfala faz, produz um clima de suspense, pois leva o/a espectador/a a pensar numa possível agressão por parte dela diante do que poderia ser tomado como uma ofensa. No entanto, a reação da búfala é justamente contrária: ela fica muito interessada na “dieta desastre” para a perda de peso e a obtenção “milagrosa” de um corpo magro. Nota-se que é o companheiro de Vera que a dissuadi, afirmando que ela já estava magra, o que faz parecer que mais do que querer agradar a si, ela busca agradar ao masculino.

Nessa cena, é possível depreendermos como os fatores socioculturais influenciam a autoimagem que os indivíduos têm de si, de seus corpos, fazendo com que a preocupação com a aparência física seja parte da própria subjetividade.

A idealização do corpo belo encontra-se associado a uma dada cultura num tempo histórico situado. Na contemporaneidade, o corpo considerado belo é o corpo magro, que se transforma na premissa de saúde, sucesso e de pertença, cuja não correspondência ao paradigma da magreza acarreta a insatisfação com a própria imagem corporal. Ser magra em nossa cultura figura quase como uma “obrigação” do feminino.

De acordo com Michel Foucault (2016), o corpo é construído por meio das relações entre discursos e poder, tornando-se uma superfície de constantes investimentos por parte de

---

<sup>22</sup> Todas as imagens utilizadas foram captadas pela pesquisadora.

diferentes dispositivos. Se até o século XVII o corpo era o lugar dos castigos e suplícios, após esse período, novas estratégias passam a controlar e a produzir um corpo útil e dócil, um corpo disciplinado.

Nessa perspectiva, a mídia se apresenta como um importante dispositivo disciplinar que ao colocar em cena e exaltar determinadas formas de corpo em detrimento de outras, produz “verdades” modelares sobre o corpo que passam a ser desejadas e seguidas, como comenta o filósofo francês “Fique nu... mas seja magro, bonito, bronzeado!” (FOUCAULT, 2016, p. 236).

Em sua tese de doutorado intitulada *Adolescência em discurso: mídia e produção de subjetividade*<sup>23</sup>, Rosa Maria Bueno Fischer (1996), ao analisar a revista *Capricho* argumenta o quanto o corpo feminino vem sendo produzido culturalmente através de práticas que não apenas o modelam fisicamente, como também definem suas próprias experiências de vida, mantendo relações desiguais de poder entre os sexos. Se no fim do século XIX a magreza era tida como sinônimo de escassez e de fome, essa concepção mudaria consideravelmente, atrelando o corpo esbelto ao ideal de beleza e saúde a serem seguidos, sobretudo, pelas mulheres.

Para Fischer (1996), o imperativo da beleza ao eleger a tirania da magreza como paradigma da feminilidade “natural” e desejada tem produzido formas patológicas de subjetividade. Nesse sentido, conforme constata a autora, as meninas leitoras de *Capricho* são constantemente incentivadas a perceberem suas “anormalidades”, confessá-las e repará-las. Para isso, sobre o crivo da “explicação científica”, a revista apresenta uma série de receitas, produtos, falas e dicas de especialistas a fim de ajudá-las a “curar”, amenizar e disfarçar suas “imperfeições”.

---

<sup>23</sup> Em *Adolescência em Discurso – mídia e produção de subjetividade*, Rosa Maria Bueno Fischer (1996) trata dos discursos da mídia sobre a adolescência. Como objeto de estudo, a autora elege diferentes veículos da mídia brasileira destinado ao público *teen*: dois programas televisivos, o seriado *Confissões de Adolescente* e o *Programa Livre*, a revista feminina *Capricho* e o *Folhateen*, caderno do jornal *Folha de S.Paulo*. Fischer (1996) busca reconstruir e identificar como a mídia, assumindo um caráter pedagógico, constrói um sujeito adolescente diferenciando-o por classe e gênero, propondo uma série de normas e práticas de constituição de si considerando, especialmente, o controle sobre o corpo e a sexualidade. A autora constata que a adolescência apresentada nos veículos estudados é descrita como ponto de referência daquilo que se constituiria uma adolescência “normal”, diferenciando-se por um lado dos jovens astros da mídia e por outro dos chamados “diferentes”: meninas grávidas, jovens sobreviventes, índios, vítimas de agressão ou abusos, entre outros. Neste trabalho, comprova-se o quanto os discursos funcionam como elementos táticos no campo das correlações de força.

Desse modo, “a descoberta do ‘erro do corpo’, mostrada com graça e bom humor ou ironia e sofisticada agressividade, vem acompanhada da promessa mágica de transformação” (FISCHER, 1996, p. 220). Assim como Fischer constata em seus estudos, também encontramos na presente animação a busca pelo corpo magro e esbelto como signo da feminilidade desejada.

No filme, durante a migração, Manny se percebe como o único animal sem par, sensação que lhe causa desconforto e mau-humor. No decorrer da caminhada, o mamute segue ainda mais aborrecido pelas paródias cantadas por Sid sobre a extinção de sua espécie e demonstra sua preocupação:

Manny: - E se estiver certo? E se eu for o último mamute?

Sid: - Mas Manny, olhe o lado bom, você tem a gente.

Diego: - Esse não foi o seu melhor argumento Sid (A ERA DO GELO, BLUE SKY STUDIOS, 2006).

Embora o comentário de Sid reforce os laços de amizade que os unem, mostra também que a amizade entre machos não é suficiente para garantir a continuidade da espécie. Um comentário semelhante é feito pelo gambá Eddie quando percebe que o vale começou a inundar lentamente:

Eddie: - E se nós formos as últimas criaturas vivas? Vamos ter que repovoar o planeta!

Crash: - Como? Aqui só tem macho ou a nossa irmã! (A ERA DO GELO, BLUE SKY STUDIOS, 2006).

A fala de Eddie, além de afirmar a negação ao incesto, reforça mais uma vez dois temas recorrentes no filme: a heterossexualidade normativa – e, conseqüentemente, a negação das demais formas de manifestação da sexualidade – e a necessidade de reprodução da espécie.

De maneira sutil e até humorada, o filme defende o sexo apenas com fins reprodutivos, fazendo da heterossexualidade a sexualidade “normal”, também compreendida como “heteronormatividade” definida pelo pesquisador Richard Miskolci (2009) como

[...] um conjunto de prescrições que fundamenta processos sociais de regulação e controle, até mesmo aqueles que não se relacionam com pessoas do sexo oposto. Assim, ela não se refere apenas aos sujeitos legítimos e normatizados, mas é uma denominação contemporânea para o dispositivo histórico da sexualidade que evidencia seu objetivo: formar todos para serem heterossexuais ou organizarem suas vidas a

partir do modelo supostamente coerente, superior e 'natural' da heterossexualidade (MISKOLCI, 2009, p. 156-157).

Tal como a identidade necessita da diferença, a homossexualidade passou a ser definida em relação à heterossexualidade. Historicamente, de acordo com Jeffrey Weeks (2001), os dois termos foram provavelmente cunhados pelo escritor austro-húngaro Karl Kertbeney, em 1869, num contexto da reforma sexual. A homossexualidade era tida como uma forma distintiva da sexualidade, uma variante benigna que não se confundia com a sodomia. Essa concepção mudaria no final do século XIX e início do século XX com os sexólogos pioneiros como Krafft-Ebing que a partir da descrição médico-moral fizeram da homossexualidade uma categoria oposta à heterossexualidade, esta, utilizada como referência, como norma.

A ideia de oposição entre os termos heterossexualidade e homossexualidade é fruto de um grande esforço empreendido para definir mais precisamente as formas do comportamento e da identidade sexual e, assim, a definição de uma norma que passa a constituir a normalidade. A institucionalização da heterossexualidade, nesse período,

[...] em primeiro lugar, tentou definir as características básicas do que constitui a masculinidade e a feminilidade normais, vistas como características distintas dos homens e das mulheres biológicos. Em segundo lugar, ao catalogar a infinita variedade de práticas sexuais, ela produziu uma hierarquia na qual o anormal e o normal poderiam ser distinguidos (WEEKS, 2001, p. 63).

A sós, Manny começa a acreditar que possa ser o último de sua espécie, quando, ao virar-se, quase é atingido por Ellie, que despenca do galho de uma árvore. Surpreso, Manny comemora:

Manny: - Eu sabia! sabia que não era o único!

Ellie: - Eu também, todo mundo cai da árvore de vez em quando, só que não admite!

Manny: - Espera aí, o quê?

Ellie: - Para alguns é difícil se segurar nos galhos. Afinal não somos como os morcegos, eles têm asas pra se segurar...

Manny: - E você estava na árvore por que...

Ellie: - Eu estava procurando meus irmãos, vivem se metendo em encrencas.

Manny: - Irmãos? Quer dizer que tem mais?

Ellie: - Claro, somos muitos!

Manny: - Onde?

Ellie: - Ah, por todo lado, debaixo de pedra, em buracos no chão, em geral saímos à noite paras as aves não pegarem a gente...

Manny: - Hã? (A ERA DO GELO, BLUE SKY STUDIOS, 2006).

Nesse momento aparecem Sid e Diego que ficam pasmos ao verem Ellie:

Sid: - Se alguém me contasse eu não iria acreditar. Achou outro mamute!  
 Ellie: - Onde? Espere, achei que os mamutes estavam extintos!  
 [Sid, Manny e Diego a olham paralisados e incrédulos]  
 Ellie: - Ei, por que estão olhando pra mim?  
 Manny: - Eu não sei, será que é porque você é uma mamute!  
 Ellie: - Eu? Não seja ridículo! Eu não sou uma mamute! Eu sou um gambá!  
 [...]  
 Eddie: - O cara tá te incomodando irmã?  
 Sid, Manny e Diego: - Irmã?  
 Ellie: - Isso mesmo! Esses são meus irmãos: gambá, gambá [apontando a tromba para Eddie e Crash] e gambá [apontando para si].  
 Manny: - Ih, eu acho que ela não bate muito bem da cabeça não.  
 Sid: - Você está quase extinto... não é hora de ser tão exigente! (A ERA DO GELO, BLUE SKY STUDIOS, 2006).



Figura 2- Sid, Manny e Diego avaliando a afirmação de Ellie ser uma gambá

No encontro dos dois mamutes é Ellie que literalmente cai na vida de Manny. Como já mencionado, o/a espectador/a é levado/a a seguir a história a partir da perspectiva masculina, tanto que é o olhar do bando que avalia a mamute como “maluca” por acreditar ser uma gambá.

Sid toma a frente e convida Ellie e seus irmãos Eddie e Crash a fugirem da inundação com eles. Apesar de a oferta ser prontamente recusada pelos gambás, Ellie encara o convite com oportunismo, pois sabe que a companhia dos machos proporcionaria a ela e aos irmãos



segurança para chegarem ao destino pretendido, ou seja, sua escolha é embasada no instinto de sobrevivência, mas, ao mesmo tempo em que reforça a hegemonia masculina, revela a fragilidade feminina e a necessidade de proteção.

Contrariado pelas companhias indesejadas, Manny diz em tom de ironia:

Manny: - Muito bem, graças ao Sid agora estamos viajando juntos e gostando ou não vamos ser uma família grande e feliz. Eu vou ser o pai, Ellie vai ser a mãe e Diego vai ser o tio que come as crianças que me irritarem. Agora vamos logo antes que o chão afunde sobre nossas patas (A ERA DO GELO, BLUE SKY STUDIOS, 2006).

É Manny quem atribui identidades e funções aos membros do grupo e reforça a necessidade da família nuclear formada por pai, mãe, filhos e parentes, deixando transparecer, ainda, a concepção de família que o mamute almeja formar. Parte de Manny, a masculinidade hegemônica, a voz de comando e a liderança do bando, se colocando sempre à frente dos demais.

Ellie, não se percebendo mamute, continua a agir como uma gambá, se preocupando em camuflar-se e a fingir-se de morta na presença de um falcão, afirmando o risco que correria de ser levada pela ave, pois seu “tio” morrerá assim, o que garante certo humor em suas atitudes.

Manny tenta insistentemente fazer com que ela se aceite como uma mamute, mas não obtém sucesso:

Manny: - Ellie, olha as nossas pegadas, são do mesmo formato.

Ellie: - Quem garante que não são as suas?

Manny: - Então, olhe nossas sombras, somos iguais.

Ellie: - É, somos! Então você também é um gambá! (A ERA DO GELO, BLUE SKY STUDIOS, 2006).

É o elemento masculino que confere identidade ao feminino, que define o que ela é e o seu “lugar” no mundo. É imposta a Ellie uma identidade a qual ela não se identifica, mas que ao longo do filme acaba sendo conformada, como se houvesse por parte do mamute uma “essência” feminina, um modo de ser mamute fêmea.

Valendo-se da noção foucaultiana de que existe uma “verdade” do sexo, Judith Butler (2003) argumenta que essa “verdade” é produzida pelas práticas reguladoras que criam identidades coerentes por meio de uma matriz cultural de normas de gênero coerentes. Nesse sentido, a autora declara que a heterossexualização do desejo institui a produção de oposições

discriminadas e assimétricas entre “feminino” e “masculino”, atributos expressivos das categorias “macho” e “fêmea”, respectivamente.

Como sintetiza Ruth Sabat (2003), ao problematizar a relação entre discurso, performatividade e poder na constituição normativa do sexo, Butler pontua que

[...] 1) O corpo torna-se inseparável das normas regulatórias que o produzem; 2) a performatividade funciona como reiteração discursiva produzindo fenômenos; 3) o sexo passa a ser compreendido como uma norma cultural através da qual corpos são materializados; 4) a assunção de um sexo funciona como processo de constituição do sujeito; 5) esse processo de assumir um sexo está relacionado com os meios discursivos que tornam possível aos sujeitos identificarem-se, ou não, com a norma heterossexual (SABAT, 2003, p. 107).

Esse processo de formação e de identificação do sujeito com o imperativo heterossexual excluindo e negando outras identificações opera a partir de uma produção simultânea de seres abjetos, que embora estejam situados exteriormente ao sujeito, também operam interiormente.

Butler (2001) define o abjeto como “aquelas zonas ‘inóspitas’ e ‘inabitáveis’ da vida social, que são, não obstante, densamente povoadas por aqueles que não gozam do *status* de sujeito, mas cujo habitar sob o signo do ‘inabitável’ é necessário para que o domínio do sujeito seja circunscrito” (BUTLER, 2001, p. 155). Para a autora, o processo de constituição do sujeito implica exclusão e abjeção, uma força que é exterior ao sujeito, mas que também encontra-se dentro dele como repúdio.

A ideia de uma heterossexualidade estável pressupõe a relação causal entre sexo, gênero e desejo, sugerindo ainda que o desejo seja uma expressão do gênero. Resulta daí que determinadas identidades de gênero se tornem inteligíveis e válidas, enquanto outras – aquelas cujo gênero, práticas ou desejo não decorram do sexo – figurem como falhas em razão da não conformidade com a matriz de inteligibilidade cultural.

A naturalização da heterossexualidade compulsória regula o gênero como uma relação binária, diferenciando o feminino e o masculino por meio de práticas do desejo heterossexual. Desse modo, se os estudos feministas iniciais aceitavam um vínculo considerado natural entre gênero e desejo, Butler (2003) problematiza essa relação ao defender que,

O gênero não é um substantivo, mas tampouco é um conjunto de atributos flutuantes, pois vimos que seu efeito substantivo é performativamente produzido e imposto pelas práticas reguladoras da coerência do gênero. Consequentemente, o gênero mostra ser performativo no interior do discurso herdado da metafísica da

substância – isto é, constituinte da identidade que supostamente é [...] Não há identidade por trás das expressões do gênero; essa identidade é performativamente constituída, pelas próprias “expressões” tidas como seus resultados (BUTLER, 2003, p. 49).

Na performatividade há sempre uma reiteração de uma dada norma, sendo igualmente importante a identificação de um enunciado como uma citação, como algo reconhecido: “a norma do sexo assume o controle na medida em que ela é citada como uma tal norma, mas ela também deriva seu poder através das citações que ela impõe” (BUTLER, 2001, p. 168).

O sexo é um constructo que se materializa por meio de normas regulatórias reiteradas por meio de discursos e do tempo. Como nunca é finalizado, a reiteração torna-se permanente no processo de materializá-lo nos corpos, resultando naquilo que a autora denomina gêneros inteligíveis:

[...] são aqueles que, em certo sentido, instituem e mantêm relações de coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo. Em outras palavras, os espectros de descontinuidade e incoerência, eles próprios só são concebíveis em relação a normas existentes de continuidade e coerência, são constantemente proibidos e produzidos pelas próprias leis que buscam estabelecer linhas causais ou expressivas de ligação entre o sexo biológico, o gênero culturalmente constituído e a “expressão” ou “efeito” de ambos na manifestação do desejo sexual por meio da prática sexual (BUTLER, 2003, p. 38).

As construções relativas às práticas sexuais estão inscritas nas relações de gênero, conferindo “forma” às diferenças entre o masculino e o feminino em diferentes culturas. O funcionamento dos corpos masculinos e femininos no exercício do prazer sexual acaba também por demarcar “lugares”, resultando em categorias como ativo e passivo e, por conseguinte, toda uma simbologia associada a essa atividade.

Nessas circunstâncias, destacamos o caráter relacional e cultural do conceito de gênero, no qual

Não há uma “essência” de ser masculino e feminino, mas um aprendizado, uma constituição identitária; portanto, podemos constituir formas múltiplas de ser masculino, feminino, ou criar outras formas de ser. Esses aprendizados sociais, no entanto, estão impregnados pela visão binária de ser masculino/feminino, quase sempre indicando uma única forma de ser homem/mulher. Essa norma social determina que o gênero esteja em consonância com a heterossexualidade compulsória (XAVIER FILHA, 2016, p. 24).

Assim, no filme, apesar de achar Ellie “irritante, teimosa e intolerável”, Manny começa a se ver atraído por ela:

Manny: - Então... você acha que ela serve pra mim?

Sid: - Ah sim, ela é super divertida e você é o maior chato. Ela te completa! (A ERA DO GELO, BLUE SKY STUDIOS, 2006).

Na visão masculina é o feminino que tem que “servir”. Aqui, o referido verbo pode ser compreendido tanto no sentido de adequar-se às necessidades de alguém ou mesmo à finalidade a qual foi criado, como também de pôr-se à disposição. Desse modo, as acepções do verbo dialogam com o propósito da criação da primeira mulher no relato bíblico<sup>24</sup> no qual Deus, após ter criado Adão do pó da terra, teria feito Eva a partir da costela de Adão a fim de lhe fazer companhia e ajudá-lo. Nessa perspectiva, os preceitos cristãos

[...] reconhecem a submissão da mulher ao homem como um dos momentos da divisão hierárquica que regula as relações entre Deus, Cristo e a humanidade, encontrando ainda a origem e o fundamento divino daquela submissão na cena primária da criação de Adão e Eva e no seu destino antes e depois da queda. Do relato bíblico, os comentadores retiram a convicção de que a mulher foi criada numa subordinação relativamente ao homem. O corpo do homem criado em primeiro lugar aparece de fato superior ao corpo da mulher, este criado num segundo momento a partir do corpo do homem (CASAGRANDE, 1999, p. 123).

De acordo com os estudos de Losandro Tedeschi (2012), a tradição judaico-cristã vai marcar decisivamente ideias e práticas voltadas à inferiorização da mulher nos quais os mitos da Criação e do Pecado Original que atribuem à mulher a culpa pela tentação e pelo pecado em relação a Deus, terão efeitos terríveis e duradouros na constituição do feminino.

A ordem criacional que coloca Adão, imagem e semelhança de Deus, à frente de Eva, institui simbolicamente a ordem de importância dos gêneros, legitimando uma construção social em que o masculino é colocado em primeiro plano fazendo com que o feminino seja compreendido em função de suas necessidades.

---

<sup>24</sup> “E disse o Senhor Deus: Não é bom que o homem esteja só; far-lhe-ei uma adjutora que esteja como diante dele. Havendo, pois, o Senhor Deus formado da terra todo animal do campo e toda ave dos céus, os trouxe a Adão, para este ver como lhes chamaria; e tudo o que Adão chamou a toda a alma vivente, isso foi o seu nome. E Adão pôs os nomes a todo o gado, e às aves dos céus, e a todo animal do campo; mas para o homem não se achava adjutora que estivesse como diante dele. Então, o Senhor Deus fez cair um sono pesado sobre Adão, e este adormeceu; e tomou uma das suas costelas e cerrou a carne em seu lugar. E da costela que o Senhor Deus tomou do homem formou uma mulher; e trouxe-a a Adão. E disse Adão: Esta é agora osso dos meus ossos e carne da minha carne; esta será chamada varoa, porquanto do varão foi tomada” (GÊNESIS 2, 18-23).

A compreensão do mundo pela doutrina cristã cruzará o discurso filosófico com o religioso, conservando muitas “verdades” sobre a chamada natureza feminina e inserindo dois emblemáticos paradigmas de feminino a partir de Eva e Maria.

À Eva é atribuído o pecado original cometido após ser “enganada” pela serpente e comer do fruto proibido por Deus, dando-o ainda para o seu companheiro. Esse ato acabou associando a representação da mulher à fraqueza, à imperfeição, à inferioridade que leva ao erro, ao Pecado Original.

Eva e, por extensão, todas as mulheres, simboliza o mal, o diabólico, a sedução e o pecado. A desobediência de Eva, embora haja toda uma controvérsia em torno do livre arbítrio e do conhecimento, é punida com a subserviência ao homem e a dor do parto<sup>25</sup>.

Já Maria, a virgem humilde, vem redimir Eva ao dar à luz a Cristo. Maria, em oposição à primeira mulher, representa a graça, a pureza e à obediência a Deus. Ela se inscreve como modelo de feminino, mas cuja realização torna-se inatingível dada a condição humana. Assim, assume-se “Eva como aquilo que a Igreja define que a mulher é e Maria como um modelo daquilo que a mulher deveria ser” (TEDESCHI, 2012, p. 62).

No modelo mariano, o prazer sexual da mulher torna-se inexistente, tornando a sexualidade feminina controlada. Ligado à noção de pecado pela moral católica, o sexo é permitido à mulher casada apenas com fins de procriação, advindo daí o tabu da virgindade e os discursos sobre a “verdadeira” realização do feminino: a maternidade.

A ideia de que a mulher deriva do homem, o que advém sua suposta inferioridade ou dever de submissão, perdurou durante muito tempo nos estudos da sexualidade quando se acreditava que haveria um único sexo: o masculino.

De acordo com o historiador, sexólogo e escritor americano Thomas Walter Laqueur (2001), a medicina ocidental até o início do século XIX não representava a sexualidade distinguida entre masculina e feminina, compreendendo-a a partir de um modelo sexual que hierarquizava os sujeitos. Tendo como inspiração a filosofia de Galeno, entendia-se que os órgãos genitais femininos eram os mesmos que os masculinos, só que voltados para o interior. A mulher era concebida como um homem invertido e imperfeito, cuja falta de calor vital não permitia que o ciclo se completasse com a exteriorização dos órgãos, característica visível dos

---

<sup>25</sup>Como acrescenta a escritora feminista estadunidense Naomi Wolf (1992), as histórias contadas às crianças como parábolas de valores a serem seguidos acabam perdendo sentido para as meninas à medida que o mito inicia seu trabalho. Assim, por exemplo, a menina, futura mulher, aprende que a mulher mais lida no mundo todo foi criada a partir do homem e que sua audácia intelectual trouxe vergonha, doença e morte, sendo considerado um grande erro. Já ao ouvir a lenda de Prometeu aprende-se que quando é o homem quem arrisca tudo em prol do bem comum, do progresso e do acesso ao conhecimento é tido como um herói.

machos. Até eram notadas as diferenças anatômicas existentes entre homens e mulheres, contudo a interpretação que se faziam delas era pautada na diferença entre graus de perfeição de uma mesma espécie.

Os órgãos reprodutores do homem e da mulher eram tomados como únicos, dito de outra forma, a mulher era, em sua “essência”, um homem imperfeito, cuja falta de calor vital impedia que sua genitália se desenvolvesse a ponto de exteriorizar-se como nos homens, de modo que a percepção de que os atributos sexuais externos era tida como a mais legítima prova de diferença sexual entre homens e mulheres.

O entendimento de que homens e mulheres possuíam corpos diferentes em suas singularidades trouxe consigo a ideia de que haveria também papéis distintos para cada gênero. Nesse sentido, a pesquisadora de Gênero e Sexualidade, Jimena Furlani (2005) avalia que

[...] o sexo está inserido num contexto discursivo e social que o definiu (define), que o inventou (inventa), que o legitimou (legitima). A biologia não apenas estudou e descreveu a diferença entre homens e mulheres. Ela inventou e constituiu essa diferença [...] o que era até então culturalmente relevante (o interesse em encontrar evidências biológicas/embriológicas de semelhanças entre os sexos) dá lugar a importância política de torná-los diferentes (FURLANI, 2005, p. 47).

Vemos, pois, como os pressupostos biológicos sobre os quais se apontavam as diferenças entre homens e mulheres acabam por servirem também para justificar outras diferenças, como as diferenças políticas, jurídicas e econômicas presentes nas relações sociais. São essas diferenciações nas múltiplas esferas que o conceito gênero busca questionar e romper.

No filme, ao brincar com seus irmãos, Ellie acaba presa embaixo de um grande galho. Manny oferece ajuda, mas ela nega. Fingindo deixá-la para trás, a mamute admite precisar de ajuda e ele, sem qualquer esforço, retira o galho que está sobre ela e ao arremessá-lo para longe um novo caminho se abre. Nesse momento, a mamute relembra um episódio de sua infância e, por meio de um *flashback*, o passado de Ellie vem à tona e ela se reconhece como não sendo uma gambá:

Ellie: - Olha, no fundo eu sabia que era diferente, eu era um pouco maior do que um filhote de gambá... Tá legal, bem maior. Ah, agora sei por que os gambás machos não me achavam atraente (A ERA DO GELO, BLUE SKY STUDIOS, 2006).

O fato de ainda brincar com os irmãos revela o lado infantil e ingênuo de Ellie, lado, este, que agora é deixado para trás. Pela primeira vez Ellie admite sua diferença e passa a perceber novos aspectos de sua identidade e sexualidade.

A partir do momento em que Ellie se assume mamute, Manny passa a cortejá-la, dizendo que ela era uma mamute muito atraente, sobretudo por seu “traseiro imenso”. Ao enfatizar o aspecto físico, especialmente, as nádegas, símbolo da sensualidade feminina, percebe-se no filme todo um investimento sobre o corpo feminino, que, à medida que exalta o físico diminui e menospreza o intelecto bem como outros atributos como esperteza, bom humor e gentileza que a mamute possui.

Neste primeiro filme em que aparece, Ellie é vista como “perdida”, “abobalhada”, alguém que precisa adequar-se a uma identidade, a um lugar social que tanto é possibilitado quanto de certa forma imposto pelo desejo masculino:

Manny: - Ellie, você percebeu que agora temos a chance de salvar a nossa espécie?

Ellie: - Sério? E como a gente faz isso?

Manny: - É, bom, você sabe...

[Silêncio]

Ellie: - Perai, você...

Manny: - Não eu não quis dizer isso.

Ellie: - Sou uma mamute há cinco minutos e você já está dando em cima de mim?

Manny: - Olha, bem eu só estava dizendo, não agora, eu, mais tarde, eu só estava dizendo que é nossa responsabilidade... Ah, tudo bem, e não foi o que eu quis dizer, eu... Você é muito bonita, mas nós só nos conhecemos agora...

Ellie: - Responsabilidade, tá cumprindo o seu dever, né? Pronto pra fazer o último sacrifício para salvar a sua espécie. Bom, tenho uma novidade pra você: não vai salvar a espécie nem essa noite e nem noite nenhuma! (A ERA DO GELO, BLUE SKY STUDIOS, 2006).

Ellie dá as costas e sai deixando Manny sozinho após recusar as investidas dele. Ela se sente ofendida com as intenções do mamute que a vê apenas como par reprodutor quando ela mesma acabara de se descobrir mamute.

Conforme assevera Jimena Furlani (2013), a ênfase dada à reprodução é a principal responsável pelo raciocínio de aceitar como natural exclusivamente o envolvimento sexual entre pares do sexo oposto, o que traz uma série de implicações e limitações:

[...] 1) legitima apenas a vida sexual daquelas pessoas que estão no período reprodutivo [...] 2) legitima a prática sexual com penetração vaginal como, indiscutivelmente, ‘a única’ e ‘a melhor’, favorecendo o preconceito a outras práticas sexuais e a masturbação; 3) acentua a incompreensão da possibilidade de

pessoas do mesmo sexo estabelecerem relacionamentos afetivos e sexuais; 4) dificulta o entendimento e a aceitação de uma sexualidade objetivando o prazer, sem a intencionalidade de filhos; 5) engessa a ideia de família como sendo aquela que, necessariamente, é constituída de um homem, uma mulher e filhos (uma concepção que acaba escravizando o casal na obrigatoriedade de ter filhos, subtraindo-lhes o direito da maternidade e da paternidade como escolhas (FURLANI, 2013, p. 74).

A sugestão do possível envolvimento sexual acontece à noite, reforçando o caráter de segredo que envolve o sexo. Note-se ainda que a relação sexual não é dita explicitamente no filme, se fazendo por meio de um diálogo truncado e sugestivo, que se deixa transparecer a partir de uma noção do “politicamente correto” quando alicerçada no “dever” a ser cumprido.

A inocência de Ellie, sobre como poderiam salvar a espécie, deixa implícita outra questão: a da virgindade feminina, um dos aspectos que faz de Ellie a mamute “certa” para Manny.

O tabu da virgindade é, na compreensão de Jimena Furlani (2009), uma das formas de dominação da mulher, cuja influência da religião judaico-cristã sob os costumes e crenças da virgindade, se dirigiam especialmente às mulheres, aos cuidados e manutenção da sexualidade feminina.

Segundo a historiadora brasileira Carla Bassanezi Pinsky (2016), o apogeu da virgindade feminina ocorreu na cristandade ocidental durante a Idade Média e a Moderna, em que ser “donzela” constituía um *status* feminino. Como complementa a professora emérita de História Contemporânea da Universidade de Paris VII, Michelle Perrot (2017),

A virgindade das moças é cantada, cobiçada, vigiada até a obsessão. A Igreja, que consagra como virtude suprema, celebra o modelo de Maria, virgem e mãe. Pintores da Anunciação, grande tema medieval, representam o anjo prosternado no quarto da jovem virgem, diante de seu leito estreito. Essa valorização religiosa foi laicizada, sacralizada, sexualizada também: o branco, o casamento de branco, no Segundo Império, simboliza a pureza da prometida. Preservar, proteger a virgindade da jovem solteira é uma obsessão familiar e social (PERROT, 2017, p. 45).

Por outro lado, a violação dessa condição passou a ressaltar a virilidade do sexo masculino. A violação do corpo feminino era tida como um atentado a todos da família, sobretudo, ao pai e aos irmãos, se colocando, pois, como uma questão para ser resolvida entre homens, frequentemente com sangue.



Manter as jovens "puras" até o casamento era uma questão de honra e tornou-se algo mais problemático com o aumento da idade "ideal" para se casar propiciado pela Revolução demográfica nos séculos XVIII e XIX, em que a dominação masculina e a vigilância sobre o corpo feminino se fizeram ainda mais fortes.

Essa vigilância em torno da virgindade pode ser vista no filme quando, furiosa com a investida do mamute, Ellie impõe a Sid, Diego e Manny que seguirão viagem à noite, pisando firme e levando Eddie e Crash em suas costas. Eddie comenta que não podia sequer olhar para Manny, enquanto o outro gambá chama-o ainda de "tarado", gesticulando estar de olho no mamute. É assim que, apesar de menores e mais fracos do que o mamute, os dois gambás não se acanham e se impõem para defender a "honra" da irmã.

Pela primeira vez é a mamute quem lidera o grupo. Mesmo contrariados, alegando não viajarem a noite por não enxergarem bem, os três amigos seguem em frente. No caminho, Manny tenta se aproximar de Ellie, sugerindo que poderiam caminhar lado a lado, o que é negado pela mamute que sequer conversa com ele, pedindo que Eddie e Crash respondam em seu lugar. Os gambás distorcem toda a conversa como forma de afastar o mamute da irmã.

O bando segue trôpego e quando se dão conta estão equilibrados sobre fragmentos de rochas fragilmente empilhados no alto de um desfiladeiro que estão aos poucos se quebrando. Diego ordena que Manny e Ellie juntem as trombas a fim de evitar que a rocha se rompa, enquanto os outros integrantes vão se salvando.

Em meio à situação de perigo, Manny diz à Ellie sentir muito se caso aquilo que lhe dissera a teria ofendido, mas a acusa de ter exagerado e os dois recomeçam a discussão. Diego até manda Manny se desculpar, mas Manny se recusa. A discussão só termina quando, para espanto dos demais personagens, Ellie admite a culpa pela discussão e por se encontrarem naquela situação.

Desse modo, o filme sugere que a liderança feminina, além de errante, é perigosa: a decisão de viajarem a noite é de Ellie, assim como a confissão da "culpa" por ela e Manny discutirem. A "salvação" e o "equilíbrio" só são possíveis quando a suposta "razão" de Manny é restabelecida.

Passado o perigo do desfiladeiro, enquanto todos dormem, Sid é sequestrado por um bando de mini-preguiças que o consideram o "rei do fogo". Liderados pela esperta preguiça Layla, a hipótese do bando é a de que sacrificando o "rei do fogo" num vulcão incandescente poderia colocar um fim no derretimento do gelo.

Sid é atirado às chamas, mas a corda que o amarrava se enrosca numa rocha, lançando-o de volta à superfície, o que acaba provocando um deslizamento de pedras, destruindo todo o lugar. Essa destruição é interpretada pelas preguicinhas como um castigo dos deuses.

Esse episódio faz com que a ideia da liderança feminina que arquiteta e põe em ação o plano de sacrificar o “rei do fogo”, ou seja, eliminar o que se acredita ser o domínio masculino, seja vista como um erro. Ao final do filme, Sid reencontra o bando de mini-preguiças e até o evita, mas Layla admite ter cometido um equívoco e se desculpa com a preguiça. Ela ainda convida Sid para ser o novo líder deles, colocando o seu lugar à disposição do elemento masculino mediante ao seu “fracasso”.



Figura 3- Layla reverencia Sid

A associação entre a liderança feminina e erro se mostrará mais uma vez ainda por meio da personagem Ellie. Rumo ao desfecho do filme, após avistarem o barco no alto da montanha, Manny decide ir pelo caminho mais curto onde atravessariam um campo minado que expõe água fervente do subterrâneo. No entanto, Ellie discorda da decisão afirmando ser mais seguro contornarem o campo. Enquanto o trio de protagonistas chega a salvo, Ellie se vê presa numa parede de pedras ocasionada pelo rompimento do dique que passa a encher rapidamente o local, além da presença de feras aquáticas. Avisado pelos gambás, Manny não hesita em arriscar a sua vida para salvar a mamute. Dessa forma, o “erro” de Ellie é reparado por Manny que além de lutar e vencer as feras, derruba as pedras que emparedam Ellie, salvando a mamute e restaurando a ordem.

Em terra firme, Manny e Ellie se deparam com uma manada de mamutes. Ellie se vê tentada a segui-los, mantendo-se junto aos de sua espécie, mas Manny prefere ficar. O mamute não consegue se declarar para Ellie que, tampouco, toma a iniciativa e parte com outros mamutes.

A atitude de Ellie revela um modelo de feminilidade passivo, que aspira o “verdadeiro amor”, mas espera que ele bata a sua porta. Sid e Diego incentivam Manny a ir atrás de Ellie. Ele segue o conselho e diz a mamute que não quer ficar com ela porque tem que ficar, mas porque quer ficar. Assim, mesmo tendo a possibilidade de seguir entre os membros de sua espécie, o novo casal de mamutes prefere manter-se junto ao lado de Sid, Diego, Crash e Eddie, consolidando o amor entre Manny e Ellie e a construção da noção de família, ainda que, nesse primeiro momento, fuja de um modelo tradicional.

Poderíamos dizer que em *A Era do Gelo 2*, a história do burrinho contada por Manny às/aos filhotes logo no início do filme diz muito sobre a ideia central do filme:

Many: - E assim, no final, o burrinho encontrou a sua mãe e viveram felizes para sempre.

Diego: - Bom trabalho.

Filhote 1: - Pergunta: Por que ele foi pra casa? Por que não ficou com coelhos?

Manny: - Por quê? Porque ele queria ficar com sua família

Filhote 2: - Devida ter ficado com a burrinha! Seria uma história de amor melhor.

Manny: - Tá bem... então quando contar a história do burro o final é esse [...]

Filhote 3: - Burro não é politicamente correto, tecnicamente ele se chama jumento.

Manny: - Tá! O jumentinho voltou pra casa da mamãe jumenta [...] e eles viveram felizes para sempre, não pode agradar mais do que isso. Uma família grande e feliz é como a vida deve ser (A ERA DO GELO, BLUE SKY STUDIOS, 2006).

Nessa história, alguns aspectos merecem destaque: o primeiro deles diz respeito à reiteração do final feliz típica dos contos de fada. Na versão do mamute a felicidade do burrinho reside no encontro com a família, fazendo uma alusão à vida de Manny que, como consta no primeiro filme da série, fora separado ainda filhote de seu pai e de sua mãe, mortos pelos humanos, passando a viver solitário e amargurado desde então.

O segundo aspecto reside na fala do filhote 1 de que o burrinho deveria ter ficado com os coelhos, hipótese que é negada por Manny visto que entende que os coelhos não são família, o que revela uma visão de família tradicional, o que deixa implícito também a negação do relacionamento homossexual como ideal de felicidade.

Um terceiro aspecto encontra-se no comentário do filhote 2 de que o burrinho deveria ter ficado com a burrinha, ou seja, alguém da mesma espécie do sexo oposto que poderia constituir uma nova família tal como acontece com as princesas e os príncipes dos contos de fadas, hipótese que apesar de não ser o final “oficial” do mamute não deixa de ser descartada numa próxima contação, pois, mesmo que possa não perceber, é justamente esse o final do próprio mamute neste segundo filme da franquia.

O último apontamento encontra-se na afirmação final de Manny: “e eles viveram felizes para sempre, não pode agradar mais do que isso. Uma família grande e feliz é como a vida deve ser”, o que revela ser uma espécie de síntese-ensinamento do filme: encontrar um(a) parceiro(a) da mesma espécie – por “espécie” poderíamos ler raça, etnia, classe social, credo, religião etc –, que seja do sexo oposto, procriar e ser feliz, como um roteiro a ser seguido, um dever a ser cumprido.

Foi possível constatar também em *A Era do Gelo 2* que todas as decisões e lideranças exercidas por personagens femininas são tidas como errantes: Ellie é que tem que admitir a culpa por não se submeter à investida de Manny de procriarem; Layla desagrada aos deuses ao oferecer o “rei do fogo” em sacrifício, o que culmina na destruição do lugar onde se encontram; Ellie novamente “erra” ao optar dar a volta ao invés de atravessar o campo minado e acaba presa na caverna de pedras, sendo necessário ser salva por Manny.

Ao longo do filme, Manny “salva(?)” Ellie ao conferir-lhe uma identidade de mamute – quando ela parecia ser feliz sendo uma gambá, o que poderíamos ler como alguém que vive sua identidade e sexualidade de forma a não se submeter-se às normatizações – inserindo-a no lugar generificado de companheira, esposa, e, futuramente, mãe.

## **1.2 *A Era do Gelo 3: Despertar dos Dinossauros* - “ Tá explicado porque é solteira!”**

No ano de 2009 foi lançado *A Era do Gelo 3: Despertar dos Dinossauros* (*Ice Age: Dawn of the Dinosaurs*), sob direção de Carlos Saldanha e co-dirigido por Mike Thurmeir. No terceiro filme da sequência, além de Ellie, outras duas personagens femininas se fazem presentes: a dinossauro fêmea, mãe dos filhotes “adotados” por Sid, e Scratita, uma esquilo fêmea que surge na vida do esquilo Scrat, cujas histórias paralelas enredam-se às principais.

Diferentemente dos demais filmes da franquia nos quais sempre aparece sozinho em busca de sua preciosa noz, em *A Era do Gelo 3* a presença de Scratita abalará a vida de Scrat. Novamente, aqui, a ideia de que o feminino completa o masculino pode ser vista no próprio

nome da personagem que deriva do nome do esquilo, figurando como uma espécie de complemento, de par.

A primeira cena de Scratita retrata a beleza e sensualidade da esquilo fêmea. A estratégia do uso da câmera lenta ressalta os caracteres femininos da roedora: os cílios alongados e um par de olhos verdes que são marcados por uma sombra azul, além do rebolado sensual que hipnotiza Scrat, que só sai do transe ao vê-la com sua cobiçada noz.



Figura 4- Scratita

A entrada da personagem Scratita marca uma nova etapa à vida do esquilo que vê seu amor dividido entre uma atraente fêmea de sua espécie e seu venerado alimento.

O primeiro encontro entre Scrat e Scratita mostra o esquilo atraído pelo sexo oposto, contudo ela também é tida como rival, já que não mede esforços para conseguir ficar com a noz. Longe de ser uma esquilo frágil e indefesa, Scratita se vale dos mais diferentes artifícios para conseguir o que quer: ela é esperta, sedutora, agressiva, competitiva, manipuladora e dissimulada quando necessário. Trata-se de uma representação feminina totalmente diferente das demais personagens mostradas nos filmes da franquia.

Na cena inicial, Scrat furta a noz que está em posse do esquilo fêmea e Scratita, fingindo-se triste e indefesa, faz com que Scrat se comova levando-o, mesmo que contrariado, a lhe oferecer de volta a noz, torcendo para que ela recuse. Ao ver que Scratita aceita de bom grado o presente Scrat não consegue se desfazer da castanha, segurando-a mais firme, dando início a uma acirrada disputa entre ele e ela.

Sem abrir mão da noz, Scrat e Scratita rodopiam como se dançassem. Com um puxão, Scrat consegue ficar com o prêmio ao mesmo tempo em que derruba Scratita do penhasco onde se encontram. Ele, então, se lança para salvá-la e alcançando-a os dois se seguram à noz, parecendo se enamorarem em plena queda livre. A trilha sonora *You'll never find another love like mine* (Você nunca encontrará outro amor como o meu), de Lou Rawls, ao fundo, complementa o tom de romantismo, mas Scratita, sem dó, puxa a castanha para si tirando-a completamente de Scrat, ela dá uma piscadinha para ele e com um gracioso movimento de seu corpo cria uma espécie de paraquedas que flutua levemente no ar, enquanto Scrat, pesadamente, despenca penhasco abaixo. Ao cair, uma poeira em formato de coração se faz, denunciando a condição de apaixonado do esquilo.

A partir daí Scrat passa a perseguir Scratita a fim de recuperar sua noz. Após caírem numa poça de óleo grudento, a dupla de esquilos fica presa em bolhas e partem atrás da noz. Scratita mostra delicadeza e agilidade, caminhando graciosamente em direção à castanha. Já Scrat, todo desajeitado, segue aos trancos e, apesar de alcançar a estimada noz, despenca no subterrâneo ficando com as costas presa a uma árvore por uma espécie de cera, mas tendo a noz colada em seu peito. Nesse momento, Scratita surge toda sensual e passa seus dedos por cima da noz, mas a puxa sem dó que desgruda do corpo de Scrat levando parte do pelo do esquilo junto, assemelhando-se à ação de depilar, tão cara à manutenção de um certo modelo de beleza feminina.

Em outra cena, Scrat vai atrás de Scratita e os dois acabam envolvidos num provocativo e sedutor tango, uma dança que mescla drama, paixão e agressividade. Mesmo sendo uma dança conduzida pelo elemento masculino, é Scratita mais uma vez que domina seu oponente e consegue escapar com a noz.

Nessas circunstâncias, em sua dissertação de mestrado *Olhe bem de perto: a construção dos discursos sobre a família em filmes hollywoodianos contemporâneos*<sup>26</sup>, Paloma Ferreira Coelho Silva (2012), classifica a personagem Scratita como representante da *femme fatale* (*fêmea fatal*). Segundo ela, “a inversão dos papéis convencionais de gênero é realizada nesses momentos, mas como é bastante recorrente na maioria dos filmes

---

<sup>26</sup> Na referida dissertação, Paloma Ferreira Coelho Silva (2012), se vale dos filmes *Beleza Americana*, *Casamento Grego* e *A Era do Gelo 3* a fim de compreender como a família vem sendo concebida e a partir de quais valores e sentidos. A autora constata a existência de um ciclo “natural” que envolve momentos gradativos na vida dos/as personagens representados/as, construindo e propagando um discurso sobre a família que tende a naturalizar e a universalizar as organizações familiares como se fosse algo comum a todas as culturas e sociedades.

*hollywoodianos*, a mulher consegue exercer o domínio sobre o homem por meio da sensualidade (SILVA, 2012, p. 183).

A *femme fatale* surge no cinema *noir* mudando radicalmente a imagem feminina que se tinha até então. A mulher não é mais a vítima desprotegida, ao contrário, ela confronta e ameaça o homem com sua sensualidade. Ela faz uso de sua sexualidade a fim de conquistar e manipular o masculino que ao mesmo tempo em que a deseja, teme perder o poder que possui.

No filme, a imagem de fêmea fatal desaparece na medida em que Scratita se enamora de Scrat. Após tentar atravessar uma espécie de vulcão, ela é acertada pelo esquilo e fica desacordada. Dependurados sobre as lavas, Scrat consegue livrá-los do perigo. Ao recobrar os sentidos, Scratita vê que está nos braços de Scrat e, ao olhar para baixo e deduzir o perigo do qual fora salva, ela o olha ternamente e, ao fundo, uma lava explode em formato de coração. Nesse momento, a noz é deixada de lado pelo casal apaixonado.

Nas cenas acima descritas, Scratita sempre consegue o quer: obter a noz para si. Ela se mostra um animal focado, astuto, competente, bem resolvido e bem sucedido, contudo, tudo muda quando ela se apaixona, o que a faz deixar de lado o seu objetivo. Scrat também se entrega à paixão, mas diferente de Scratita, ele tem menos a perder, pois sempre que conquista a noz alguma catástrofe acaba acontecendo e ele nunca consegue mantê-la consigo.

Nesse sentido, por meio de Scratita o filme parece retratar que o sucesso no campo profissional concomitantemente ao campo afetivo são incompatíveis para o feminino. Scratita abandona seu *status* de *femme fatale* para vivenciar seu romance com Scrat. Na mesma proporção em que a esquilo vai sendo romantizada, se mostrando companheira e dedicada ao seu amado, sua identidade vai sendo reconstruída.

A vida doméstica que Scrat passa a levar, empurrando os móveis da casa ao comando de Scratita e fazendo todos os gostos dela, faz com que sinta saudade do tempo em que era só ele e a noz. Scrat avista a noz e corre em direção a ela, que, por sua vez, parece corresponder ao esquilo. O reencontro dos dois é interrompido por Scratita que o olha com ar de reprovação. Ela tira-lhe a noz enterrando-a no chão que se abre numa nova cratera. Pendurados na noz, Scratita tenta usar seu charme para seduzir o esquilo, mas ele prefere a castanha à companheira que, por sua vez, é lançada ao subterrâneo. Scrat comemora, mas a noz acaba caindo também, e ele termina sem Scratita e a amada castanha.

Quanto à história principal de *A era do gelo 3*, a personagem Ellie vivencia uma nova identidade: a de ser mãe. Dando continuidade ao filme anterior quando ela e Manny decidem

ficar oficialmente juntos, agora, a chegada de um/a filhote é tida como fruto do amor deles, algo “natural” na vida do casal.

É assim que a primeira cena com os protagonistas mostra Manny, Eddie e Crash ansiosos pensando ter chegado à hora de Ellie dar à luz:

Manny: - O bebê tá nascendo! O bebê tá nascendo! Eu vou ter um bebê!

Eddie: - Código azul!

Crash: - Ou rosa, se for menina! (A ERA DO GELO, BLUE SKY STUDIOS, 2009).

A fala de Manny deixa transparecer o quanto a chegada de sua prole é esperada pelo mamute, que inclusive faz uso do singular, como se a/o quisesse só para si. Já a fala dos gambás aponta para uma tradicional distinção que relaciona a cor azul ao sexo masculino e a cor rosa ao sexo feminino.

Nessas circunstâncias, nota-se que antes mesmo do nascimento de uma criança é criado todo um aparato em torno da identidade de gênero e sexual e de como elas serão positivamente vivenciadas: as cores do vestuário, os brinquedos, os esportes, as profissões futuras. Assim,

[...] quando se diz “é um menino”, não se está descrevendo um menino, mas criando um conjunto de expectativas para aquele corpo que será construído como “menino”. O ato da linguagem, nessa perspectiva, não é uma representação da realidade, mas uma interpretação construtora de significados (BENTO, 2011, p. 551).

A linguagem transcende as fronteiras de sua função comunicativa ao possibilitar que o sujeito possa constituir-se e reconhecer-se enquanto tal, conhecendo e se apropriando do mundo e de seus significados. Como sistematiza Zandra Elisa Argüelo Argüelo (2005), a linguagem define subjetividade, delimitando o ordenamento do entorno social. Para a referida autora, “ao criar as categorias masculina e feminina para nomear identidades de gênero, criam-se sentidos que pautam tais identidades; sentidos arbitrários, construídos, contingentes, uma vez que são os discursos que atribuem força e legitimidade a aquilo de que falam” (ARGÜELLO, 2005, p. 69).

À medida que aprendemos as palavras, vamos constituindo a nossa própria identidade e, correlativamente a identidade do Outro. É nessa trama relacional que Tomaz Tadeu da Silva (2007) argumenta que falar de identidades implica falar de diferenças, pois, segundo ele, toda identidade está sempre ligada a uma forte separação entre um “nós” e um “eles”,



demarcação, esta, em que tais pronomes deixam de ser meras distinções gramaticais para se tornarem indicadores de posições de sujeito sempre marcados por relações de poder.

As sociedades produzem e utilizam classificações sempre a partir do ponto de vista da identidade, passando a dividir, classificar, e, portanto, a hierarquizar ao atribuir diferentes valores, fixando uma dada identidade como norma.

Desse modo, o processo de significação das identidades e das diferenças não pode ser compreendido fora dos sistemas de significação nos quais adquirem sentido. Longe de ser simétrico está sujeito a vetores de força no qual o poder de defini-los não pode ser separado de relações mais amplas de poder.

No entender da pesquisadora Constantina Xavier Filha (2011), a associação entre meninas e a cor rosa e meninos e a cor azul extrapola a questão do gosto pessoal e se apresenta como um marcador social e cultural o qual se aprende desde muito cedo que tais cores identificam meninas e meninos, produzindo marcas identitárias que demarcam formas legítimas de ser feminino e de ser masculino, não permitindo outras formas de pensá-las e vivenciá-las.

Por meio de discursos, práticas e convenções acabam-se conformando regras sociais em torno de um ideal de masculinidade e de feminilidade, ditando cores, brinquedos, brincadeiras e comportamentos amplamente consagrados como “normais”.

No filme, Manny está inquieto com a chegada de um/a filhote, mas é tranquilizado por Ellie. Aqui, há uma Ellie completamente diferente da do filme anterior, não mais uma mamute vista como “maluca” que sequer sabe quem é, mas a representação de uma fêmea sensata e centrada, prestes a se tornar mãe.

Os “papeis” se invertem e é Manny que está inseguro e sem saber como agir diante da nova identidade paterna: “- Você matou papai de susto! Papai bobão! Papai caiu penhasco e fez bum bum bum bum! Papai bobão!”, mas quando se dá conta de que outros animais o olham com desdém, ele retoma sua postura e os dispersam dizendo ter sido outro alarme falso. Em meio ao tumulto provocado, Sid se dirige a uma castor fêmea e comenta:

Sid: - Ah, vejo que temos mais uma barrigudinha na área!

Castor fêmea: - Hã? Eu não tô grávida! [e bate com um pedaço de madeira na cabeça de Sid]

Sid: - Mas que pena, você seria uma mãe maravilhosa! [e é derrubado pelo galho que lhe é arremessado] (A ERA DO GELO, BLUE SKY STUDIOS, 2009).

A cena torna-se cômica na medida em que a atrapalhada preguiça associa um animal do sexo feminino considerado “acima do peso” à condição de estar prenhe. Tal confusão, no

entanto, reforça tanto a “obrigatoriedade” imposta em nossa sociedade ao corpo feminino, um corpo magro que se traduz como ideal de beleza, além de fazer da maternidade o “destino” esperado do feminino.

A questão da maternidade e a constituição de uma família “normal” de mamutes e todas as mudanças que isso implicará ao bando são os pontos-chaves do enredo desse terceiro filme. Manny e Ellie vivenciam um novo estágio no relacionamento dele e dela. O filme retrata o nascimento de um/a bebê como um acontecimento esperado e desejado pelo casal. Há todo um preparo, o que pode ser visto no o *playground* construído pelo mamute especialmente para seu/sua filhote.

Encantada com o que vê, Ellie detém o seu olhar para uma espécie de móbile de cristais de gelo que Manny fizera para representar sua família: acima e em primeiro plano, um mamute maior (macho/ pai), ladeado por outro mamute um pouco menor (fêmea/ mãe) e outro menor ainda (um/a filhote), protótipo da família “ideal”.



Figura 5- Ellie observa o móbile construído por Manny

Ao não se ver incluído no móbile, Sid, magoado, até questiona o porquê dele não estar lá, mas logo Eddie e Crash o convida para participar da família deles:



Figura 6- O móbile de Eddie e Crash

Os móveis expressam a contraposição entre a noção de família tradicional formada por um pai, uma mãe e um/a filho/a e uma família não-tradicional, composta por elementos esparsos e degradantes presos a um pedaço de galho espinhoso: uma espinha de peixe, uma maçã velha mordida, um prego torto e uma aranha rodeada por moscas.

A nitidez e a beleza dos cristais de gelo belamente recortados em formato de mamutes reforçam a família tradicional, “natural”, muito diferente daquela constituída por dois (ou três, se incluirmos Sid) elementos do sexo masculino: é feia, desarmoniosa, “podre”.

Como pontua Guacira Lopes Louro (1997),

[...] o modelo ‘normal’ é a família nuclear constituída por um casal heterossexual e seus filhos. Essa forma de organização social é, na verdade, mais que normal, ela é tomada como *natural*. Processa-se uma naturalização – tanto da família como da heterossexualidade – que significa, por sua vez, representar como não-natural, como anormal ou desviante todos *os* outros arranjos familiares e todas as outras formas de exercer a sexualidade (LOURO, 1997, p. 133-134 – grifos da autora).

A família ideal também pressupõe a heterossexualidade do casal, prática pela qual garanta a continuidade da espécie, diferente da homossexualidade, implicitamente tomada como inferior.

Como declara Berenice Bento (2011), as reiterações que produzem os gêneros e a heterossexualidade são marcadas por um terrorismo contínuo que incentiva ou inibe

identidades e comportamentos, cujas verdades produzidas “são repetidas por diversos caminhos, por várias instituições. A invisibilidade é um desses mecanismos, e quando ‘o outro’, ‘o estranho’, ‘o abjeto’, aparece no discurso é para ser eliminado. É um processo de dar vida, através do discurso, para imediatamente matá-lo” (BENTO, 2011, p. 552).

Para Bento (2011), ao nascermos, somos apresentados a uma única possibilidade de construirmos sentidos identitários para nosso gênero e sexualidade. Para tanto, há um controle minucioso da produção da heterossexualidade sendo por meio do gênero que se busca produzir e manter a heterossexualidade.

Em sua tese de doutorado *Filmes infantis e a produção performativa da heterossexualidade*, Ruth Sabat (2003) constata que a heterossexualidade é uma condição culturalmente construída que necessita ser reiterada constantemente a fim de normalizar os sujeitos. Valendo-se das filmografias *A Pequena Sereia*, *Mulan*, *A Bela e a Fera* e *O Rei Leão*, a autora investiga quais enunciados performativos são postos em ação de modo a produzir identidades de gênero e sexuais que garantam a heterossexualidade como norma, concluindo que a identidade hegemônica é construída enquanto uma repetição do mesmo, como também é reafirmada por meio da produção do abjeto. Sabat (2003) constata ainda que a construção de binarismos em todas as narrativas – herói/heroína x vilão/vilã, bom x mal, puro x impuro, bem como o romance entre homem e mulher, macho e fêmea – atuam como uma das principais estratégias no processo reiterativo da heteronormatividade, o que a faz parecer fixa e inquestionável.

O modo como uma atividade sexual é conceitualizada e classificada tem sempre uma história. Como já mencionado, a institucionalização da heterossexualidade em sociedades ocidentais fez da homossexualidade não apenas uma forma distintiva da sexualidade, mas uma sexualidade anormal quando descrita pela perspectiva médico-moral.

Nesse contexto, o filme reitera a normalidade presumida na heterossexualidade do casal de mamutes ao passo que sutilmente condena aquilo que não corresponde à família ideal, mesmo que isso seja amenizado pela ingenuidade de Sid aceitar de bom grado um lugar na família de gambás.

No filme anterior, a inserção do elemento feminino já sinalizava a ideia da heterossexualidade e do sexo como reprodução. Curiosamente, Ellie é a única mamute fêmea retratada, como se não houvesse opções ou, como diria Sid, “aquela não era hora do mamute ser tão exigente”, o que reforça a condição de qualquer mamute fêmea servir para o propósito de perpetuação. No entanto, a estratégia adotada é a de romantizar a relação entre as personagens enfatizando a equação: amor + casamento + filhos = natural = felicidade.

Podemos perceber no filme que antes mesmo de seu/sua filhote nascer, Manny se refere a ele/a usando a expressão “o júnior”. A utilização do artigo definido masculino, seguido pela denominação “júnior”, deixa transparecer certa preferência a um bebê do sexo masculino ou, mesmo, ser entendida como o uso da linguagem no masculino como uma ideia de totalidade. Durante o filme, toda menção que é feita à/ao bebê é realizada no masculino.

Assim, por exemplo, a pesquisadora Guacira Lopes Louro (1997) salienta que a conformidade com as regras de linguagem tradicionais dificulta nossa percepção em identificarmos a ambiguidade existente na expressão “homem”, utilizada para designar tanto o indivíduo do sexo masculino quanto toda a espécie humana da qual supõe todas as pessoas: homens e mulheres. Para a autora, a linguagem institui ainda os lugares de gêneros ao ocultar o feminino e também pelas escolhas de verbos, presença (ou ausência do diminutivo), pelas associações entre atributos e comportamentos esperados de cada gênero.

Jimena Furlani (2013) compactua com Louro destacando ainda que o uso da linguagem no masculino não é apenas um “reflexo” do real, mas uma criação linguística intencionalmente política, cuja escolha do vocábulo “homem” para denominar a única espécie (*Homo sapiens*), ou seja, que tem sapiência, raciocínio, inteligência, acabou por servir de referência a toda humanidade.

A essa “totalização” do masculino, a pesquisadora Montserrat Moreno (1999) compreende como “androcentrismo” em que se considera

o ser humano do sexo masculino como o centro do universo, como a medida de todas as coisas, como o único observador válido de tudo o que ocorre em nosso mundo, como o único capaz de ditar as leis, de impor a justiça, de governar o mundo [...] que possui a força (os exércitos, a polícia), domina os meios de comunicação de massas, detém o poder legislativo, governa a sociedade, tem em suas mãos os principais meios de produção e é dona e senhora da técnica e da ciência (MORENO, 1999, p. 23).

Segundo Moreno (1999), a utilização da linguagem sempre no masculino parece natural e muitas vezes passamos a considerá-la universal, passando despercebido todo um desequilíbrio da equidade linguística. Para a autora, ao aprender a linguagem, as crianças vão se apropriando das realidades que lhes são atribuídas e com isso

[...] contribuem ativamente para a formação de padrões inconsistentes de conduta nas meninas e nos meninos, padrões que vão continuar ao longo de toda a vida e vão nos aparecer como imodificáveis, graças, precisamente, à sua aquisição precoce (MORENO, 1999, p. 49).

Nessas circunstâncias, Moreno (1999) declara que nosso idioma não pertence às meninas, elas aprendem sua identidade sexolinguísticas para imediatamente renunciar a ela.

A partir do momento que nascemos somos condicionados/as socialmente a uma determinada maneira de ver e estar no mundo. Nesse contexto, o conceito de gênero emerge possibilitando uma problematização do modo de pensar as identidades que por tanto tempo estiveram ancoradas em visões essencialistas e totalitárias, desestabilizando certas verdades seculares em que a distinção sexual serviu para definir e justificar as desigualdades sociais entre homens e mulheres.

No filme, outro aspecto a ser ressaltado em Ellie é a autonomia que ela passa a ter. Assim, por exemplo, a mamute não está alheia ao fato de que a chegada de um novo membro afeta a todos do bando de diferentes maneiras, mesmo que Manny não perceba ou finja ignorar:

Ellie: - Sabe, tem alguma coisa incomodando o Diego.

Manny: - Ah, com certeza tá tudo bem.

Ellie: - Devia falar com ele.

Manny: - Machos não falam com machos sobre problemas de macho. A gente só dá um soco no ombro do outro.

Ellie: - Isso é ridículo!

Manny: - Para uma garota, pra gente é como seis meses de terapia.

[Ellie lança um olhar reprovador à Manny]

Manny: - Tá bem, tá bem, eu vou... (A ERA DO GELO, BLUE SKY STUDIOS, 2009).

Ellie passa a exercer cada vez mais influência sobre Manny, que mesmo contrariado entende o olhar da companheira e faz o que ela deseja. A fala do mamute de que “machos não falam com machos sobre problemas de macho” revela uma visão de autossuficiência que caracteriza o masculino ao passo que inferioriza a necessidade que o feminino tem de exteriorizar seus sentimentos.

Manny: - Oi! [e dá um soco em Diego]

Diego: - Ai! Por que você fez isso?

Manny: - Eu sei lá... Escuta, a Ellie acha que tem algo te incomodando, eu disse a ela que não era nada.

Diego: - Na verdade, ando pensando que eu... Logo vai chegar a hora de eu me virar sozinho.

Manny: - Tá legal, então vou falar pra ela que você está bem e que não foi nada.

Diego: - Quem a gente quer enganar Manny, tô perdendo a minha astúcia, eu não nasci pra levar crianças pra brincar com os amiguinhos.

Manny: - Do que está falando?

Diego: - De ter família, isso é lindo e fico feliz por você, mas a aventura é sua, não minha.

Manny: - Então não quer ficar perto do meu filho?

Diego: - Não, não, não é isso, você não está entendendo.

Manny: - Não, vai, vai achar novas aventuras seu grande aventureiro. Não deixe minha vida doméstica e chata chutar o seu traseiro na saída.

Diego: - Não seria a Ellie que devia estar com desequilíbrio hormonal?

[...]

Sid: - Esse devia ser o melhor momento de nossas vidas: vamos ter um bebê!

Diego: - Não, Sid, eles vão ter o bebê (A ERA DO GELO, BLUE SKY STUDIOS, 2009).

O “soco no ombro” e o silêncio como sinais de cumplicidade masculina são partes de um código próprio da masculinidade hegemônica. No entender do cientista social australiano Robert William Connell<sup>27</sup> (1995), toda cultura possui uma narrativa convencional sobre as masculinidades. Trata-se de um conjunto de condutas tidas como apropriadas para os homens que desde meninos são pressionados a agir, pensar e sentir de um dado modo, distanciando-se daquelas relacionadas ao feminino, compreendidas muitas vezes como opostas. Para o autor, três fatores devem ser levados em consideração nessa narrativa: a) a adoção de uma das formas de masculinidade para definir a masculinidade em geral; b) a visão do gênero como um molde social que será estampado nas crianças; c) a construção das masculinidades como um projeto tanto coletivo quanto individual.

O sociólogo e pesquisador Donald Sabo (2002) define a masculinidade hegemônica como sendo “a forma de masculinidade predominante, a mais lisonjeada, idealizada e valorizada num determinado momento histórico” (SABO, 2002, p. 42). A masculinidade hegemônica se constrói em relação tanto ao que o autor chama de “feminilidade enfatizada” representada por um ideal cultural para o feminino baseado na fragilidade, submissão, passividade, subordinação ao desejo masculino e à receptividade sexual; como também em relação a “masculinidades subordinadas”.

Na masculinidade hegemônica, mais do que o desejo de virilidade encontra-se o medo de ser identificado como feminino. Dessa forma, no filme, longe de qualquer proximidade que revele intimidade, troca de confidências ou a exposição de sentimentos para o amigo, práticas comumente associadas ao feminino, Manny prefere evitar o assunto que o incomoda, fingindo

---

<sup>27</sup> Raewyn Connell, nascida Robert William Connell, é uma especialista australiana nos estudos sobre masculinidades que tem seus textos mais antigos assinados ainda com o nome masculino. Doutora em Ciências Sociais e ativista feminina, atualmente é professora da Universidade de Sidney e da Academia de Ciências Sociais na Austrália.

estar tudo bem. Assim, a camaradagem masculina se manifesta de outra forma, fazendo com que a heteronormatividade se faça mais intensa e vigiada em relação ao gênero masculino.

O delineamento que a família de Manny passa a ter faz com que a noção de bando formado por amigos seja ameaçada. Por mais que Sid se veja como pertencente à família, Diego reafirma que agora é hora de seguirem em frente. É notável, pois, como a maternidade de Ellie acaba figurando como o elemento desestabilizador da relação entre o bando.

No filme, a questão da maternidade é vista também quando Sid decide criar a sua própria família. Após tentar se aproximar sem sucesso de outras fêmeas, não necessariamente, de sua espécie, a preguiça acaba encontrando no subterrâneo três ovos aparentemente abandonados e decide pegá-los para si, mesmo que isso os ponha em risco.

Sid desenha feições nos ovos e também os nomeia: Clara, Ovaldo e Gemário. Reprendido por Manny por estar se apropriando de ovos alheios, Sid até reflete se estaria apto a ser pai, mas após proteger-se da chuva numa caverna, a luz solar incide sobre os ovos refletindo os fetos. A preguiça se encanta com a imagem que vê e os envolve num terno abraço, projetando na parede da caverna a sombra que se assemelha a de uma mulher gestante.



Figura 7- Sid abraça os ovos encontrados



Durante a noite os três ovos se rompem e quando percebe, Sid é seguido por três filhotes de dinossauros que desde os primeiros momentos de vida imitam a preguiça e o reconhecem por “mamãe”, que, por sinal, é a única palavra dita por eles e ela.

As pequenas criaturas pré-históricas atribuem a Sid a identidade materna, que, por sua vez, a aceita: “- Eu sou mamãe!”. Mesmo sendo do sexo masculino a preguiça se reconhece como “a mãe” dos/da dinossaurinhos/a, ele dá banho nos/na filhotes, brinca, coloca-os/a para dormir e tenta prover alimento. Nesse sentido, o filme reforça os “papeis” comumente associados ao feminino em relação aos cuidados com os filhos ao passo que oculta a presença e as responsabilidades masculinas.

É interessante notarmos que desde o primeiro filme Sid já assume essa postura “materna”. Em *A Era do Gelo* (2002), após Sid e Manny presenciarem uma mãe humana sacrificar a própria vida para salvar o seu filho do ataque de tigres, a preguiça convence o mamute de o devolverem ao pai. Durante todo o trajeto até o acampamento dos humanos é Sid, ou seja, a masculinidade subordinada e, por conseguinte, o que mais se aproxima das caracterizações tradicionalmente associadas ao feminino, que assume os cuidados com o bebê: é ele quem alimenta, troca a fralda, brinca, dá atenção e o embala para dormir.

No episódio em que Sid leva seus/sua filhotes para brincarem no *playground* resultando na destruição do lugar, Sid tenta amenizar sua culpa: “Sou uma mãe solteira com três filhos, um pouco de compaixão seria bom!”, o que sugere que ser mãe solteira não é algo bem visto, uma vez que a educação e os cuidados se apresentam como insuficientes, advindo, daí, a necessidade ser amparado pelo discurso da compaixão, ao passo que reforça o ideal da família nuclear.

A discussão entre Manny e Sid é interrompida quando os animais ouvem um forte barulho e temem ser um terremoto, quando, na verdade, é a Mãe Dinossauro em busca de sua prole.

A dinossauro se impõe sobre os demais animais com seu tamanho e força. Diferente dos demais personagens, ela não tem voz, apenas grunhe e demonstra suas emoções por meio das expressões faciais. A ausência de voz é entendida aqui como marcadora da característica pré-histórica, fazendo da língua e da fala uma etapa na evolução, no entanto, essa ausência é justamente atribuída ao elemento feminino.

A Mãe Dinossauro leva os/a filhotes e Sid para um mundo jurássico existente no subterrâneo. Os amigos então resolvem resgatar a preguiça o que os leva para uma caverna de gelo subterrânea. Temendo o perigo, Manny ordena que Ellie fique, mas ela não acata e segue em frente. Na busca pela preguiça, Ellie ainda se mostra decisiva em dois momentos:

primeiro, quando estão sendo atacados por um dinossauro, a mamute toma a iniciativa e atrai com folhas um dinossauro herbívoro cujo longo pescoço possibilita que eles escapem ilesos; segundo, quando Manny, Diego, Eddie, Crash e Buck, uma astuta doninha que a pedido de Ellie – e contrariando Manny – aceita ser o guia do grupo, encontram-se no “desfiladeiro da morte”, é Ellie quem os salvam de morrerem envenenados pelo gás tóxico. Nesse aspecto, a personagem feminina figura como o “bom senso” do grupo, alguém que se impõe e age de forma sensata e precisa.

Longe dali, Sid e a Mãe Dinossauro divergem sobre a educação dos filhotes. Numa das cenas, ao querer que os pequenos comam vegetais contrariando a natureza carnívora, ela se opõe às decisões de Sid, dando-lhe as costas e voltando com um suculento pedaço de carne que os/a filhotes prontamente devoram. Contrariado, Sid lhe diz: “- Tá explicado porque é solteira!”

Novamente a questão do ser mãe solteira é abordada no filme. Dessa vez, a condição de solteira soa ainda mais como pejorativa, um “castigo” para aquela que não consegue manter um marido/companheiro ao seu lado. O comentário da preguiça se revela machista ao fazer uma crítica à independência feminina que não acata ou satisfaz a ordem e o desejo do elemento masculino.

No entanto, à medida que a dinossauro vai assumindo seu *status* de mãe, Sid vai se assemelhando a um dos filhotes que necessita de cuidado, carinho e proteção. É ela quem o puxa para perto de si na hora de dormir. Enquanto todos dormem, a dinossauro se mantém em alerta.

Durante a caminhada, Ellie sempre caminha atrás dos elementos masculinos. Próxima a dar à luz, a mamute se encontra sozinha, tornando-a uma presa fácil para um bando de ferozes e insistentes dinossauros que procuram atacá-la. Nesse momento é retratada toda a fragilidade e a vulnerabilidade feminina que só consegue sobreviver e tornar-se mãe porque é protegida e amparada por Diego e Manny.

O parto de Ellie é visto como um atraso do grupo rumo ao resgate de Sid, daí a necessidade de se dividirem e “enfraquecerem”. Buck, Eddie e Crash se aventuram em meio a lavas e voos rasantes, combatendo dinossauros inimigos como se estivessem num campo de batalha. A liberdade e a aventura ainda são pertencentes ao domínio masculino, sobretudo, dos solteiros.

Ao final do filme, após se tornar mãe, é Ellie que conduz o bando para fora da caverna, guiando todos de volta ao lar. Prestes a retornarem para a superfície o grupo encontra o temível Rude, o maior e mais feroz dinossauro do subterrâneo e arqui-inimigo de Buck. A

doninha lidera um plano de ação enquanto Ellie fica para proteger a bebê. Trabalhando em equipe, as personagens masculinas conseguem derrubar Rude amarrando-o com cipós. Contudo, o dinossauro consegue soltar-se das amarras e prestes a atacar Sid, surge a Mãe Dinossauro.

Novamente, o elemento feminino torna-se decisivo. A Mãe Dinossauro, chamada por Sid de “Manizilla”, uma mistura das palavras “mãe” e de “Godzilla”, um monstro do cinema japonês que se assemelha a um gigantesco e forte dinossauro, não se acanha e encara o seu oponente mesmo sendo menor e fisicamente mais fraca. Assim, para proteger Sid, que faz às vezes de um filhote, a Mãe Dinossauro se coloca à frente da preguiça e luta com Rude, empurrando-o de um penhasco.

Diferentemente do filme anterior, a presente animação concede um destaque maior às personagens femininas. No entanto, no *gran finale*, embora a Mãe Dinossauro seja a heroína da história, o fato de não ter voz e sequer nome a faz parecer menor diante do heroísmo masculino. Nesse aspecto, o filme constrói um heroísmo feminino ligado à ideia de maternidade, do amor incondicional da mãe para proteger seus/sua filhotes, enquanto que o heroísmo masculino ganha uma proporção maior.

Em *A Era do Gelo 3*, encontramos representações diversas do ser feminino: temos em Scratita a representação da *femme fatale*, aquela que se vale da manipulação de sua sensualidade para seduzir e conseguir aquilo que deseja. No entanto, quando se vê apaixonada e “casada”, ela vai perdendo o poder de sedução que exerce sobre o companheiro que acaba trocando-a pela noz, insinuando que a rotina do casamento a torna desinteressante. É o elemento masculino que a abandona e a substitui por outro objeto de desejo.

Outra figura feminina é Ellie que conquista mais autonomia e espaço. Suas decisões e momentos de lideranças já não são mais tidos como errôneos. Ela se mostra resoluta em suas decisões e toma a iniciativa quando se faz necessário. É ela também que aconselha, mantém o grupo unido e até garante a sobrevivência do bando. No entanto, essa autonomia é relativizada quando prestes a dar à luz ainda precisa da ajuda masculina, representativa da força e da coragem, possibilitando-a trazer ao mundo Amora, nome escolhido por Manny à filha do casal.

Por fim, há a Mãe Dinossauro, representação da mãe que não mede esforços para proteger sua família. Ela resgata os/a filhotes “raptados” por Sid e não se atém a obedecer aquilo que a preguiça lhe fala/ordena, fazendo o que julga melhor no que tange os cuidados e a educação de sua cria. Ela é independente e mostra que ser “mãe solo” não é empecilho ou

algo menor. A dinossauro fêmea demonstra sua força e coragem: ela não apenas enfrenta Rude, o masculino opressor, como também o vence.

### ***1.3 A Era do Gelo 4: Deriva Continental - “Já chega, eu vou até lá. Eu tô bonita?”***

No ano de 2012 mais um filme da franquia estreia nos cinemas. Trata-se de *A Era do Gelo 4: Deriva Continental (Ice Age: Continental Drift)*, dirigido por Steve Martino e Mike Thurmeier. Neste quarto filme, além de Ellie e Amora, outras duas personagens femininas são inseridas e estarão presentes no filme posterior: Vovó, a avó de Sid; e Shira, a tigresa branca que faz parte da tripulação do capitão Entranha. Há também as rápidas aparições da mãe de Sid e de Preciosa, a suposta amiga imaginária de Vovó, que embora tenha uma breve participação, é uma personagem decisiva no desfecho da história.

A presença de Ellie, neste filme, consolida a figura de mãe sensata que busca manter o equilíbrio familiar, tentando mediar o conflito entre a filha Amora, agora uma mamute adolescente ávida por aventuras, e o marido Manny, que se mostra um pai super protetor e controlador, como pode ser visto na cena inicial quando o mamute percebe a ausência da filha e se coloca em alerta:

Manny: - Nenhuma adolescente acorda cedo.

Ellie: - Calma seu guarda, ela não está na prisão.

Manny [dirigindo-se para Eddie e Crash]: - Vocês dois deviam ser tios responsáveis.

Eddie: - Que foi? Eu não vi a Amora sair de fininho faz uns quinze, vinte minutos atrás.

Crash: - Sei que ela foi com Luis até as quedas.

Manny: - Nas quedas? É onde os delinquentes vão.

Ellie: - Relaxa, é só onde os jovens se encontram.

Manny: - Não, não, é assim que tudo começa: primeiro as quedas, depois vai botar *piercing* na tromba, quando for ver já está viciada em frutinhas.

Ellie: - Manny, que exagero, ela não vai ser a sua garotinha para sempre.

Manny: - Eu sei, é isso que me preocupa (A ERA DO GELO, BLUE SKY STUDIOS, 2012).

As identidades de mãe e esposa fazem com que Ellie tente ser uma mãe amiga e compreensiva, ao mesmo tempo em que procura não se indispor com o marido. Ela sabe que Amora precisa de espaço, contudo, nada faz nada para impedir que Manny vá atrás da filha para repreendê-la e impor sua vontade na frente de toda turma de mamutes adolescentes.

No diálogo acima, Manny tenta a todo custo controlar a vida da filha, confinando-a a um espaço privado (a família, vigiada por Eddie e Crash), longe dos perigos existentes na vida pública e, especialmente, no sexo oposto.

Nesse contexto, a super proteção de Manny na educação de Amora guarda resquícios com o conceito de custódia, definido por Carla Casagrande (1999) como um indicativo de

[...] tudo aquilo que pode e deve ser feito para educar as mulheres nos bons costumes e salvar suas almas: reprimir, vigiar, encerrar, mas também proteger. Preservar, cuidar. As mulheres guardadas são amadas e protegidas com um bem inestimável, escondidas como um tesouro frágil e precioso, vigiadas como um perigo sempre iminente, encerradas como um mal de outro modo não evitável (CASAGRANDE, 1999, p. 120).

Conforme avalia o pesquisador Losandro Antonio Tedeschi (2012), como parte do discurso da moral católica, a custódia se consagra como uma orientação disciplinar do feminino ditando tudo aquilo que pode e deve ser feito para adequar as mulheres às normas culturais por meio de práticas de controle e de vigilância que deveriam ter início desde a infância. Sob custódia, “a mulher deveria ser ‘guardada’ pelos homens, perdendo completamente sua alteridade, sua identidade, em função do outro. Um outro muito particular: o masculino” (TEDESCHI, 2012, p. 82).

Se antes do matrimônio a mulher encontrava-se sob a *patria potestas* (poder do pai de família), casada, ela passava a ser do cuidado e do domínio do marido, parte implícita do contrato do casamento monogâmico e indissolúvel assimilado do discurso religioso da Idade Média.

De acordo com a professora da Universidade Estadual Paulista, Maria de Fátima Araújo (2002), da Antiguidade à Idade Média, o casamento não consagrava um relacionamento amoroso, antes, era um negócio entre homens no qual a mulher era objeto de troca. Independente da existência do amor conjugal, o sexo era tolerado à mulher casada com o fim precípuo da procriação, visto que a principal função do casamento era servir de base a alianças entre famílias.

Fundamentada na moral cristã, a concepção de sexualidade estava associada ao pecado, fazendo do matrimônio, a contenção e o controle do corpo feminino. Na imagem idealizada da mulher casada produzida por meio da submissão e disciplina do corpo, a sexualidade era pautada em intenções castas, cumprindo com o dever conjugal.

O matrimônio tornou-se um espaço defendido pela Igreja ao disciplinar o corpo feminino. A importância atribuída aos cuidados dos/as filhos/as fez da mulher inapta ao

exercício de qualquer outra atividade fora do lar, transformando a esposa/mãe em alguém cada vez mais dependente e submissa ao marido:

O que significa ser mulher (esposa) no espaço doméstico é fazer certos serviços para e sob o comando de um homem (marido). O contrato de casamento e a decorrente subordinação da esposa com um ‘tipo’ de trabalhador não podem ser compreendidos na ausência do contrato sexual e da construção patriarcal de ‘homens’ e das ‘mulheres’, nem fora das esferas ‘privada’ e ‘pública’ (TEDESCHI, 2012, p. 100).

A capacidade procriadora por parte da mulher, seu corpo físico e características biológicas culturalmente associadas ao espaço privado foram tomados como parte de uma “natureza” feminina sobre a qual foram construídos discursos, práticas e representações que dicotomizam os dois sexos e servem como pretexto para justificar relações desiguais de gênero.

Nesse panorama, é inegável o impacto que *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir causou no cenário intelectual e político na época de sua publicação, em 1949, e como ele inspirou (e segue inspirando) não apenas a “segunda onda” do movimento feminista, como inúmeros trabalhos e pesquisas em torno da temática feminina.

Ao analisar a questão da mulher a partir do ponto de vista feminino, a intelectual francesa revisita a história (contada por homens) colocando em evidência o campo biológico, psicanalítico e o materialismo histórico, abordando como um conjunto formado pela biologia, práticas sociais, tratados filosóficos, religião, legislação, mitos, divisão do trabalho e cultura atuam na construção e na manutenção da condição de oprimidas: "Sejam mulheres, permaneçam mulheres, tornem-se mulheres. Todo ser humano do sexo feminino não é, portanto, necessariamente mulher; cumpra-lhe participar dessa realidade misteriosa e ameaçada que é a feminilidade" (BEAUVOIR, 1970, p. 7).

Desse modo, Beauvoir (1970) coloca em debate que a concepção que se tem da mulher e de seu “destino” (casamento, maternidade, submissão) não são partes da “natureza” feminina, antes, são significações de fatos aos quais são atribuídos valores que se desenvolvem e se perpetuam por meio da cultura, associando a mulher às ideias de inferioridade, fraqueza, incompletude, de modo a buscar confiná-la a determinados papéis e lugares na sociedade.

Como complementa Tedeschi (2012), uma das matrizes da desigualdade de gênero reside na educação informal dada pela família no uso de tratamentos e técnicas diferenciados na educação de filhas e filhos a fim de torná-las “femininas” e fazer deles “verdadeiros masculinos”:

[...] o comportamento das meninas intenciona prepará-las para desempenhar os seus futuros papéis no lar e na família. Assim, as meninas são encorajadas para serem dóceis, passivas, úteis, boazinhas, prestativas, cordiais, tolerantes, compreensivas, abnegadas, a não incomodar as pessoas e a não dizer “não” [...]. Desde modo, é possível dizer que a educação produz uma imagem feminina confinada em torno da família, situada num plano de desigualdade em relação ao homem, no poder, nas responsabilidades e nas opções de lazer e realização pessoal (TEDESCHI, 2012, p. 38).

No filme, a mamute adolescente escapa da vigilância paterna e junto com seu amigo Luis vai até as quedas, lugar onde está Ethan, o popular mamute por quem Amora é apaixonada:

Amora: - Já chega, eu vou até lá. Eu tô bonita?

Luis: - Bonita é muito pouco para descrever.

Amora: - Ah, Luis, você é o melhor amigo que existe (A ERA DO GELO, BLUE SKY STUDIOS, 2012).



Figura 8- Amora e Luis

Amora toma iniciativa e tenta se aproximar de Ethan, que está sempre ladeado por outras mamutes adolescentes que a consideram “esquisita” devido à sua organização familiar não tradicional e, também, por ser amiga de Luis, um ouriço. Aqui, a superioridade que as mamutes acreditam ter em relação a outras espécies pode ser lida em relação a outras dimensões como raça, cor, credo.

A preocupação com a aparência física por parte de Amora revela o imperativo da beleza sobre o corpo feminino, evocando toda a subjetivação pela qual esse corpo é exposto, deixando implícito que a beleza é fundamental para atrair a atenção masculina.

Em uma das cenas, procurando ser aceita pelo grupo e poder ficar mais próxima de Ethan, Amora tenta conformar-se ao estilo de vida dos/das demais mamutes, se aventurando em cavernas que oferecem perigo, negando ser amiga de Luis ou mesmo mudando a forma como dorme pendurada a um galho de árvore. No entanto, após ser questionada pela mãe se todas essas mudanças valeriam à pena, a adolescente reflete e decide continuar sendo como é.

A cumplicidade que Ellie mantém com a filha mostra todo o amor materno. Longe de Manny, o conselho que ela dá a filha não é uma forma de repreensão ou punição, mas de pensar sobre si, seus desejos e convicções. Nesse conselho constata-se também o empoderamento feminino que não precisa se submeter ao masculino e, tampouco, mudar em razão dele para afirmar sua identidade.

Devido ao rompimento de gelo, Manny, Diego e Sidney, acabam ilhados num *iceberg* que se afasta cada vez mais da terra firme. Por sua vez, Ellie, Amora e os/as demais animais precisam buscar por um lugar seguro frente às ameaças de novos deslizamentos. Apesar das adversidades climáticas, o mamute promete à esposa e à filha que as encontrará novamente na ponte de pedra.

Na ausência das masculinidades hegemônicas exercidas por Manny e Diego, é Ellie quem figura como líder e guia todos os outros animais a um lugar seguro. Diferentemente do segundo filme da série em que a liderança feminina é associada ao erro, aqui, a mamute cumpre de forma exemplar a responsabilidade que passa a assumir.

Os três amigos se aventuram mar adentro, enfrentado tempestades, maremotos e até monstros marinhos. Passada a tormenta, eles percebem que Vovó estava dormindo todo esse tempo dentro de um tronco de árvore fixado no *iceberg*:

Vovó: - Querendo me fazer acordar quando eu não quero! Se eu quisesse acordar eu acordaria, mas agora eu não quero!

Diego: - Olá? Mas quê? [Diego leva uma bengalada]

Vovó: - Carambolas! Eu quero dormir!

Sid: - Vovó? Está viva!

Diego: - A senhora não sabe como estamos felizes em vê-la!

Vovó: - O muralha! [dirigindo-se a Manny] Quer me tirar logo daqui!

Qual é? Finge que eu sou uma sobremesa pra você se animar, vai...

[Many tira a Vovó da árvore que cai sobre Sid]

Manny: - Não posso acreditar, ela dormiu na tempestade!

Vovó: - Eu estava dormindo quando um cometa matou os unicórnios!

[ela se joga ao mar para espanto de todos] Aprontou meu banho, né, Sidney!



Sid: - Vovó! Segura a minha pata!

Vovó: - Nem pensar! É o meu primeiro banho há décadas! [uma mancha de óleo se faz em torno da Vovó ao mesmo tempo em que emergem peixes mortos e até um tubarão já sem vida]

Diego: - A prova tá aí.

Sid: - Rápido! Alguém faça alguma coisa! [e Manny atira Sid ao mar junto à Vovó]

Sid: - Te peguei Vovó!

Vovó: - Tira as patas de mim! [Ela tenta se desvencilhar de Sid enquanto lhe dá bengaladas, mas ele consegue levá-la de volta ao *iceberg*]

Vovó: - Estão olhando o que assanhadinhos? [Vovó procura encobrir seu corpo com as patas enquanto Manny e Diego, constrangidos, se viram] Uma mulher não pode tomar banho em paz? Me olhando como se eu fosse um pedaço de carne!

Diego: - Qual é a expectativa de vida das preguiças fêmeas?

Manny: - Elas vão viver mais do que todos nós, não vão? As resmungonas vivem mais... (A ERA DO GELO, BLUE SKY STUDIOS, 2012).

As atitudes de Vovó desconcertam o grupo. Ao contrário da imagem cristalizada da velhinha doce, recatada e frágil, Vovó é desbocada, engraçada e aventureira. Ela zomba das convenções sociais e quer curtir a vida sem ligar para a opinião social, fazendo com que suas falas e ações ganhem ares de humor: ela dorme em meio a um desastre natural, distribui bengaladas, se atira ao mar, fica décadas sem se banhar, além de constranger os personagens masculinos ao condenar o olhar masculino sobre o corpo feminino, mesmo que esse olhar não demonstre qualquer desejo ou interesse.



Figura 9- Vovó se banhando

A idade e a vivência concedem à Vovó uma percepção diferente da vida, como se já tivesse cumprido seu dever: ela procriou, criou seus filhotes que cresceram e formaram novas famílias. É interessante observarmos que o fato de ser mãe constituir a identidade materna de Vovó e confirmar sua heterossexualidade, em nenhum momento da saga é mencionado um marido/companheiro/par que estivesse presente. Mesmo que o filme não afirme que Vovó tenha sido uma “mãe solo” essa hipótese, tampouco, é descartada. A ausência de um elemento masculino é enfatizada pelo grande interesse que a personagem mantém pelo sexo oposto, inclusive por animais de outras espécies como veremos adiante.

A primeira aparição de Vovó no filme é retratada como o abandono da idosa pela família. Vovó vem amarrada por cordas no veículo utilizado pela família, sugerindo que sua ida foi contra a vontade dela, à força, ou mesmo como precaução frente à teimosia e atitudes inesperadas. O fato é que Vovó não ocupa mais um “lugar” no espaço familiar e social:

Mãe: - Estamos quase chegando!

Pai: - Que bom, porque eu perdi a direção!

Vovó: - Alguém viu a Preciosa? É hora dela papa!

Marshal: - Mãe, a Vovó tá falando da mascote morta de novo!

[...]

Sid: - Oh, minha família toda!

[...]

Mãe: - Eu pensei que nunca mais fosse ver o meu filhinho! Procuramos você em tudo o que foi canto.

Sid: - Procuraram? Eu sabia! eu sabia! Lá no fundo eu sabia que não tinha sido abandonado!

Marshal: - Tolinho, nós te abandonamos geral!

Mãe: - Mas sempre sentimos saudades! Não foi? [dá um tapa no marido, disfarçadamente, chamando-lhe a atenção]

Pai: - É, é, é... A gente sabia que o Sid ia querer ver sua pobre vovozinha antes do tempo dela acabar!

Vovó: - Eu vou enterrar vocês e dançar nas suas covas!

Pai: - Não vai...

Mãe: - Ela está louca pra passar um tempo com você Sid.

Pai: - Ah sim, é... Vovó? Vovó?

Vovó: - Nunca posso me divertir [Vovó vê Marshal maltratando uma formiga ao queimá-la e faz o mesmo com ele].

Pai: - Por que você não mostra sua caverna pra ela? Ela quer tirar uma soneca.

Sid: - Vó, quero te contar tanta coisa... Rolou muita coisa desde a última vez que te vi.

Vovó: - Eu não tô nem ai...

Sid: - Nós juntamos com os dinossauros na era do gelo. Não faz o menor sentido, mas foi emocionante!

Pai: - É, nos livramos da coroa maluca, rápido, vamos!

Manny: - Ei, ei, não podem ir embora, o Sid vai ficar magoado!

Mãe: - Lamento fofo, mas tá tudo desmoronando lá em casa...

Pai: - Estamos indo pro interior e a Vovó é um peso morto!

Mãe: - Tchauzinho!

Pai: - Já vou avisando, ela gosta de sumir...

Diego: É... isso explica as maluquices do Sid.

[...]

Sid: - Gente? Cadê todo mundo?

Diego: - Eu cuido disso. Sid [pigarreia], a sua família foi destruída por um asteroide, eu lamento!

Sid: - O quê?

Manny: [Pigarreia] - O Diego quis dizer que eles... Eles foram embora. Eles só queriam te achar para te largar com a sua avó.

Sid: - Qual é, não pode ser Manny, que tipo de família doente deixaria a avó com alguém? É muita loucura. Isso é bem... A cara... Da minha família (A ERA DO GELO, BLUE SKY STUDIOS, 2012).

A família de Sid dá como desculpa o desejo de Vovó passar mais tempo com o neto, quando, na verdade, eles a consideram um “peso morto”, um atraso na viagem rumo ao interior. A idosa é simplesmente descartada pelos familiares, tal como fora Sid, que se reconhece na situação e acolhe a avó. Se, comumente, são atribuídos à mulher os cuidados com os familiares, a mãe de Sid cumpre temporariamente essa função e, na ausência de outro elemento feminino na família, é a Sid, a masculinidade subordinada, a quem é dada essa tarefa.

A indiferença da família em relação à Vovó se faz também mediante a falta paciência e de vontade. Ao longo do filme, Vovó está sempre perguntando por Preciosa, atitude que a faz ser vista como alguém privada de lucidez, ou, como diz a família de preguiças, uma “coroa maluca”, “louca”, o que requer ainda mais tempo, cuidados e atenção, elementos que os familiares não estão dispostos a despendar, atribuindo a Sid, o encargo de cuidador. Por sua vez, Vovó é cônica da situação e à sua maneira ela se “vinga” ao dizer que viverá mais do que todos eles, além de mostrar-se indiferente ao que acontece à família.



Figura 10- A chegada da família de Sid

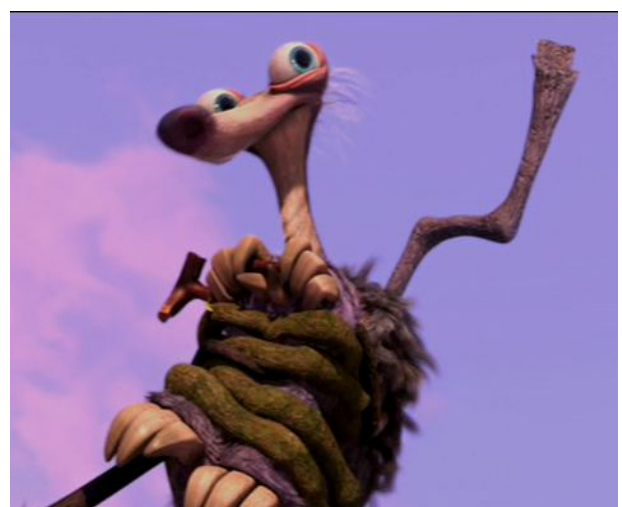


Figura 11- Vovó

A indiferença também é a marca que caracteriza a mãe de Sid, que o abandona logo no primeiro filme, seguindo em frente com o restante da família. É interessante que ela não nega sua identidade materna, visto que mantém seu filho caçula, Marshal, sempre perto de si. Ela apenas procura por Sid com o único interesse de ter alguém que fique com Vovó a quem igualmente deseja se desfazer.

Após conhecer a família de Sid, o comentário de Diego associa a rejeição familiar às “maluquices” de Sid, apontando a importância que a família tem na formação dos/as filhos/as. Inconformado com a forma que os familiares abandonam Sid, o tigre até arruma uma desculpa que justifique a ausência do bando de preguiças, mas é corrigido por Manny que conta a verdade ao amigo.

A naturalidade com que a mãe de Sid abandona o próprio filho e a mãe contrapõe-se à superproteção que Manny possui em relação à Amora, que mesmo separado da esposa e da filha, o mamute não mede esforços para reencontrá-las.

Em alto mar, o *iceberg* onde os protagonistas se encontram é cercado e atacado por uma espécie de navio de gelo pirata comandado pelo capitão Entranha, um grande primata que deseja aumentar sua tripulação, contudo, Manny recusa a oferta e todo o bando é capturado e feito prisioneiros, incluindo Scrat, que acaba sendo travestido de sereia e usado como adereço do navio.

A “condição feminina” imposta ao esquilo denota a inferioridade feminina à medida que exalta a força e o poder dos piratas. A estratégia de câmera utilizada mostra num plano inferior Scrat, visivelmente desconfortável, sendo observado no plano superior por Entranha e sua tripulação masculina, fazendo de Scrat motivo de desdém e deboche.



Figura 12- Scrat travestido de sereia sendo observado por Entranha e sua tripulação

Presos por cordas, Entranha ameaça ainda jogar Sid e Vovó de seu navio. Sem parecer ter noção do perigo que corre, Vovó se diverte em sua viagem de férias e ainda acha Entranha um cavaleiro, o que faz com que as/os espectadoras/es duvidem da lucidez da idosa, ao mesmo tempo que tais cenas tornam-se engraçadas.

A tripulação de Entranha é formada por diferentes animais que ele resgatara, entre os quais, um se destaca: Shira, a única fêmea do navio, uma bela e valente tigresa branca que ocupa o cargo de primeira imediata, de modo que, após o capitão Entranha, é ela quem lidera e comanda o navio e a tripulação.

A posição ocupada por Shira no navio pode evocar, por um lado, a visibilidade que o feminino tem conquistado na contemporaneidade, inclusive no campo profissional, no qual as mulheres vêm galgando posições de destaque, no entanto, por outro lado, reforça o domínio masculino ao colocar Entranha como o comandante, ou, dito de outro modo, por mais que o feminino se destaque ainda se encontra atrás do masculino.

Após Manny e Diego conseguirem se soltar das amarras tem início a uma grande confusão que culmina na destruição do navio de Entranha, o que aumenta ainda mais a fúria do capitão, que escapa com parte de seus tripulantes num pequeno pedaço de gelo, deixando Shira para trás. Nota-se, que mesmo sendo a “vice” do capitão, a tigresa é rapidamente descartada.

Mesmo se afogando, Shira nega precisar de ajuda, mas acaba resgatada pelo bando de protagonistas. A tigresa zomba do convite para juntar-se ao bando:

Shira: - Duas preguiças, um mamute e um sabre? Vocês parecem começo de piada infame!

Diego: - Mas nós salvamos você, então você virou a graça da piada, gatinha!

Shira: - Não me chame de gatinha! [e ela avança sobre Diego]

Diego: - Tá bem, não chamo... Gatinha! [e Diego lança-se sobre ela] (A ERA DO GELO, BLUE SKY STUDIOS, 2012).

Num primeiro momento, Shira se apresenta como a representação de um feminino independente, ousado, que busca seu espaço num lugar dominado pelo masculino. Valente e destemida, ela não se rende às investidas masculinas. A expressão “gatinha” usada por Diego, mais do que se referir à espécie felina, exalta a beleza, traço de feminilidade, mas o modo como é enunciado ganha uma conotação de deboche. A avaliação que a tigresa faz do bando revela a opinião social cujas diferenças de espécie, idade e sexo dos integrantes fogem à “normalização” esperada, tornando-o uma “piada infame”.

Ao aportarem, Shira foge e vai à busca da tripulação. Diego corre atrás dela e a alcança, fazendo-na prisioneira. Presa numa árvore, ao ver a relação fraterna entre Diego e Sid, ela provoca o tigre chamando-o de “molenga” e “princesinha”, dizendo entender o porquê dele não estar numa alcateia. Diego lhe diz que ele resolveu abandonar a alcateia e se surpreende ao ouvir que Shira também, mas lhe diz que diferente dela ele ganhou um bando, no qual todos se defendem, ao contrário dela. Os dizeres de Shira revelam as expectativas sobre o masculino: forte, destemido e que não demonstra sentimentos, estes, vistos como sinal de fraqueza e associado ao feminino, à “princesinha”, ou seja, aquilo que é aceito (e até esperado) para o sexo feminino, mas que soa como insulto quando dirigido ao masculino.

Podemos perceber a diferenciação que é produzida socialmente quando se trata de um masculino e um feminino desertor. Para o masculino parece uma decisão natural, enquanto que abandonar a alcateia (leia-se família) causa ainda surpresa quando a iniciativa parte do elemento feminino.

Shira consegue escapar e alerta o capitão sobre a presença do bando na ilha. Entranha diz se sentir aliviado ao vê-la, mesmo tendo abandonado-a no oceano. Ouvindo-a parcialmente, ele se enfurece pelo fato dela ainda não ter matado o mamute:

Capitão Entranha: [gritando] - Você é um fracasso! Eu preciso de guerreiros e tudo o que eu consigo são gatinhos e coelhinhos. Você acabe com o tigre ou morra tentado sem desculpas!

Shira: - Sim senhor capitão!

Capitão Entranha: - Senhor Esquentado!

Esquentado: - Sim senhor!

Capitão Entranha: - Você é o imediato agora! (A ERA DO GELO, BLUE SKY STUDIOS, 2012).

Mesmo mostrando sua lealdade ao capitão que a abandonara em alto mar, ele não a deixa contar todo o ocorrido. Entranha humilha Shira e a rebaixa de posto, reforçando a ideia de que o feminino é fraco, sentimentalista e incompetente, não servindo, assim, para ocupar um alto posto no navio, situação que a faz refletir sobre sua escolha em estar na tripulação comandada pelo primata.

A partir da personagem Shira, os discursos presentes no filme constroem uma representação do feminino independente, forte e aventureiro para em seguida mostrar que essa representação não é a “melhor” escolha. A estratégia adotada e vista como mais adequada é da tigresa unir-se a Diego, igual espécie, e juntar-se ao bando – entendido como a família, o espaço privado e seguro. Assim como acontece com Ellie, a inserção de Shira serve como propósito de reafirmar a heterossexualidade dos protagonistas e a constituição familiar entre membros da mesma espécie.

Quando o bando liderado por Manny põe em prática seu plano de roubar o novo navio dos piratas e, com isso, chegarem à ponte de pedra, Shira é decisiva ao ajudá-los atrasando o ataque de Entranha.

O bando consegue escapar e ruma à ponte de pedra, contudo, à noite, o navio é levado para uma perigosa área de rochedos onde residem as sereias. Embora haja diferentes versões sobre a caracterização das sereias, ora descritas como seres metade pássaro e metade mulher, ora como metade peixe e metade mulher, é consenso que essas criaturas míticas representam os perigos da sedução feminina.

Aqui, a película faz uma analogia com a história de *A Odisséia*, de Homero (2011), na qual um dos vários desafios enfrentados pelo herói Ulisses era o de passar ileso pelas perigosas sereias, o que nenhum homem havia conseguido até então. Na narrativa épica, Ulisses segue os conselhos da feiticeira Circe e ordena aos seus marinheiros que o amarrem ao mastro do navio, além de que cada um cobrisse com cera seus próprios ouvidos. Desse modo, sem ouvir o canto das sereias, os marinheiros seguiram remando ao passo que Ulisses o contemplava a salvo.

No filme, diante dos seres míticos, Diego se vê enfeitado por uma sereia que se passa por Shira, Sid por uma atraente preguiça à procura de um par que não ligue para higiene e Vovó fica encantada por uma espécie de deus dos mares preguiça. Manny pensa ver Ellie e Amora chamando por ele, mas ao escutar daquela que seria sua esposa que ele “sempre tinha razão”, o mamute desperta do transe e percebe se tratar dos famosos monstros marinhos.



O mamute cobre com musgos seus ouvidos e começa a cantarolar alto. Ao perceber que os amigos estão sob o encantamento das sereias e que o navio já começava a ser arranhado pelos rochedos, mais do que depressa o mamute vira o leme do navio desviando o curso, livrando a todos de um naufrágio. Dessa forma, é a opinião discordante de Ellie que garante a salvação do bando.

Logo após escaparem, Scrat surge seguindo as pistas de um mapa que encontrara para Scratlantis. As sereias até tentam enfeitiçar o esquilo, fazendo-se passar por Scratita, mas o roedor a dispensa e só se vê atraído quando passa a vislumbrar uma grandiosa noz, o que comprova que Scrat, de fato, superou o seu amor pela esquilo fêmea que aparece no filme anterior.

O poder de sedução das sereias aparecerá ainda no final do filme quando Manny luta com Entranha. Após conseguir arremessar o primata para longe, o capitão se depara com a projeção de uma fêmea de sua espécie que o seduz para dentro de uma concha da qual não consegue escapar. Ironicamente, o terrível vilão tem como punição a submissão ao feminino que o leva à destruição. Dessa forma, é a voz encantada do feminino que se faz ouvir e elimina a tirania masculina representada por Entranha.

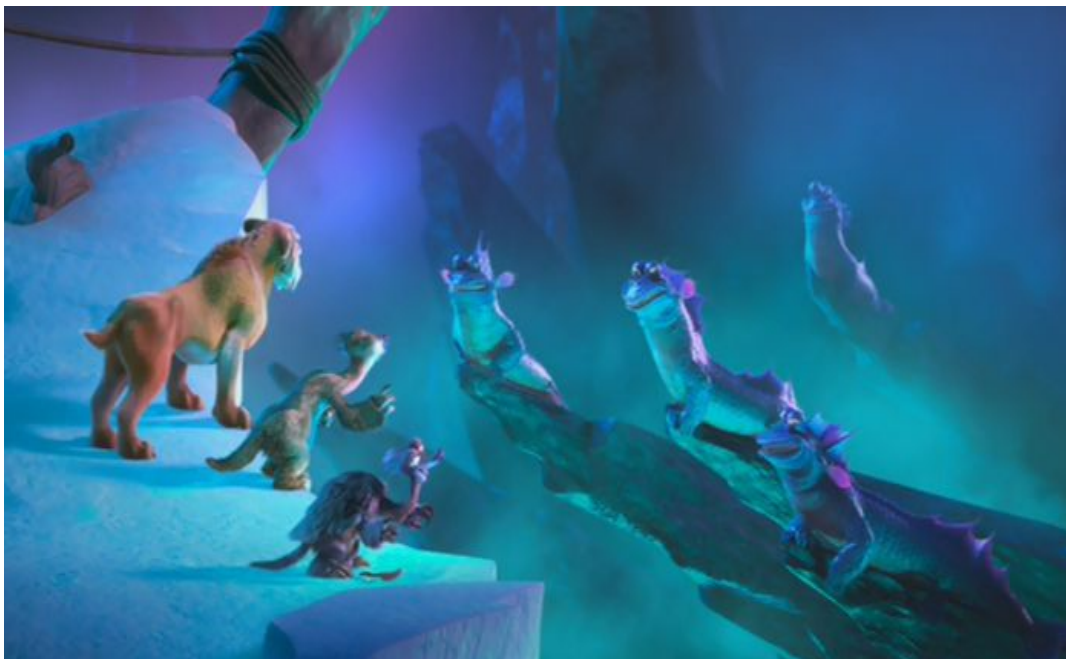


Figura 13- Diego, Sid e Vovó sob o encantamento das sereias

Durante a viagem, Vovó vai jogando ao mar todos os mantimentos que há no navio alegando ser para Preciosa, atitude tida como falta de lucidez e bom senso da idosa pelos demais personagens.



Ao chegarem ao local combinado, Manny ouve a voz de Amora, mas percebe que a filha e a esposa são reféns de Entranha. Ele se entrega ao rival na condição de que o primata liberte sua família, mas é enganado pelo capitão. Amora consegue escapar com a ajuda de seu amigo Luis, mas Ellie ainda está amarrada junto a um *iceberg*. Manny tenta salvar Ellie, mas Amora assume a liderança e com agilidade de ser “metade gambá” ela habilmente se pendura a um cipó e ao aproximar-se de Entranha empurra o capitão para longe, conseguindo libertar a mãe, ajudadas ainda por Shira, que enfrenta Esquentado a fim que de que as mamutes pudessem escapar.

Podemos identificar na união entre as personagens femininas a ideia de *sororidade*, definida pela pesquisadora Ana Paula Penkala (2014), como “[...] uma relação pactual de irmandade entre mulheres instituída política e eticamente, como um corpo unido com um propósito em comum, de onde advém práticas que propõe, preservam e estimulam mútua proteção, solidariedade e a defesa de direitos de classe (da “classe feminina”)” (PENKALA, 2014, p. 225).

De acordo com Penkala (2014), o termo *sororidade* possui origem na palavra *sorōritās* (do Latim Renascentista) e da palavra em latim para irmã, *soror*. Nos Estados Unidos, as organizações femininas de universitárias são designadas por *sorority* como sinônimo de *sisterhood*. Em língua portuguesa, não há uma palavra específica que corresponda à ideia de união e aliança entre mulheres, ainda sendo utilizado com frequência o vocábulo fraternidade, do latim *frater*, que significa irmãos. Nessa perspectiva, como adverte Moreno (1999), “a linguagem e a forma como se ensina não são, pois, imparciais, mas estão impregnadas de ideologia androcêntrica” (MORENO, 1999, p. 49). Priorizando a categoria sexo como a principal marca de diferenciação, nosso idioma acaba refletindo o sistema de pensamento coletivo e transmitindo modos de pensar e atuar em nossa sociedade.

A *sororidade*<sup>28</sup> também se faz presente em outros filmes de animação contemporâneos, como por exemplo, em *Shrek Terceiro* ((*DreamWorks Animation*, 2007)) e *Frozen – Uma Aventura Congelante* (*Walt Disney Picture*, 2014). No terceiro filme da saga

---

<sup>28</sup> Embora não pertença ao gênero Cinema de Animação, mas dentro do domínio da aventura e fantasia, a *sororidade* também pode ser vista entre as heroínas nos filmes *Os Vingadores: Guerra Infinita* e *Os Vingadores: Ultimato* (*Marvel Studios*, 2018 e 2019, respectivamente). No primeiro filme mencionado, quando a vilã Próxima Meia-Noite está prestes a eliminar a Feiticeira Escarlata dizendo-lhe ainda que ela morreria sozinha, a personagem Viúva Negra chega com Okoye para se juntar à Feiticeira e declara: “Ela não está sozinha!” e as três se unem para derrotar a rival. Já no filme que encerra a saga d’*Os Vingadores*, na batalha final, após passar pelas mãos de vários super-heróis, o Homem-Aranha entrega a Manopla do Infinito para a Capitã Marvel e teme que ela consiga levar a arma ao local indicado. Com a arma em mãos, a Capitã Marvel se vê ladeada por Resgate, Vespa, Gamorra, Nebulosa, Feiticeira Escarlata e todas as demais heroínas que vêm lhe ajudar na missão.

do ogro verde, na ausência de Shrek do Reino de Tão Tão Distante, o príncipe Encantado toma o poder e trancafia Fiona, a rainha Lilian e as demais princesas (Branca de Neve, Bela Adormecida, Cinderela, Rapunzel e até mesmo Dóris, a irmã feia de Cinderela, que embora não seja uma princesa, mas uma travesti, pertence ao ciclo de amigadas de Fiona), além do Burro e do Gato de Botas numa das celas do palácio. Após traídas por Rapunzel, comparsa de Encantado, Fiona pede que cada uma assuma sua posição, fala que num primeiro momento é entendida como sinônimo de passividade e espera por um príncipe que as salvem. No entanto, a ogra convence as amigas de que precisam se unir e destituir Encantado do trono, fazendo uma clara alusão ao movimento feminista e, assim,

De apáticas e dependentes elas se tornam guerreiras destemidas: Branca de Neve rasga a manga do vestido, deixando à mostra uma tatuagem; Bela Adormecida rasga o vestido e Cinderela afia os sapatinhos de cristal. A rainha Lilian depois de ter derrubado as paredes da prisão com golpe de cabeça, faz marcas de guerra com o batom. Juntas, elas traçam estratégias de luta, que vão da sedução ao combate corpo a corpo (MAIA; MAIA, 2012, p.7).

A cena em questão retrata uma ruptura com a representação das chamadas heroínas clássicas da *Disney* ao mostrar um feminino unido, forte e engajado que não aceita o lugar que lhes é imposto, figurando como uma resistência ao poder representado por Encantado, pelo patriarcado.

Outro filme que também retrata essa mudança de paradigma é *Frozen*, quando ao final, a rainha do gelo Elsa descobre que para salvar sua irmã Ana, acidentalmente congelada, não é necessário o beijo de amor verdadeiro dado por um príncipe (realeza) ou um equivalente masculino que demonstre bravura e nobreza, basta acreditar em si e aceitar-se diferente frente à normatização que socialmente lhe é imposta. É na própria Elza que reside o poder de cura, de salvação.

Em *A Era do Gelo 4*, Diego e Sid tentam conter a tripulação de Entranha enquanto o primata luta com Manny. Quando tudo parecia estar perdido, é Vovó quem entra em ação: ela chama por Preciosa, a suposta amiga imaginária, e eis que uma grande baleia emerge das águas, fazendo-se decisiva para derrotar os inimigos.



Figura 14- Preciosa

Preciosa é a única personagem deste filme que não possui voz. Assim como acontece no filme anterior, em que a Mãe Dinossauro que também não tem falas e é quem acaba salvando a todos ao enfrentar e derrotar Rude, a baleia tem seu heroísmo ofuscado pela luta corporal protagonizada por Entranha e Manny.

Desse modo, apesar de as sequências de *A Era do Gelo* trazerem gradativamente personagens femininas fortes e empoderadas, o fato de fazê-las coadjuvantes, como é o caso da Mãe Dinossauro e de Preciosa, que pouco aparecem em cena e sequer possuem falas, acaba por diminuir o reconhecimento a elas devido.

Neste quarto filme, longe da passividade tradicionalmente associada ao feminino, as personagens representam um feminino mais seguro e consistente: em Ellie a mãe amiga e conciliadora, capaz de liderar e conduzir todos os animais para um lugar seguro; em Amora a adolescente que busca sua independência enfrentando a autoridade paterna e que não teme enfrentar os perigos e inimigos como o capitão Entranha; em Shira um feminino independente e aventureiro, que deserta de seu bando e toma suas próprias decisões; em Vovó um recomeço, a atividade na “melhor idade”, uma voz que fala o que pensa, um corpo que faz o que quer.

***1.4 A Era do Gelo 5: O Big Bang - “Mudar não é fácil, mas faz parte da vida, tá na hora de abraçar a mudança, goste você ou não!”***

*A Era do Gelo 5: O Big Bang (Ice Age: Collision Course)*, último filme da franquia, estreou no ano de 2016, tendo na direção Galen T. Chu e Mike Thurmeier. Aqui, somam-se à Ellie, Amora, Vovó e Shira, presentes nas sequências anteriores, as preguiças fêmeas Layla e Brooke, além da dinoave Gertie.

O filme se inicia com Manny e Amora jogando hóquei no gelo, esporte em que a filha mostra-se mais habilidosa do que o pai, vencendo facilmente a partida e comemorando: “- Ela detona de novo! [...] Admita, eu domino o gelo agora!”.

A vitória de Amora não se limita ao domínio no gelo, antes, torna-se indício de dominar a própria vida. Ela não é mais posta de castigo como no filme anterior, mais madura, Amora não se intimida – no esporte e na vida – em enfrentar e vencer a autoridade paterna.

Neste quinto filme, a passagem da adolescência para a vida adulta da filha de Manny é marcada pela mudança no estado civil: Amora está prestes a se casar com Julian, um doce e atrapalhado mamute da mesma idade que ela e disposto a ganhar a simpatia do sogro.

Derrotado no gelo, Manny desafia a filha para uma revanche, contudo, com a chegada de Julian, Amora deixa o pai de lado para seguir o namorado. Nesse momento, Ellie e Vovó se aproximam e a mamute convoca a filha a ajudá-la com “aquele lance”, um “lance de mulher”, impedindo Manny saber sobre a que elas se referiam, incentivando-o a ir fazer um “lance de homem” com os amigos.

Ao se despedir do namorado, Amora chama Julian de “amorzinho” e lança-lhe beijos, fazendo com que Ellie se recorde saudosista do tempo em que ela e Manny eram “desse jeito”. Aqui, há uma clara distinção no uso da linguagem e no comportamento que difere o feminino e o masculino, é apenas Amora que demonstra seus sentimentos e todo sentimentalismo no uso de palavras no diminutivo e nos gestos, como “coisa de mulher”.

É Vovó quem quebra o clima romântico ao ser enfática em seu posicionamento frente ao sexo oposto: “- Eu não, ame-os, largue-os e leve metade de tudo, é o meu lema”.

Ironicamente, é a figura de Vovó que contrasta com uma imagem tradicionalmente atribuída ao feminino. A aparente fragilidade da idosa retrata, desde sua primeira aparição no quarto filme, um feminismo independente, criativo, prático, desapegado ao passado e aos sentimentalismos. Seu lema é aproveitar o momento e ainda tirar proveito financeiro da situação. Nota-se que longe de ser abandonada, é ela quem larga os parceiros e ainda leva metade dos bens. Apesar de ser avó, a personagem em questão não menciona em nenhum dos filmes o(s) pai(s) de seu(s)/sua(s) filho(s)/a(s). O uso do plural ainda deixa subentendido os vários relacionamentos ou aventuras que teve, o que aponta para uma vida sexual ativa ou pelo menos o desejo de tê-la.

A libido de Vovó parece se prolongar no tempo. Em uma das cenas, após ser raptada por engano pela família de dinoaves, o bando ouve os gritos da idosa que pareciam ser de dor, concluindo que ela esteja em perigo. Quando finalmente conseguem chegar até a Vovó, encontram-na em meio a uma sessão de massagem com um jovem e atraente coelho:

Sid: - Ela tá bem?

Diego: - Ah, eu não sei...

Sid: - Tira a mão da Vovó!

Vovó: - Se tirar não ganha gorjeta!

Coelho: - Deixar essa bela preguiça feliz é todo pagamento que eu preciso [o coelho toma Vovó em seus braços e sai carregando-a]

Vovó: - Viu só, o coelho bonitão sacou! [e Vovó dá um tapinha nas nádegas do coelho] (A ERA DO GELO, BLUE SKY STUDIOS, 2016).



Figura 15- Vovó na sessão de massagem com o coelho

Vovó flerta com o coelho que corresponde. Com o desenrolar da trama, é mostrado que o coelho possui idade avançada, mas consegue manter-se jovem graças aos poderes rejuvenescedores dos cristais do asteróide onde vivem. Em uma das cenas quando Sid acidentalmente retira um dos cristais e destrói o lugar a que chamam de Geotopia, todos os animais que ali moram retornam às suas idades e condições “verdadeiras”. Ao ver que seu namorado se transformara num coelho idoso, barbudo e surdo, Vovó prontamente o dispensa. Inconformado com o rompimento, o coelho lamenta: “- Isso que dá namorar com uma loba!”.

A expressão “loba”, presente no comentário do coelho, faz referência, no entendimento popular, às mulheres de quarenta anos ou mais, momento que estariam mais

maduras, com um comportamento menos passivo e sexualmente mais vorazes. Embora não seja consenso, admite-se uma aproximação entre a imagem do lobo, um animal forte e destemido, associado às características femininas que marcam o referido período.

De acordo com o professor e escritor brasileiro Ari Riboldi (2009), a chamada “idade da loba” representa, na prática, a emancipação feminina, um novo modo de ser mulher, um estilo de vida diferente, outra forma de pensar o mundo, fruto do movimento feminista. A expressão reflete uma geração renovada do sexo feminino decorrente da mudança de costumes, do ingresso da mulher no mercado de trabalho, da luta por direitos civis, marcando ainda a busca por autonomia, independência e reconhecimento.

O fator biológico também corrobora com a expressão, visto que o final do ciclo reprodutivo costuma ocorrer entre os quarenta e cinco e cinquenta e cinco anos, faixa etária tradicionalmente associada à ideia de que a mulher já teve filhos/as e que uma vez criados/as, ela passaria a ter mais liberdade para desfrutar a própria vida.

A personagem Vovó representa um feminino livre, que, apesar da idade avançada, viaja, se aventura, se enamora. O interesse de Vovó pelo coelho e o relacionamento amoroso entre eles evocam a liberdade sexual feminina, cujo envolvimento com o sexo oposto não se resume a fins de procriação.

Ao final do filme, Vovó toma a decisão de abandonar a família, representada por Sid e o bando, para ficar junto com o coelho e demais animais que vivem em Geotopia. Vovó identifica-se com aqueles/as que, tais como ela, encontram-se na “melhor idade”. Contudo, graças a um fragmento do meteoro, o poder rejuvenescedor retorna, transformando Vovó numa atraente preguiça:

Coelho: - Gladis?

“Vovó”: - Olá, meu ursão!

Coelho: - Hum, hum... [ele suspira ao passo que suas orelhas inclinam em formato de coração]

“Vovó”: - Essa banheira ficou bem mais quente agora... (A ERA DO GELO, BLUE SKY STUDIOS, 2016).



Figura 16- Gladis



Figura 17- Coelho apaixonado

A posição em formato de coração na qual ficam as orelhas do coelho, além de revelar a condição de apaixonado também evoca o falo ereto, sugerindo a atividade sexual entre ele e a preguiça, relacionamento, este, que afirma a emancipação do corpo e da sexualidade feminina.

Longe de representar um feminino recatado e passivo, é Vovó quem toma a iniciativa. Nesse momento, a própria identidade da personagem muda, ela não é mais a Vovó, a avó de Sidnei, mas Gladis, preguiça livre, sedutora, dona de sua vida.

Podemos identificar na personagem Vovó traços daquilo que é considerado “*queer*”, expressão da língua inglesa que faz referência a tudo aquilo considerado estranho, esquisito, diferente do esperado. Outrora muito utilizado como insulto para se referir a pessoas homossexuais, o termo *queer* passou a ser reivindicado como marca de transgressão. Tal palavra pode ser usada como substantivo, adjetivo ou mesmo como um verbo, carregando uma ideia de ir contra o normal, a normalidade (SPARGO, 2006).

O *queer*, enquanto movimento gay e lésbico, surgiu no final dos anos de 1980 nos Estados Unidos, como um questionamento a heteronormatividade compulsória existente nas sociedades ocidentais. Nesse contexto, os sujeitos “desviantes” contestavam as oposições binárias homem/mulher, heterossexualidade/homossexualidade, biologia/cultura que sustentam e privilegiam apenas um dos pólos no processo de normatização do sexo, gênero e sexualidade, abrindo espaço para a questão de identidades não fixas.

A proposta *queer* não estava ligada à ideia de tolerância e integração ao sistema vigente, antes, buscava-se a “proclamação desta liberdade de ser e estar além das fronteiras”

(NEPOMUCENO, 2009, p. 135). Nessa perspectiva, o termo *queer* é reapropriado pelos estudos de gênero passando a integrar o campo de estudos conhecido como *Teoria Queer*<sup>29</sup>.

A *Teoria Queer* começa por problematizar a heteronormatividade, a partir da qual todas as demais formas de sexualidades são tidas como anormais, desviantes. Desse modo, o

*Queer* é apresentado como possibilidade dos que cruzam as fronteiras fixas de gênero através de uma tecnologia de si, subjetivada através da corporalidade e da fluidez das sexualidades produzidas. Não se trata de analisar a sexualidade e o gênero dos “desviantes”, mas antes, de pensar o gênero à margem a partir de uma desconstrução política de categorias fixas e polarizadas entre sexo e gênero (NEPOMUCENO, 2009, p. 133).

Para vários/as estudiosos/as do tema (SPARGO, 2006; MISKOLCI, 2007; LOURO, 2016, NEPOMUCENO, 2009; DINIS, PAMPLONA, SOUZA, 2013) a *História da sexualidade*: a vontade de saber, de Michel Foucault, é considerada um referencial fundamental para a *Teoria Queer*, na medida em que traz à tona a relação entre discurso, saber, poder e sexualidade. Segundo Foucault (1988), a sexualidade não é um fato natural da vida, mas uma categoria construída que não se restringe ao corpo biológico, abarcando o histórico, o social, o cultural e o político. Desse modo, a sexualidade se configura como um dispositivo da modernidade constituído de práticas discursivas e não discursivas que visam produzir um sujeito de uma sexualidade por meio de um conjunto de conhecimentos que modela as formas como pensamos e conhecemos o corpo e os prazeres. O filósofo francês parte da hipótese repressiva a fim de problematizar a proliferação discursiva em torno do sexo no século XVIII, momento em que se constitui no Ocidente um novo saber-poder sobre o sexo, o corpo e a sexualidade, bem como uma necessidade de se criar formas de controlá-los.

É na sexualidade por onde as práticas incidem e são produzidas pelos discursos da verdade, transformando o sexo e a sexualidade em objetos de suspeita. Por meio deles nos tornamos sujeitos sexuais, não como prática natural, mas em função de táticas de poder e de saber vinculadas a manutenção de uma ordem identitária.

Como declara Tânia Navarro-Swain (2001), o *queer* não se trata simplesmente de uma sexualidade alternativa, mas

---

<sup>29</sup> A expressão *Teoria Queer* foi empregada pela primeira vez em 1990 pela teórica feminista pós-estruturalista Teresa de Lauretis com o intuito de contrastar o empreendimento analítico que alguns/mas pesquisadores/as desenvolviam em oposição crítica aos estudos sociológicos sobre minorias sexuais e de gênero. Empenhados/as a desenvolver uma analítica da normalização cujo foco residia na sexualidade, os/as teóricos/as *queer* passam a delimitar um novo objeto de investigação: a dinâmica da sexualidade e do desejo na organização das relações sociais (MISKOLCI, 2007).



[...] um caminho para exprimir os diferentes aspectos de uma pessoa, um espaço também, para a criação e a manutenção de uma polimorfia de um discurso que desafia e interroga a heterossexualidade [...]. Neste sentido, a identidade não é o sexo, não é a sexualidade, eu não sou um ser generizado ou desviante da norma, EU SOU EU (SWAIN, 2001, p. 95-96).

O *queer* se inscreve, pois, como um campo de saber que propõe um repensar sobre as diferenças das identidades, ele as problematiza, provoca, “incomoda”. Dentro da concepção *queer*, podemos destacar, aqui, o “*Gaga Feminism*”, uma proposta de feminismo contemporâneo, defendido por Jack Halberstam<sup>30</sup>(2012).

Tendo por inspiração Lady Gaga<sup>31</sup> e todo o caráter excêntrico que envolve a cantora e seus videoclipes, o “*Gaga Feminism*” pode ser entendido como uma nova política de gênero menos preocupada com a igualdade entre homens e mulheres, interessando-se mais com a abolição de tais termos,

*A form of political expression that masquerades as naive nonsense but actually participates in big and meaningful forms of critique. It finds inspiration in the silly and the marginal, the childish and the outlandish. Gaga Feminism grapples with what cannot yet be pronounced and what still takes the form of gibberish, as we wait for new social forms to give our gaga babbling meaning (HALBERSTAM, 2012, xxv)<sup>32</sup>.*

Para Halberstam (2012), a persona Lady Gaga atua como uma subversão da figura feminina submissa ao desejo masculino e, mesmo, a um perfil idealizado para as cantoras pop, aproximando-se do bizarro, do deboche. Ícone contemporâneo da indústria cultural, Lady Gaga traz à tona questões em torno da sexualidade, desestabilizando limites heteronormativos, dando representatividade ao que é considerado *queer*:

---

<sup>30</sup>Também conhecido como Judith Halberstam, Jack Halberstam é professor titular do Departamento de Literatura Inglesa e Comparada e do Instituto de Pesquisa sobre a Mulher, Gênero e Sexualidade na Universidade de Columbia.

<sup>31</sup>Lady Gaga é o nome artístico de Stefani Germanotta, atualmente uma das principais estrelas do cenário pop musical mundialmente conhecida por sua excentricidade, androginia e estranheza.

<sup>32</sup>Uma forma de expressão política mascarada com ingênua falta de senso, mas que na realidade está inserida numa grande e significativa forma de crítica. Ela encontra inspiração no bobo e no marginal, no infantil e no estranho. Feminismo Gaga luta com isso que ainda não consegue ser pronunciado e que ainda assume a forma de uma linguagem sem nexos à medida que aguardamos novas formas sociais para dar significado ao nosso balbucio gaga. Tradução livre.

Fazendo alusões à bissexualidade e à inversão de papéis sexuais, jogando com o boato sobre seu hermafroditismo, militando pela independência feminina e pelos direitos dos homossexuais e, ainda, desempenhando identidades femininas (Gaga, *Mother Monster*) e masculina (Jo Calderone), a artista parece desafiar o discurso dominante da indústria midiática, os paradigmas da heterossexualidade e a regulação binária dos gêneros (LISITA PINTO, 2013, p. 2631).

Assim, mais do que causar incômodo por essa subversão ao “belo” e ao “normal”, é a ausência de referências palpáveis de sexualidades e da transcendência de binarismos, corpos e paixões que reside todo o potencial provocativo. Desse modo, a adjetivação “gaga” não se limita à cantora, antes, faz referência às performances que veiculam certos tipos particulares de arranjos de corpo, gênero, desejo, comunicação, raça, afeto.

No filme, outra personagem que representa a emancipação feminina é Francine, a preguiça com quem Sid havia saído uma única vez e já fora ensaiar em frente a uma parede de gelo o seu pedido de casamento:

Sid: - *Mi amore*, tantas mulheres tentaram e falharam ao botar uma cela no Sid garanhão [relincha imitando um alazão], mas eu quero dividir tudo com você. Você é o vento debaixo das minhas pulgas, a alga do meu olho. Quer ser a minha companheira na vida? [Sid beija a parede, acabando com um pedaço de gelo preso a sua cabeça quando ouve Francine chamar por ele]

Sid: - Eu queria te perguntar uma coisa: Você casaria...

Francine: - Sidney, pode parar por aí, eu quero terminar com você!

Sid: - O quê? Mas eu já planejei o nosso futuro: o casamento, os nossos filhos e até nossas covas. Já contratei uma banda... [aparece uma banda de *mariachis* tocando]

Francine: - Ficou maluco? Só tivemos um encontro e demorou quatorze minutos.

Sid: - Tá, mas pareceram até vinte...

Francine: - Ah, não dá! Aliança? Até gostei dela, mas não, não posso. Você é grudento demais.

Sid: [montado sobre as costas de Francine enquanto ela o deixa] - E desde quando isso é grude?

Francine: - A propósito, você não se parece em nada com a foto do perfil. Francine tem que namorar bichos de outras espécies... (A ERA DO GELO, BLUE SKY STUDIOS, 2016).



Figura 18- Sid pedindo a mão de Francine

Francine se mostra resoluta ao negar o pedido de casamento proposto por Sid e todo o “destino” que lhe aguarda. Os planos de Sid reafirmam o compromisso legal, a heterossexualidade, a maternidade e a vida do casal “até que a morte os separem”.

Nesses preceitos idealizados por Sid não há espaço para a opinião nem para a sexualidade feminina, enfatizando o caráter reprodutor ao impor ao feminino um número elevado de filhos/as (ele planeja pelo menos oito filhotes), além da inexistência da possibilidade de separação quando até as próprias covas estão postas lado a lado.

Mais do que negar o “lugar do gênero” proposto/imposto por Sid, Francine fala explicitamente seu desejo de se relacionar afetivamente com “bichos de outras espécies”, o que deixa transparecer a sexualidade sem fins de procriação, além de uma possibilidade de experiências com diferentes parceiros, tanto que usa o plural, o que possibilita um vivenciar da sexualidade que não se restringe à heterossexualidade e à monogamia tradicionalmente esperadas.

Desse modo, o filme apresenta uma personagem feminina independente, bem resolvida, que nega um compromisso, o casamento e a maternidade. No entanto, essa personagem é passageira, como se ao negar ser o “par” de Sid, uma das personagens principais da franquia, ela não se sustentasse.

O comentário de Francine de que Sid não se parecia com a foto do perfil faz alusão aos encontros virtuais promovidos pelas redes sociais tão comuns na atualidade. Dito de outro modo, a foto do perfil utilizada por Sid parece ter sido fundamental para que ela aceitasse se

encontrar com ele, porém, o que ela encontra na “realidade”, seja quanto ao aspecto físico da preguiça, seja quanto ao modo de ser, não condizem com o esperado, sendo o suficiente para dispensá-lo e seguir em frente.

Sid, arrasado com o rompimento, vai buscar consolo em Manny e Diego que estão fazendo “coisa de homem”: sentados numa espécie de bar, eles bebem e conversam sobre a impossibilidade de entender as mulheres, que na opinião do mamute: “- Não dá para entender... A Ellie, por exemplo, a vida é ótima com ela, não há surpresas, nada muda nunca, mas hoje ela deu uma risadinha”. Ele desabafa sobre o comportamento de Ellie, cheio de “risinhos” e até uma “reboladinha”, o que contraria a vida “sempre igual” e “sem surpresa” que leva junto à esposa. Nessa perspectiva, o casamento é visto pelo mamute como uma rotina desinteressante e previsível.

Na volta para casa, Manny estranha a ausência de Ellie e Amora, bem como o silêncio do lugar, quando é surpreendido com uma festa surpresa em comemoração às suas bodas, com direito a convidados, flores, uma estátua de gelo do casal, e compreende ser a festa justamente “aquele lance de mulher” entre Ellie e Amora.

Aqui, o filme não apenas afirma o casamento, como também reafirma a continuidade do sacramento, reforçando a ideia de união do casal ao longo dos anos.

A ideia de família também é vislumbrada no relacionamento de Shira e Diego. Se no filme anterior, tais personagens começaram como rivais e terminaram sinalizando um relacionamento amoroso, neste quinto filme da sequência o casal de tigres imaginam-se pai e mãe ao observarem alguns filhotes brincando na festa:

Diego: - Ah, eu fico imaginando o nosso filho ali. Ele seria o melhor de todos.

Shira: - Você quis dizer ela!

Diego: - Ele!

Shira: - Tanto faz, nós já conversamos Diego, crianças têm medo de nós.

Diego: - Tá, mas, por quê?

[Nesse momento três filhotes brincam de bola e ficam apavorados com o casal tigres olhando-os fixamente, temendo ser devorados. Diego e Shira se aproximam tentando demonstrar simpatia, mas ao sorrirem os dentes afiados e as bocas sujas de uva lembrando sangue fazem com que os filhotes fujam desesperados]

Shira: - E eu até sorri desta vez (A ERA DO GELO, BLUE SKY STUDIOS, 2016).



Figura 19- Diego e Shira aos olhos dos filhotes



Figura 20- Diego e Shira mais próximos

Aqui, aos olhos dos pequenos, a visão dos dois tigres ao longe os observando faz parecer que estão prestes a lhes darem o bote. Ao se aproximarem, é dado um *zoom* nas presas e no aparente sangue que lhes escorrem da boca, tornando Shira e Diego ainda mais ameaçadores e perigosos.

O casal de felinos discute sobre o sexo de sua/seu provável filhote. Diego quer que seja “ele” e que seja “o melhor de todos”, Shira, por sua vez, deseja que seja “ela” e também fica implícito que seja “a melhor”. Desse modo, cada um quer que a prole se pareça consigo e que seja superior aos demais.

Apesar de estarem juntos desde o filme anterior, a competitividade entre Diego e Shira marca também a relação que eles possuem. Mesmo ela tendo entrado para a “família” de Diego, Shira não é submissa aos desejos e ordens do tigre que, por sua vez, também não concorda e acata tudo o que sua companheira diz, mantendo uma relação mais igualitária entre os casais que aparecem na franquia.

Encabulado por ter se esquecido da data e sem saber o que fazer quando os/as convidados/as esperam que ele mostre o que preparara para a esposa, Manny é “salvo pelo gongo pelo show das luzes” que ilumina o céu, mas o que parecia ser uma linda e serena queima de fogos de artifícios é na verdade uma perigosa chuva de meteoros, que acaba com a festa.

O esquecimento do mamute revela certa indiferença no modo como ele vivencia o casamento e a vida a dois, diferente de Ellie que espera ansiosamente pela celebração da data, fato que indicia como a educação feminina projeta um desejo e uma expectativa em torno do casamento, algo “natural” na vida da mulher.

Para se protegerem da chuva de meteoros Manny guia o grupo até uma caverna, mantendo-os a salvo. Enquanto isso, no subterrâneo, Buck, a doninha aventureira do terceiro filme, ajuda a salvar um ovo capturado por uma família de dinoaves, formada pelo pai, sua filha Gertie e seu filho Roger.

Gertie é grande, impulsiva e “sanguinolenta” e, tal como pai, deseja tirar Buck do caminho, uma vez que a doninha atrapalha os roubos de ovos de dinossauros praticados pela família de dinoaves. A caracterização agressiva de Gertie ganha mais destaque quando contrastada com o aspecto físico e comportamental do irmão, representado como um franzino, pacífico, emotivo e sensato dinoave. Assim, o filme rompe com as representações tradicionalmente atribuídas ao feminino e ao masculino, mostrando diferentes formas de feminilidades e masculinidades



Figura 21- Gertie segura Roger pelo pescoço enquanto é observada pelo pai

Após a chuva de meteoros o bando reencontra Buck que traz consigo uma placa que contém uma profecia: a cada cem milhões de anos o mundo sofre uma limpeza cósmica em que um asteroide cai sempre num mesmo ponto no alto de uma montanha. A doninha sugere que cheguem até o local a fim de descobrir o que atrai o asteroide e, assim, possam mudar o curso dele.

No trajeto, o grupo acaba parando em Geotopia, como dito, um fragmento do asteroide cujo interior é formado por cristais com poder rejuvenescedor. Lá, o bando é recebido por



Brooke, uma simpática preguiça que os/as leva até líder da comunidade Shangri-Llama, uma llama zen, mística e praticante de yoga.

Brooke se sente atraída por Sid assim que o vê e já vai se apresentado ao “bonitão”, elogiando-o na frente de todos. A personagem em questão é caracterizada como uma preguiça delicada, de voz suave e longos cabelos ruivos encaracolados presos a uma tiara de flores. Assim como Vovó, Brooke toma a iniciativa no relacionamento amoroso:

Sid: - Oh, Brooke, você é tão linda. Você é mesmo de tirar o fôlego!

Brooke: - Aposto que você diz isso para todas.

Sid: - Bem que eu tento, mas geralmente elas fogem antes de ouvir.

Brooke: - Ah, você é tão romântico! Levanta! Sei que eu vou parecer meio atirada... [Brooke se ajoelha e segura a “mão” de Sid] Quer ser meu parceiro na vida?

Sid: - Brooke, eu não sei o que dizer... É que só fazem doze minutos. Por que demorou tanto? Sim! Hoje é o melhor último dia da minha vida! (A ERA DO GELO, BLUE SKY STUDIOS, 2016).



Figura 22- Brooke pedindo Sid em casamento

É Brooke quem pede Sid em casamento mesmo o tendo conhecido há alguns minutos. Apesar de o casamento reiterar o discurso da heterossexualidade, o pedido é feito pela personagem feminina. Se, por um lado, o pedido feito por Brooke mostra a importância que o casamento assume para a mulher, por outro lado, o fato de a personagem feminina o fazer representa um feminino decidido, que mostra iniciativa para realizar seus desejos sem que isso seja tido como vulgar. É Brooke também que toma Sid em seus braços e o beija ao comemorar o sucesso no plano de desviar o asteroide.

A temática do casamento também perpassa a vida das duas gerações de mamute do filme: Ellie e Amora. Ellie valoriza o matrimônio a tal ponto que prepara uma grande festa para celebrar a renovação de seus votos com Manny, que sequer se lembra da data. Neste casal de mamute, as representações do ser feminino e ser masculino aparecem mais marcadas nas personagens. Manny é o marido/pai “durão”, superprotetor, controlador, que por isso mesmo não gosta de surpresas, preferindo uma vida pacata ditada pela rotina. Já Ellie é a esposa/mãe sentimental, carinhosa e prática, que possui um espírito aventureiro e busca sempre mediar os conflitos entre Manny e Amora e, apesar de apoiar a filha, ela procura não contrariar o marido.

Inserida no segundo filme da franquia, Ellie foi a personagem feminina que mais sofreu transformações: de uma mamute “perdida” que pensava ser gambá ela vivenciou as identidades de descobrir-se mamute, de esposa e de mãe.

Na festa das bodas, Julian deixa escapar que ele e Amora irão embora:

Manny: - Vão se mudar?

Ellie: - Eu pensei que fossem morar com a gente nos primeiros anos!

Amora: - Eu sei, mas eu e o Julian estamos a fim de dar um giro por aí.

Manny: - Um giro?

Julian: - É, viajar, explorar, ir aonde der na telha. Sem planos é o melhor plano, é a minha filosofia. Um aperitivo?

Manny: - Isso não é um plano, nem uma filosofia, nem muito seguro.

Amora: - Pai, nós somos jovens, podemos pensar em segurança quando formos velhos e chatos como você e a mamãe... (A ERA DO GELO, BLUE SKY STUDIOS, 2016).

A decisão de Amora e Julian de partirem contraria a vontade de Manny e Ellie de tê-los por perto. Há um claro contraste entre a vida de casados que Manny e Ellie têm com a vida de recém-casados que Amora e Julian desejam ter. A rotina, a segurança e a vida sem surpresas tão prezadas por Manny são vistas aos olhos da filha como algo chato, coisa de gente velha. Mesmo casada, Amora não quer ser conformada a uma vida desinteressante, confinada ao âmbito privado e limitada aos filhos, ela quer sair, explorar e aproveitar novas oportunidades de crescimento e para isso conta com o apoio do noivo, que partilha da mesma ideia.

Manny e Ellie discutem o que poderiam fazer para manter a filha por perto. Enquanto o mamute pensa em destruir o relacionamento da filha, Ellie diz que precisam fazer parecer que a ideia de ficarem juntos seja da própria Amora. Aqui, se o plano masculino reside apenas



em tirar o oponente do caminho, o feminino se mostra mais elaborado, contrastando força física e pensamento.

Colocando o plano em ação, Manny tenta enturmar-se com Julian convidando-o para uma partida de hóquei no gelo. Aqui, o esporte figura como signo de masculinidade e, conforme argumenta Sabo (2002), trata-se de uma “escola” na qual se aprende a valorizar o “ser homem” ao passo que desvaloriza o “ser mulher” e as masculinidades subordinadas, servindo, muitas vezes, como um “espelho da sociedade”. Desse modo, Manny usa o esporte para se aproximar de seu futuro genro, mas também como uma forma de provar sua superioridade ao diminuir Julian, que mal consegue manter-se em pé e ainda cai quando é atingido pela pedra fortemente arremessada por Manny. Já Ellie chama Amora para uma conversa entre mãe e filha, mas para o seu “desapontamento”, Amora se mostra pronta para lidar com os desafios que ela e Julian poderão enfrentar na vida a dois que escolheram. Ao longo do filme, com a proximidade do asteroide que destruirá a vida na terra, Manny e Ellie percebem que precisam deixar a filha seguir o caminho dela.

Para salvar o mundo da destruição e extinção, Buck coordena o plano de desviar o asteróide, que é magnético, lançando os cristais de Geotopia para o espaço como uma espécie de ímã a fim de atraí-lo para longe da montanha. Para isso será necessário convencer a Shangri-Llama a se desfazer dos cristais, contar com a preciosa ajuda dos dinoaves para levar os cristais até a cratera do vulcão e ainda tampar todas as saídas de ar para que possam criar pressão necessária para o lançamento dos cristais no espaço.

Apesar de ser Buck, elemento masculino, elaborar e coordenar todo o plano de ação, Brooke e Vovó são essenciais para o plano dar certo. Enquanto o líder de Geotopia se nega a dar os cristais, Brooke intervém e enfrenta o llama argumentando que os cristais não são dele, mas um presente dos céus e que chegara a hora de devolvê-los, convencendo todos e todas a ajudar no plano: “Mudar não é fácil, mas faz parte da vida, tá na hora de abraçar a mudança, goste você ou não!”

Quando todos os cristais já estão dentro da cratera, o plano parece não funcionar até que Vovó vê um pequeno vazamento de vapor e o tampa com sua bengala, dando início a uma grande explosão.

A salvo do perigo, o bando retorna para casa para a celebração do casamento de Amora e Julian. No caminho de volta, quando Amora se mostra insegura quanto ao casamento e a vida de casada, é Manny e Ellie que apoiam a decisão da filha. Sid, ao longo do filme, se coloca como o responsável pela organização da cerimônia:

Sid: - Já sei, vou planejar o casamento de vocês, vai fazer com que vocês esqueçam essa história de fim do mundo.

Amora: - Na verdade, a gente só ia improvisar uma cerimônia discreta.

Sid: - O quê? Amora, Amora, minha querida, você não improvisa o dia mais feliz de sua vida. Não, você controla e comemora, estrangula ele de boas intenções... (A ERA DO GELO, BLUE SKY STUDIOS, 2016).



Figura 23- Casamento de Amora e Julian

A fala da preguiça reafirma o casamento como “o dia mais feliz” da vida da mulher, e, portanto, algo que não pode ser improvisado, havendo toda uma preparação. Conforme argumenta Jack Halberstam (2012), desde cedo as meninas são educadas a ver o casamento como algo natural na vida da mulher como sinônimo de “final feliz” como se não houvesse outras possibilidades.

Assim, neste filme último filme da franquia, temos ao lado da reiteração do casamento e da heterossexualidade, representações do feminino que rompem de diferentes formas com o estereotipo de um feminino frágil, passivo e submisso ao masculino. Em Francine há a recusa ao casamento com um dos protagonistas da série, é a voz feminina que se dá o direito de decidir com quem quer se relacionar, inclusive com mais de um parceiro e com os quais não haverá procriação, reafirmando a liberdade sexual feminina.

Vovó também partilha dessa mesma liberdade e ao final do filme assume sua identidade como Gladis, um feminino autônomo, aventureiro, livre. É assim, também, que sem se preocupar com a opinião social Brooke pede Sid em casamento, tomando a iniciativa no relacionamento. Amora, por sua vez, também diz não à vida familiar ao lado dos pais; à

“obrigatoriedade” de ser mãe, visto que em seus planos de recém-casada ela sequer menciona ter filhotes, bem como a uma vida confinada ao espaço privado do lar, aliás, ao contrário, ela quer viajar, explorar e aproveitar tudo aquilo que a vida oferece.

## **2 MEU MALVADO FAVORITO**

*Meu Malvado Favorito (Despicable Me)* estreou nas telonas no ano de 2010 sob a direção de Pierre Coffin e de Chris Renaud. O filme tem como protagonista Gru, um super-vilão que tem o seu orgulho ferido devido ao misterioso roubo da Pirâmide de Gizé, considerado o roubo do século, e decide reconquistar o posto de vilão número 1 ao colocar em prática o seu mirabolante plano de roubar a lua. Nessa empreitada, Gru conta com a ajuda do cientista doutor Nefário e de seus minions, as pequenas criaturas amarelas de formato arredondado e macacão azul que trabalham para ele.

Para roubar a lua, Gru precisa primeiro roubar dos chineses o raio encolhedor, uma poderosa arma capaz de encolher qualquer coisa que esteja à frente. Contudo, Vetor, um adolescente “nerd” e aspirante a escrever o seu nome no *holl* dos grandes vilões, consegue obter a arma.

Após inúmeras tentativas frustradas de adentrar a fortaleza do rival, Gru acaba enxergando nas três garotas órfãs vendedoras de biscoitinhos uma oportunidade de reaver o raio encolhedor sem levantar suspeitas. A fim de colocar seu plano em prática, o super-vilão decide adotar as três meninas, no entanto, Gru não contava que sua vida seria transformada pelas garotas.

Neste primeiro filme da saga, três personagens femininas se destacam: Margô, Edith e Agnes, as órfãs que acabam sendo adotadas por Gru. Há ainda, breves aparições de Marlena, mãe de Gru. Embora o foco de nosso trabalho consista na inserção de personagens femininas ausentes dos filmes originais, retomaremos, em momentos oportunos, alguns aspectos e passagens que envolvam essas quatro personagens, visto a importância que elas conferem à trama e ao contexto dos filmes posteriores. Quanto ao nosso objetivo, destacaremos neste segundo filme a personagem Lucy, que passa a fazer parte do elenco fixo, bem como outras coadjuvantes, como Jills, Natalie e Shannon, cujas presenças atuam como contraponto à Lucy, fazendo-a a “mulher certa” para Gru.

### **2.1 Meu Malvado Favorito 2 - “Ela beija meus dodóis/Ela me dá presentes/Mamãe gosta muito da gente/Te amamos mamães inteligentes!”**

Sob a direção de Pierre Coffin e Chris Renaud, no segundo filme da série *Meu Malvado Favorito (Despicable Me 2)*, Gru, agora oficialmente pai de Margô, Edith e Agnes,

deixa de lado a vilania e se dedica aos cuidados das meninas, transformando sua indústria de equipamentos e armas numa produtora de geleias e gelatinas, para desagrado do Dr. Nefário.

Após o misterioso desaparecimento de um laboratório russo do Círculo Polar Ártico, a Liga Anti-Vilões (AVL), uma Organização Ultrassecrta dedicada a combater o crime em escala global, decide contatar Gru para ajudá-los a descobrir quem é o vilão por trás do roubo e qual o seu interesse na substancia PX41 fabricada pelo laboratório que poderia se tornar uma poderosa arma de destruição em massa.

Assim como acontece na sequência de *A Era do Gelo* em que o espectador acompanha a história a partir da perspectiva de Manny, tido, como já dito, como a identidade, aqui, a personagem Gru assume essa mesma posição, fazendo do feminino o outro, a parte complementar.

Para recrutar o ex-vilão é enviada a agente Lucy Wilde, agente recém-contratada da AVL, uma mulher branca, magra, alta, de cabelos lisos e ruivos, olhos verdes, um nariz fino e pontudo, divertida e bem humorada. Ela sempre está com um vestido azul e salto alto. Independente e bem resolvida, Lucy é uma mulher na casa dos trinta ou quarenta anos, solteira e aparentemente sem vínculos familiares, o que lhe confere ares de liberdade.

A primeira cena entre Lucy e Gru aponta o ex-vilão como “alvo localizado”, o que leva, num primeiro momento, à ideia de uma caçada. A partir daí, a agente aborda Gru afirmando que ele precisa acompanhá-la. Contrariado, ele reage e dispara contra ela um tiro de sua arma congelante. Lucy não apenas reage ao ataque disparando sua arma que solta fogo como também acaba eletrocutando Gru com o seu batom de choque. A agente da AVL faz tudo isso com estilo e sem despende esforço.



Figura 24- Lucy eletrocutando Gru com seu batom de choque

Lucy acaba cumprindo, à sua maneira, sua missão de levar Gru até a agência, mesmo que para isso ela o paralise, atropele, arraste, bata e o esprema repetidas vezes a fim de fazê-lo caber no porta-malas do carro, o que garante comicidade à cena, que é acentuada pela diferença física entre os dois, visto que Gru é um homem branco, de meia-idade, alto, careca, com um grande e pontudo nariz, além de ombros largos e barriga saliente que contrastam com suas pernas finas.

Lucy ainda domina os dois minions que seguem Gru. Ao dirigir, ela não desvia de outros carros ou pessoas, seguindo com firmeza sua rota e propósito até chegarem à sede da AVL onde Silas Bundowski, chefe da instituição, propõe que Gru comece a trabalhar com eles:

Bundowski: - Como pode ver nas mãos erradas o soro PX41 poderia ser a arma mais devastadora da Terra. Felizmente tem uma estrutura química muito distinta e graças a mais nova tecnologia de rastreamento químico achamos rastro dele no *Paradise Mondí*.

Gru: - Ah, num *shopping*?

Bundowski: - Exatamente e acreditamos que um desses donos de loja seja um gênio do crime e é aí que você entra. Como ex-vilão você sabe como um vilão pensa, como um vilão age.

Lucy: - O plano é o senhor se infiltrar numa loja do *shopping* e se tudo der certo...

Gru: - Podem parar, eu já sei onde isso vai dar com esse papo de “Missão Impossível”, mas não, não! Agora sou pai e um legítimo homem de negócios, eu estou desenvolvendo uma linha de geleias e gelatinas deliciosas.

Bundowski: - Rá, rá, rá! Geleias e gelatinas? Rá, rá!

Gru: - Ah, tá debochando? É isso aí, obrigado, mas dispense o convite. Vou dar uma dica: em vez de dar choque nas pessoas e sequestrá-las não acha que seria mais simples chamá-las! (MEU MALVADO FAVORITO, UNIVERSAL STUDIOS/ILLUMINATION ENTERTAINMENT, 2013).

Gru recusa o convite da AVL afirmando agora ser “pai” e um “legítimo homem de negócios”, o que deixa subentendido que a vilania e a ilegalidade não são condizentes com o seu novo *status* paterno. A vida de solteiro, errante e de aventuras precisa ser deixada para trás e transformada numa vida idônea e exemplar, ainda mais sendo um “pai solo”.

Após recusar a oferta de emprego, Gru volta atrás ao ver que seus negócios culinários não estão tendo sucesso. Infeliz com a nova função e saudoso da vida de tramas sinistras e crimes em larga escala, o dr. Nefário deixa Gru por uma nova oferta de emprego, o que faz com que o ex-vilão se veja sem uma fonte de renda, condição que o leva a trabalhar para a AVL, agora não mais para “destruir” o mundo, mas para “salvá-lo”, o que reforça o imaginário de heroísmo que a figura paterna representa às filhas.

Em seu primeiro dia, Gru vai ao *shopping* para dar início às investigações quando se depara com Lucy:

Gru: - Por que você está aqui?  
 Lucy: - Vim a mando de Silas, sou sua nova parceira. Eeeeeee!  
 Gru: - O quê? Não! Nada de eeeee. Bundoviski não me falou nadinha de uma nova parceira.  
 Lucy: - Pelo seu passado moralmente duvidoso, ninguém quis trabalhar com você, menos eu! Eu topei na hora, sabe como é, eu sou nova aqui, eu faço o que me mandam (MEU MALVADO FAVORITO, UNIVERSAL STUDIOS/ILLUMINATION ENTERTAINMENT, 2013).

Temos em Lucy a representação da mulher que trabalha fora e numa profissão, quiçá, pouco associada ao feminino, como é a de agente secreta. A agente Wilde é designada como parceira Gru, mesmo a contra-gosto do ex-vilão, acostumado a trabalhar a sós. Por mais que Lucy simpatize com Gru, ela apenas cumpre a ordem de Silas, que não *pede* que ela seja parceira de Gru, a *manda* ser. Se Lucy é a novata da agência, a contratação de Gru é ainda mais recente, o que não impede, no entanto, dele comandar toda operação.

Esse poderio masculino se faz presente nesses dois primeiros filmes da franquia nos quais os cargos de maior destaque e prestígio são ocupados por personagens masculinas: temos o senhor Perkins, banqueiro do Banco do Mal ao qual Gru recorre para pedir financiamento para o seu projeto de roubar a lua e Silas Bundowski, diretor da AVL, ambos

assessorados por secretárias mulheres, profissões e cargos que reforçam a ideia da subordinação feminina ao homem.

É interessante observarmos como a personagem Lucy é construída e inserida no filme como uma mulher “na medida” para Gru, sobretudo quando sua imagem é contraposta a outras duas potenciais pretendes do ex-vilão: Natalie e Shannon, ambas apresentadas por Jills, a vizinha de Gru.

Uma das cenas iniciais mostra Gru se desdobrando para realizar o aniversário de Agnes no quintal da residência da família. Em um ambiente nada propício para crianças com brinquedos que soltam fogo, instrumentos de guerra ou *show* de mágicas que inclui serrote, Gru discute ao telefone exigindo a presença da Princesa Fada que havia contratado para animar a festa. Ao constatar a ausência da animadora, ele decide fantasiar-se de Fada, ou mais precisamente, de Gruzapunzel, “a mais mágica de todas as princesas encantadas”, para não desapontar a filha caçula.



Figura 25- Gruzapunzel

A fantasia usada por Gru busca fazer uma representação tradicional desses seres que habitam o mundo infantil: um lindo vestido cor de rosa e branco cheio de babados e rendas, asas delicadas, cabelos loiros cacheados adornados com uma coroa rosa, sapatos rosas, além da varinha de condão também cor de rosa. Contudo, mesmo portando esse conjunto de adereços, ainda suscita dúvidas em uma das crianças convidadas:



Criança convidada: - Por que é tão gorda?

Gruzapunzel: - Porque... a minha casa é feita de doces e... às vezes eu como demais para esquecer os meus problemas. [ela responde batendo com a varinha na cabeça da menina repetidas vezes]

Criança convidada: - E por que você... [a menina é interrompida ao engasgar-se com o glitter jogado por Gruzapunzel em seu rosto] (MEU MALVADO FAVORITO, UNIVERSAL STUDIOS/ILLUMINATION ENTERTAINMENT, 2013).

O questionamento da menina não incide no fato de Gru, um homem, estar vestido de mulher, mas no motivo de Gruzapunzel ser “tão gorda”. O uso de um advérbio de intensidade acentua a indignação da pequena, sinalizando que a concepção infantil encara como uma “necessidade” que o corpo feminino ideal seja um corpo magro, ainda mais se tratando de um ser encantado.

Vemos transparecer na fala da pequena garota a influência que a cultura exerce enquanto reguladora de pensamentos, práticas, crenças, comportamentos e valores que são transmitidos e interiorizados como “normais” e esperados às mulheres. Podemos depreender como a sociedade investe sobre os corpos, sobretudo, o corpo feminino e é em meio a esses aprendizados que as subjetividades vão sendo moldadas.

Nessa perspectiva, podemos retomar os preceitos foucaultianos de normalização e disciplinarização dos corpos enquanto estratégias de poder. Segundo Michel Foucault (2009),

A disciplina “fabrica” indivíduos; ela é a técnica específica de um poder que toma os indivíduos ao mesmo tempo como objetos e como instrumentos de seu exercício. Não é um poder triunfante que, a partir de seu próprio excesso, pode-se fiar em seu superpoderio; é um poder modesto, desconfiado, que funciona a modo de uma economia calculada, mas permanente (FOUCAULT, 2009, p. 143).

A ideia de um corpo concreto foi fundamental para a teoria feminista, visto que foi sobre a diferença biológica existente entre os corpos masculinos e femininos que foi construída e legitimada a desigualdade de gênero.

Conforme aponta Rosa Maria Bueno Fischer (2001), embora algumas feministas critiquem a teoria do corpo elaborada por Foucault em *História da Sexualidade* por negar o caráter de gênero das técnicas disciplinares referenciadas como “técnicas de si” e ligadas a um sujeito genérico, é inegável a contribuição que as tecnologias disciplinares e do poder tiveram nas discussões e pesquisas no campo dos estudos femininos na qual “[...] a descrição das tiranias do complexo moda-beleza [...], por exemplo, fundamenta-se inteiramente em Foucault e, de certa forma, o ultrapassa, já que coloca em evidência o corpo feminino e a inscrição, nele, das lutas de poder entre homens e mulheres [...]” (FISCHER, 2001, p. 593).

Essa “fabricação” do sujeito está inscrita numa vigilância ininterrupta, que busca esquadriñar ao máximo o tempo, o espaço, os movimentos. Por se tratar de um processo contínuo e sutil, muitas vezes passa despercebido, daí o alerta de Louro (1997) para as práticas cotidianas, visto que “são, pois, as práticas rotineiras e comuns, os gestos e as palavras banalizados que precisam se tornar alvos de atenção renovada, de questionamento e, em especial, de *desconfiança*. A tarefa mais urgente talvez seja exatamente essa: desconfiar do que é tomado como natural” (LOURO, 1997, p. 63 – grifo da autora).

Após sua apresentação, Gru é abordado por sua vizinha que tenta “empurrar” a ele sua amiga Natalie:

Jills: - Olá Gru, você é sempre a alegria da festa!

Gru: - Olá Jillien!

Jills: - Oh, eu acho que vou arriscar um palpite, é que minha amiga Natalie acabou de ficar solteira e...

Gru: - Não, não, não! Tô fora! Sai dessa, comigo não!

Jills: - Qual é? Ela é uma figura! Ela adora Karaokê, tem tempo de sobra e só liga pra beleza interior...

Gru: - Não, Jills. Isso não vai rolar mesmo, me deixa quieto!

Jills: - Então tá, esquece a Natalie. Que tal a minha prima Linda?

Gru: - Não!

Jills: - Eu tenho uma amiga que acabou de ficar viúva...

Gru: [Gru esguicha água com a mangueira em Jill] - Ih, foi mal! Não tinha visto você aí... [Gru esguicha com mais força atirando para longe a vizinha] - Nem aí... (MEU MALVADO FAVORITO, UNIVERSAL STUDIOS/ILLUMINATION ENTERTAINMENT, 2013).

Jills pretende a todo custo arranjar um par para Gru, “oferecendo” a amiga e a prima. A atitude de Jills revela a ideia de que o homem não deve ficar sozinho, ainda mais quando se tem filhas para criar, o que sugere, em contrapartida, a importância da presença materna ou daquela que lhe faça às vezes. Para ela, parece não importar com quem seu vizinho pretende ficar, desde que esteja acompanhado de alguém do sexo oposto.

O jeito espontâneo e ousado com que Jills é retratada mostra uma mulher que não se acanha em conversar com homens e mesmo em demonstrar o seu interesse por eles. É ela quem toma a iniciativa e busca controlar a situação a fim de conseguir o que deseja. O uso de roupas coladas ao corpo ao lado da postura empinada com a qual se porta corroboram para a construção de uma imagem daquilo que se poderia tomar como uma “mulher atirada” para os mais conservadores, chegando até mesmo a deixar o sexo oposto acuado e constrangido.



Figura 26- Jills conversando com um dos convidados da festa de Agnes

Como mencionado, Jills tenta aproximar sua amiga Natalie de Gru que prontamente dispensa qualquer possibilidade de relacionamento.

Natalie foge da imagem tida como bonita segundo o padrão ocidental amplamente divulgado pelas mídias contemporâneas: ela não é jovem, não é magra, possui volumosos cabelos crespos escuros, é estrábica, com dentes desalinhados que saltam de sua boca e com um gosto no mínimo duvidoso para roupas.



Figura 27- Natalie

Além da falta de atributos físicos, Natalie é descrita como uma mulher que tem muito tempo livre, o que sugere a falta de trabalho e/ou a dependência financeira de outrem, bem como um jeito desastrado que a fazem parecer alguém diminuída ou pouco qualificada.

Em outra ocasião, Jills, ainda insistindo arranjar uma mulher para Gru, apresenta ao vizinho sua amiga Shannon. Mesmo contrariado, Gru acaba aceitando sair para jantar com Shannon, utilizando no encontro uma peruca, pois como lhe garantira o vendedor, o adereço era capaz de “transformar o feio em irresistível”. O uso da peruca demonstra a preocupação com a vaidade e a tentativa de apresentar-se como alguém mais bonito e interessante, o que mostra a força que a cultura e a mídia exercem sobre as pessoas, levando-as a um descontentamento com o corpo que possuem a partir da crença de um “erro no corpo”, como já mencionado.

Embora no filme a questão da vaidade e da beleza abranja tanto o sexo masculino quanto o sexo feminino, ela se faz com muito mais força quando se trata da representação feminina, o que pode ser visto por meio da personagem Shannon, uma mulher já não tão mais jovem, mas que busca a todo custo parecer bem mais nova e atraente: ela é macérrima, possui cabelos louros longos, platinados e “chapados”, sobrancelhas feitas e nariz arrebitado, sua pele é toda esticada usando ainda maquiagem carregada, além de trajar um vestido de oncinha justo, curto e decotado que ressalte ainda mais seu corpo sarado e sandálias de salto agulha. Como comenta a professora do Departamento de História da Universidade de Brasília, Tania Navarro-Swain (2011),

O *cyborg* analisado por Donna Haraway, o corpo tecnológico, é evocado pelo discurso sobre o transplante, do qual se trocam as peças na luta contra a morte; a plástica na barriga e as publicidades de cosméticos e cremes rejuvenescedores 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 (SWAIN, 2011, p. 22).

O espaço do restaurante onde se dá o encontro busca evocar o romance a partir de um conjunto de elementos: a tela ao fundo de Veneza, tida como a cidade mais romântica da Itália; a predominância da cor vermelha comumente associada ao amor e à paixão; o jantar a dois num local mais reservado. No entanto, Gru aparece visivelmente desconfortável com a companhia e com a situação.

É Shannon que toma a iniciativa no encontro:

Shannon: - Eu tava tipo mega nervosa por causa de hoje, tem muita gente falsa no mundo, né, heim...

Gru: - É, eu tô ligado! [e ri sem graça]

Shannon: - Ah, e ai, você malha?

Gru: - Bom, eu...

Shannon: - É claro, tá na cara que não, mas já pensou em malhar heim? Bem-estar físico é muito importante pra Shannon, acho que já deu pra perceber, né? [de repente ela se levanta e começa a fazer flexões e abdominais no meio do restaurante]

Gru: - É, eu já percebi... Nós estamos num restaurante, sacou? (MEU MALVADO FAVORITO, UNIVERSAL STUDIOS/ILLUMINATION ENTERTAINMENT, 2013).



Figura 28- Shannon se exercitando no restaurante

A partir da situação inusitada, podemos observar como o filme capta essa divinização do corpo magro, transformado em sinônimo de beleza, feminilidade, saúde, sucesso e de pertença, premissas, estas, que nem sempre são verdadeiras.

A não correspondência ao paradigma da magreza acarreta a insatisfação com o corpo. Ser magra e parecer jovem em nossa cultura figura quase como uma “obrigação moral” da mulher que cada vez mais passa a buscar por dietas “milagrosas”, exercícios físicos exacerbados, produtos e cremes que prometem a redução de medidas, intervenções cirúrgicas nas quais

[...] todas as tecnologias de correção do corpo da mulher, a partir da definição de desvios culturalmente criados e ampliados por inúmeras estratégias de comunicação, como vimos, só fazem subjugar-las, de todas as formas amarrando-as a si mesmas e a um dispêndio de energia na aquisição de informações e habilidades, em função de uma

identidade normativa, cujo fim é a atratividade sexual [...] o complexo de moda e beleza, com a tirania da magreza, produziria formas patológicas de subjetividade, cristalizando a produção de uma determinada feminilidade, definida como ‘natural’. Ou seja, o corpo da mulher estaria sendo produzido culturalmente através de práticas que só configuram e modelam sua conformação física, como definem suas próprias experiências de vida, mantendo, estrategicamente, relações desiguais de poder entre os sexos (FISCHER, 1996, p. 224).

Se por um lado, o aspecto físico de Shannon de certa forma se enquadre ao que hoje a mídia dita como padrão de beleza, por outro, os assuntos e o comportamento da personagem no restaurante mostram-se banais e exagerados. Nesse sentido, “a cultura estereotipa as mulheres para que se adequem ao mito nivelando o que é feminino em beleza-sem inteligência ou inteligência-sem-beleza. É permitido às mulheres uma mente ou um corpo, mas não os dois ao mesmo tempo” (WOLF, 1992, p. 77-78).

Para a escritora feminista estadunidense Naomi Wolf (1992), o chamado “mito da beleza” tornou-se uma versão moderna de um reflexo social que passou a vigorar a partir da Revolução Industrial, transformando-se numa poderosa arma política contra a evolução da mulher. Segundo a autora, antes da Revolução Industrial, a mulher não vivenciava o mito como um ideal físico amplamente difundido. Circunscrita ao trabalho em torno da produção familiar e às imagens e modelos oferecidos pela igreja, o valor da mulher comum era medido a partir de sua força de trabalho, a sagacidade econômica e a sua fertilidade.

Em sua forma atual, o mito da beleza ganhou terreno nos abalos sociais fruto da industrialização, da urbanização, da implantação do sistema fabril que passou a exigir do sexo masculino o deslocamento de casa para o local de trabalho, minando a esfera isolada da domesticidade. Com a expansão da classe média, da alfabetização e das tecnologias de produção em massa surge nos Estados Unidos um novo estilo de vida a uma nova classe de mulheres alfabetizadas e ociosas, das quais o capitalismo industrial as esperavam submissas, donas-de-casa, esposas, mães exemplares e consumidoras de produtos para casa. Quando a dona-de-casa deixou os domínios do lar para ocupar o mercado de trabalho, os anunciantes se depararam com a perda de seu principal público-alvo. Com isso uma nova estratégia se fez necessária, a venda de eletrodomésticos e produtos para casa cedeu lugar a grande indústria da beleza, do emagrecimento e do rejuvenescimento, mudando significativamente o hábito do consumo feminino, outrora para casa, hoje para si.

Conforme esclarece Wolf (1992), embora em cada época e cultura exista e valorize um mito da beleza, em sua forma moderna, ele é uma invenção bem recente que ganhou expressão com a libertação das mulheres de repressões de natureza material. Após as

contestações e conquistas frutos do movimento feminista, a “descoberta” da sexualidade feminina ligou a produção da beleza à sexualidade da mulher, que, agora, no controle da reprodução, governa o seu corpo, os seus desejos e prazeres. Desse modo, como “o valor social básico da mulher não pôde mais ser definido pela encarnação da domesticidade virtuosa, o mito da beleza o redefiniu como a realização da beleza virtuosa” (WOLF, 1992, p. 19), o que fez com que a modelo jovem e esquelética tomasse o lugar da dona-de-casa feliz como parâmetro de feminilidade bem sucedida.

Nesse sentido, o mito da beleza é tomado como uma reação violenta contra a emancipação feminina, uma vez que

[...] a ideologia da beleza é a última das antigas ideologias femininas que ainda tem o poder de controlar aquelas mulheres que a segunda onda do feminismo teria tornado relativamente incontroláveis. Ela se fortaleceu para assumir a função de coerção social que os mitos da maternidade, domesticidade, castidade e passividade não conseguem mais realizar (WOLF, 1992, p. 13).

No filme, mais do que outras personagens, Shannon é refém da busca incessante pela beleza, tanto que interrompe o seu encontro com Gru para fazer flexões e abdominais no chão do restaurante.

A ação desproporcional e descontextualizada do ato de malhar, que causa surpresa em Gru, além de garantir humor à cena, contribui para mostrar como Shannon é “desequilibrada”. O uso da terceira pessoa para referir-se a si mesma acaba enfatizando ainda mais a falta de naturalidade da personagem, que, ironicamente, repudia a falsidade e tenta combatê-la:

Shannon: - Seu sotaque é tão exótico!

Gru: - Muito obrigado mesmo, eu ia...

Shannon: - Eu sei quem pode consertar isso pra você, ai tu vai aprender rapidinho a falar normal.

Gru: - Rá, rá. Uh, tá meio quente aqui né? [Gru ajeita o colarinho e ao passar a mão sobre a testa acaba deslocando sua peruca] Como é que tá a comida?

Shannon: - Opa, perai, para tudo! Você tá usando uma peruca?

Gru: - O quê? Que mané peruca?

Shannon: - Eu sabia! Mais um falso! Odeio gente falsa!

Gru: - Hã? O quê? Essa juba é minha mesmo!

Shannon: - Não é não! Sabe o que eu vou fazer? Eu vou arrancar essa coisa da sua cabeça e mostrar pra todo mundo que você é um careca bem falso! (MEU MALVADO FAVORITO, UNIVERSAL STUDIOS/ILLUMINATION ENTERTAINMENT, 2013).

Shannon fica irritada pelo fato de Gru estar usando uma peruca, acusando-o de ser falso, quando ela mesma mostra-se artificial dos pés à cabeça. Nesse momento, ao buscar comida para viagem no mesmo restaurante onde Gru está, Lucy escuta a ameaça de Shannon e percebendo que o parceiro está em apuros, a agente atira um dardo tranquilizante para alces em Shannon, que cai sobre a mesa desacordada, para espanto do garçom, que logo se tranquiliza ao saber por Lucy ser resultado do excesso de bebida.

Gru fica surpreso com a atitude da colega e ambos retiram Shannon do restaurante, levando-a de volta para casa. As cenas que se seguem são carregadas de humor ao retratarem o modo com que a loira é levada para casa: desacordada, Gru carrega Shannon e ao saírem a cabeça dela enrosca na porta, Lucy o ajuda puxando o corpo pelos pés que cai de costas ao esbarrar num poste de ferro. Ao ser colocada dentro do carro entre Gru e Lucy, Shannon faz com que o espaço no carro se torne apertado e desconfortável. A solução encontrada é amarrá-la no capô, deixando o lugar livre e confortável entre ele e ela, fazendo com que Shannon decididamente não “caiba” naquele espaço, naquela relação. Essa estratégia ilustra como a possível rival é “eliminada” com criatividade e graça por Lucy.

Quando comparada às demais personagens femininas presentes no filme, Lucy figura como a identidade, o par ideal de Gru, fazendo com que suas “concorrentes” se portem como as diferenças.

É interessante observarmos no filme que assim como Jills busca uma companheira para Gru, as três meninas também tentam encontrar uma “nova mamãe”, tanto que decidem inscrevê-lo num site de relacionamento, como sendo a coisa “certa” a se fazer:

Agnes: - Acha que a gente deve fazer isso?  
 Margô: - Claro! Isso aqui é pro bem dele! [ela está fazendo um perfil de Gru no *site* “Seu-Par-Online”] Pronto! Só falta escolher a foto!  
 [...]  
 Gru: - Ah, o que vocês estão aprontando?  
 Agnes: - Botamos você num site de namoro!  
 Gru: - Ah que joia! Oi? Não, não, não, não, não, não, não, não!  
 Edith: - Ah, deixa, é legal!  
 Margô: - E já tá na hora de você arranjar alguém!  
 Gru: - Não, para! Eu não quero arranjar ninguém! Nunca! (MEU MALVADO FAVORITO, UNIVERSAL STUDIOS/ILLUMINATION ENTERTAINMENT, 2013).

Desse modo, a busca feminina por um homem é retratada no filme desde as personagens que são crianças até aquelas que são adultas, o que sinaliza que ter um par masculino em suas vidas seja parte da educação de meninas, inscrevendo-se como algo



“natural” e desejado da vida de uma mulher. Tal ideia é mostrada também a partir de Margô, uma pré-adolescente que está aflorando seu interesse pelo sexo oposto.

A partir de Margô é representada a paquera tanto virtual com a troca de mensagens via redes sociais pela telefonia móvel, quanto presencial quando ela conhece e flerta com Antônio.

A cena em que Margô avista Antônio pela primeira vez acontece no *shopping*. Enquanto Agnes joga sua moedinha na fonte de desejos e Edith com máscara de mergulho “furta” todas as demais moedas alegando que seu desejo era ganhar muitas moedas, Margô está entretida no celular quando, de repente, ao levantar seu olhar da tela, avista o garoto que passeia pelo lugar. Antônio é captado pelo olhar de Margô quando ele passa justamente em frente à loja *Fit to be Bride* (Pronta para ser Noiva), um espaço que lembra um grande bolo de casamento, com paredes cor de rosa e vitrines em formato de coração envoltas por detalhes brancos, a própria entrada da loja possui uma escadaria, caminho que leva ao coração, ao amor. A imagem da escadaria também ativa a memória discursiva para a história de Cinderela, personagem dos contos de fadas que apressando-se com o fim do encantamento proporcionado pela fada madrinha, deixa para trás um de seus sapatinhos de cristais numa grande escadaria o que possibilita ser encontrada pelo príncipe encantado, seu verdadeiro amor.

Ao fundo, a música *Just a Cloud Away* (*Apenas uma Nuvem Distante*), de Pharrell Williams, contribui para o clima romântico. Ao perder Antônio de vista, devido aos efeitos das águas que jorram da fonte, Margô tenta reencontrá-lo e ao dar um passo para trás ela quase cai dentro da fonte, mas nesse exato momento o rapaz chega para “salvá-la”. É visível o encantamento da pré-adolescente, que fica abobalhada quando Antônio se apresenta e a convida para comer um *cookie*. Sem reação, Margô apenas repete seu nome e aceita, seguindo-o, para a desaprovação das irmãs caçulas que correm contar para o pai que “a Margô tem namorado”. Em choque com a notícia, Gru abandona o seu disfarce na missão para ir atrás da filha mais velha, encontrando-a junto ao garoto no restaurante Salsa & Salsa, propriedade de Eduardo Perez, um dos suspeitos pelo roubo do PX41.



Figura 29- Antônio visto por Margô



Figura 30- Antônio impede Margô de cair

O encontro de Margô e Antônio é interrompido pela entrada performática que Eduardo Perez faz em seu estabelecimento. Ao som de *Cielito Lindo*<sup>33</sup> (*Ceuzinho Lindo*), Perez mostra toda a atitude e “pegada” de um homem corpulento, de cavanhaque e olhos penetrantes, um exímio sedutor que, sem pedir licença, puxa para dançar junto a si uma moça que passeava pelo *shopping* acompanhada, levando outras mulheres que ali estavam ao delírio:



Figura 31- Eduardo Perez dança com uma moça

<sup>33</sup> Música popular mexicana composta por Quirino Mendonza e Cortés e interpretada no filme pelo *Trio Los Panchos*.



Figura 32- Clientes mulheres do restaurante Salsa & Salsa

O gesto de Antonio ao “salvar” Margô é repetido pelo pai durante a dança, revelando domínio e sedução. A expressão das três mulheres sugere o encantamento das clientes pela atitude de Perez e, talvez, por uma figura que as façam se sentirem envolvidas, desejadas. Essa imagem ilustra também a emancipação feminina inclusive no que tange a sexualidade, tema tão caro ao feminismo.

No cenário urbano contemporâneo, frequentando bares, restaurantes, boates, festas, cafés, as mulheres (compromissadas ou não, heterossexuais ou não) saem com as amigas para comer, beber, conversar, enfim, se divertirem. Ocupando cada vez mais o espaço público, outrora exclusivo dos homens, elas também partem em busca relacionamentos amorosos ou encontros sexuais casuais, o que demonstra uma mudança significativa do comportamento feminino se comparado há décadas anteriores. Ser mulher solteira hoje, não significa, necessariamente, estar sozinha.

As facilidades em torno de um contato físico mais íntimo, seja um beijo, seja uma relação sexual, iniciados muitas vezes na (pré) adolescência, tornaram-se frequentes na vida de ambos os sexos - embora ainda persistam julgamentos distintos de acordo com o gênero. Liberdade, descompromisso e efemeridade tornaram-se características comuns dos relacionamentos contemporâneos.

No filme, a postura superprotetora de Gru em relação às filhas no tocante à sexualidade revela traços da educação feminina. É interessante observarmos como essa identidade paterna de Gru foi sendo produzida pelas próprias meninas já no filme inaugural,

visto que se num dos primeiros contatos ele as trata como animais de estimação, colocando jornal e a comida delas em tigelinhas no chão da cozinha, gradativamente a preocupação e o afeto que passa a nutrir por Margô, Edit e Agnes revelam-se na imagem de um pai amoroso, dedicado e zeloso. Além de querer bem às garotas, o pai procura afastá-las dos “perigos” do sexo oposto, da possibilidade de decepção amorosa (como acontecerá posteriormente com Margô) ou mesmo de uma gravidez indesejada.

Em uma das cenas, ao colocar as meninas para dormir Gru vê que Margô está trocando mensagens com alguém:

Gru: - Ou, ou, ou, ou, ou, eu vi tudo! Tá mandando mensagem pra quem?  
 Margô: - Avery, você não conhece!  
 Gru: - Avery? Avery? Hã? Isso é nome de menina ou de menino?  
 Margô: - Por quê? Faz diferença?  
 Gru: - Não, não faz diferença não, só se for de menino!  
 Agnes: - Eu sei o que faz você ser menino!  
 Gru: [desconcertado] - Hã? Você sabe?  
 Agnes: - A sua carequinha!  
 Gru: - Ah, é sim! [aliviado]  
 Agnes: - Ela é tão lisinha... Às vezes eu imagino um passarinho saindo da casca do ovo, piu, piu, piu, piu.  
 Gru: - Boa noite Agnes! Tomara que não cresça nunca! (MEU MALVADO FAVORITO, UNIVERSAL STUDIOS/ILLUMINATION ENTERTAINMENT, 2013).

É visível a preocupação de Gru com o fato de Margô estar se aproximando de meninos com possíveis interesses que vão além da amizade. Enquanto Edith repudia o contato com meninos e Agnes mostra toda a inocência infantil, a mais velha das três garotas já sente certa atração pelo sexo oposto. A preocupação de Gru deixa implícita a concepção que ele tem de relacionamento heterossexual, supondo que entre meninas só possa haver amizade, cumplicidade.

Em se tratando de sexualidade, nota-se como a personagem paterna interroga a filha mais velha buscando uma confissão. Podemos depreender daí alguns preceitos foucaultianos no que tange a história da sexualidade.

Segundo Michel Foucault (1988), a partir do final do século XVI, o sexo é colocado em discurso, mas em vez de sofrer um processo de restrição ele foi submetido a um mecanismo de incitação<sup>34</sup>. A sociedade não reagiu ao sexo como uma recusa em reconhecê-lo,

<sup>34</sup> Conforme declara Rosa Maria Bueno Fischer (2003), “[...] uma atitude metodológica foucaultiana é justamente essa: a de prestar atenção à linguagem como constituidora, como produtora, como inseparável das práticas institucionais de qualquer setor da vida humana [...] O que me parece um

ao contrário, instalou-se todo um aparelho para produzir discursos verdadeiros sobre ele, surgindo a *Scientia Sexualis*, uma ciência subordinada aos imperativos de uma moral cujas classificações acabavam por reiterar as normas médicas, além de fazer da confissão uma técnica privilegiada de produção da verdade. Posto em discurso, o sexo foi se consolidando como um objeto de verdade, produzindo, assim, discursos verdadeiros, saberes e o próprio sujeito.

Nesse contexto, a sexualidade é compreendida por Foucault (1988) como uma “invenção social”,

[...] o nome que se pode dar a um dispositivo histórico: não à realidade subterrânea que se apreende com dificuldade, mas à grande rede de superfície em que a estimulação dos corpos, a intensificação dos prazeres, a incitação ao discurso, a formação dos conhecimentos, o reforço dos controles e das resistências, encadeiam-se uns aos outros, segundo algumas grandes estratégias de saber e de poder (FOUCAULT, 1988, p. 100).

Em seus estudos, Foucault (2016) concebe a sexualidade a partir da noção de dispositivo<sup>35</sup>, constituída num conjunto de práticas, discursivas ou não, inscritas em relações de poder, um poder que é onipresente, que se produz a cada instante em diferentes pontos e direções.

Para o historiador e sociólogo especialista em sexualidade, Jeffrey Weeks (2001), a história da sexualidade proposta por Foucault é “uma história de nossos discursos sobre a sexualidade, discursos através dos quais a sexualidade é construída como um corpo de conhecimento que modela as formas como pensamos e conhecemos o corpo” (WEEKS, 2001, p. 51), e como adverte Louro (1997), a sexualidade se constitui a partir de múltiplos discursos sobre o sexo: “discursos que regulam, que normalizam, que instauram saberes, que produzem ‘verdades’.” (LOURO, 1997, p. 26).

Desse ponto de vista, mais do que pela repressão, o sexo é regulado por discursos e se transforma em objeto da Ciência e por meio dos dispositivos da confissão e da medicalização

---

diferencial em Foucault é que ele insiste fortemente na produtividade “positiva” da linguagem e dos discursos, naquilo que os discursos produzem historicamente, na vida das sociedades, do pensamento, dos sujeitos” (FISCHER, 2003, p. 377).

<sup>35</sup>A noção de dispositivo é definida por Foucault (2016, p. 364) como “um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo”.

produzem saberes sobre o sexo, os prazeres, as condutas, institucionalizando discursos legítimos.

Ao se dizer a verdade sobre o sexo é construído um saber que nos constitui como sujeito. A análise dessa busca da verdade deve ser feita por um poder que funcione pela técnica, normalização e controle. Desse modo, o sexo é inserido num sistema de regulação social passando a ser confessado, medicalizado, normatizado, vigiado. O sexo foi inscrito tanto numa economia do prazer como num regime ordenado de saber, estabelecendo um jogo “que se constituiu, lentamente, desde há vários séculos, um saber do sujeito, saber não tanto sobre sua forma, porém daquilo que o cinde; daquilo que o determinam talvez e sobretudo o faz escapar a si mesmo” (FOUCAULT, 1988, p. 68).

Quatro figuras tornaram-se os alvos principais dos dispositivos de poder-saber da sexualidade: o casal malthusiano, a mulher histérica, a criança onanista e os pervertidos sexuais (homossexuais). Para Foucault (1988), mais do que por repressão, o sexo é regulado por discursos, o que resulta numa necessidade de falar e de vigiar a sexualidade como uma das mais eficazes formas de controle do sujeito.

Por volta do século XVIII surge uma incitação política, econômica e técnica a falar do sexo sob a forma de análise, contabilidade, classificação e especificação, por meio de pesquisas quantitativas e causais, acrescentando uma dimensão racional à moral existente, o sexo se torna caso de polícia<sup>36</sup>, dando início a uma rede de observações sobre o sexo e seus efeitos levando em conta a relação entre o biológico e o econômico.

É nesse período também que o corpo é descoberto enquanto uma fonte inesgotável de possibilidades. Falar sobre sexualidade é falar do corpo, um corpo que se deseja disciplinado, que “se manipula, se modela, se treina, que obedece, responde, se torna hábil, e cujas forças se multiplicam” (FOUCAULT, 2009, p. 132). Simultaneamente dócil e frágil, o corpo se tornou alvo do poder, visto que podia ser moldado, treinado e submetido para se tornar útil, ao mesmo tempo, sujeitado.

Na opinião do professor e pesquisador Alfredo Veiga-Neto (2016), o poder disciplinar atua sobre o corpo e sobre a mente, resultando em formas de estar no mundo – no eixo corporal, e de conhecer e se situar no mundo – no eixo dos saberes, advindo duas consequências:

---

<sup>36</sup>Foucault define “polícia do sexo” como a “necessidade de regular o sexo por meio de discursos úteis e públicos e não pelo rigor da proibição” (FOUCAULT, 1988, p. 28).

A primeira consequência: pensando também disciplinarmente, cada um vê a disciplinaridade do e sobre o próprio corpo não apenas como algo necessário, mas como uma necessidade necessariamente natural. A segunda consequência: a disciplina funciona como uma matriz de fundo que permite a inteligibilidade, a comunicação e a convivência total na sociedade (VEIGA-NETO, 2016, p. 71).

Nessa perspectiva, pautando-se naquilo que Michel Foucault denominou “ideal regulatório”, Judith Butler (2001) afirma que a categoria “sexo” é desde o princípio normativa, uma vez que

[...] o ‘sexo’ não apenas funciona como uma norma, mas é parte de uma prática regulatória que produz os corpos que governa [...] um processo pelo qual as normas regulatórias materializam o ‘sexo’ e produzem essa materialização através de uma reiteração forçada destas normas (BUTLER, 2001, p. 151-152).

É assim que para Butler (2001), as categorias “sexo” e “gênero” não exprimem uma disposição natural, antes, como já mencionado, são apreendidas a partir da noção de performatividade.

Nesse contexto, o dispositivo da sexualidade tal como afirmado por Foucault (1988) tem como razão de ser não o reprimir, mas incitá-lo, fazê-lo proliferar, falar cada vez mais a fim de exercer tanto um saber quanto um controle sobre ele. Durante o filme, Gru busca conter toda aproximação que Margô possa ter com um garoto, mantendo sobre ela uma vigilância constante. Nesse sentido, podemos verificar aqui uma tentativa

[...] de um lado, incentivar a sexualidade “normal” e, de outro, simultaneamente, contê-la. Um homem ou uma mulher “de verdade” deverão ser, necessariamente, heterossexuais e serão estimulados para isso. Mas a sexualidade deverá ser adiada para mais tarde, para depois da escola, para a vida adulta. É preciso manter a “inocência” e a “pureza das crianças (e, se possível, dos adolescentes), ainda que isso implique no silenciamento e na negação da curiosidade e dos saberes infantis e juvenis sobre as identidades, as fantasias e as práticas sexuais (LOURO, 2001, p. 26).

Ao confrontar Margô, Gru é surpreendido por Agnes que diz saber o que o faz ser homem. A expectativa em torno da resposta dela repousa sobre o aspecto biológico, contudo, para surpresa e alívio do pai, Agnes se pauta num aspecto físico (a cabeça sem cabelos) como traço diferenciador do feminino, já que todas as mulheres que conhece possuem cabelos.

Como explica a historiadora Michelle Perrot (2017), a questão dos cabelos é, antes de tudo, uma questão de pilosidade<sup>37</sup>, aquilo que está colado ao íntimo, o que tem proximidade com o sexo. Nesse sentido, a diferença dos sexos é marcada pela pilosidade e seus usos: os cabelos para as mulheres, a ausência deles e o uso de barba para os homens.

De acordo com Perrot (2017, p. 53), seja na Roma antiga, seja na era cristã, a virilidade se afirmava frequentemente pelo crânio raspado. A barba também é parte do simbolismo viril, significando potência, fecundidade, coragem (recorda a juba dos leões) e sabedoria, Deus Pai é representado barbudo. Por sua vez, os cabelos são considerados com frequência como signos de efeminação. A representação dos cabelos das mulheres sugere uma proximidade com a natureza, a animalidade, o sexo, a transgressão: Eva e Maria Madalena, a prostituta arrependida, são retratadas com longas cabeleiras.

Raspar os cabelos de alguém é torná-lo/a anônimo/a, prática imposta àqueles/as que estão na condição de escravos/as, detentos/as, vencidos/as. A perda de cabelos é particularmente sensível para as mulheres: “os cabelos são a mulher, a carne, a feminilidade, a tentação, a sedução, o pecado” (PERROT, 2017, p. 55).

Desse modo, no filme, a explicação de Agnes, criança, menina, apoiada na ingenuidade infantil deixa transparecer como o gênero é uma construção social em torno das diferenças sexuais e da heteronormatividade.

A produção dos corpos generificados legitima os sujeitos em identidades reconhecidas como masculinas ou femininas, buscando manter uma correspondência entre identidade sexual e identidade de gênero enquadrando a sexualidade num modelo heteronormativo, é nesse sentido que Judith Butler (2003) alerta ser preciso entender o corpo “não como uma superfície pronta à espera de significação, mas como um conjunto de fronteiras, individuais e sociais, politicamente significadas e mantidas” (BUTLER, 2003, p. 59).

Neste segundo filme da franquia a transformação pela qual passa o quarto das meninas é um claro exemplo dessa produção do feminino:

---

<sup>37</sup>Segundo Perrot (2017), há uma erotização dos cabelos das mulheres, sobretudo, no século XIX na qual a prática de ocultá-lo/mostrá-lo fortalece o erotismo. Nos escritos do apóstolo Paulo, o cabelo é comparado ao véu que representa a submissão feminina sobre sua cabeça, um sinal da dependência e da autoridade masculina. Signo da virgindade, o véu representa também o hímen, retirado apenas pelo marido no ritual das núpcias em que a mulher deixa de pertencer ao pai passando a ser sua propriedade. Já nos anos de 1920-1930, o uso de cabelos bem curtos pelas mulheres foi sinal de emancipação e resistência.





Figura 33- Quarto das meninas no primeiro filme



Figura 34- Quarto atual das meninas

O quarto escuro com armaduras, correntes e armas é transformado num quarto com papel de parede rosa, tapete de corações, penteadeira rosa iluminada, pôster de bailarina, cama estilizada de unicórnio. A substituição de cores frias por quentes reflete a claridade do quarto atual contrastando com a escuridão do primeiro quarto simbolizando mais do que a afeição e aconchego, a maneira “certa” do ambiente feminino, o jeito “certo” de ser menina.

Nessa perspectiva, Louro (1997) pontua que o gênero é uma construção cultural feita sobre diferenças sexuais. A construção dos gêneros e das sexualidades ocorre por meio de

aprendizagens e práticas, insinuadas nas mais diferentes situações e está ligada à construção social, constituindo masculinidades e feminilidades nas relações sociais, culturais, históricas.

Apesar de viverem num mesmo ambiente, as representações femininas das garotas são marcadamente distintas: Margô, a mais velha, tem cabelos castanhos escuros lisos, usa óculos, é a mais tímida, responsável e desconfiada, é ela quem cuida das mais novas; Edith possui cabelos loiros, lisos e olhos azuis, sempre trajando um gorro rosa, é aventureira, impaciente, briguenta, gosta de brincadeiras perigosas e violentas; Agnes, a pequena de grandes olhos pretos, cabelos espetados e franjinha, é a caçula, uma criança doce, espontânea, cuja inocência cativa os/as que estão a sua volta. Assim, o filme mostra diferentes modos de ser feminino na infância, ora apelando para delicadeza e dependência, ora para rebeldia e autonomia.



Figura 35- Agnes, Margô e Edith

Modelos de feminilidades (e de masculinidade) também são encontrados na caracterização dos minions quando precisam desempenhar alguma função ou missão:



Figura 36- Minion doméstica

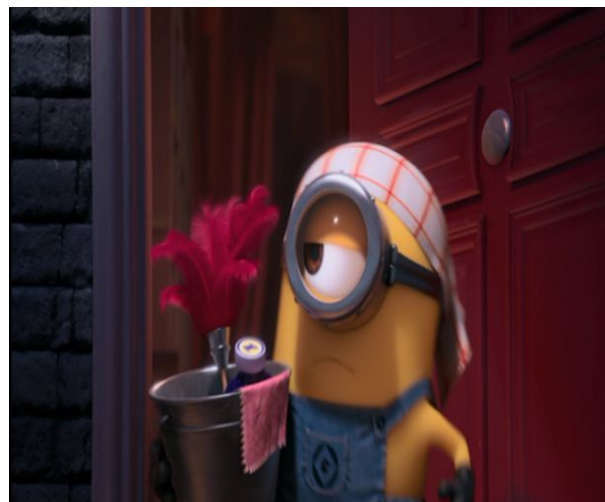


Figura 37- Minion doméstico

Apesar de os minions serem criaturas do sexo masculino, no filme, a divisão de tarefas domésticas é realizada pela representação de ambos os sexos, o que pode ser vista nas caracterizações com que os seres amarelos são apresentados, deixando para trás a ideia corrente de que tais afazeres sejam atribuições estritamente femininas. Conforme afirma o pesquisador Bernardo Jablonski (2010), o avanço do capitalismo e, com ele, o ingresso das mulheres no mercado de trabalho foi fundamental para desestabilizar as linhas que separavam o espaço público, voltado para os homens, do espaço privado ocupado pelas mulheres.

Buscando investigar o cotidiano de jovens casais que se dividem entre a vida profissional e a familiar, Jablonski (2010) constatou uma notável influência que a mídia e a cultura vêm exercendo sobre homens e mulheres acerca da igualdade entre os sexos no que tange a divisão de tarefas. No entanto, apesar dos dados apontarem uma crescente participação dos homens nos cuidados com os/as filhos/as, a responsabilidade dos afazeres domésticos ainda recaem majoritariamente sobre as mulheres. A percepção de que homens e mulheres têm em torno da divisão de tarefas é divergente: enquanto eles entendem como equitativa, elas a veem como claramente assimétrica, o que, no entanto, como conclui o pesquisador, embora haja mudanças significativas, ainda permanece entre os homens uma distância considerável entre o discurso e a prática, mas “o que chama a atenção é que, mesmo cientes da disparidade na divisão de tarefas, as mulheres parecem não perceber tal fato como um problema e uma fonte de conflitos, o que demonstra a força da influência de modelos parentais tradicionais no que diz respeito aos papéis de gênero” (JABLONSKI, 2010, p. 270).

No entender de Carla Bassanezi Pinsky (2014), nas décadas que sucederam a segunda guerra, as responsabilidades familiares atribuídas a cada um dos dois sexos eram bastante nítidas e muitas insistiram em permanecer quase que intocadas na “educação” de meninos e

de meninas. Em prol do bom andamento da união conjugal, as tarefas de cozinhar, limpar, lavar, passar tornaram-se exclusivamente femininas<sup>38</sup>, ao passo que pequenos consertos ou eventuais tarefas que exigiam força física eram afazeres masculinos. Dentro desse contexto, “ajudar a esposa em casa não é visto como uma obrigação do marido ou questão de justiça; colaborar com a mulher nas tarefas do lar é considerado apenas favor, gentileza ou forma de distração” (PINSKY, 2014, p. 213).

De acordo com Losandro Tedeschi (2012), o imaginário social naturalizou a divisão do trabalho buscando explicá-la como decorrentes das características biológicas inerentes a cada sexo, convencendo homens e mulheres de que aos primeiros cabia prover a existência natural da família, enquanto que às segundas “devido a sua natureza” era dever gerar filhos/as, educá-los/las e encarregar-se ao mesmo tempo das diferentes tarefas domésticas. Nessas circunstâncias,

A divisão sexual do trabalho estaria então profundamente relacionada com as representações sociais vinculadas a mulheres e homens, no sentido de que o trabalho constitui a própria identidade masculina, enquanto as mulheres estão como que ‘provisórias’ no mundo do trabalho, reforçando a valorização diferenciada entre homens e mulheres, e hierarquizando os gêneros (TEDESCHI, 2012, p. 30).

A naturalização da família nuclear e a consequente divisão de papéis e espaços sociais foi um dos aspectos mais contemplados nos estudos feministas, dado que esse modelo familiar acaba consolidando formas de relações assimétricas pautadas na diferença sexual que passam a ser vistas como naturais, de modo que

A tentativa de desnaturalização da família pelos estudos feministas contemporâneos consiste em romper com a visão das configurações familiares como aspectos biológicos, imutáveis e atemporais, para compreendê-las como construções sociais e históricas que envolvem uma lógica complexa de organização da sexualidade, da intimidade, da reprodução, da maternidade, da paternidade, da infância, das relações de gênero e da divisão sexual do trabalho (SILVA, 2012, p. 170).

Dessa forma, se é inegável a influência histórico-cultural em torno do gênero, o filme tem o mérito de retratar com naturalidade uma visão mais igualitária entre os sexos, apesar de

---

<sup>38</sup> A participação masculina nos afazeres domésticos é restrita a casos excepcionais, sempre considerada uma gentileza. A realização contínua de afazeres domésticos por parte dos homens era tão inesperada que sequer era cogitada. Diante disso, podemos inferir que a masculinidade é contestada quanto maior for a aproximação com os “papéis” femininos.



ainda ser notável o apelo à heterossexualidade e a constituição da família tradicional como pode ser visto nas cenas de missões externas protagonizadas pelos seres amarelos:



Figura 38- Minions em família - missão 1



Figura 39- Minions em família - missão 2

Em duas missões diferentes a ida ao *shopping* precisa ser feita da forma mais discreta possível, daí, nada mais “natural” que a representação da família nuclear formada por um pai (ora representado com barba, ora com bigode e chapéu), uma mãe (sempre de vestido e com “cabelos”) e um filho (bebê ou criança, mas que seja do sexo masculino). Tais representações, acima de quaisquer suspeitas, reiteram a “normalidade” construída e esperada, prenúncio do final do filme. Vale notar que a representação feminina nos dois exemplos citados nunca se encontra no centro das atenções, antes, é sempre o filho que aparece à frente, em destaque, retrato da família moderna.

A preocupação com as crianças, bem como o “lugar” de destaque que hoje elas ocupam no grupo familiar é, segundo Philippe Ariès (2012), uma construção historicamente recente. Se, como já mencionado, o sentimento de infância inexistia na Idade Média, ao final deste período observou-se uma ampliação e diversificação nas artes iconográficas que retratavam as crianças cujas imagens se aproximam um pouco mais do que hoje entendemos como sentimento moderno da infância, dentre as quais, três figuras de destacam: a) o anjo, representado por um jovem rapaz; b) o menino Jesus, quase sempre retratado junto a Nossa Senhora (o que atrela a ideia de infância e maternidade); c) a criança nua.

Com a ascensão da burguesia, surge um nova concepção de criança, vista agora como um ser frágil, requerente de cuidados e atenção. A família burguesa passa a dar importância às/aos filhas/filhos, preocupando-se com o bem-estar das crianças e, sobretudo, com a educação delas. Como avalia a pesquisadora Paloma Ferreira Coelho (2012),

As mudanças nos arranjos familiares são concomitantes às transformações nas relações de gênero, na medida em que as alterações no comportamento familiar, nas formas de se conceber e de se constituir as famílias são acompanhadas por mudanças nos papéis de cada membro (SILVA, 2012, p. 83).

Nesse contexto, como discutiremos mais adiante, à medida que a criança cresce socialmente em importância, são requeridas novas funções do sujeito mãe-mulher, buscando engendrar-la a um corpo, a um “lugar”, à sua “natureza”.

A questão da família nuclear permeia o todo o filme, o que pode ser visto desde a tentativa de Jills e as meninas quererem arranjar uma namorada/esposa para Gru, como também na cena em que Agnes pede a Gru que a ajude a ensaiar a fala da peça do dia das mães, mas a falta de naturalidade e a insegurança com que recita leva a pequena a ver aquilo como um erro, já que ela própria não tem mãe, demonstrando a falta de alguém que faça às vezes da figura materna. Gru intervém e pede para que ela imagine uma, suprimindo parcialmente essa falta.

O poema ensaiado por Agnes diz: “Ela beija meus dodóis/Ela me dá presentes/Mamãe gosta muito da gente/Te amamos mães inteligentes!”, sintetizando aquilo que se espera de uma mãe: cuidadosa, provedora, carinhosa, amorosa, inteligente.

O desejo de Agnes em ter uma mãe se concretiza em Lucy desde o primeiro instante em que ela a vê no *shopping* trabalhando com Gru, a caçula fica encantada com a agente e já a fantasia casada com seu pai e sendo sua nova mãe, anunciando a todos que os dois iriam se casar.

Encabulado com a situação, Gru despacha as filhas e tenta se concentrar no trabalho a fim de desvendar o roubo do soro PX41. Disfarçados como proprietários de uma confeitaria no *shopping* Gru e Lucy analisam os suspeitos potenciais: Rosinha Girassol (proprietária da loja Flores da Mamãe), Chico Lopes (proprietário da loja Encha o Bichinho) e Eduardo Perez (dono do restaurante Salsa & Salsa), quando são interrompidos justamente pela chegada de Perez que vai fazer uma encomenda para a festa que dará de 5 de maio. Ao sair, Gru tem um *flashback* e identifica Eduardo como sendo o vilão El Macho:

Gru: - [...] ele era impiedoso, ele era perigoso e como o próprio nome diz, muito macho. Ele era conhecido por praticar assaltos usando apenas as próprias mãos, mas infelizmente, como todas as lendas, El Macho se foi cedo demais. Ele morreu como um verdadeiro macho montado num tubarão com 100 kg de dinamites amarrados no peito ele se lançou na boca de um vulcão em erupção, foi glorioso, nunca

acharam o corpo dele... tudo o que encontraram foi uma pilha de pelos do corpo do pilantra (MEU MALVADO FAVORITO, UNIVERSAL STUDIOS/ILLUMINATION ENTERTAINMENT, 2013).

Gru tem certeza que se alguém do *shopping* está com a substância PX41 é El Macho e Lucy sugere que eles invadam o restaurante à noite para investigar. É Lucy quem abre a porta com um chute e é cautelosa quanto a possíveis armadilhas, além de conter “Franguito”, o frango de estimação de Eduardo Perez, o que mostra um feminino que toma a iniciativa, é cuidadoso e também sabe se defender. No entanto, os dois precisam deixar o local às pressas com a chegada inesperada do dono, sem conseguir obter provas. Se nesse episódio Gru e Lucy agem juntos, em outro, é apenas ele quem se arrisca em campo enquanto Lucy permanece monitorando os passos do parceiro. Dessa forma, nessa parceria quem vai a campo e se arrisca é a personagem masculina, mantendo o feminino no lugar seguro, de apoio<sup>39</sup>.

Ao contar sobre sua suspeita a Bundoviski, o diretor da AVL não acredita que o vilão esteja vivo e manda prosseguir com as investigações até dá-las por encerradas quando encontram um frasco vazio com vestígios do soro num quarto secreto da loja Clube da Águia Careca, propriedade de Floyd Careca Sun, que acaba preso.

Com a prisão do cabeleireiro, Gru é dispensado por Bundoviski e Lucy transferida para a filial da empresa na Austrália. O ex-vilão percebe-se apaixonado por Lucy e se sente entristecido, mas não consegue convidá-la para sair. Ele vai para a festa de Perez levar as garotas e, convicto de que o dono do Salsa & Salsa é El Macho, ele o segue até um esconderijo secreto e confirma sua intuição. El Macho confessa estar em posse do PX41 e ter seu exército de minions geneticamente modificados para destruir o mundo, convidando Gru para ser seu parceiro na empreitada, que apesar de dizer aceitar não demonstra firmeza, retirando-se do local.

Longe dali, num voo rumo à Austrália, Lucy passa a ver Gru na aeromoça, nos anúncios da revista que lê, nos demais tripulantes, quando se dá conta que o que realmente quer é o Gru. Decidida, a agente salta do avião em pleno voo e ruma ao encontro do ex-parceiro. Assim, ao contrário do ex-vilão que não consegue se declarar e, tampouco, tomar a

---

<sup>39</sup> A saída do elemento masculino para aventurar-se e explorar novos territórios tal como feito por Gru enquanto o feminino ou está ausente ou permanece em espaços familiares e seguros também pode ser identificada em outras sequências de animações, como os personagens Sherek, Burro e Gato de Botas, da saga *Sherek* (2001, 2004, 2007, 2010); Manny, Sid, Diego e Burk, de *A Era do Gelo* (2002, 2006, 2009, 2012, 2016); Mano, de *Happy Feet* (2006, 2011); Po, de *Kung Fu Panda* (2008, 2011, 2017); Solução, de *Como Treinar o Seu Dragão* (2010, 2014, 2019); Flint, de *Tá Chovendo Hambúrguer* (2009, 2013).

iniciativa, Lucy é que vai atrás do amado, no entanto, ela é raptada por El Macho. Avisado pelo dr. Nefário do sequestro de Lucy, Gru volta para resgatar a parceira:

Gru: - Acabou El Macho! Onde é que está a Lucy?

El Macho: - Rá, rá! Eu já te mostro! [Lucy está amarrada com uma corda a um tubarão e vários mísseis em um foguete]

Lucy: - Oi Gru! Você tinha razão quando disse aquilo sobre El Macho! Eeeee! [...] Não se preocupa comigo Gru! Eu já sobrevivi a coisas piores! Tá, isso não é totalmente verdade! Eu tô totalmente me borrando aqui!

Gru: - Não se preocupe eu vou tirar você daí! (MEU MALVADO FAVORITO, UNIVERSAL STUDIOS/ILLUMINATION ENTERTAINMENT, 2013).

Ao final do filme, apesar de toda sua experiência como agente, Lucy precisa ser salva por Gru, repetindo a eficaz fórmula de que “o mocinho salva a mocinha”. As mãos amarradas conferem à Lucy uma total falta de ação, mostrando toda a fragilidade e passividade da personagem feminina. O diálogo acima ainda atribui a “razão” ao elemento masculino, é Gru quem estava certo desde o princípio. É ele também que impedirá El Macho de destruir o mundo e restabelecer a ordem.

Outro fato que também enaltece o masculino reside na criação do antídoto pelo dr. Nefário que misturado junto às geléias possibilita a reversão dos efeitos do PX41 nos minions contaminados, fazendo-os retornarem ao que eram. É interessante observarmos que os minions infectados e totalmente descontrolados acabaram transformados em criaturas de coloração roxa, cor, esta, fruto da mistura do vermelho e do azul, signos do feminino e do masculino, respectivamente. No contexto do filme, mais do que nunca é preciso reestabelecer o controle da situação, dos corpos, das cores, dos gêneros inteligíveis.

Apesar de Margô, Edith e Agnes ajudarem na missão, é graças ao dr. Nefário que isso é possível: é o elemento masculino quem cria o soro e o antídoto, é ele o representante da ciência, da verdade. São atos performativos como esse que de tão reiterados passam a ser vistos como “naturais”.

Gru arrisca a própria vida para salvar Lucy e, antes que o tempo do detonador acabe, ele a convida para jantar. A cena seguinte mostra o casamento de Gru e Lucy, retrato da família “normal”, da família feliz.





Figura 40- Foto de casamento de Gru e Lucy com as meninas

Desse modo, o surgimento de Lucy nesse segundo filme da franquia transforma uma mulher solteira, independente e com um bom emprego numa esposa e mãe de três filhas. Lucy parece ser inserida para preencher a função materna, fazendo com que a família de Gru ganhe ares de “normalidade”.

É interessante como o arranjo familiar é trabalhado ao longo da saga: primeiro Gru se torna pai de três meninas para só depois se enamorar, se casar. A temática de filhos/as antes do casamento se faz presente, mas dentro de uma perspectiva do “politicamente correto”: trata-se de um “pai solteiro” e de filhas não biológicas, o que evoca o discurso da caridade, exaltando a virtude masculina, ao passo que se fosse ao contrário, uma “mãe solteira” com três filhas biológicas, possivelmente, se retratado, o discurso seria provavelmente outro.

Outro aspecto a ser pensado reside nas visíveis diferenças físicas entre as três garotas, o que sugere ou que elas sejam irmãs consanguíneas muito provavelmente de pais diferentes ou, ainda, que foram frutos indesejados de três mulheres distintas, o que faz da maternidade uma escolha da mulher.

Se como dissemos Lucy vem para ocupar o papel de esposa e de mãe, podemos perceber a partir dessa personagem algumas nuances que podem passar despercebidas como a realização profissional alcançada pelo feminino, a escolha de não se casar jovem, além da liberdade sexual, visto que diferentemente do que ocorre com a personagem Ellie, de *A Era do Gelo* cuja inserção visa fins de reprodução, Lucy parece não ter o intento de filhos/as biológicos, uma vez que será madrastra das três meninas.

## 2.2 *Meu Malvado Favorito 3* - “*Sim senhor! Ah... Senhora! Tá me deixando nervoso...*”

Lançado no ano de 2017 sob a direção de Pierre Coffin e Kyle Balda, *Meu Malvado Favorito 3* (*Despicable Me 3*) apresenta um novo capítulo na saga de Gru. Casado com Lucy e pai de três meninas, o ex-vilão número 1 agora trabalha como agente da AVL ajudando a combater o crime. Neste filme, Gru é surpreendido com a notícia de que tem um irmão gêmeo, Dru, a quem passa a conhecer, como também a toda tradição familiar em torno da vilania, ocultada por sua mãe. Aqui, acompanharemos o processo de Lucy em “tornar-se” mãe, além de destacar outras três personagens femininas: Marlina, mãe de Gru, e a “Mama”, mãe de Niko, o garoto da galochinha que Margô conhece na festa do queijo de Freedonia. Embora coadjuvantes, essas duas personagens representam facetas distintas ligadas à mulher: o ser mãe. Além de Marlina e da “Mama” há a personagem Valerie Da Vinci, a nova diretora da AVL, trazendo à tona, a ascensão feminina no concorrido mercado de trabalho.

A nova missão dos agentes da AVL é capturar Balthazar Bratt, ex-astro mirim dos anos 80 cujo programa na tv fora cancelado após o garoto entrar na puberdade. Adulto, Bratt passa a vivenciar seu personagem, “um menino mal demais”, tornando-se um super-vilão.

Logo no início do filme, Bratt invade um navio em busca do diamante Dumont que necessita para completar o robô-boneco gigante de seu personagem construído com o intuito de destruir Hollywood, a fim de vingar a sua época de adolescência na qual fora rejeitado. Nostálgico, Bratt é um homem magro, em torno dos quarenta anos, de cabelos e bigodes pretos que usa um macacão roxo com ombreiras.

Confirmada a invasão no navio, Silas Bundowski chama os agentes próximos para impedir o roubo e é aí que Gru e Lucy entram em ação, ou, como ela define, “Grucy”, atribuindo um lado romântico por parte do feminino. Apesar de impedir que a joia seja levada, Balthazar consegue escapar, para o descontentamento da diretoria da AVL que convoca para uma reunião:

Bundowski: - Agradeço a todos por terem vindo tão rápido! É com grande pesar que comunico a todos que a partir de hoje eu não serei mais o chefe da AVL.

Lucy: - Não pode ser!

Bundowski: - A nova chefia está vindo diretamente da matriz e tomará posse agora! Ela é a talentosa e super ambiciosa: senhorita Valerie Da Vinci. Ao olhar em volta vendo seus rostos eu me emociono com as recordações...

Valerie: - Ai, para! Mas que papagaiada é essa? Vai, vai, vai. Já entendi. Tá velho, tá gordo, vai! [ela o empurra até fazê-lo sair de cena] Esse deu trabalho! [e ri] Ah, vamos ao que interessa: [gritando], qual de vocês é o mané do agente Gru?

Gru: - Ah, sou euzinho aqui! Só que... eu não sei se o termo mané seria o termo certo... Pega mal e... [é interrompido com uma ligação] São as meninas... Agora não...

Valerie: - Aêêêê! [gritando e se impondo sobre Gru]

Gru: [Assustado com o grito e com Valerie diante de si] - Sim senhor! Ah... Senhora! Tá me deixando nervoso...

Valerie: Como pode deixar Balthazar Bratt o vilão mais procurado pela AVL escapar? Isso é o oposto do que fazemos aqui!

Gru: - Tá bem, tá bem, sim, ele pode ter escapado, de novo, mas... Ele não pegou o diamante! Eu tô pertinho assim ó de capturá-lo, assim óóóó [e vai diminuindo o gesto da distância]

Valerie: - Oh, interessante! Tá demitido!

Gru: - O quê?

Lucy: - Mas que injustiça! Gru é ótimo agente! Olha se demitir ele vai ter que me demitir também coisa fofa! E você não vai fazer isso ou vai? (MEU MALVADO FAVORITO, UNIVERSAL STUDIOS/ILLUMINATION ENTERTAINMENT, 2017).

Como visto, Silas é substituído por Valerie que passa a assumir o cargo de direção da Liga Anti-Vilões retratando a ascensão feminina no mercado de trabalho.

Vale notar como é mostrada a apresentação de Valerie: a primeira imagem que temos dela foca os pés, mais precisamente, altíssimos saltos agulhas na cor violeta que rumam degraus ascendentes. Tal adereço e cor podem ser tomados como signos de feminilidade e de sensualidade; já a segunda imagem mostra Valerie de costas com as mãos na cintura ostentando um corpo magro e curvilíneo, além de longos cabelos loiros platinados lisos. A roupa colada ao corpo combinando com os sapatos atuam como indícios de um corpo belo e jovem, contrastando com o corpo masculino e pesado de Silas; no entanto, a terceira imagem mostra Valerie de frente, uma mulher que já não é mais jovem, um rosto no qual sobressaem um grande nariz e um semblante carrancudo, quebrando a expectativa em torno da imagem de beleza pré-anunciada pelo corpo, como se não fosse condizente que uma mulher jovem, atraente, inteligente, simpática e bem sucedida obtenha um cargo de prestígio, algum “defeito” ela “precisa” ter.



Figura 41- Os pés de Valerie



Figura 42- Valerie de costas com Silas



Figura 43- Valerie de frente com Silas

A voz estridente e a atitude grosseira corroboram para uma falta de simpatia do público em relação à personagem, que logo no seu primeiro dia no cargo humilha Gru diante dos/das demais agentes e o demite aos berros. O diálogo entre os dois é marcado pelo constrangimento do ex-vilão em lidar não mais com um chefe, mas uma chefe, o que pode ser visto na resposta automática “sim senhor” e na falta de reação para não parecer desrespeitoso com uma mulher. Assim, atributos como delicadeza, paciência e fragilidade, comumente associados ao feminino, não se encontram na postura firme adotada por Valerie, o que pode ser lido como condição necessária ao cargo.

Ao apresentar sua sucessora, Silas utiliza dois adjetivos: “talentosa” e “ambiciosa”, acrescentado a este último o advérbio “super”, o que faz da ambição maior do que o talento, o que sugere ter sido um cargo almejado, disputado, conquistado por Valerie. O ponto de vista

adotado por Silas julga como “ambição” feminina a ocupação de um cargo tipicamente ocupado por homens.

A presença das mulheres no mercado de trabalho trilhou um caminho tortuoso e não isento de preconceitos. Como pontuam as pesquisadoras Thálita Silva, Maria Cristina Amazonas e Luciana Leite Vieira (2010), a partir da segunda metade do século XX o processo de industrialização abriu uma grande possibilidade de trabalho para os homens, visto que às mulheres cabiam os trabalhos do lar. Concomitante, vivenciou-se o processo de urbanização o que favoreceu a expansão de mais vagas que pouco a pouco passaram a ser ocupadas pelo feminino.

À medida que a mulher foi se apropriando do trabalho na esfera pública, vários discursos passaram a enfatizar a degenerescência da família, fazendo com que a profissionalização feminina figurasse como algo degradante, contrário à “natureza” da mulher, que só deveria trabalhar se o marido não fosse capaz de suprir as necessidades da família. Naquele contexto,

[...] reconhecer o trabalho assalariado feminino significaria concordar com certo fracasso por parte do homem no cumprimento de seu dever de providenciar o sustento financeiro do seu lar. Admitir a mulher como indivíduo autônomo e independente seria equivalente a desnaturalizá-la, a precipitar a ruína da ordem familiar, a gerar confusão entre os sexos. Logo, sendo a identidade de gênero uma categoria relacional, questionar a natureza de um polo significaria, de igual modo, pôr em dúvida a do seu outro, ou seja, ao se desnaturalizar o polo feminino se colocaria em xeque a supremacia do polo masculino (SILVA; AMAZONAS; VIEIRA, 2010, p. 153).

Ao analisar alguns periódicos que marcaram o chamado “Anos Dourados” (1945-1964), a historiadora Carla Bassanelezi Pinsky (2014), observou que o acesso feminino à educação e a consolidação no mercado de trabalho – embora em números consideravelmente menores – fizeram das mulheres concorrentes virtuais dos homens, levando várias revistas da época a lançarem mão de apelos para que as mulheres “se mantenham no seu devido lugar”, isto é, “atreladas às suas tradicionais funções e atributos de gênero (domesticidade, fragilidade, dependência financeira de um homem)” (PINSKY, 2014, p. 180). A emancipação feminina nos meios de comunicação do referido período era vista com desconfiança e, na maioria das vezes, com reprovação, e foram vários os argumentos utilizados.

Ainda que o trabalho da mulher fosse socialmente aprovado, era um caminho hierarquicamente inferior ao do casamento, sendo considerado apropriado apenas para as solteiras, uma vez que carreira e marido eram quase que excludentes, pois além do

envolvimento com o trabalho prejudicar o casamento e, por extensão, a execução do compromisso com a casa e os/as filhos/as, era corrente que homens não gostavam de mulheres independentes.

Impregnado de sexismo e machismo, uma das ameaças mais comum às mulheres que trabalhavam fora era a perda da feminilidade. Com as ocupações do trabalho, os riscos de perder sua delicadeza, ternura, respeito e a admiração figuravam como consequências certas. Vistas como competidoras diretas, toda “proteção” masculina e os “privilégios” de seu sexo estariam condenados. Assim, apesar da “aceitação” do trabalho feminino, o mercado de trabalho caracterizado como competidor e cruel não era considerado como “lugar” de mulher, contrastando com a paz e aconchego do lar.

Expostas às críticas públicas, era necessário que as mulheres que trabalhavam fora não descuidassem de sua aparência e reputação. O fato do ambiente de trabalho não ser sexualmente neutro, faziam-no um terreno propício para que ideias de envolvimento amorosos entre patrões e subordinadas tornassem correntes que, se por um lado, deixava implícita a questão de possíveis assédios morais e/ou sexuais sofridos pelas mulheres, por outro, contribuía para a manifestação do preconceito com o trabalho feminino. As secretárias, por exemplo, eram (e muitas vezes ainda são) vistas não apenas como profissionais que desempenhavam funções específicas de seu cargo, mas potenciais confidentes e amantes de seus patrões.

A associação entre beleza feminina e sucesso profissional ainda hoje é tratada com desconfiança. Em torno do sucesso profissional feminino podemos verificar pelo menos dois preconceitos: a necessidade de agir e comportar-se “como um homem” para obtenção do respeito dos subordinados, advindo, daí, a contradição: parecer “masculina” no trabalho e precisar ser “feminina” no amor; ou, ainda, a ideia subentendida do uso da sexualidade feminina para se chegar ao topo.

Podemos observar que, ao contrário de Gru, que passa a ostentar uma aliança no dedo anelar esquerdo, Valerie não possui tal adereço, o que indica que ela não é ou não esteja casada no momento, reforçando a imagem estereotipada que se faz(ia) das mulheres independentes financeira e afetivamente: “Elas são sempre duronas, frias, altivas e, quando bonitas, melancólicas. São incapazes de amar, pois ‘nasceram para ser solteira’, para ‘não pertencer a ninguém’, para ficarem ‘casadas com o trabalho’.” (PINSKY, 2014, p. 183).

É interessante como a personagem Valerie personifica essa relação entre estado civil, beleza, “personalidade” e ascensão profissional. É assim que apesar do corpo escultural, a “feiúra” do rosto somada ao modo “histérico” e mesmo “cruel” com que lida com as questões

e pessoas do trabalho, aproximam-na mais da imagem da bruxa dos contos de fada. Dessa forma, se o filme tem a proeza de mostrar que as mulheres têm competência e estão sim se consolidando em cargos e funções outrora exclusivos ao masculino, também acaba por trazer uma representação feminina na qual reafirma a velha crença do ou isso ou aquilo: ou se é boa esposa/mãe ou se é realizada profissionalmente.

Lucy ao sair em defesa do marido, coloca o próprio emprego em risco. Se Gru, como dito, se mostra constrangido diante da nova chefe, o que pode ser visto no distanciamento, na postura retraída, na falta de olhar nos olhos e no nervosismo, Lucy, ao contrário, parte para cima da chefia de modo impulsivo e provocativo, numa conversa “de mulher para mulher” sugerida pela igualdade de gênero, no entanto, prevalece a hierarquia de cargos e tanto Gru quanto Lucy acabam demitido/a da AVL.



Figura 44- Gru sem reação frente à Valerie

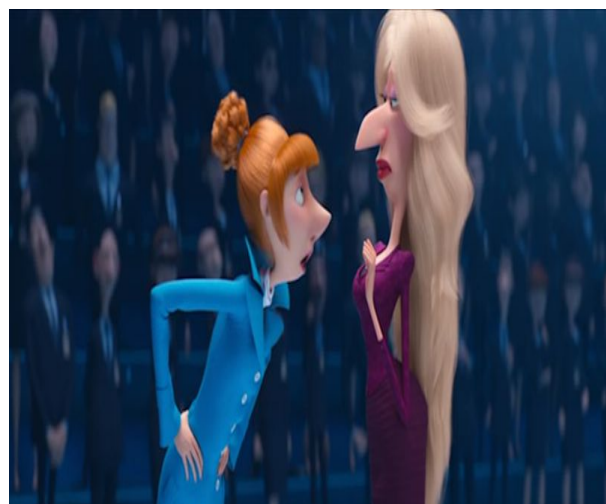


Figura 45- Lucy enfrenta e provoca Valerie

A caminho de casa, Gru até busca consolar Lucy dizendo que ela não precisaria ter feito o que fez, pois sabe o quanto a esposa amava o trabalho, no entanto, ela atesta que agora tem outras coisas que ama bem mais, reiterando o papel da esposa e da mãe dedicada, colocando a família à frente do trabalho e da realização profissional: “Acima de qualquer papel ou atribuição que as mulheres possam ter ou aspirar, ser mãe só se iguala em importância a ser esposa, sendo que, frequentemente, ambas se confundem ou se complementam” (PINSKY, 2014, p. 291).

No decorrer do filme Lucy busca a todo custo aprender a desempenhar seu “papel” materno. Se nos dois filmes anteriores, por exemplo, é Gru quem coloca as meninas para dormir e zela pelo sono delas, agora essa função é desempenhada por Lucy, como se o carinho, cuidados e afeto fossem responsabilidades do feminino.



Após perder o emprego, Gru ainda tem que lidar com a revolta dos minions que decidem abandoná-lo após contrastarem a vida aventureira e de crimes que levavam, quando Gru ainda não tinha suas filhas e era solteiro, com a vida que passaram a ter: caseira, monótona, em prol dos trabalhos domésticos. É nesse mesmo dia que o ex-vilão descobre por meio da visita de Flitz, o mordomo de Dru, que seu pai falecera e que ele tinha um irmão gêmeo, fato que, a princípio, é negado por Gru, mas, incomodado com a história, decide investigá-la indo procurar respostas com a mãe.

Presente desde o primeiro filme, Marlina é uma senhora de baixa estatura, de queixo e nariz pontudos e uma vasta cabeleira branca equilibrada ao alto da cabeça. Ela é apresentada, sobretudo, por meio de *flashbacks* que Gru tem da infância. Neles, vemos uma mulher independente, de temperamento forte e rude. A indiferença e até mesmo a crueldade com que Marlina trata Gru quando ele era apenas uma criança, faz com que ela possa ser lida como uma grande “vilã” frente à inocência do menino que busca fazer de tudo para obter a atenção da mãe e impressioná-la, como podemos ver numa das lembranças da infância de Gru:

Gru: - Mãe, um dia vou viajar até a lua!

Marlena: - Rá, você está meio atrasado filho, a NASA não está mais mandando macacos! [responde enquanto borda sentada em sua poltrona]

[...]

Gru: - Olha mãe, eu fiz um desenho comigo descendo na lua!

Marlena: - É... [enquanto está de costas para Gru aguando as plantas]

Gru: - Olha mãe, eu fiz um protótipo de foguete com a massa de macarrão!

Marlena: - É... [enquanto está sentada lendo uma revista]

Gru: - Olha mãe, eu fiz um foguete de verdade a partir daquele protótipo de macarrão!

Marlena: - É... [enquanto toma sol no jardim] (MEU MALVADO FAVORITO, UNIVERSAL STUDIOS/ILLUMINATION ENTERTAINMENT, 2017).

Por mais que se esforçasse em sua infância, Gru não conseguia a atenção da mãe que continuava seus afazeres se limitando a dizer “é”, isso quando ela não tecia uma resposta dura e depreciativa. O comportamento de Marlina causa estranhamento e até um certo incômodo ao retratar o desprezo da mãe pelo próprio filho, colocando em questão o próprio significado da maternidade na vida das mulheres.

Temática bastante presente nos Estudos Feministas, a politização da maternidade pode ser situada no contexto da chamada “segunda onda” do movimento feminista. De acordo com a pesquisadora Dagmar Estermann Meyer (2003), questionando a clássica distinção entre o privado e o público, sob o *slogan* de que “o pessoal é político”, o feminismo trouxe a



problematização em torno dos pressupostos biologicistas que circunscreviam o feminino ao sexo anatômico, passando a chamar a atenção aos modos pelos quais somos produzidos pelo social e pela cultura como sujeitos generificados. Um dos elementos centrais colocados em debate foi justamente o determinismo biológico com o qual se traduzia a maternidade “tanto como *um instinto* quanto o *destino natural* da mulher” (MEYER, 2003, p. 39 – grifos da autora).

No entender de Lucila Scavone (2001), professora e pesquisadora das Relações de Gênero, Feminismo e Sexualidade, a experiência da maternidade foi considerada um elemento-chave pela crítica feminista para explicar a dominação de um sexo sobre o outro, visto que a reprodução biológica (gestação, parto, amamentação e cuidados com as crianças) acabava por extinguir a mulher do espaço público ao confiná-la no âmbito privado e, conseqüentemente, promovendo sua dependência e subordinação ao masculino.

Desse modo, Scavone (2001) discorre sobre três momentos que caracterizam a relação entre maternidade e feminismo. Num primeiro momento, a maternidade foi tomada como um *handicap*, ou seja, um defeito natural das mulheres. Logo, negar a maternidade era considerado um caminho de subversão à dominação masculina, permitindo às mulheres novas vivências e experiências possibilitadas por uma identidade mais ampla. É nesse contexto, por exemplo, que a pílula contraceptiva e o aborto como direito político passaram a ser grandes aliados da livre escolha à maternidade.

O segundo momento é caracterizado como uma negação do *handicap* no qual a maternidade passa a ser vista como um poder insubstituível das mulheres, um privilégio do qual os homens são excluídos e por isso as invejam. Influenciada pelas ciências humanas e sociais, sobretudo, as teses lacanianas, essa corrente valoriza a experiência da maternidade aqui como parte da identidade e do poder feminino.

Já no terceiro momento ocorre uma desconstrução do *handicap* natural, mostrando que não seria o fato biológico da reprodução o responsável pela posição social das mulheres, antes, as relações de dominação que atribuem um significado social. A partir desses três momentos, é possível percebermos a questão da maternidade em suas contradições, rupturas e continuidades. Como complementa Meyer (2003),

[...] para além disso, todas as representações de mulher e/ou maternidade produzem sentidos que funcionam competindo entre si, deslocando, acentuando ou suprimindo convergências, conflitos e divergências entre diferentes discursos e identidades; mas são algumas delas que, dentro de determinadas configurações de poder, acabam se revestindo de autoridade científica e/ou se transformando em senso

comum, a tal ponto que deixamos de reconhecê-las como representações. É assim que *uma* delas passa a funcionar, num determinado contexto sócio-histórico e cultural, como sendo *a melhor ou verdadeira maternidade*, aquela que se transforma em referência das ações assistenciais e educativas em saúde e a partir da qual as outras maternidades são classificadas e valoradas como sendo maternidades de risco ou maternidades desviantes (MEYER, 2003, p. 42 – grifos da autora).

Em sua Dissertação de Mestrado intitulada *Dispositivo da maternidade: mídia e produção agonística de experiência*, Fabiana Amorim Marcello (2003) analisa o modo como um “dispositivo da maternidade” operacionado na mídia contemporânea, vem produzindo e atualizando certas “modalidades maternas” e, a partir delas, determinados padrões normativos. Como afirma a pesquisadora,

[...] a experiência materna produzida por este dispositivo [da maternidade] está alicerçada em três grandes práticas: na fixação de sentidos entre sujeito-mãe e sujeito-mulher; na relação agonística entre diferentes modalidades maternas [...] para a instauração de uma normatividade materna; na evidência de que, no dispositivo da maternidade e para o sujeito-mãe, cuidar de si é cuidar do outro (de seu/sua filho/a) (MARCELLO, 2003, p. 8).

Marcello (2003) destaca, entre outras coisas, como os avanços da medicina autorizaram a proliferação de informações, advertências e conselhos, culminando no aumento significativo da responsabilidade materna. Nessas circunstâncias, novas formas de visibilidade e legitimidade fizeram com que as mulheres fossem “julgadas” e mesmo “condenadas” socialmente por possíveis “transgressões” durante a gravidez ou no que tange os cuidados e a educação dos/as filhos/as.

Desse modo, no dispositivo da maternidade defendido por Marcello (2003) há uma necessidade de expor a maternidade em suas diferenças, visto que, mesmo em meio a uma complexidade de práticas e situações, algumas serão tomadas como anômalas em relação aquelas associadas a um padrão historicamente construído e amplamente reiterado.

A repetição constante de certos modos e práticas de vivenciar a maternidade que abarcam desde o planejamento da criança e o pré-natal até os cuidados e a educação com os/as filhos/as integram todo um esforço empregado pela economia, política, cultura, medicalização, moda e mídias que tem como alvo o feminino: quando nasce um/a filho/a, nasce uma mãe.

Nesse sentido, os processos simbólicos pelos quais a maternidade se constrói e se consolida acabam exercendo o poder de nomear, avaliar, classificar, valorizar ou desvalorizar

diferentes práticas de ser mulher, de ser mãe. É justamente esse modo “desviante” de ser mãe encarado pela personagem Marlena que, como já dito, causa certo estranhamento e aversão ao/à espectador/a, uma vez que acostumado/a com um determinado paradigma da “verdadeira maternidade” faz com que as demais “versões” dessa experiência passem a ser vistas como inferiores, erradas.

No filme, já adulto, Gru mantém pouco contato com a mãe, mas a fim de se certificar da história de ter um irmão gêmeo, ele vai até a casa dela onde está tendo aula de natação:

Gru: - Oi mãe!

Marlena: - É essencial eu me manter ativa nos meus anos dourados. Achei você seu fofucho! [e abraça o instrutor de natação que estava submerso na piscina] Eles são meus instrutores de natação: Vincenzo e Paulo... [suspira] Tchau gatos! [virando-se para Gru e com um tom rude] Fala, o que você quer?

Gru: - Mãe, é verdade que eu tenho um irmão gêmeo?

Marlena: - Como ficou sabendo? Quem te contou?

Gru: - Como é que é? É verdade? Você nunca me disse que eu tinha um irmão! Você me disse que o papai morreu de decepção quando eu nasci!

Marlena: - Ia, ia, esse foi nosso acordo.

Gru: - Acordo? De que acordo você tá falando?

Marlena: - Pouco depois de você e seu irmão nascerem, seu pai e eu nos divorciamos, cada um ficou com um filho para criar sozinho e juramos que um jamais veria o outro. É evidente [risos] que eu escolhi mal pra burro!

Gru: - Eu tenho mesmo um irmão! (MEU MALVADO FAVORITO, UNIVERSAL STUDIOS/ILLUMINATION ENTERTAINMENT, 2017).



Figura 46- Gru procura Marlena que está acompanhada de seus instrutores de natação

Nos dois primeiros filmes da saga não há qualquer menção ao pai de Gru, o fato é que Marlena foi uma mãe independente, criando o seu filho sozinha. É apenas no terceiro filme da franquia que tomamos conhecimento do divórcio, tema, este, ainda pouco presente no cinema de animação, tanto que de acordo com o diálogo entre mãe e filho, a própria Marlena sustentou a história de ser viúva, atribuindo ainda a Gru, a “culpa” pela morte do pai.

Diferentemente da viuvez, a questão do divórcio parte de uma escolha do pai e da mãe. A menção aos “anos dourados” feita pela personagem situa o contexto histórico que abarca os anos de 1945 a 1964, no qual os embates em torno no tema divórcio no referido período esbarravam no forte apelo da Igreja Católica, de grupos conservadores e também da opinião pública, prevalecendo o conservadorismo defendido em prol da instituição do casamento e da indissolução da família, responsabilizando quase sempre a mulher pelo fracasso da união. Como esclarece Pinsky (2014), o divórcio nunca era bem visto ou mesmo adotado como a solução para as desavenças dos casais, tanto que nos livros de literatura do período, as personagens femininas quando divorciadas sempre acabavam se dando mal; já os filmes buscavam retratar a reconciliação do casal no final, coroada, ainda, com o nascimento de um/a filho/a; e as revistas da época, por sua vez, procuravam aconselhar “boas escolhas” e “cursos especializados” às suas leitoras.

Em *Meu Malvado Favorito 3*, no acordo feito com o pai de Gru, Marlena menciona que “cada um ficou com um filho para criar sozinho”. A criação independente combinada pelo ex-casal sugere a igual capacidade de criação por parte da mãe e do pai, afastando a ideia dos cuidados e educação da prole a cargo exclusivamente do feminino, como também reforça a sacralidade do casamento que, considerado monogâmico e indissolúvel, o vínculo matrimonial e determinados deveres continuavam existindo mesmo com a separação da sociedade conjugal.

O filme sugere também que, apesar de divorciados, o pai e a mãe de Gru não constituíram outra família, realçando a fidelidade mesmo na falta de convivência. No entanto, apesar da liberdade sexual ser tradicionalmente atrelada ao masculino como parte da herança de uma sociedade patriarcal, é Marlena que revela seu interesse pelo sexo oposto modelado em corpos jovens, atléticos, atraentes.

Encontrando-se na “melhor idade”, Marlena está longe de ser a idosa meiga e tranquila como tradicionalmente costumam ser retratadas. Assim como a personagem Vovó, da sequência *A Era do Gelo*, Marlena demonstra explicitamente seu interesse por outros personagens masculinos mais jovens e de porte atlético. Ela não se acanha em “dar em cima” de seus professores, o que prevê a vivência livre e ativa de sua sexualidade.

Sabendo agora da existência de um irmão, Gru, Lucy e as meninas voam até a provinciana Freedonia a fim de conhecer Dru e a própria história familiar. Durante o voo, Lucy busca se aproximar das meninas com jogos e brincadeiras, mas sem obter adesão. Ao chegarem à suntuosa casa de Dru, o gêmeo recomenda que Lucy vá conhecer a cidade com as meninas enquanto ele e o irmão possam se conhecer melhor.

Lucy adora a oportunidade de um passeio entre mãe e filhas, uma vez que acredita precisar aprender a ser mãe. Na cidade está acontecendo o festival do queijo de Freedonia, onde Agnes e Edith se encantam com a quantidade de doces e vão direto pedir dinheiro para Lucy que acaba regulando, mas diante do desapontamento das garotas, a ex-agente da AVL volta atrás e deixa que elas comam à vontade, fazendo a alegria das meninas. Presenciando a situação, Margô explica a Lucy que ela precisa dizer não às vezes, sendo mais “durona”.

Na cena seguinte Agnes quer ir até uma taberna cujo estandarte possui um unicórnio, ser adorado pela caçula. No entanto, observando o aspecto do local, Lucy desvia a atenção para uma dança local típica em que as meninas pegam um queijo oferecido pelos meninos. Ao ver que um dos garotos não fora escolhido por ninguém Lucy pede que Margô vá até ele e coma o queijo. Após a recusa da adolescente a agente a manda ir, dizendo estar seguindo aquilo que a própria filha mais velha disse, de ser mais durona. Mesmo contrariada, Margô obedece. Nesse meio tempo, Agnes e Edith desaparecem, para preocupação de Lucy que ao ouvir os gritos da menor, invade o local distribuindo socos e chutes a vários frequentadores do local, mas constata que as duas filhas estão em segurança.

No dia seguinte, Lucy vai atender a porta e encontra Niko, o menino a quem Margô comera o queijo:

Lucy: - Olá? Ah, oi!

Niko: - Olá mãe da Margô! Eu sou Niko, trouxe um porco pra senhora pra confirmar o meu noivado com a sua filha.

Lucy: [rindo] - Ih, pirou!

Margô: - O que foi Lucy?

Lucy: - Ah, o galochinha!

Niko: - Olá, minha pimplhusca! [ele vai para cima dela dando-lhe beijinhos]

Lucy: - Ele tá achando que vocês tão noivos!

Margô: - O quê? Não estamos noivos!

Lucy: - Olha Niko, você é um menino muito simpático com um porquinho simpático, mas você não tá noivo, entendeu? Vaza com o seu porquinho!

Niko: - Eu já entendi, que bobo que eu sou, um pastel como eu com uma deusa como você, mas eu prometo jamais esquecerei você Margô! Jamais! [e sai se arrastando]

Margô: - Ah, garanto que nem eu vou esquecer você, viu! [e entra constrangida, Lucy fecha a porta]

Lucy: - Tchau, tchau Niko! Nossa que coisa gente, foi uhul!

Margô: - Foi humilhante demais pra mim, morder aquele queijo foi a coisa mais surreal que eu já fiz! Não devia ter te escutado! (MEU MALVADO FAVORITO, UNIVERSAL STUDIOS/ILLUMINATION ENTERTAINMENT, 2017).

Chateada desde o dia anterior no qual se vira obrigada a obedecer à ordem dada por Lucy, Margô se acha ainda mais humilhada com o provável vínculo que Niko pensa ter com ela. A iniciativa de servir-se do queijo oferecido pelo garoto é interpretada, na tradição representada pelo filme, como uma espécie acordo<sup>40</sup> de união entre as famílias.

Tal situação resgata os casamentos arranjados que, longe de consagrar um relacionamento amoroso, marcavam uma aliança entre duas famílias para atender, antes de tudo, a interesses ligados à transmissão do patrimônio, a distribuição de poder, bem como a conservação de linhagens.

No filme, o porquinho oferecido por Niko à família de Margô, tem o intuito de selar o compromisso entre os dois, rito que é desconsiderado e recusado tanto por Lucy quanto por Margô. Essa desfeita não é bem vista aos olhos da família de Niko:

Lucy: - Ah, mas agora acabou Margô. [alguém bate fortemente na porta] Ah, de novo não, Niko, ixi!

Mama: - Você recusou o porco de noivado do meu filho! Que você e sua filha tenham uma morte lenta e sejam enterradas com ódio! [ela cospe no chão e o bebê que carrega no colo reproduz o gesto, Margô se assusta, dá um passo para trás se escondendo atrás de Lucy].

Lucy: - Escuta aqui senhora, já chega! Ninguém! [apontando o dedo pra ela] Ninguém! [apontando o dedo pro bebê] joga praga na minha filha, tá entendendo, porque mexeu com a Margô, mexeu comigo! E eu garanto que não vai querer se meter comigo! A senhora entendeu bem? [levantando a Mama pelo colarinho]

Mama: - Sim, sim.

Lucy: - Ótimo! [aos gritos] Agora some! [voltando-se calmamente para Margô] Olha Margô, a gente só tem que... [e é surpreendida com um abraço da filha] Oba, eu vou contar pro Gru! (MEU MALVADO FAVORITO, UNIVERSAL STUDIOS/ILLUMINATION ENTERTAINMENT, 2017).

---

<sup>40</sup>Como pontua a historiadora Mary del Priore (2007, p. 122), “mais importante do que as uniões abençoadas eram as ‘promessas de casamento’ feitas pelo homem à família da noiva – os chamados sponsais ou desponsórios. Comemorados com grandes festas e trocas de presentes, eles autorizavam aos olhos da comunidade a coabitação dos futuros cônjuges”.



Figura 47-Lucy defende Margô da praga rogada pela Mama

É a mãe de Niko (e não o pai) quem vai tirar satisfação pela recusa da prenda. Inconformada com a atitude, ela amaldiçoa Lucy e Margô. Contudo, Lucy não se intimida com as ameaças da “Mama” e se impõe frente a ela a fim de defender a prole. Essa atitude impressiona Margô que se sente protegida pela ex-agente, estreitando os laços entre mãe e filha.

É interessante como em nenhum dos filmes da franquia é mencionado o termo “madrasta”. Logo no primeiro filme, Gru deixa claro que a adoção de Margô, Edith e Agnes nada mais é do que uma estratégia para invadir a propriedade de Vetor, seu rival, e recuperar o raio encolhedor, a arma necessária para colocar em prática seu plano de roubar a lua. Contudo, o afeto que vai nutrindo pelas garotas faz com que a adoção “de mentirinha”, se transforme em algo verdadeiro. Pai solo de três meninas parece faltar a presença feminina, o papel materno. É nesse contexto que surge Lucy, que ao se casar com Gru passaria a ser a “madrasta” do trio.

A complexidade que envolve a figura da madrasta faz-se presente desde a literatura infantil até as questões sobre os papéis cotidianos atribuídos às mulheres e, mais precisamente, às mães. Nesse contexto, “[...] pode-se fazer um neologismo com a grafia da palavra e perguntar-se: por que má-drasta e não boa-drasta, ou ainda, mãe-drasta?” (FALCKE; WAGNER, 2000, p. 422).

A oposição entre “mãe” e “madrasta” percorreu e se consolidou em vários contos infantis, como a vaidosa madrasta de Branca de Neve que prefere ver a enteada morta a concorrer com sua beleza; a madrasta de Cinderela que incube a enteada de todos os afazeres

domésticos excluindo-a do convívio familiar ao passo que superprotege as suas duas filhas legítimas; ou mesmo a madrasta de Rapunzel no longa *Enrolados (Walt Disney Studios, 2010)*, que não apenas rapta a pequena princesa como suga-lhe a força rejuvenescedora que provém dos cabelos da jovem. Esses exemplos da literatura e do cinema corroboram para uma dada imagem em torno da figura da madrasta, sobressaindo apenas os aspectos negativos – ambição, crueldade, rivalidade – em relação àquelas que são colocadas sob sua proteção e, que não por acaso, são as protagonistas de suas histórias.

No orfanato comandado pela senhorita Hattie, onde Margô, Edith e Agnes residiam no primeiro filme, a imagem da personagem Hattie se aproxima com a figura tradicional da madrasta: uma mulher corpulenta, de meia idade, séria, mal-humorada, ao que tudo indica solteira e bem rígida. Ela não demonstra qualquer manifestação de carinho ou compaixão às meninas, antes, as exploravam para que vendessem os biscoitinhos e ficar com o lucro das vendas, além de castigá-las colocando-as na “caixa da vergonha”.

Como acrescenta Perrot (2017), a madrasta assim como as amas-de-leite eram aquelas consideradas incapazes de amar as crianças que tinham sob os seus cuidados. Uma vez que a voz da natureza não se fez ouvir em seu corpo, resta-lhe apenas o constrangimento àqueles que lhe eram estranhos. A imagem da madrasta serve como contraponto à medida que reassegura a “verdadeira” mãe que cumpre o que lhe manda a natureza.

Conforme complementa a filósofa e historiadora francesa Elisabeth Badinter (1985, p. 160), com o sentimento da infância a partir do século XVIII desenha-se a imagem da “verdadeira” mãe: aquela que aceita todo e qualquer sacrifício em prol de seu/sua filho/a a quem faz questão de tê-lo/a junto de si. Nessas circunstâncias, a maternidade se torna um papel gratificante, visto que agora, impregnado de um ideal, é tida como uma “nobre função”. Comparada à Virgem Maria, a nova mãe dedica sua vida ao devotamento do/a filho/a, tanto que a ideia corrente era a de que toda boa mãe é uma “santa mulher”.

Nesse sentido, é fácil percebermos a consolidação de modelos de identidade das madrastas baseados numa visão maniqueísta: de um lado a mãe boa, de outro, a madrasta má. Frente a esta dicotomia, há toda uma pressão social e pessoal para que as madrastas busquem se adequar ao modelo idealizado de mãe, como pode ser visto na personagem Lucy, que se esforça ao máximo para ser uma boa mãe: ela zela pelo sono das meninas a noite; busca agradá-las ao deixar com que Edith e Agnes comam todos os doces desejados; procura ouvi-las tal como faz quando Margô a aconselha a ser mais rígida com as irmãs; preza pela segurança delas como acontece quando invade a taberna distribuindo socos e chutes aos frequentadores por achar que Edith e Agnes correm perigo ou quando protege Margô da praga



rogada pela “Mama”; tenta entretê-las e ser amiga delas, além de evitar que se magoem e se machuquem, mesmo que para isso seja necessário ocultar a verdade, como não revelar a Agnes que unicórnios não existem ou falar às filhas que ela e Gru foram demitidos.

Podemos reconhecer na sequência de *Meu Malvado Favorito* um exemplo de família reconstruída, cada vez mais comum em nosso dia a dia. A crença de que ser madrasta ou padrasto não é o mesmo de que ser mãe e pai, ou ainda, de que os/as filhos/as dessas novas configurações familiares não nutrem o mesmo sentimento pelos pares substitutos, revela a complexidade em torno das relações das famílias contemporâneas marcadas por uma série de mitos sociais<sup>41</sup> e imagens estereotipadas em torno de tais figuras. Talvez, a ausência da nomeação “madrasta” aponte para uma visão menos rígida em torno da imagem dicotômica entre mãe e madrasta, buscando retratar de forma natural as composições familiares que diferem da tradicional família nuclear.

Enquanto Lucy “treina” ser mãe, Gru e Dru “aprendem” a serem irmãos. Fisicamente parecidos, salvo pelo fato de Gru ser careca e Dru ostentar uma cabeleira loira e sedosa, os irmãos mantêm vidas e personalidades bem diferentes. Poderíamos relacionar aqui os cabelos ou a ausência deles como signos distintivos das personagens, ligadas, respectivamente, ao feminino (Dru) e ao masculino (Gru).

Após Gru escolher o roubo que ele e o irmão farão, no caso, roubar o diamante que está em posse de Bratt, é Gru também quem arquiteta o plano e distribui as funções nas quais enquanto ele arriscaria a vida invadindo a fortaleza do vilão, caberia a Dru esperar no veículo, fato que não acontece e os dois acabam atuando juntos na missão, embora o jeito atrapalhado de Dru e a falta de tato acabem mais atrapalhando do que ajudando.

Recuperado o diamante, Gru garante a Lucy que devolverão a pedra à AVL, obtendo seus empregos de volta. Dru, contrariado, discorda do irmão, querendo a pedra para si e com ela o reconhecimento de vilão. Essa discordância de propósitos leva-os a uma calorosa discussão:

Gru: - O Dru.

Dru: - Não, nem vem. Não podemos devolver o diamante!

Gru: - Não, eu preciso!

---

<sup>41</sup>Analizando mitos sociais e autoconceito relativos aos papéis femininos de mães e madrastas, Denise Falcke e Adriana Wagner (2000) constataram que tanto mães como madrastas reafirmam igualmente a visão histórica de mulher como cuidadora, educadora e suporte afetivo. No que diz respeito ao autoconceito, as pesquisadoras verificaram que enquanto as mães se consideram mais equilibradas, elas se percebem mais escravizadas, ao passo que as madrastas demonstram estar mais desesperadas, considerando-se, muitas vezes, fracassadas e com uma vida mais confusa.

Dru: - Não, nada disso!  
 Gru: - Sim, eu preciso!  
 Dru: - Me dá!  
 Gru: - Não!  
 Dru: - Me dá! [e dá um chute em Gru]  
 Gru: - Au! O que que tá pegando?  
 Dru: - O que que tá pegando?  
 Gru: - Você me chutou!  
 Dru: - Você, você mentiu pra mim!  
 Gru: - É, eu teria dito a verdade, mas você é *fresco* demais pra aceitar a verdade! Chega, vou embora daqui!  
 Dru: - Você não pode levar isso Gru, nós roubamos juntos!  
 Gru: - Juntos? Rá rá rá! Você tá de brincadeira! Você só ficou atrapalhando desde o começo. Eu consegui isso sozinho!  
 Dru: - Ah, é? Pelo menos eu não fui mandado embora do emprego por ser um fracassado!  
 Gru: - Pelo menos eu tinha um emprego! O que você conseguiu fazer de tão legal? Eu vou dizer o que: nada! Não é à toa que o papai achou você um fracasso! (MEU MALVADO FAVORITO, UNIVERSAL STUDIOS/ILLUMINATION ENTERTAINMENT, 2017 – grifo nosso).

Ao questionar o porquê do irmão ter mentido, Gru responde que foi necessário, visto que o irmão era “fresco demais pra aceitar a verdade”. Ao lado de uma série de expressões, a denominação “fresco” é popularmente utilizada de forma pejorativa para designar o homossexual masculino. Embora o filme não afirme qual a orientação sexual de Dru – e independente de qual for – fica evidente o quanto a já referida “masculinidade hegemônica” reforça as hierarquias que se fazem a partir de um determinado paradigma de masculinidade. Como assinala Guacira Lopes Louro (1997), a narrativa convencional adota uma das formas de masculinidade colocando-a como uma masculinidade hegemônica, por meio da qual as demais masculinidades passam a ser avaliadas e quanto mais se afastam dessa representação, mais experimentam práticas de discriminação ou subordinação.

Mesmo sendo gêmeos, a construção dos personagens Gru e Dru se faz por um conjunto de pares opostos: careca/cabeludo, mal-humorado/alegre, uniforme preto/uniforme branco, ex-vilão/aspirante a vilão, casado/solteiro, empregado/desempregado, pai/sem filhos/as, heterossexual/ (possível) homossexual.

A partir de Dru, *Meu Malvado Favorito 3* concede lugar a representação de diferentes vivências de masculinidades ou também da possibilidade da homossexualidade. Vale lembrar que tal como o feminino é uma construção, a masculinidade também é um aprendizado.

Ainda que brigado com o irmão, Dru aceita ajudá-lo a resgatar Margô, Edith e Agnes raptadas por Balthazar Bratt que também se apodera do diamante, colocando em ação o seu

plano de destruir toda a cidade. Com o rapto das meninas, uma nova distribuição das tarefas é feita por Gru: enquanto Lucy vai atrás das filhas, ele e Dru irão deter o perigoso vilão.

No entanto, o plano de deter Bratt não acontece como previsto por Gru. Desacordado após tentar destruir o boneco gigante controlado pelo ex-astro mirim, é Dru quem se supera e evita que Balthazar mate o irmão. Mas, recuperado, a luta final é entre Gru, personagem principal, e Bratt e, dessa vez, é o ex-vilão que sai vitorioso.

Ao final do filme, é o elemento masculino (Gru) que coloca as coisas em seu devido lugar: Bratt é preso, o diamante é reavido, ele e Lucy são readmitidos pela AVL, as meninas estão a salvo, os minions e Dru voltam como parte da família, pelo menos por enquanto.

Neste terceiro filme da saga, por meio das personagens Valerie e Lucy foi possível vislumbrarmos a realização da mulher no mercado de trabalho que vem alcançado postos de chefia em substituição do masculino. No entanto, parece persistir uma certa oposição entre inteligência e beleza, entre realização profissional e vida familiar no que tange as representatividades femininas.

A consolidação da personagem Lucy retrata a mulher no lugar de esposa e de “mãe”, reorganizando o núcleo familiar, dando-lhe ares de “normalidade”. O desfecho do filme é marcado pelo restabelecimento da ordem e, tal como a mamute Ellie e a Mãe Dinossauro (*A Era do Gelo*), Lucy se dedica à função de salvar as filhas, expressão mais pura do “amor materno”, cabendo ao masculino um reconhecimento mais amplo: salvar o mundo, reiterando, assim, uma clara hierarquia de gênero nessas divisões.

### 3 COMO TREINAR O SEU DRAGÃO

Em 2010 é a vez de *Como Treinar Seu Dragão (How to Train Your Dragon)* estrear nas telas de cinema sob a direção de Dean DeBlois. Baseado no livro homônimo escrito e ilustrado por Cressida Cowell, o filme tem como protagonista Solução, um adolescente franzino e desastrado que não se parece em nada com um *viking*, para desespero de seu pai Stoico, o Imenso, o grande e corajoso líder de Berk, uma pequena e fria aldeia onde desde cedo se aprende a odiar e a matar dragões.

Solução até tenta, ao seu modo, adequar-se ao estilo de vida do lugar. Buscando provar o seu valor ao pai, durante um ataque de dragões à ilha, o jovem acaba acertando com sua engenhoca um Fúria da Noite, o misterioso e temido dragão que há tempos é caçado pelos *vikings*, mas que desaparece na noite escura deixando para trás um rastro de destruição.

A fim de encontrar o ninho dos dragões, Stoico lidera seus navios enquanto o seu amigo Bocão é encarregado de treinar os jovens da ilha, entre eles, o desajustado Solução que em uma de suas andanças descobre que o Fúria da Noite perdera parte de sua cauda impossibilitando-o de voar. Cara a cara com o rival, a quem chama de Banguela devido aos dentes retráteis, Solução percebe que jamais seria capaz de matar um dragão, o que vai contra o ideal *viking* e, aos poucos, uma grande amizade surge entre os dois.

O convívio com Banguela possibilita a Solução aprender *sobre* os dragões e *com* os dragões. Percebendo que as feras aladas não eram inimigas, Solução tenta provar a todos e a todas da aldeia ser possível uma convivência pacífica entre humanos e dragões, mas sem obter sucesso.

Furioso com a atitude do filho, Stoico captura e acorrenta Banguela em um dos navios e o obriga a levá-lo junto com as/os aldeãs/aldeões até o ninho dos dragões, que é comandando por uma enorme fera.

Ao final desse primeiro filme, Banguela mostra toda sua lealdade ao amigo ao enfrentar o líder dos dragões salvando a vida de Solução, mesmo que não o salve por inteiro e o garoto acabe tendo que usar uma prótese na perna. A cumplicidade entre os dois torna possível mudar toda uma cultura de violência existente até então em Berk.

No filme inaugural, *Como Treinar o Seu Dragão* apresenta apenas três personagens femininas: a anciã da aldeia, que apesar de não possuir falas há todo um respeito em torno de sua figura; Cabeçaquente, a gêmea de Cabeçadura que faz parte da turma de Solução a qual poderíamos num primeiro momento tomá-la como uma personagem andrógina; e Astrid, a bela e corajosa *viking* por quem Solução é apaixonado.

No decorrer dos próximos dois filmes que completam a trilogia, voltaremos nossa atenção a duas representações do feminino: Valka, esposa de Stoico e mãe de Solução; e a dragão fêmea Fúria da Luz, além de acompanharmos o desenvolvimento das personagens Astrid e Cabeçaquente.

### **3.1 Como Treinar o Seu Dragão2 - “Alguns de nós nascemos diferentes...”**

No ano de 2014 a saga de Solução e Banguela ganha continuidade. Dirigido por Dean DeBlois e produzido por Bonnie Arnold *Como Treinar o Seu Dragão 2 (How to Train Your Dragon 2)* apresenta uma Berk bastante mudada com homens e dragões vivendo lado a lado na pequena ilha.

O filme se inicia com uma festiva competição de dragões na qual é preciso que os competidores capturem o maior número de ovelhas, inclusive aquela que é tida como o prêmio maior: a ovelha negra, signo da rebeldia, brilhantemente capturada por Astrid, o que garante a vitória ao seu time.

Longe da arena onde deveriam estar, Solução e Banguela sobrevoam céu e mar a fim de descobrir e explorar novas terras e espécies de dragões ao mesmo tempo em que Solução busca evitar Stoico, que deseja se aposentar e nomear o filho como novo líder de Berk. Desse modo, mesmo Solução não correspondendo ao que é esperado de um líder *viking* será ele quem sucederá o pai, reafirmando a ordem patriarcal representada no filme.

De acordo com as pesquisadoras Martha Giudice Narvaz e Sílvia Helena Koller (2006), a questão do patriarcado é um dos pontos fundamentais no qual se embasam os Estudos de Gênero<sup>42</sup>, visto que nestes, o gênero é compreendido como uma categoria sempre relacional.

Com o intuito de compreender como se produziram certas verdades constitutivas do sujeito ao longo do tempo, Michel Foucault (1984; 1985) observou a existência de uma moral sexual na Grécia Antiga dos séculos I e II, o que lhe permitiu acrescentar uma dimensão ética à epistemológica e política já existentes, problematizando como o prazer, o desejo, os comportamentos sexuais constituíam uma arte de viver para os gregos.

---

<sup>42</sup> No artigo *Metodologias Feministas e Estudos de Gênero*, Narvaz & Koller (2006) destacam que os Estudos de Gênero se ancoram em determinadas categorias de análise que, embora instáveis, são fundamentais: o conceito do patriarcado, o conceito de gênero, a política identitária das mulheres, bem como as formas de produção do conhecimento científico.

Tendo somente os homens como sujeitos sexuais produtores de história, criou-se uma moral assimétrica embasada no exercício do poder masculino e na prática de sua liberdade, uma moral na qual a mulher deveria submeter-se ao marido<sup>43</sup> e o homem a ele mesmo,

[...] uma moral pensada, escrita, ensinada por homens e endereçada a homens, evidentemente livres. Consequentemente, moral viril onde as mulheres só aparecem a título de objetos ou no máximo como parceiras às quais convém formar, educar e vigiar, quando as tem sob seu poder, e das quais, ao contrário, é preciso abster-se quando estão sob o poder de um outro (pai, marido, tutor) (FOUCAULT, 1984, p. 23).

Na sociedade grega, excluídas dos debates filosóficos, dos espetáculos e competições, cabia às mulheres casadas gerar filhos legítimos<sup>44</sup>. Além da obediência e devoção à autoridade masculina, era-lhes ainda destinado o confinamento no lar, tendo como tarefas os cuidados da casa e dos/as filhos/as. Essas ocupações femininas no âmbito privado garantiam o ócio dos maridos, tempo, este, preenchido pelos diálogos filosóficos e eróticos entre homens.

Por não terem a palavra e, tampouco, oferecerem uma troca intelectual, tornava-se impossível para um cidadão grego amar a mulher da mesma forma que um mestre ama seus aprendizes, visto que para eles a concepção ideal de amor estava ligada à filosofia, ao “amor pela sabedoria”, fazendo da relação erótica dos homens com jovens rapazes parte da formação do caráter masculino<sup>45</sup>.

A tradição filosófica grega influenciaria diversas representações a respeito das relações entre homens e mulheres desde a Idade Média até a Modernidade. Os significados sobre gênero, herdados do passado, assentam-se numa divisão simbólica do mundo em masculino e feminino, constituindo uma dicotomia fundamental pautada em princípios

---

<sup>43</sup> Nesse contexto, enfatizava-se o domínio masculino sobre a sexualidade feminina cujo prazer dependia do prazer do homem, e só cessava quando “o homem libera a mulher”, estendendo a subordinação da mulher na vida, na cama (FOUCAULT, 1984, p. 116).

<sup>44</sup> O ato sexual entre um grego e sua esposa era prescrito apenas com a finalidade reprodutiva, mas se o *status* conjugal impunha à mulher regras precisas e exclusividade nas relações sexuais com os maridos, tais regras eram menos restritivas ao homem casado, que poderia se servir de prostitutas, concubinas, rapazes mais jovens, escravos, escravas.

<sup>45</sup> Como pontua Foucault (1984, p. 24), os homens livres poderiam fazer uso de seu direito, de seu poder, de sua autoridade e de sua liberdade, de modo que as relações sexuais extraconjugais com rapazes eram admitidas e até mesmo valorizadas dentro de certos limites, desde que exercendo a função ativa. O uso dos prazeres deveria estar a serviço da educação do cidadão de modo que as condutas que evocassem a passividade e o excesso por parte dos homens adultos, livres e da elite, eram consideradas indignas. Conforme complementa Jeffrey Weeks (2001, p. 66), o garoto, desde que adotasse na vida adulta o papel ativo, não sofria qualquer perda de *status* ou de virilidade.

classificatórios e hierárquicos. Dessa forma, a teoria do patriarcado, longe de ser um sistema linear e estruturado, pode ser entendida como uma rede de argumentos a respeito de uma série de questões como as origens da subordinação das mulheres, a divisão sexual do trabalho, o papel do corpo.

Para Robert William Connell (1990), a análise contemporânea do patriarcado se desenvolveu a partir de um complexo movimento de pensamento cujo intuito era identificar padrões e conexões para desenvolver formas de vê-los e, assim, criar formas de falar a seu respeito. Tal redefinição consistiu na transmutação de um antigo argumento moral sobre os direitos e deveres dos homens, das mulheres e de Deus.

Tendo o pensamento racional iluminista eliminado Deus, a moralidade passou a ser contestada pela política revolucionária, fazendo com que a convenção de critérios utilitários para explicar a sujeição das mulheres aos homens não encontrasse mais embasamento<sup>46</sup>, de modo que “[...] o ponto crítico a respeito do patriarcado deslocava-se de uma forma crescente para os debates em torno de explicações, ao invés de se centrar em justificativas morais” (CONNELL, 1990, p. 85).

No entender do antropólogo português Miguel Vale de Almeida (1996), o patriarcado se refere a uma definição de ordem de gênero específica na qual a masculinidade hegemônica acaba definindo a inferioridade do feminino e das masculinidades subordinadas. O autor concebe a masculinidade hegemônica como

[...] um modelo cultural ideal que, não sendo atingível – na prática e de forma consistente e inalterada – por nenhum homem, exerce sobre todos os homens e sobre as mulheres um efeito controlador. Implica um discurso sobre a dominação e a ascendência social, atribuindo aos homens (categoria social construída a partir de uma metonímia do dimorfismo sexual) este privilégio potencial (VALE DE ALMEIDA, 1996, p. 163).

Conforme declara Vale de Almeida (1996), nos anos 70, o gênero dos homens era compreendido como o "papel do sexo masculino", o que significava, essencialmente, um conjunto de atitudes e expectativas que definiam a masculinidade tida como apropriada.

---

<sup>46</sup> A ênfase a respeito do patriarcado passa a ser em torno da constituição de suas categorias, no processo histórico de divisão dos gêneros, bem como nas características envolvidas. De acordo com Connell (1990), houve duas importantes mudanças na atual literatura sobre o patriarcado. A primeira diz respeito à ampliação de uma rede de argumentos para uma ampla gama de tópicos, como por exemplo, a economia do trabalho doméstico ou o cuidado com as crianças. Já a segunda liga a produção da sexualidade e do gênero ao contexto dos movimentos sociais aos aspectos de mudanças estruturais.

No filme, apesar de ser Solução o próximo a assumir o posto de líder de Berk, ironicamente, é notável que seja uma garota que personifique grande parte dessa “masculinidade apropriada” vislumbrada no ideal *viking*. Dessa forma, apesar de ser uma líder nata, Astrid figura apenas como uma mulher numa sociedade patriarcal representada em Berk.

Após vencer a competição, Astrid se junta a dupla e incentiva Solução a aceitar com orgulho a nomeação, mesmo que o cargo exigiria abrir mão da liberdade e de seus ideais em nome do povo. Contudo, Solução desconversa e não se vê seguindo os passos do pai com o qual não se identifica, ao contrário da namorada. A conversa é interrompida ao avistarem um forte todo destruído. Aproximando-se do local, a dupla se depara com Erit, um caçador de dragões que trabalha para Drago Sangue Bravo que deseja formar um invencível exército de dragões.

Conseguindo escapar de Erit e de seu bando, Solução conta para o pai, que fica preocupado, pois conhece a história de Drago e todas as mortes que provocara ao utilizar os dragões como armas contra todos aqueles que se negavam a obedecê-lo. Solução acredita que pode convencer o oponente da convivência pacífica entre homens e dragões e vai até Erit oferecendo a si, Astrid e seus dragões como prêmios para que o caçador os leve ao encontro de Drago.

No entanto, o plano de Solução acaba não saindo como esperado quando seus amigos Melequento, Cabeçaquente, Cabeçadura e Perna de Peixe, acompanhados ainda por Stoico e Bocão, chegam com o objetivo de resgatá-lo.

Na cena do resgate, destacamos o momento em que Cabeçadura se apaixona por Erit assim que põe os olhos no caçador de dragões:

Cabeçaquente: - Oh, nossa! [encantada com os braços musculosos de Erit] Hum, curtiu! [Erit arremessa a rede em direção ao dragão a fim de capturá-lo] Me leva! [Cabeçaquente se levanta, joga a cabeça para trás e se entrega de braços abertos] (COMO TREINAR O SEU DRAGÃO, DREAMWORKS ANIMATION, 2014).





Figura 48- Cabeçaquente se deixa capturar pela rede lançada por Erit

A cena faz uso da câmera lenta que foca Erit, e em seguida, os braços musculosos aparecem em primeiro plano, simbolizando toda a sua força e virilidade. A impressão é a de que o tempo parece parar para a jovem que não se importa em estar sendo atacada pelo caçador, ao contrário, ela se ergue e de braços abertos se entrega à rede que lhe é lançada.

Agindo sempre por impulso, Cabeçaquente se deixa capturar por aquele por quem se vê atraída. Sua atitude passiva contrasta com o seu jeito competitivo e agressivo, revelando as mudanças que a paixão provoca. Se, num primeiro momento, ela é a presa, no momento seguinte, já no navio, é ela quem toma a iniciativa e se insinua para Erit, fazendo com que a passividade outrora relatada seja, na verdade, uma estratégia de fingir-se manipulada para agradar seu pretendente, quando é ela quem parece estar no comando.

A garota é direta ao dizer ao caçador que gosta do porte físico dele, ela beija a própria mão e tenta tocá-lo, buscando um contato mais íntimo, o que é negado pelo caçador que se esquiva. Quando finalmente ela consegue, à força, encostar sua mão nos lábios dele, ele limpa a boca, evidenciando sua recusa à jovem.

Com Astrid namorando Solução, Cabeçaquente é disputada por Melequento e Perna de Peixe que fazem de tudo para obter a atenção e ganhar o afeto da loira. Contudo, Cabeçaquente menospreza os dois pretendentes e se enamora de Erit. Renegada pelo caçador de dragões, Cabeçaquente terminará este segundo filme sozinha, uma vez que ao final do filme Melequento e Perna de Peixe preferem paparicar os seus dragões a tentar agradar a *viking*.

Contrapondo-se à figura de Astrid, que se apresenta como a feminilidade hegemônica, Cabeçaquente chega a parecer ter uma aparência andrógina. Trajando roupas mais largas e escuras, Cabeçaquente, como o próprio nome diz, é impulsiva, nervosa e explosiva e está sempre brigando e competindo com o seu irmão Cabeçadura. Um dos primeiros diálogos da dupla acontece quando estão na aula de treinamento contra dragões e precisam escolher um escudo para defesa, ela e ele correm para pegar aquele estampado com duas caveiras:

Cabeçadura: - Devolve o meu escudo!

Cabeçaquente: - Escolhe outro!

Cabeçadura: - Pega aquele com a flor, é bem de mulherzinha.

Cabeçaquente: [Ela puxa para si o escudo e o bate fortemente na cabeça do irmão] - Opa, esse tá com sangue agora!

[Enquanto brigam, Cabeçaquente e Cabeçadura são atingido/a pelo dragão e acabam fora da competição] (COMO TREINAR O SEU DRAGÃO, DREAMWORKS ANIMATION, 2014).

Embora seja um pouco menor do que Cabeçadura, é Cabeçaquente quem consegue o objeto desejado e ainda agride fisicamente o irmão. Ela discorda de que ele faça as primeiras escolhas e não se intimida frente à agressão verbal que lhe é conferida quando pejorativamente é chamada de “mulherzinha”. Sendo *viking*, a associação entre flor, delicadeza, fragilidade, passividade e o uso do diminutivo, soam antes como uma ofensa, a qual a jovem não deixa passar impune.

Se entre o irmão, os amigos e os inimigos Cabeçaquente não se deixa intimidar, a jovem, contudo, obedece às ordens do líder Stoico, que determina que todos retornem à Berk. Temendo pela vida do filho, Stoico narra a ocasião em que o conhecera Drago Sangue Bravo e toda destruição que ele causara. Tendo domínio sobre os dragões, o aspirante a líder supremo fez com que os dragões incendiassem o local, fazendo do Imenso o único sobrevivente.

Mesmo contrariado, Solução monta Banguela, mas ainda insiste na tentativa de se encontrar com Drago. Sobrevoando um céu cinzento, Solução ruma de volta a Berk quando ao olhar para o lado avista o que parece ser um terrível guerreiro.

A emblemática figura traja uma pesada armadura com tons avermelhados e azuis, empunhando um grande escudo na mão esquerda e uma espécie de cajado na direita, amparada ainda por dedos que parecem garras, botas de cano alto feitas de couro, uma longa capa surrada, com rosto encoberto por uma máscara de chifres e presas na qual sobressaem dois grandes olhos negros.

Escondendo-se entre as nuvens e surgindo de repente montada num grande dragão, a personagem misteriosa encara com curiosidade Solução e Banguela, até que o garoto é capturado por um dos demais dragões que acompanha o bando. Sem Solução para comandar os movimentos de Banguela por meio da prótese que liga o treinador ao dragão, o Fúria da Noite despenca nas águas gélidas e acaba também sendo levado por um ser aquático.



Figura 49- Solução avista uma emblemática figura

Solução vai parar numa fortaleza de gelo onde vivem inúmeros dragões. Sem entender onde está e quem é seu raptor, Solução tenta se comunicar quando um dos dragões lhe traz Banguela para alívio do jovem que corre até o seu dragão e busca acalmá-lo. Observando-os atentamente, o suposto guerreiro deixa suas armas de lado e se aproxima, primeiro de Banguela, amansando-o facilmente e, posteriormente, vai até Solução em quem reconhece uma cicatriz no queixo, afastando- imediatamente:

Valka: - Solução? É você mesmo? Depois de tantos anos... Como é possível?

Solução: - Hã? Eu devia conhecer você?

Valka: - Não... Você era só um bebê... Mas uma mãe nunca esquece...

Solução: - Hã? (COMO TREINAR O SEU DRAGÃO, DREAMWORKS ANIMATION, 2014).

Retirando a máscara, Valka revela a Solução ser a sua mãe. Ele até tenta falar algo, mas ela pede silêncio e apenas que a siga. Confuso com a notícia, o jovem tem inúmeras perguntas, porém fica sem fala ao chegar ao local onde a mãe o leva, uma espécie de paraíso dos dragões:

Soluço: - É aqui que você viveu nos últimos vinte anos?  
 [Valka acena positivamente com a cabeça]  
 Soluço: - Você tem resgatado eles!  
 [Valka novamente acena positivamente com a cabeça]  
 Soluço: - Inacreditável!  
 Valka: - Não está chateado?  
 Soluço: - O quê? Não! Olha, eu sei lá, é muita coisa pra se dissolver sabe, não é todo dia que a gente descobre que a mãe da gente é tipo de mulher-dragão, louca, selvagem e justiceira.  
 Valka: - Pelo menos eu não sou chata, não é?  
 Soluço: - Bom, eu acho que esse adjetivo você realmente não tem.  
 Valka: - Mas, você gostou?  
 Soluço: - Eu, eu, não tenho nem palavras (COMO TREINAR O SEU DRAGÃO, DREAMWORKS ANIMATION/, 2014).

Soluço fica impressionado com o que vê e começa a compreender o porquê da mãe nunca ter voltado a Berk. As palavras que usa para caracterizar Valka mostram uma mistura daquilo que a mãe representa para ele: “mulher-dragão, louca, selvagem e justiceira”. Dentre os adjetivos, destacamos o “louca”, ou seja, um indivíduo cujo comportamento ou o raciocínio são considerados “anormais” pela sociedade.

A “loucura” de Valka reside na escolha entre vivenciar aquilo em que acredita do que aquilo que lhe é esperado. Essa ideia é reforçada pelo adjetivo “selvagem”, que nesse contexto pode denotar a falta de domesticidade, de civilidade quando se há um padrão de referência no qual atribui-se ao “diferente”, ao que não se adequa, tal designação. Ao mesmo tempo, “selvagem” enfatiza a noção de liberdade, de escolha, aquele/a que não se deixa confinar.

Apesar de se mostrar livre e segura, a preocupação de Valka em relação ao filho reside em sua aceitação, mesmo ele achando-a excêntrica, pelo menos ela não é chata, o que indica o afeto de Soluço pela mãe. Na verdade, o jovem se identifica com a figura materna que lhe conta a sua decisão de deixar a pequena ilha *viking* mostrando a cena sob a forma de *flashback*:

Valka: - Acredite em mim, eu também tentei, mas as pessoas não são capazes de mudar Soluço. Alguns de nós nascemos diferentes. Berk era uma terra onde se matava ou morria, mas eu acreditava que a paz era possível. [...] Então, uma noite, um dragão entrou na nossa casa e viu você no berço. Eu corri pra proteger você, mas o que eu vi [o dragão brinca com Soluço que ri] foi uma prova de tudo o que eu acreditava [o dragão se vira para Valka e ela com a espada empunhada não consegue atacar o dragão]. Não era uma besta cruel, mas uma criatura gentil, inteligente, cuja alma refletia a minha! [Valka e o

dragão se entreolham, mas a fera é atacada por Stoico, levando-a a se proteger]

Stoico: - Valka corra! Espera! [Stoico pula o fogo que rodeia o berço de Soluço, pegando-o no colo e ao virar-se vê Valka sendo levada pelo dragão]

Valka: - Você e seu pai quase morreram naquela noite, tudo porque eu não pude matar um dragão.

Soluço: - Então é coisa de família...

Valka: - Partiu meu coração ficar longe de você, mas eu achei que você ficaria mais seguro sem mim.

Soluço: - Como sobreviveu?

Valka: - Ah, o Pula Nuvem nunca quis me machucar, talvez ele achou que o meu lugar era aqui: o lar da grande besta implacável, a espécie alfa, um dos poucos que ainda existem [...] (COMO TREINAR O SEU DRAGÃO, DREAMWORKS ANIMATION, 2014).

Valka sabe que é diferente dos/das demais moradores/as que habitam Berk. Ela não se enquadra à cultura e tradição local representada no filme<sup>47</sup>. Ao contrário do que se prega na pequena ilha, ela é contra a violência em relação aos dragões.

Após vivenciar um ataque de dragões à aldeia, a jovem mãe se vê desesperada com o “eminente” ataque ao seu bebê, no entanto, ela se surpreende com a atitude terna e passiva da fera alada e numa breve, mas intensa troca de olhares, ela sente que no fundo tinha razão. Numa sociedade regida pelo masculino, por mais que insistisse em pregar o diálogo e a paz, Valka não conseguia se fazer ouvir.

Embora tenha cumprido com os papéis que culturalmente são esperados da mulher: casar e procriar, Valka decide mudar o seu destino. Não havendo espaço para o diálogo, ainda mais vindo de uma voz feminina, a forma encontrada por Valka de ser resistência foi partir. Ela se deixa levar por um dragão de modo com que todos pensem que esteja morta, uma vez que nunca mais retornara à ilha. Valka abandona a vida que tinha, deixando para trás sua identidade de aldeã, esposa, *status* (ela é esposa do líder local), mãe e mulher, visto que passa a travestir-se como um assustador guerreiro.

---

<sup>47</sup>Segundo Ricardo Wagner Menezes de Oliveira (2012), embora estratificada, a sociedade *viking* não possuía uma estrutura muito rígida. Acima de todos estava o rei, chamado de *Kunungr*, o primeiro entre os iguais, segundo a tradição germânica, seguido pelos chefes locais, os *Jarls*, responsáveis pelo suporte militar, pelos *Karls*, os homens livres e, finalmente, pelos *Thrall*, os escravos. A educação das crianças e o trabalho infantil variavam de acordo com o sexo e a idade: a arte da ferraria para os meninos, a tecelagem para as meninas. Embora a mulher *viking* gozasse de mais liberdade se comparada à europeia, ainda lhe era conferido os afazeres domésticos e cuidado das crianças, havendo grande controvérsia entre os historiadores sobre a existência de mulheres *vikings* guerreiras. Identifica-se, pois, uma sociedade patriarcal na qual a mulher se fazia submissa às decisões do masculino, educadas a respeitar-lhes e a obedecer-lhes.

O travestir-se, aqui, pode ser visto tanto como uma ironia à ordem patriarcal quanto um modo de sobrevivência no qual não se espera que uma “frágil” e “indefesa” mulher possa sobreviver sem a proteção e controle masculino. Essa mesma estratégia é vista também no filme *Mulan* (*Walt Disney Studios*, 1998). Nesta película, quando a muralha da China é atacada pelos Hunos, o imperador recruta um homem de cada família para servir ao exército. Com o pai idoso e enfermo, durante a noite, Mulan rouba-lhe o uniforme e a espada, cortando ainda os longos cabelos e passa a assumir a identidade masculina de Ping, juntando-se à tropa. Logo no início do filme, a personagem principal se prepara para o encontro com a casamenteira a fim de cumprir com o seu papel de mulher, no entanto, a jovem não leva qualquer jeito para os serviços domésticos, nem possui os atributos identificados com a feminilidade esperada, como delicadeza, graciosidade, submissão e, pior, Mulan não sabe se calar diante de um homem.

No entender da pesquisadora Ruth Sabat (2003),

[...] a iniciativa de Mulan de ir para a guerra no lugar de seu pai funciona para desestabilizar a estrutura de poder existente na qual a mulher está totalmente submetida ao homem. A atitude da garota configura-se em um ato subversivo à medida que penetra em território exclusivamente masculino e, ao contrário do que acontecia com seus trabalhos domésticos, tem nesse espaço excelente desempenho (SABAT, 2003, p. 101).

Tal como a personagem Mulan, Valka subverte a ordem mantida em Berk, sobretudo, por seu próprio marido, e se apresenta como uma mulher livre das amarras sociais e culturais. Assim como a personagem chinesa, a *viking* não possui as tão esperadas habilidades na cozinha e tarefas domésticas, se destacando fora do lar: Mulan se introduz no exército chinês levando-os à vitória enquanto Valka habita o mundo dos dragões, resgatando-os e garantindo-lhes a sobrevivência.

Valka escolhe deixar o filho aos cuidados paternos e parte em busca da realização pessoal, de lutar por aquilo em que acredita ao invés de uma vida infeliz de mãe e esposa num lugar onde ela não enquadra, no entanto, tanto Mulan quanto Valka, como veremos mais adiante, acabam reassumindo a “identidade” feminina, de modo que há uma subversão temporária da identidade de gênero e não da sexualidade das personagens em questão.

Como avalia Tania Navarro-Swain (2011), as representações sociais de feminino, de masculino e de hierarquia são condicionadas às mudanças nos padrões de sexualidade e às estruturas das famílias. As teorias feministas sinalizaram a existência de uma “heterossexualidade compulsória” que obrigava ou forçava as mulheres a responderem às

normas e representações do feminino. De forma hierárquica, essa heterossexualidade institui determinados papéis, normas e comportamentos considerados aceitáveis, consolidando a base do patriarcado no qual se faz o controle e a apropriação social dos corpos e do trabalho das mulheres. Quando essa essência de ser-no-mundo é rompida, as mulheres passam a decidir a respeito de seus afetos e engajamentos, daquilo do que realmente queriam e pretendiam fazer de seus corpos e de suas vidas.

No filme, em determinado momento de sua vida, Valka interrompe essa estrutura estratificada. Sentido-se infeliz, ela questiona o seu sexo, o seu gênero, a sua vida, o seu lugar no mundo. Aqui, a representação do casamento baseado exclusivamente no amor romântico não se sustenta quando as expectativas de felicidade não mais se cumprem. Contudo, mais do que deixar o marido, chama a atenção o abandono do filho, o que coloca em debate a questão do chamado amor materno.

A fim de investigar a evolução das atitudes maternas ao longo dos anos, a ativista feminista e estudiosa das mulheres Elisabeth Badinter (1985), afirma que o chamado “amor materno” foi por tanto tempo concebido em termos de instintos femininos que não é difícil supô-lo como parte da natureza da mulher. Sendo a procriação natural, logo se imagina a existência de uma determinada atitude maternal igualmente natural. No entanto, segundo a autora,

O amor materno é apenas um sentimento humano. E como todo sentimento, é incerto, frágil e imperfeito. Contrariamente aos preconceitos, ele talvez não esteja profundamente inscrito na natureza feminina. Observando-se a evolução das atitudes maternas, constata-se que o interesse e a dedicação à criança se manifestam ou não se manifestam. A ternura existe ou não existe. As diferentes maneiras de expressar o amor materno vão do mais ao menos, passando pelo nada, ou o quase nada (BADINTER, 1985, p. 12).

Contrariando a crença generalizada de que esse sentimento está inscrito na “natureza feminina”, Badinter (1985) declara que o interesse e a dedicação à criança não existiram em todas as épocas e nem em todos os meios sociais. Segundo a autora, o amor materno tal como o concebemos hoje não constitui um sentimento inerente à condição de mulher, tampouco um determinismo comum a todas, antes, foi produto das transformações sociais. É possível que a maneira de ser das crianças pudesse até parecer encantadora para muitas mães, no entanto, esse sentimento não era expresso.

De acordo com Badinter (1985), no século XVII o paradigma de amor da mãe aos filhos eram entregá-los logo ao nascer ou nos primeiros dias de vida às amas-de-leite para que

os amamentassem e os criassem. O retorno da criança ao lar, quando ocorria, era após ela ter completado os cinco anos de idade.

Na França do século XVII, o envio de crianças recém-nascidas às amas se generalizou entre a burguesia, mas, no século seguinte, se estendeu por todas as camadas da sociedade urbana. Se à aristocracia era mais comum contratar uma ama que morasse na propriedade, às classes menos abastadas restava-lhes longas e penosas viagens para cidades e vilarejos vizinhos nas quais grande parte dos/as bebês não sobreviviam.

As condições precárias também desprovidas de higiene contribuíam significativamente para o elevado número de mortes. Para os casais mais pobres, a criança chegava até ser uma ameaça à sobrevivência dos pais, fazendo do abandono e do envio para as amas, práticas correntes. No entanto, mesmo em famílias mais abastadas, muitas mulheres se recusavam a amamentar e motivos não faltavam: ajudar o marido no trabalho; dar mais atenção ao marido (mesmo porque os médicos prescreviam a proibição de relações sexuais no período de amamentação); evitar a “perda” da beleza, visto que amamentar poderia deformar os seios; zelar pela própria saúde decorrente da fraqueza provocada pelo desgaste com a amamentação. Entre a nobreza, o ato de amamentar era considerada algo indigno, ridículo e repugnante, e essa negligência figurava como marca de distinção social. Já entre as mais intelectualizadas, a recusa à amamentação dava-se simplesmente por acharem que tinham mais o que fazer.

É no último terço do século XVIII que ocorreu uma revolução das mentalidades, atribuindo à mulher a imagem de boa mãe, ou seja, o dever de amamentar os filhos e cuidar pessoalmente deles. Impõe-se ao feminino, a obrigação de ser mãe acima de tudo, engendrando o mito do instinto materno ou do amor espontâneo de toda mãe pelo/a filho/a. Não se nega que o amor maternal possa ter existido em qualquer tempo, o que é novo, é a exaltação que se faz dele como um valor ao mesmo tempo natural e social. Vale lembrar que a rejeição à maternidade pelas mulheres deveu-se, pelo menos, a dois fatores: as tarefas maternas não eram objetos de atenção e de valorização social, como também não existia o sentimento de infância nesse período.

Como pontua o historiador e pesquisador Philippe Ariès (2012) em sua célebre obra *História social da criança e da família*, os homens dos séculos X e XI não possuíam uma imagem da criança, visto que essa fase da vida não era considerada de grande importância, mas um período transitório que uma vez passado, logo seria esquecido. Para esse autor, “até por volta do século XII a arte medieval desconhecia a infância ou não tentava representá-la. É difícil crer que essa ausência se devesse à incompetência ou à falta de habilidade. É mais provável que não houvesse lugar para a infância nesse mundo” (ARIÈS, 2012, p. 17). Já o



século XIV viu surgir um gosto por exprimir na arte, na iconografia e na religião um sentido poético e familiar atribuído à personalidade das crianças pequenas das camadas superiores das sociedades atribuindo-lhes um traje, sobretudo, aos meninos, o que já sinalizava uma mudança<sup>48</sup>.

Nos séculos XVII e XVIII, a educação das crianças pertencentes às classes mais abastadas seguia três fases: o envio delas à casa de uma ama, o retorno à casa familiar ao qual eram entregues a cargo de um preceptor (se menino) ou de uma governanta (se menina) e, posteriormente, sua colocação no internato (se menino) ou no convento (se menina), de modo que “Era possível livrar-se dos filhos invocando os melhores motivos intelectuais e morais. ‘Pelo bem das crianças’, podia-se passar por pais exemplares, e isso a preços módicos e em prol da própria tranquilidade” (BADINTER, 1985, p. 96).

Como complementa a pesquisadora Fabiana Amorim Marcello (2003), além da recorrência às amas-de-leite desde os primeiros dias de vida, o abandono de bebês às chamadas Rodas dos Expostos durante os séculos XVI a XVIII foi outra prática marcante da história da maternidade.

Segundo Marcello (2003), a maternidade funciona como um dispositivo e, como tal, tem como função principal responder a uma urgência. Tendo como embasamento os estudos foucaultianos, a autora destaca que para a formação e a consolidação dos Estados Nacionais, a existência de um poder único e bem regulado capaz de exercer um poder produtivo sobre a vida, ao invés de suprimi-la, tornou-se algo fundamental.

Ao se estabelecer uma lógica mãe-mulher, um sujeito-mãe pode ser discursivamente produzido, tornando-se um elemento vital para as estratégias do biopoder e da biopolítica<sup>49</sup>. É,

---

<sup>48</sup> Sgundo Ariès (2012), o primeiro sentimento de infância caracterizado pela “paparicação” surgiu no meio familiar na companhia das crianças pequenas. Já um segundo proveria, ao contrário, de uma fonte exterior à família: a preocupação social com a disciplina e a racionalidade dos costumes e, mais adiante, a preocupação com a higiene e a saúde física, sentimento, este, que por sua vez passou para a vida familiar.

<sup>49</sup> Os conceitos foucaultianos de biopoder e biopolítica lidam com a noção de governar a vida da população a partir de corpos economicamente ativos e disciplinados. Se na teoria clássica da soberania cabia ao soberano o poder de decidir sobre o direito sobre a vida (poupando da morte) e sobre a morte, o século XVII viu surgir uma nova organização do poder pautada em mecanismos que visam produzir a vida e a controlá-la. Tendo o corpo como máquina, o biopoder busca criar um corpo tão útil quanto dócil. O corpo é adestrado por meio de mecanismos disciplinares e de vigilância. A biopolítica tem como objeto a população, intervindo sobre taxas de natalidade, epidemias, processos migratórios, expectativas de vida. Ao contrário das disciplinas, não é um poder individualizante, antes, massifica os indivíduos valendo-se da realidade biológica. A sexualidade, elemento político e vital, permeia esses conceitos, visto que remete ao indivíduo em sua dimensão corporal como também enquanto parte de uma espécie que se reproduz.

pois, a partir de relações políticas, econômicas e sociais que foi se constituindo uma maternidade normativa que associa a mulher à sua “natureza” materna.

No contexto ocidental da segunda metade do século XVIII, produzir cidadãos era garantir a riqueza do Estado, de modo que a sobrevivência das crianças passou a constituir um novo valor, associado ao incentivo às famílias, especialmente às mães, e correlativamente à noção de cuidado da infância. Nesse sentido, Marcello (2003) afirma que

[...] desde seu surgimento, o dispositivo da maternidade esteve apoiado no dispositivo da sexualidade e no da infantilidade. Em sua conjugação, os três garantiram o controle, a educação, a instrução, a narração e a medicalização do corpo e da “alma” da mulher. Foi, portanto, deste modo, culturalmente construída, que a ligação entre sujeito-mulher e sujeito-mãe foi exigida (MARCELLO, 2003, p. 41).

A fim de reverter o grande número de mortalidade infantil, foram necessários três discursos: um econômico, dirigido aos homens, que recai sobre a tomada de consciência da importância da população para um país, sobretudo, com vistas ao povoamento das colônias e também pensando como fonte de matéria-prima e servidão patriota em tempos de guerra, em outras palavras, reconhece-se na criança um valor mercantil; um filosófico, destinado a ambos os sexos, pautado numa, mais teórica do que prática, ideia de igualdade preconizada principalmente por Rousseau que vê no reino animal a voz autêntica da natureza e modelo a ser seguido pelas mulheres, autênticas fêmeas; e um discurso da felicidade, voltado para a mulher, uma vez que o casamento, outrora arranjado, passa a ser cada vez mais escolha do rapaz e da moça, dando-lhes o direito da felicidade e da liberdade individual. Fundado no amor, o nascimento de filhos/as é a concretização desse sentimento, base da família moderna nuclear.

A maternidade passa a ser tida como parte da “natureza” feminina, assim como o amor e os cuidados da prole como algo natural por parte da mãe e

[...] a fim de garantir sua permanência no espaço privado do lar, passam a ser construídas as representações sobre as características e capacidades especificamente femininas, entre elas, a relação de afeto com a criança, o amor inato da mãe, o sentimento materno, unindo todas as mulheres em torno dessa única função. É assim que as características biológicas – a maternidade inscrita no corpo feminino – passam a assumir um significado social (TEDESCHI, 2012, p. 18).

Dessa forma, a questão da maternidade e da mulher será valorizada ou depreciada de acordo com as necessidades e os valores dominantes numa dada sociedade, num determinado

período. Os fatores econômicos, sociais e o peso das convenções culturais são intrínsecos à história da família, à história das mulheres.

Como aponta Dagmar Estermann Meyer (2003), é preciso

[...] perceber a noção de *indivíduo mulher-mãe*, ainda supõe, ou supõe com força renovada, a existência de *um ser que incorpora e se desfaz em múltiplos* – a mãe e sua família e, mais especificamente, a mãe e seus filhos. Nesse contexto, gerar e criar filhos “equilibrados e saudáveis” passa a ser social e culturalmente definido, também, como um “projeto” de vida, responsabilidade individual de cada mulher que se torna mãe, independentemente das condições sociais em que essa mulher vive e dos problemas que ela enfrenta, e é a isso que venho me referindo como uma *nova politização da maternidade* (MEYER, 2003, p. 37 – grifos da autora).

Na representação da maternidade há uma gama de condutas, modos de cuidar e modos de sentir que são associados a uma relação mãe-filho “correta”, atribuindo à figura materna a responsabilidade pelo desenvolvimento físico e emocional das crianças a fim de se tornem adultos/as equilibrados/as, saudáveis, “normais”. Isso fica muito claro no filme na cena em que Solução conversa com Astrid sobre o seu desconforto com a situação de suceder o pai como líder de Berk:

Solução: - Não tem nada a ver comigo, Astrid! Todos os discursos, planejamentos e assuntos da aldeia, isso é coisa dele.

Astrid: - Você não tá entendendo, olha só, líder, isso é uma honra! Eu ficaria super feliz!

Solução: - Olha, eu não sou igual a você! Você sabe exatamente quem você é, você sempre soube! Só que eu... Eu tô descobrindo. Eu tenho certeza de que eu não sou que nem o meu pai e eu não conheci a minha mãe, né... Então, como é que eu fico? (COMO TREINAR O SEU DRAGÃO, DREAMWORKS ANIMATION, 2014).

Não se identificando com o pai, metonímia de toda cultura e tradição *viking*, Solução encontra na ausência materna a “des(culpa)” por não possuir essa identidade *viking* que lhe é requerida. Nessa perspectiva, o filme busca atribuir à Valka a responsabilidade pela “anormalidade” de Solução, seja por sua ausência, seja por ser parecido com ela.

Assim como Valka, Solução não se identifica com o estereótipo *viking*, e mãe e filho são tida/o no filme como “diferentes”. Nessa caracterização, torna-se evidente uma oposição entre corpo e mente. A própria caracterização de Valka difere das outras poucas personagens femininas que aparecem de relance nos filmes da franquia. Essa minoria de mulheres *vikings* guerreiras parte junto com os homens nas batalhas contra os dragões, sendo representadas por

mulheres robustas, corpulentas, sérias, empunhando armas e fazendo uso de capacetes com elmos. Ao contrário, Valka possui um corpo magro, esguio, uma aparência delicada e frágil, cuja ausência do adereço da cabeça sinaliza sua recusa à identidade *viking*<sup>50</sup>.



Figura 50- Mulheres *vikings* no campo de batalha



Figura 51- Valka sobrevoando os céus

Soluço, como já mencionado, é um jovem franzino, desastrado e visionário cujo porte físico e temperamento pacífico estão longe do ideal *viking*. Sua amizade com Banguela

<sup>50</sup>Em *Como Treinar o Seu Dragão* (2010), na cena em que Soluço encontra-se na arena sendo obrigado a matar um dragão para finalmente ser reconhecido como um *viking*, o garoto retira o capacete com chifres jogando-o ao chão e diz ao dragão: “Eu não sou como eles”, atitude que gera espanto e desagrado às pessoas ali presentes, especialmente a Stoico.

acontece justamente por ele não ter sido capaz de matar um dragão, tal como acontecera com Valka.

Após Solução finalmente conhecer a mãe a quem julgava morta é a vez de Stoico reencontrar a esposa. A cena em questão é marcada pelo suspense que envolve a reação do Imenso ao rever aquela que há vinte anos o abandonou:

Valka: - Eu sei o que você vai dizer, Stoico: como eu pude fazer isso? Sumir por todos esses anos; por que eu não voltei pra você, pro nosso filho? Bom, que sinal você deu de que poderia mudar, Stoico, que qualquer pessoa em Berk poderia. Eu pedi tantas vezes para acabarem com as lutas, para acharem outra solução, mas algum de vocês me ouviu? Sei que te deixei e você criou o Solução sozinho, mas eu achei que ele ficaria melhor sem mim, eu estava errada? Agora eu vejo isso, mas pare de ser tão Stoico, Stoico, vá em frente, berre, grite, diga alguma coisa!

Stoico: - Você está tão linda quanto no dia que eu te perdi! (COMO TREINAR O SEU DRAGÃO, DREAMWORKS ANIMATION, 2014).

É Valka que monopoliza a fala e busca justificar sua ausência atribuindo a Stoico e demais aldeãs/aldeões e, por extensão, toda a cultura machista de Berk, a razão de sua partida. À medida que vai falando, Stoico apenas escuta e vai lentamente indo em direção à esposa até que esta se encontre acuada junto a uma parede de gelo, para a preocupação de Solução e Bocão que assistem a cena e, também, dos dragões companheiros de Valka que se posicionam em alerta.

Para surpresa e alívio de todos, Stoico docemente elogia a beleza da esposa, ignorando todas as razões apontadas por ela. Ele estava mudado. A reação de Stoico, somada à pessoa íntegra a qual Solução se tornara fazem com que Valka sinta um profundo arrependimento, avaliando, após vinte anos, que sua decisão fora um erro.

Essa questão da liberdade feminina e sua articulação com o *status* de esposa e mãe foi habilmente abordada na dissertação de mestrado de Renata Santos Maia<sup>51</sup> (2014) sobre as

---

<sup>51</sup> A referida pesquisa compreende um estudo sobre rupturas e permanências nas representações do feminino e do masculino e das identidades de gênero presentes nas sequências filmicas *Shrek*. Articulando análise do discurso e historiografia, a autora procura evidenciar como certas construções sobre o feminino e o masculino sofreram mudanças no que diz respeito ao corpo e a beleza, à família e relação conjugal, à diversidade nas identidades de gêneros, bem como os fenômenos comportamentais. Apoiando-se nos Estudos de Gênero e nos Estudos Feministas, Maia (2014) destaca o surgimento de personagens transgêneros em filmes voltados para o público infantil e também o impacto social causado por Fiona, uma princesa atípica com a qual muitas mulheres se identificam na contemporaneidade. Nesse estudo, a autora constata o surgimento cada vez maior de personagens que desconstruem os essencialismos e rótulos atribuídos social e biologicamente aos corpos femininos e masculinos.

(des)construções de gênero nos filmes *Shrek*. No quarto filme da franquia, cansado da vida de casado o ogro faz um contrato com Rumpelstiltskin que lhe permite voltar ao tempo e, uma vez que não tendo salvado Fiona da torre e do dragão, eles não se conheceram e, tampouco, se apaixonaram, casaram e tiveram filhos. Assim, a representação da delicada princesa cede lugar à guerreira, agora não mais trajada com o longo vestido lilás, cabelos alinhados numa bela trança, sapatilhas nos pés e gargantilha com pingente de coração; mas, blusa de couro e saia xadrez de cintura marcada que deixa parte das pernas à mostra, cabelos soltos ao vento o que lhe confere um ar *sexy* e de liberdade, botas de cano alto feitas de couro e um colar com dentes de animais.

Trata-se de uma “outra” Fiona, mais independente, sensual e empoderada. Ela é a líder do exército de ogros, sendo, ao que parece, o único elemento feminino do grupo. No entanto, apesar da nova posição que passa a ocupar, “indica que ela só pôde alcançar tal posto porque não se casou nem teve filhos” (MAIA, 2014, p. 176). Dito de outro modo, o filme sugere que a realização da mulher enquanto líder só se torna possível num tempo hipotético, aquele que não é o esperado pela história, tanto que ao final do referido filme, *Shrek* consegue o beijo do amor verdadeiro, quebrando o contrato que tinha com Rumpel e tudo volta a ser como “deveria ser”: Fiona casada, esposa carinhosa, mãe dedicada.

É esse o mesmo destino de Valka: “perdoada” pelo filho e pelo marido, a família nuclear é refeita e Valka retornaria ao lar de onde aparentemente nunca deveria ter saído. A fim de se aproximar da esposa, Stoico canta a canção-tema dos dois, *For The Dance and The Dreaming* (Para dançar e sonhar), de John Powell, cuja letra versa sobre o amor que supera todas as adversidades, reiterando ainda a aliança do casamento. Valka corresponde ao marido e os dois cantam e dançam. Ajoelhado aos pés da esposa, Stoico pede que ela volte para casa e seja novamente sua esposa e mãe de Solução, sendo novamente uma família. De modo suave e romantizado, é a voz masculina que lembra ao feminino o seu compromisso, o seu lugar.

---



Figura 52- Stoico, Valka e Solução em família

É interessante notarmos que Valka sai de uma sociedade patriarcal (Berk) para passar a viver em outra igualmente controlada pela “grande besta implacável”:

Valka: - Todo ninho tem a sua rainha, mas esse é o rei de todos os dragões. Com o seu sopro de gelo esse gigante gracioso construiu o nosso ninho, um santuário para dragões de todas as espécies.

Solução: - Perai, é o cuspidor de gelo? Ele é o responsável por toda aquela destruição?

Valka: - Ele nos protege. Nós todos vivemos sob seus cuidados e seu comando. Todos menos os bebês, é claro! Que não obedecem ninguém! Eu vivo com eles a vinte anos Solução, descobrindo seus segredos... (COMO TREINAR O SEU DRAGÃO, DREAMWORKS ANIMATION, 2014).

Assim como os homens comandam Berk, o paraíso dos dragões tem um espécime macho na liderança. É a ele que todos os outros dragões adultos devem obediência e é ele o provedor do lugar. A exceção da obediência dos bebês enfatiza a inocência e a ausência da hierarquia e classificações entre os filhotes, tornando possível verificarmos o peso que a educação exerce na fabricação de indivíduos dóceis.

Quando finalmente Stoico, Valka e Solução estão prestes a retornarem à Berk são atacados por dragões comandados por Drago. Travestida de guerreiro, é Valka que sai em luta com o Sangue Bravo que após desmascarar e ver que seu rival é, na verdade, uma mulher, o controlador de dragão ri. O riso do vilão revela surpresa, e mais do que isso, o desprezo

pelo elemento feminino, como se fosse possível alguém ameaçar os seus planos, “ainda mais” uma mulher.

Prestes a matar Valka, Drago é impedido por Stoico, que surge para defender a esposa. Nota-se como a luta principal do filme é travada por homens. Para a surpresa de todos, Drago mantém sob o seu controle outro dragão alfa, o qual se acreditava extintos. Paralelamente ao embate de Stoico e Drago, há a disputa entre os dois alfas. Aqui, a representação entre o bem e o mal pode ser vista na sutil coloração dos dois animais, respectivamente, o mais claro e o mais escuro.



Figura 53- Os dois alfas em luta

Com a vitória do alfa de Drago, todos os demais dragões passam a ser controlados pela fera, que, por sua vez, obedece aos comandos de Drago. O vilão faz de Banguela o seu dragão pessoal e, sem dó, o incita a atacar e a matar Soluço. Enfeitiçado por Drago, o Fúria da Noite se volta contra o amigo que sobrevive ao ataque graças ao pai que se atira na frente do filho e acaba morto pelo dragão, fazendo estremecer a amizade entre Soluço e Banguela.

Stoico sacrifica a própria vida para salvar a do filho, destacando o amor paterno (e não o materno). Apesar da clara diferença entre Stoico e Soluço é Stoico quem assume sozinho os cuidados, a criação e a educação do filho desde que Soluço era apenas um bebê. Desse modo, o filme busca desmistificar o mito do amor materno ao tratar com naturalidade o amor do pai pelo filho, sentimento, este, que não é limitado a um sexo, a um gênero.

A morte de Stoico também enaltece o lado heroico do personagem, ofuscando Valka. Drago ruma para Berk a fim de capturar os dragões que ficaram na ilha. Com o intuito de



impedi-lo, Solução lidera o grupo de amigos/as no qual agora Erit faz parte, montando os bebês dragões.

Cara a cara com Banguela, Solução consegue despertar o seu dragão do encantamento, demonstrando que a cumplicidade entre os dois amigos é maior do que qualquer barreira. Vedando os olhos do Fúria da Noite para que não seja controlado pelo alfa, os dois combatem Drago e o seu dragão. Mais uma vez Banguela arrisca a própria vida para proteger o amigo e inicia um ataque contra o alfa que, enfraquecido, torna possível aos outros dragões se libertarem da influência dele e assim juntarem forças atacando o opressor.

Com uma rajada de fogo certa emitida por Banguela uma das presas que acorrentam o alfa é quebrada. Acuado, ele e Drago desaparecem nas águas. Tendo vencido os seus adversários, os dragões se curvam perante Banguela, o novo líder. Por sua vez, Solução também assumirá um novo posto na ilha.

Com a morte de Stoico, Solução é nomeado pela Anciã para o lugar outrora ocupado pelo Imenso. A idosa, curvada pelo tempo, desenha com cinzas na testa do jovem o símbolo da liderança *viking*. Embora não tenha falas, desde o filme inicial a Anciã é quem escolhe o/a melhor aluno/a que teria a honra de matar um dragão, como também aqui é ela que realiza o ritual de posse, atos que demonstram que ocupa uma posição de respeito junto à aldeia.

Assim, apesar de toda experiência, não é Valka, a esposa legítima quem assume a liderança de Berk, mas Solução, o elemento masculino, perpetuando a ordem patriarcal. É interessante observarmos que com a morte de Stoico, masculinidade hegemônica, é Solução que passa a exercer essa “identidade”, o que reforça ainda mais a inferioridade feminina e seu lugar secundário na ordem dos gêneros.



Figura 54- A Anciã nomeia Solução como o novo líder de Berk

Partindo do pressuposto de que a masculinidade é um fenômeno do discurso enquanto prática em torno da posição ocupada pelo masculino na estrutura das relações de gênero, o pesquisador português Vale de Almeida (1996) enfatiza que toda prática é dotada de uma ação que tem racionalidade e um significado histórico, constituindo-se num campo de valores morais, vigilância, disputas. Como define o autor, a masculinidade e a feminilidade não são sobreponíveis a homens e mulheres, antes, “são metáforas de poder e de capacidade de ação, como tal acessíveis a homens e mulheres” (VALE DE ALMEIDA 1996, p. 162).

É perpetuando um lugar de destaque ao masculino que *Como Treinar o Seu Dragão 2* termina com o seu reconhecimento e a sua coroação, seja entre os homens (Solução, novo líder de Berk), seja entre os dragões (Banguela, novo alfa).

Neste filme, assim como acontece com as personagens Ellie, Layla e Amora (*A Era do Gelo*) e Lucy (*Meu Malvado Favorito*), é agora Valka que admite estar errada. O erro, a culpa, o arrependimento são sempre atribuídos aos elementos femininos, como se fosse preciso admiti-los para que as coisas voltem ao “normal”.

Por mais que a atitude de Valka possa ser vista como pioneira nas animações voltadas para o público infantil, renegar o casamento, a família e o filho precisam ser remediados. Parece “não caber” no filme a associação entre uma mulher que resolve abandonar a família para se aventurar num mundo desconhecido, função, esta, atribuída predominantemente às representações masculinas. Não é Valka que busca retornar ao lar e à antiga vida, ao contrário, é a família que vem ao encontro dela, de braços abertos para “perdoá-la” (o que supõe que sua decisão tenha sido de fato um erro), e a acolhê-la, como se os elementos

masculinos marido e filho a salvassem dessa vida errante ao trazê-la de volta para casa e assim legitimar o seu lugar de esposa e de mãe dentro dos limites da pequena ilha de Berk.

### ***3.2 Como Treinar o Seu Dragão3 - “Você entendeu... Ela é tão selvagem e arredia! Posso falar: eu não confio nela!”***

Produzido por Brad Lewis e Bonnie Arnold e dirigido por Dean DeBlois, *Como Treinar o Seu Dragão 3* estreou em 2019 encerrando a trilogia. Neste filme, além das personagens femininas já presentes nos filmes anteriores, há a inserção de Fúria da Luz, a dragão fêmea que mudará a vida de Banguela e a relação entre Solução e o seu dragão.

O terceiro filme da série se inicia com Solução e sua turma realizando mais um resgate de dragões apreendidos em um navio à mando dos “senhores da guerra”, líderes locais que buscam dar continuidade aos planos de Drago de formar um exército de dragões.

Um dos guardas se depara com Solução e, posteriormente, Melequento, Cabeçadura, Cabeçaquente e Perna de Peixe entram em cena cada qual se apresentando de maneira desastrosa aos olhos do jovem líder. O guarda corre para buscar ajuda, mas é interceptado por Astrid que lhe aplica um golpe certeiro, levando-o ao chão:

Solução: - Astrid? Sabe que eu ia dar um jeito nele.

Astrid: - Só que eu já dei um jeito nele... Vamos trabalhar [dando-lhe um tapinha no ombro e indo libertar os dragões] (COMO TREINAR O SEU DRAGÃO, DREAMWORKS ANIMATION, 2019).

Assumindo seu posto como líder, Solução até tenta que seus amigos e amigas obedeçam ao seu comando, mas sem ter sucesso. É nesse momento, que Astrid mostra toda sua autonomia e talento ao delegar as tarefas e liderá-los.

Apesar do temperamento agressivo, longe de ser masculinizada, Astrid possui vários traços daquilo que compõe a feminilidade hegemônica: é branca, magra, loira, traços delicados, cabelos lisos, é inteligente e esbanja sensualidade, de modo que

[...] A recorrência desses signos funciona, entre outras coisas, para reforçar a ideia de naturalização do corpo e do sexo e, mais que isso, para estabelecer relações diretas e indiscutíveis entre sexo, corpo e gênero. A contínua representação das mocinhas a partir de um quadro de referência específico é uma das estratégias utilizadas na constituição de identidades de gênero hegemônicas (SABAT, 2003, p. 102).

A caracterização “positiva” de Astrid se faz mais evidente quando comparada à outra garota da turma, Cabeçaquente, o que faz da jovem *viking* a “mocinha” ideal para Solução.



Figura 55- Cabeçaquente, Melequeto, Astrid, Perna de Peixe e Cabeçadura

Ao longo dos filmes da franquia fica evidente que a bela *viking* torna possível o elo entre Solução, desajustado, e os/as demais personagens da história. Integrada socialmente e respeitada por sua força e sensatez, Astrid é o suporte do herói da narrativa, ela aconselha, incentiva e sempre está ao lado de Solução nos bons e nos maus momentos.

Desde o início, é Astrid a pessoa a quem Solução confia a existência de Banguela, bem como todo o erro em torno daquilo que aprendiam sobre os dragões. “Bruta”, decidida e cheia de atitude, Astrid é “docilizada” por Solução deixando de lado o ódio que fora ensinada a nutrir pelas feras. Podemos reconhecer, aqui, como o desbravamento e o conhecimento são associados ao masculino enquanto a natureza que precisa ser domada, ao feminino.

Após Solução provar à jovem guerreira de que é possível a paz entre homens e dragões, Astrid se torna cúmplice do garoto, passando a apoiá-lo nas decisões e a fazer com que todas/os as/os outras/os personagens também o apoiem. A cumplicidade que mantém com Solução vai se consolidando na medida em que acompanha o grau de relacionamento com o protagonista: de amiga ela passa a namorada, esposa e mãe, mesmo que o casamento e filhos/as não estejam nos planos de Astrid (pelo menos não neste início do filme) como pode ser visto no jantar de comemoração por mais um resgate satisfatório:

Bocão: - Parem com essa história de dragão e se casem [todos ficam paralisados]

Cabeçadura: - Pegou pesado!

Cabeçaquente: - Nojento, mas eu topava.

Bocão: - Para governar como um casal real de verdade, casa com ele, vai. Você é a única que tem um pouco de juízo por aqui. Com você mandando nele, ainda há esperança.

Astrid: - Eu, heim, nem um pouco, sem noção! [dando as costas e deixando o local]

Bocão: Astrid, não faz assim não... [indo atrás dela] (COMO TREINAR O SEU DRAGÃO, DREAMWORKS ANIMATION, 2019).

A fala de Bocão ressalta a influência que Astrid exerce sobre o namorado. O casamento é tratado pelo *viking* como uma solução para Solução, uma vez que o jovem só pensa em resgatar dragões, aumentando, descontroladamente, a população e os problemas da ilha. Dessa forma, o comentário parece não se preocupar com a felicidade feminina, visto que tudo gira em torno do jovem líder de Berk.

A opinião emitida por Bocão deixa implícita a ideia do matrimônio como um “destino natural” para a mulher e, sob essa perspectiva, Astrid estaria apenas seguindo sua “natureza”. No entanto, a jovem sequer considera a questão e, tal como a personagem Francine (*A Era do Gelo*), o poder de recusa ao casamento por parte do feminino passa a se fazer mais presente nas narrativas filmicas contemporâneas.

Após o jantar, Astrid conversa com Solução para tentar resolver o problema populacional de Berk:

Astrid: - A gente precisa de alguma solução concreta.

Solução: - Bom, a gente podia seguir o conselho do Bocão e se casar, isso ia resolver tudo, mas olha se você ainda tem alguma dúvida sobre querer ficar comigo, o Melequento tá solteiro e é um bom partido.

Astrid: - Ele só tem olhos pra sua mãe!

Solução: - Uh, isso é jogo sujo, heim, garota!

Astrid: - Ah, você que começou... Parece que vai ter casamento sim!

Solução: - Como ousa? Isso foi golpe baixo [e a puxa para si, ela busca escapar]. Não, não, você não vai escapar de mim, não [Astrid sem nenhum esforço torce o braço de Solução que se rende] Ai, tá bom, tá bom, eu desisto, eu desisto. Você sempre ganha!

Astrid: - Aí, você já sabe o que te espera (COMO TREINAR O SEU DRAGÃO, DREAMWORKS ANIMATION/, 2019).

Enquanto Astrid se mostra preocupada com assuntos da ilha, Solução sugere à namorada seguirem o conselho de Bocão, mas, habilmente a jovem se desvencilha do assunto e ainda coloca a própria mãe de Solução na conversa, uma vez que neste terceiro filme,

Melequento tenta a todo custo impressionar Valka, fato que se Soluço não percebe ou finge não perceber, Astrid faz questão de evidenciar. É importante destacar tanto a maturidade quanto a força física que Astrid tem em relação ao namorado.

Longe de Berk, Grimmel, o Cruel, um perigoso e astuto caçador de dragões, é chamado pelos “senhores da guerra” para conter Soluço, que está libertando os dragões capturados. Grimmel diz que seu negócio não é resgatar dragões, mas matá-los, porém ele aceita o serviço ao saber que todos os dragões são liderados por um Fúria da Noite e que ele poderá contar com uma fêmea da espécie, que até então se supunha extinta.

Vale notar que entre as lideranças autointituladas “senhores da guerra” há uma mulher. Ao lado de dois homens mais fortes e corpulentos, ela parece ter a mesma autoridade e desejo de comando, o que sugere uma participação feminina ativa em meio à hegemonia masculina.



Figura 56- Grimmel é chamado pelos “senhores da guerra”

Grimmel, que gosta de manipular suas presas, coloca seu plano em ação e se vale da dragão fêmea como isca para seduzir Banguela e, assim, separá-lo de Soluço, tornando o líder de Berk vulnerável e enfraquecido. É assim que em uma das andanças de Soluço e Banguela, o dragão sente um cheiro diferente e vai farejando até se deparar com a dragão numa clareira isolada. A sós e, aparentemente, frágil e desprotegida, ela atrai a atenção de Banguela, que a olha encantado.

O Fúria da Noite caminha lentamente em direção a dragão que, inicialmente, recua, mas o deixa aproximar-se. A dragão seduz o macho e frente a frente, Banguela e a fêmea se



veem cada qual refletido/a nos olhos do/a outro/a. A estratégia do *zoom* focalizando os olhos como espelhos, amplia a ideia de reconhecer-se no outro e a condição de apaixonar-se.



Figura 57- Banguela contemplando a dragão fêmea



Figura 58- A dragão fêmea contempla Banguela

O momento é interrompido quando a dragão ouve um barulho e fareja algo se aproximando. Ela reage rapidamente lançando fogo, para desespero de Banguela que compreende se tratar de Solução e Astrid.

Soluço fica incrédulo ao se deparar com um espécime feminino de Fúria da Noite e tenta se aproximar, mas a dragão dispara contra ele, que acaba salvo por Astrid. Prevendo outro ataque, Banguela se coloca em defesa do/a jovem *viking*, afastando a dragão que foge pelos céus, observada pelo macho, impossibilitado de voar.

A utilização de animais para demonstrar a atração mútua acaba por reforçar o caráter biológico com fins reprodutivos. Apesar de o filme romantizar e mostrar Banguela buscando pelo par feminino por estar apaixonado, a presença da fêmea vem para preencher a vida masculina, reforçando o “destino” feminino da procriação bem como a heterossexualidade compulsória. Nota-se ao longo do filme que apesar de a dragão ter sido inserida na vida de Banguela, é o dragão que a todo o momento toma a iniciativa de impressioná-la e aproximar-se dela, inclusive se impondo perante aos demais dragões a fim de “marcar território” em relação à fêmea. Desse modo, podemos constatar que

Nos filmes de animação a heterossexualidade é invariante. Independente do argumento central do roteiro, há início, meio e fim de um relacionamento amoroso, de um romance, com o clássico final feliz! Um conjunto de procedimentos – técnicos, gráficos, discursivos – opera de maneira pedagógica para ensinar formas de condutas relacionadas à heterossexualidade como sexualidade normativa. O romance acontece invariavelmente entre um jovem e uma jovem [...] ou entre um macho e uma fêmea. Dessa forma, são constituídas identidades de gênero e sexuais de modo que sejam compreendidas como fixas e inquestionáveis [...] (SABAT, 2003, p. 185).



Figura 59- Banguela se impõe sobre os dragões sendo observado por Fúria da Luz



Sem saber da existência de uma fêmea da mesma espécie que Banguela, é Astrid quem nomeia a dragão como Fúria da Luz.

A denominação Fúria da Luz é feita a partir de um par binário que tem como referência o masculino. Para Tomaz Tadeu da Silva (2007), a identidade é uma instancia relacional, formada e transformada continuamente. Afirmar ser alguém implica uma extensa cadeia de negações na qual a diferença se portaria sempre como um produto derivado da identidade, quando na verdade, identidade e diferença são partes de um mesmo processo de produção e que “não podem ser compreendidas, pois, fora dos sistemas de significação nos quais adquirem sentido” (SILVA, 2007, p. 78).

A própria caracterização da dragão é feita a partir de traços opostos: ele negro, ela branca; ele com traços pontudos, ela arredondados; ele “dócil”, ela selvagem; ele Fúria da Noite, ela Fúria da Luz; ele sexo masculino, ela sexo feminino; ele ativo, ela passiva. Desse modo, o feminino é retratado como o “outro” complementar e necessário, tanto que é a partir da personagem Fúria da Luz que as identidades sexuais e de gênero, por assim dizer, de Banguela são despertadas.

A questão da distinção sexo/gênero foi originalmente concebida para questionar a ideia de que a biologia é o destino. Algumas correntes feministas entendiam o sexo como uma superfície passiva sobre a qual a cultura agiria. Já outras, apontavam a necessidade de repensar o próprio conceito de natureza que também tem uma história, colocando em questão um modelo de construção cujo social estaria atuando unilateralmente sobre o natural e, assim, desconsiderando que o conceito de sexo está posicionado em relação a essa história e à sua própria história.

Para a filósofa pós-estruturalista estadunidense Judith Butler (2001), quando o sexo é concebido como anterior ao gênero, ele passa a ser visto como anterior à linguagem e mesmo anterior à construção. Nessa perspectiva, o gênero, segundo a autora, não poderia ser concebido como um constructo cultural que se sobrepõe ao sexo, uma vez que

[...] se o gênero é a construção social do sexo e se não existe nenhum acesso a esse ‘sexo’ exceto por meio de sua construção, então parece que o sexo é absorvido pelo gênero, mas que o “sexo” torna-se algo como uma ficção, talvez uma fantasia, retroativamente instalado em um local pré-linguístico ao qual não existe nenhum acesso direto (BUTLER, 2001, p. 158).

Como mencionado, as teorias femininas iniciais entendiam o sexo como biologicamente adquirido e o gênero como culturalmente construído. No entanto, quando o

gênero é tomado simplesmente como significados culturais que são assumidos pelos corpos sexuados, não se pode dizer que ele decorra de um sexo desta ou daquela maneira. Numa perspectiva radical, o gênero é posto como independente do sexo, ele próprio se tornaria uma categoria flutuante da qual resulta que homem e masculino podem significar tanto um corpo masculino quanto um corpo feminino e vice-versa. É com esse pensamento que Butler (2003) questiona a distinção entre sexo e gênero:

[...] se o caráter imutável do sexo é contestável, talvez o próprio construto chamado 'sexo' seja tão culturalmente construído quanto o gênero; a rigor, talvez o sexo sempre tenha sido gênero, de tal forma que a distinção entre sexo e gênero revela-se absolutamente nenhuma [...] O gênero não deve ser meramente concebido como a inscrição cultural de um significado num sexo previamente dado (uma concepção jurídica); tem de designar também o aparato mesmo de produção mediante o qual os próprios sexos são estabelecidos. Resulta daí que o gênero não está para a cultura como o sexo para natureza; ele também é o meio discursivo/cultural pelo qual 'a natureza sexuada' ou 'um sexo natural' é produzido e estabelecido como 'pré-discursivo' (BUTLER, 2003, p. 25).

Recorrendo à famosa fala de Simone de Beauvoir de que “a gente não nasce mulher, torna-se mulher”, Butler (2003) observa que a autora de *O segundo sexo* compreende o gênero como construído, no entanto, não há nada na explicação dela de que esse ser que se torna mulher seja necessariamente fêmea. Ao contrário do que declaravam algumas teorias feministas, Butler (2003) defendeu que o gênero seria um fenômeno inconstante e contextual, que não denotaria um ser substantivo, mas “um ponto relativo de convergência entre conjuntos específicos de relações, cultural e historicamente convergentes” (BUTLER, 2003, p. 29).

Conforme complementa Louro (1997), para que se compreenda o lugar e as relações de homens e mulheres numa sociedade é preciso observar não apenas os sexos, mas tudo aquilo que socialmente foi construído sobre eles, todos os discursos e práticas que buscam justificar as desigualdades entre homens e mulheres não residem nas diferenças biológicas, mas nos arranjos sociais, nas condições de acesso, na história, nas representações.

Assim, a suposta universalidade do sujeito feminino é minada pelas restrições dos discursos representacionais em que funcionariam. Se os estudos pioneiros previam uma unidade na categoria mulher, no entendimento de Judith Butler (2003), contudo, isso se tornaria problemático, visto que o próprio sujeito mulher não pode ser compreendido em termos estáveis ou permanentes. Para a referida autora, sempre que nos referimos à diferença sexual acabamos por fazê-la baseados em termos de diferenças materiais, no entanto, a

diferença sexual nunca é, simplesmente, uma função de diferenças materiais que não sejam simultaneamente formadas por práticas discursivas, atravessadas por relações de poder.

A proposta de Butler (2001) contra concepções construcionistas de gênero problematiza a noção de matéria, esta entendida não como uma superfície estática e fixa, mas como um processo de materialização que busca se realizar ao longo do tempo por meio de normas regulatórias que continuamente reiteradas produzem um efeito de naturalização do sexo e, no entanto, em razão dessa prática reiterativa, surgem espaços de instabilidades que escapam ou excedem as normas. Com isso, a teórica traz para a discussão a relação entre natureza e cultura, provocando um repensar sobre quais normas regulatórias materializam o sexo, valendo-se para tanto da noção de performatividade, que segundo a autora,

[...] não é, assim, um “ato” singular, pois ela é sempre uma reiteração de uma norma ou um conjunto de normas. E na medida em que ela adquire o status de ato no presente, ela oculta ou dissimula as convenções das quais ela é uma repetição (BUTLER, 2001, p. 111).

A partir da noção de performatividade, Judith Butler (2001) redireciona os traços excluídos pela norma, entendidos como subversivos ou abjetos, ao mesmo patamar dos gêneros dominantes, que estruturados a partir de binarismos revelam um caráter ilusório do ideal normativo.

Deste modo, as identidades sexuais e de gênero são para Butler (2001, 2003) resultados de discursos que se repetem com força performativa, produzindo e regulando identidades num contínuo e eficaz exercício de performatividade.

A performatividade também se mostra neste filme na forma como a superioridade masculina frente ao feminino é construída e reiterada a partir dos três casais existentes: Stoico e Valka, Solução e Astrid, Banguela e Fúria da Luz. No primeiro caso, Valka é descoberta apenas no segundo filme no qual após abandonar o lar e a família ela decide corrigir o seu “erro” e reassumir o lugar de esposa e mãe. A reação de Stoico ao reencontrá-la somada à negação de outra mulher em sua vida quando se pensava ser viúvo enaltecem o caráter e o heroísmo masculino que atinge o seu ápice ao sacrificar a própria vida para salvar o filho.

No segundo caso, se Astrid fora desde adolescente a mais corajosa e preparada *viking* de seu grupo, é Solução quem ganha todos os méritos. Ao contrário do namorado, Astrid é madura e bem resolvida, ela enxerga no namorado todo o potencial que ele tem mesmo quando ele mesmo não vê, contudo, embora seja uma personagem importante, ela vai exercendo cada vez mais um papel secundário para que o protagonismo de Solução possa emergir.

Já no caso dos dragões, Fúria da Luz só vem a aparecer no último filme da trilogia, exercendo o papel de par de Banguela, visto ser a única fêmea de sua espécie. Utilizada por Grimmel como isca para atrair o Fúria da Noite, ela figura como o meio para se atingir um fim, aparecendo poucas vezes em cena.

No filme, após separar Banguela de Solução, Grimmel ataca Berk e avisa ao jovem líder que matará o Fúria da Noite. O vilão confia que quando rapaz matara um Fúria da Noite enquanto o dragão dormia, o que lhe trouxe reconhecimento e glória entre as pessoas de sua aldeia, entendendo, naquele momento, ser preciso exterminar os dragões a fim de trazer a paz aos homens e ocupar um lugar de prestígio, revelando a frieza e a ambição do personagem.

Após Grimmel invadir e incendiar a casa de Solução e parte de Berk, Solução convoca uma reunião e tenta alertar à/aos aldeãs/aldeões sobre o perigo que correm. Sem ser ouvido, é Astrid que impõe ordem e faz com que todas/os ouçam o namorado e concordem em se mudar. O plano de Solução é encontrar o “paraíso dos dragões” que, segundo a lenda contada por Stoico, ficava numa imensa cachoeira guardada por dragões, um mundo escondido, não apenas um ninho, mas uma terra de onde vêm todos os dragões.

Convencidos/as, os/as aldeões/aldeãs de Berk se mudam com seus dragões para uma nova ilha enquanto Solução procura pelo mundo escondido. Percebendo a distração de Banguela, Solução incentiva o seu dragão a ir atrás de Fúria da Luz, no entanto, ele não contava com a ausência prolongada do amigo:

Solução: - E se a cauda quebrou? E se o Grimmel achou ele? E se ele precisar de mim?

Bocão: - Relaxa, ele deve tá se divertindo de montão.

Solução: - Como é que eu vou saber? Ela nunca aparece e quando aparece tá cheia de pressa. Assim, como a gente vai saber que ela é certa pra nós?

Bocão: - Nós?

Solução: - Você entendeu... Ela é tão selvagem e arredia! Posso falar: eu não confio nela!

Bocão: - Não dá pra domar todo mundo, Solução [...] (COMO TREINAR O SEU DRAGÃO, DREAMWORKS ANIMATION, 2019).

A desconfiança de Solução está relacionada à falta de controle sobre Fúria da Luz, tida por ele como “selvagem e arredia”. Tal como aconteceu na ocasião em que conheceu Valka, Solução utiliza o adjetivo “selvagem” para denotar aquela que de certa forma foge às expectativas atribuídas ao gênero, escapando do domínio masculino. No caso, a dragão é o

elemento que ameaça Soluço ao distanciar e separar Banguela do *viking* que, sem o dragão, se vê como fraco e impotente.

Ausente há dias, Astrid incentiva Soluço a procurar por Banguela. Montados em Ventania, a dragão de Astrid capta um sinal e acaba encontrando o ninho dos dragões, onde se deparam com o casal de Fúrias juntos e felizes, reverenciados por todos os demais dragões.

Descobertos por um dos dragões, Soluço e Astrid se veem em perigo, mas Banguela intervém e os retiram do ninho, levando-os de volta à ilha. No retorno à nova Berk, Soluço rememora um episódio de sua infância quando ainda bem pequeno acorda no meio da noite e encontra Stoico chorando em frente à lareira. Ao perceber a presença do filho, o líder de Berk disfarça:

Stoico: - Filho? Devia estar na cama.

Soluço: - É que me deu sede.

Stoico: - Tá, vem cá. [Stoico senta o garoto em seu colo]

Soluço: - Pai, você vai encontrar uma outra mãe?

Stoico: [Abraçando e beijando o filho] - Eu não quero outra, sua mãe foi a única mulher pra mim, ela era o amor da minha vida, mas com o amor, vem a perda, filho, faz parte da vida, às vezes dói, mas no fim tudo vale à pena. Não existe dom maior do que o amor (COMO TREINAR O SEU DRAGÃO, DREAMWORKS ANIMATION, 2019).

A lembrança do jovem *viking* reforça o amor e também a dor da perda. É interessante observarmos como para o garoto seria natural o pai se casar e, assim, ter uma nova mãe, o que reitera a associação entre o feminino e os cuidados com a criança, além da suposta necessidade masculina de ter uma companheira. O fato de estar a sós e chorando acentua o lado sentimental de um homem másculo, grande e forte, o que contribui para que o personagem ganhe a simpatia do/a espectador/a.

Contrariando a expectativa do filho, Stoico enaltece o seu amor por Valka, mostrando todo potencial paternal o que sugere que além de ser o líder de Berk, o Imenso ainda se dedica aos cuidados com a casa e a educação do filho, uma vez que não consta outra presença feminina na vida dele. Nesse sentido, a importância da mulher e da mãe na vida familiar é retratada no filme como algo menor ao passo que destaca uma certa “autossuficiência” do homem e, também, neste caso, o amor, a fidelidade e o romantismo.

Chegando à Berk, Soluço e Astrid percebem que Fúria da Luz os seguiram, para a alegria do *viking* que acredita não ser mais necessário separar-se do amigo. No entanto,

Cabeçaquente também está de volta à nova ilha após ser aprisionada por Grimmel numa tentativa do grupo liderado por Solução de atacar o caçador de dragões.

A cena em que Cabeçaquente está presa mostra-se cômica ao retratar o lado falante da jovem, característica comumente associada ao feminino, o que irrita o vilão:

Cabeçaquente: - Por que essa cara feia? [e ri] A minha é feia, mas a sua, Deus me livre! Tem cara de palerma, deve ser de nascença. Tem irmão gêmeo também? O Cabeçadura monopolizou a barriga da mamãe, se não eu teria uma cara menos amassada, é pura Ciência. [começa a mexer em suas tranças] As tranças são que nem zíperes arrepiantes, as manchas de mofo são os olhos, que fofos! Tem até chifrinhos que nem o Vômito e o Arroto, mas como eu odeio o Arroto eu chamo elas só de Vômito. Tá quente aqui! Saquei tudo, nunca teve uma prisioneira assim tão linda! Eu faço o maior sucesso, menos com o Erit que vacilou feio, mas a fila anda, meu filho, tchau, tchau. O Solução tá praticamente casado com a lindinha da Astrid, o Melequento e o Perna de Peixe são os meus súditos, eu não consigo escolher, sabe, o Melequento é gato, mas se acha, às vezes acho que ele se ama mais do que me ama e numa ralação não dá pra rolar guerrinha de vaidades. Se eu tivesse presa numa geleira morta de fome eu comeria primeiro o Perna de Peixe, ele vive falando de dragões, você não odeia gente que não para de falar?

Grimmel: - Eu odeio!

Cabeçaquente: - Fala e fala e blá blá blá, é muito chato!

[...]

Cabeçaquente: - Ah e o que tem pra comer aqui? Eu sou alérgica a peixes, tô avisando, é só o que tem naquela droga de ilha nova, tem mariscos? Parecem boquinhas com comida mastigada dentro que nem a mamãe fazia com a gente.

Grimmel: - Já chega!

Cabeçaquente: - Com doze anos ela ainda dizia “mastiga a sua comida” e eu “não, mãe, eu gosto!”.

Grimmel: - É a criatura mais irritante que já cruzou o meu caminho!

Cabeçaquente: - Opa deixou os dragões saírem... [ela diz ao brincar com suas tranças fingindo ser dragões que atacam o rosto de Grimmel] Eu vou te pegar, eu vou te pegar, não, ele vai te pegar!

Grimmel: - Sai! Pega ele e vai! [apontando para um dragão que estava enjaulado] Por favor, eu imploro! Os ferrões letais vão ter que dormir sem jantar.

Cabeçaquente: - Eca, seus dragões comem dragões?

Grimmel: Vai! [gritando]

Cabeçaquente: - Onde é o banheiro, eu tenho que... Tá relaxa, por isso tá de cabelo branco. Estresse mata, sabia? Até mais otário! [sai gargalhando] (COMO TREINAR O SEU DRAGÃO, DREAMWORKS ANIMATION, 2019).

Sempre em disputa com o seu irmão gêmeo, Cabeçaquente mostra todo o seu potencial irritante diante de Grimmel. O falar excessivamente parece, num primeiro momento, desconcentrar o caçador de dragões, que se sente extremamente desconfortável com a

presença da jovem. Todavia, é justamente a partir desse falar que ele encontra uma informação útil sobre a nova ilha e, assim, sem que Cabeçaquente perceba, ele a manipula ao deixá-la partir para que possa segui-la e encontrar a nova Berk. Dessa forma, tal como fizera como Fúria da Luz, Grimmel “usa” as personagens femininas para conseguir seus objetivos, o que sugere uma imagem do feminino frágil, fácil ou pouco inteligente.

A questão do feminino associado ao silêncio enquanto uma característica desejável à mulher foi abordada pelas pesquisadoras Ruth Sabat (2013) e Claudia Cordeiro Rael (2013) ao analisarem a animação *A pequena sereia* (Walt Disney, 1991). Neste filme, Ariel, uma jovem princesa sereia se apaixona à primeira vista por um humano, o príncipe Eric, e faz um acordo com Úrsula, para que ela possa se tornar humana a fim de viver ao lado de seu grande amor. Contudo, para conceder o desejo, a Bruxa do Mar pede em troca a voz da sereia e canta<sup>52</sup> as maravilhas que uma mulher silenciosa tem na vida dos homens a fim de convencê-la.

Como avalia RAEL (2013), na referida canção “[...] o comportamento feminino é definido e regulado a partir do masculino, isto é, são os exemplos ditados pelo masculino que delimitam o modo de agir da mulher. É o masculino quem tem o poder de instituir a representação, de falar sobre o outro, nesse caso específico, de falar sobre a mulher” (RAEL, 2013, p. 165) e, nessas circunstâncias, “[...] a referência ao silêncio feminino é trazida para o público de forma clara e objetiva por meio da música cantada por Úrsula que afirma ser dispensável para uma mulher a conversa, a fala, o raciocínio [...]” (SABAT, 2013, p. 104).

A tagarelice de Cabeçaquente “cansa” pela ininterrupção de assuntos fúteis, sobretudo, centrados em si própria, suas lembranças e gostos pessoais. Essa fala excessiva acaba por traí-la e vem seguida por uma “punição”: ela coloca em risco a vida de todos/as de Berk ao entregar involuntariamente a localização da nova ilha.

Ao chegar à Berk, o caçador de dragões desfere um dardo sedativo em Fúria da Luz, conseguindo capturá-la e também a Banguela, que decide se entregar a Grimmel para poupar a vida da dragão fêmea, fazendo com que o seu sacrifício em prol da amada acentue o seu lado protetor. Novamente, aqui, o elemento feminino se encontra em perigo e precisa ser salvo pelo par masculino.

---

<sup>52</sup>Trecho da canção transcrito por SABAT (2013, p. 103): “O homem abomina tagarela, garota caladinha ele adora, se a mulher ficar falando o dia inteiro, fofocando, o homem se zanga, diz adeus e vai embora. Não vá querer jogar conversa fora, que os homens fazem de tudo pra evitar. Sabe quem é a mais querida? É a garota retraída e só as bem quietinhas vão casar (...)”.

Vendo o amigo ser levado pelo vilão, Solução se sente culpado e é amparado por Astrid:

Solução: - Não fala nada!

Astrid: - Eu não ia dizer nada...

Solução: - Eu não devia ter ido lá com você, ele não devia ter trazido a gente, ela não devia ter nos seguido.

Astrid: - É...

Solução: - Eu me sinto o mesmo atrapalhado que eu era antes de conhecer o Banguela.

Astrid: - Eu já notei.

Solução: - Você vai ficar ai concordando com tudo o que eu falo?

Astrid: - É, tem razão... Você voltou à estaca zero, mas eu fui a primeira a acreditar em você e até hoje eu só vejo você duvidar do seu valor, mas quer saber? Eu me tornei quem eu sou agora graças a você, eu nunca te disse isso, mas é verdade. É o mais corajoso, o mais teimoso, o mais cabeçudo, o mais determinado que eu conheço. Não foi o Banguela que te deu isso, ele apenas...

Solução: - Facilitou.

Astrid: - E agora vai ficar mais difícil... Então, o que que você vai fazer?

Solução: - Uma besteira com certeza.

Astrid: - Esse é o meu Solução!

Solução: - Se prepara pessoal, nós vamos buscar eles! (COMO TREINAR O SEU DRAGÃO, DREAMWORKS ANIMATION, 2019).

Contrapondo-se à tagarelice de Cabeçaquente, Astrid se mostra em silêncio e aparenta concordar com o namorado. Essa estratégia de fingir-se calar funciona como um meio para se fazer ouvir. Valendo-se de um silêncio inicial, a jovem mostra mais uma vez toda sua sensatez e apoio ao namorado, incentivando-o a agir ao invés de se lamentar. É ela que motiva Solução a acreditar nele próprio quando ele mesmo perde a confiança em si. Em sua fala, Astrid ainda atribui a sua própria identidade, tudo aquilo que se tornara, à Solução.

Encorajado, Solução lidera um ataque a Grimmel a fim de resgatar o amigo levado pelo vilão. Mesmo amarrado, Banguela consegue se libertar da rede que o prende e junto a Solução lutam contra o caçador. Em uma das cenas finais, enquanto sobrevoam, Banguela acaba atingido por um dardo e desacordado encontra-se em queda livre, ao mesmo tempo em que Grimmel se segura à perna de Solução e os dois estão prestes também a despencar, o jovem líder de Berk pede que Fúria da Luz salve Banguela e ele desprende sua prótese tornando inevitável a queda do vilão. A dragão obedece Solução e após conseguir salvar Banguela, ela volta para resgatar o jovem.

É interessante observarmos que é a dragão fêmea a responsável por garantir a vida dos dois protagonistas, contudo, o modo como isso é abordado no filme a faz parecer mais como



simplesmente obedecendo a uma ordem, diminuindo o seu heroísmo ao passo que o ato de sacrificar a própria vida para salvar o seu amigo dragão ganha destaque.

A salvos de Grimmel, Solução e Banguela sabem que precisam seguir cada qual o seu caminho e enquanto Banguela lidera todos os dragões para viverem em segurança no mundo secreto, Solução segue a frente do povo de Berk ao lado de Astrid, que se casa com ele.



Figura 60- Fúria da Luz e Banguela

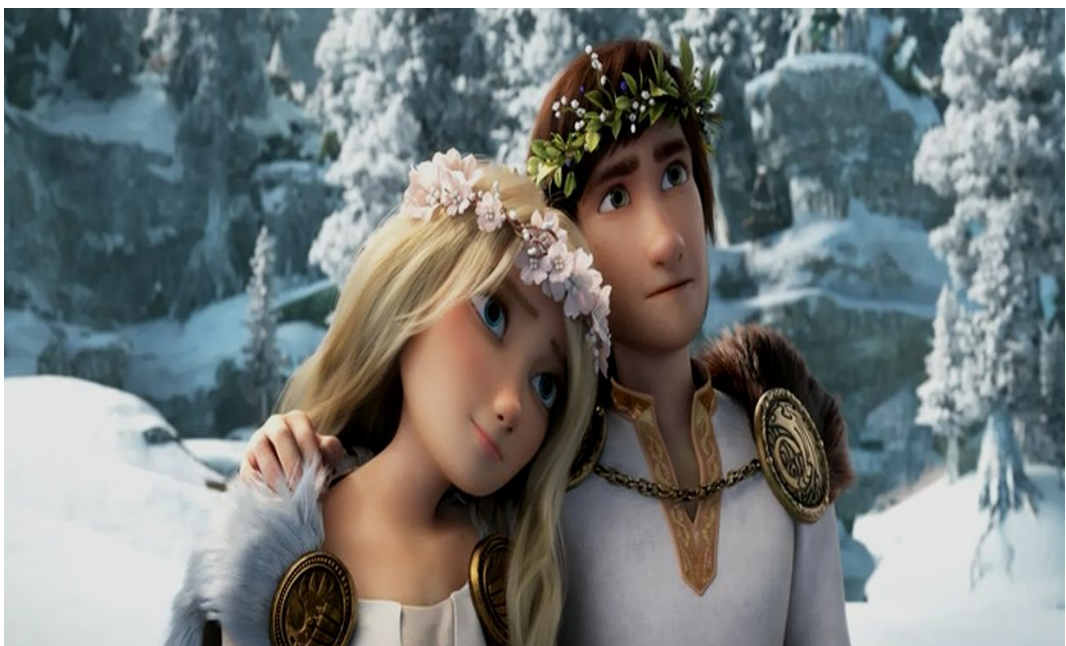


Figura 61- Casamento de Astrid e Solução

Ao término da trilogia, Astrid só consolida um lugar de reconhecimento em Berk quando se casa com Solução, prevalecendo o domínio do masculino, do patriarcado. Ela encerra o seu ciclo ao tornar-se esposa e mãe.

A cena final do filme faz um salto temporal e mostra a família de Solução procurando o paraíso dos dragões. A imagem deixa claro que é o homem que segue a frente, que guia, que desbrava, enquanto a mulher segue atrás com a prole, protegendo e cuidando das crianças.



Figura 62- A família de Solução

Logo à frente, em meio à neblina, Banguela guarda o ninho, acompanhado de Fúria da Luz e de três filhotes. O dragão voa em direção ao barco enquanto a fêmea permanece junto com as crias. O Fúria da Noite não reconhece Solução de imediato, mas encarando o *viking* nos olhos ele vê o seu amigo e os dois celebram o reencontro.

Em *Como Treinar o seu Dragão 3*, acompanhamos o desenvolvimento da personagem Astrid e o amadurecimento de seu relacionamento com o protagonista Solução. Podemos constatar desde o primeiro filme Astrid era a personagem que mais se aproximava do paradigma *viking*, mas por mais que se esforçasse e estivesse preparada, ela sempre ficava no “quase”, reservando-lhe um papel secundário em prol de Solução.

Por sua vez, a personagem Fúria da Luz serve ao propósito de seduzir o macho de sua espécie, afastando-o do convívio com os humanos. Se comparada à Eva bíblica, Fúria da Luz leva o personagem masculino à “perdição”. É a fêmea que provoca e desperta em Banguela um novo conhecimento: a existência de “outra” realidade, a existência do sexo oposto, da sexualidade.

É possível, pois, traçarmos um paralelo entre a vida das personagens Astrid e Fúria da Luz: ambas se unem aos protagonistas masculinos, cada qual líder de seu povo, e vivenciam a experiência do matrimônio e da maternidade, reiterando o mesmo “destino” reservado ao feminino, seja entre humanos, seja entre animais.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A história tradicional, androcêntrica e universalizante, se preocupou fundamentalmente com os grandes feitos e os “heróis” que transformaram o mundo. Se o feminino sempre existiu, não tinha lugar nessa história. A partir da perspectiva masculina criou-se o mito do sexo frágil, da inferioridade feminina, da dependência e submissão da mulher em relação ao homem. Tais ideias se fizeram presentes na construção histórico-filosófica de vários discursos, dentre os quais dois se destacam: os discursos de matriz filosófica grega e os discursos da moral cristã na era medieval.

Tanto para a filosofia quanto para a religião, o processo de humanização propriamente dito, se inicia com a utilização da palavra, da razão e do diálogo. Os discursos filosóficos gregos figuram entre as primeiras representações sobre o feminino, servindo como base do pensamento ocidental. Se na concepção aristotélica, o homem é por natureza um animal político, entendendo por político, o acesso à palavra e ao mundo público, a filosofia, tida como o primeiro sistema de representação simbólica que pretende fornecer uma explicação racional do mundo, acaba negando à mulher a capacidade da palavra e, com isso, a “possibilidade de ter um discurso próprio de nomear o mundo a partir de si mesma, não podendo mais do que repetir, no melhor dos casos, a palavra, como havia sido interpretada pelos homens, por um sistema de pensamento que nega a diferença sexual” (TEDESECHI, 2012, p. 41).

O pensamento filosófico grego ao valorizar os homens em detrimento das mulheres cria uma hierarquia de poder e de papéis que incidirá na construção da identidade feminina cuja premissa da imperfeição faziam-nas subordinadas ao homem como parte de uma “ordem natural” do pensamento filosófico-racional.

Para a teórica e pesquisadora feminista Teresa Lauretis (1994), “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” (LAURETIS, 1994, p. 212). Todo sistema sexo-gênero é apoiado em fatores políticos e econômicos dentro das sociedades nas quais se encontra, reproduzindo não apenas as estruturas socioeconômicas, mas o domínio do masculino nesta ordem e a posição que cada um ocupa dentro da existência social geral, de modo que

Com sua ênfase no sexual, a ‘diferença sexual’ é, antes de mais nada, a diferença entre 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 (LAURETIS, 1994, p. 207).

Lauretis (1994) concebe o gênero como uma representação sendo essa representação a sua própria construção que se dá a partir de elementos disponíveis na sociedade. Tais elementos variam de acordo com cada época, permitindo que certos atributos sejam mais valorizados, ou mesmo, desprezados.

Os discursos de gênero não apenas estabelecem como também fazem circular denominações errôneas que se fazem passar por “verdades universais” e, assim, ideias sobre a produção de identidades de homens e mulheres passam a ser disseminadas no senso comum que, por sua vez, tende a assumi-las como naturais, o que é algo perigoso.

No contexto brasileiro atual, por exemplo, podemos depreender dos vários pronunciamentos da ministra Damares Alves, falas<sup>53</sup> que parecem inocentes, mas que, apoiadas em estereótipos e preconceitos de sexo e de gênero, encontram-se impregnadas de sexismo.

À frente da pasta da Mulher, Família e Direitos Humanos, na ocasião de sua posse, a ministra anunciou: “Atenção, atenção! É uma nova era no Brasil. Menino veste azul e menina veste rosa!”<sup>54</sup>, sendo, ainda, acompanhada em coro por seus apoiadores. O contexto da fala celebra a intenção do atual governo brasileiro de combater à chamada “ideologia de gênero”.

Em outra oportunidade, numa “Palestra em Defesa da Família”, Damares aparece cantando um trecho de *Livre Estou (Let Ig Go)*, música-tema da personagem Elsa, protagonista de *Frozen: Uma Aventura Congelante (Walt Disney Studios, 2014)*, e avalia: “Sabe por que ela [Elsa] termina sozinha em um castelo de gelo? Porque é lésbica! O cão está muito bem articulado e nós estamos alienados!”, e emenda afirmando que Elsa “vai acordar a Bela Adormecida com um beijo gay”<sup>55</sup>.

---

<sup>53</sup> Apesar de não partilharmos das crenças propagadas pela ministra, é importante ressaltarmos que tais discursos longe de serem isolados são coerentes dentro de um regime de verdade defendido pelo atual governo e por muitos signatários o que sinaliza a busca de consolidação de um estado fundamentalista.

<sup>54</sup> Retirado de: <https://www.youtube.com/watch?v=6myjru-e81U>. Acesso em julho/2019.

<sup>55</sup> Retirado de: [https://www.youtube.com/watch?v=VLpeZ52\\_GoU](https://www.youtube.com/watch?v=VLpeZ52_GoU). Acesso em julho/2019.

Mais recentemente, a ministra brasileira postou um vídeo nas redes sociais convidando a equipe de sua pasta, a quem trata como “Família do Ministério” para participarem de um arraial, “uma oportunidade única pra gente se conhecer [...] uma oportunidade única pra casar também! Você que tá solteiro aí, você que tá solteirona tem uns gatos no Ministério que estão chegando agora [...]”<sup>56</sup>.

As falas da ministra abarcam algumas ideias em torno das identidades de gênero e sexuais que, ainda hoje, são partilhadas por muitas pessoas e que também podem ser encontradas – em maior ou menor grau – nos filmes analisados. Por outro lado, elas também nos permitem perceber como as relações assimétricas entre os gêneros e as sexualidades são reiteradas nas mais diversas práticas cotidianas, daí a importância de reconhecê-las e entendê-las como construções históricas, passíveis – e urgentes – de mudanças.

No que diz respeito ao primeiro comentário da ministra, conforme abordamos, a associação entre a cor rosa para meninas e a azul para meninos se faz presente no imaginário social, como pode ser visto na cena do terceiro filme de *A Era do Gelo* (2009) na qual ao acreditar que seu/sua sobrinho/a estava nascendo um dos gambás diz “Código azul!” e é complementado pelo irmão “Ou rosa, se for menina”; ou ainda, na transformação pelo qual o quarto de Margô, Edith e Agnes, personagens de *Meu Malvado Favorito* (2013) passa à medida que as garotas conquistam um lugar na casa e no coração do ex-vilão Gru: as armas, armaduras e artefatos bélicos que caracterizavam o quarto escuro e sombrio cedem espaço às camas personalizadas de unicórnio, ao papel de parede de flores delicadas que combina com o mobiliário todo cor de rosa.

De acordo com Berenice Bento (2011), as tecnologias discursivas dirigem-se à preparação do corpo infantil para que desempenhe com êxito o gênero. Nessa perspectiva, a partir do momento que o sexo do feto é anunciado cria-se uma série de expectativas em torno da vida que serão materializadas posteriormente em brinquedos, cores, comportamentos. Por meio dessas tecnologias e de seus efeitos produz-se um corpo, “o gênero, portanto, é o resultado de tecnologias sofisticadas que produzem corpos-sexuais” (BENTO, 2011, p. 550).

Podemos tomar as cores como marcadores de gênero que buscam engendrar no corpo infantil modos de ser e de se comportar segundo as identidades de gênero e sexuais normativas. Por meio das cores e das representações disponíveis, as crianças vão aprendendo a “ser” ou a “querer ser” como os/as personagens com os/as quais se identificam, reafirmando

---

<sup>56</sup> Retirado de: <https://www.youtube.com/watch?v=qqtUWbeonOA>. Acesso em julho/2019

determinadas identidades ao passo que excluem outras, um ensinamento desde cedo ofertado às crianças e, ao que parece, no entender da ministra, atuaria no combate à “ideologia de gênero”.

Atualmente, a “ideologia de gênero” passou a ser uma expressão corrente nos debates políticos ligados à educação. Polêmica, não raro, há uma confusão quanto à sua apropriação e aos significados a ela atrelados, de modo que qualquer iniciativa que vise debater questões sobre gênero e sexualidade a fim de promover uma educação democrática e inclusiva, que busque desconstruir essencialismos, preconceitos, privilégios e promover o combate às discriminações e as violências “justificadas” pelos sexos biológicos, fosse erroneamente associada à ideias de “destruição da família”, “aula de sexo para as crianças”, “sexualização precoce”, “incentivo à homossexualidade”, entre outras.

De acordo com o pesquisador Rogério Diniz Junqueira (2017),

[...] engendrado para operar como um dispositivo no cerne de uma estratégia de poder, este sintagma *slogan* [“teoria/ideologia de gênero”] se relaciona a um projeto político e religioso ultraconservador de reformulação e ulterior legitimação de uma determinada visão de “humano” e de sociedade – sintonizada com concepções, valores e disposições de caráter antilaico, antifeminista e antidemocrático. Esta estratégia pressupõe investimentos contundentes na naturalização e atualização da dominação masculina, das normas de gênero e da matriz heterossexual, com vistas a fazer prevalecer maneiras de ser, pensar e agir pautadas, única ou prioritariamente, a partir de marcos morais, religiosos, tradicionais, dogmáticos, intransigentes e antipluralistas (JUNQUEIRA, 2017, p. 47- 48).

Segundo Junqueira (2017), o sintagma “teoria/ideologia de gênero”<sup>57</sup> é uma invenção católica que surgiu em meados da década de 1990 e início de 2000 sob os desígnios do Conselho Pontifício para a Família e de conferências episcopais, e se expandiu, nos anos

---

<sup>57</sup> Rogério Diniz Junqueira (2017) destaca a publicação, em 1994, do livro *Who Stole Feminism? How Women Have Betrayed Women*, da professora e ensaísta antifeminista Christina Hoff Sommers no qual ataca o que chama de *Gender Feminism*, uma ideologia de feministas que passou a antagonizar desigualdades históricas pautadas no gênero. Dale O’Leary, jornalista e escritora, ligada à Opus Dei, retomou a expressão no livro *The Gender-Agenda* (1997) criticando *as gender feminists*, cuja “ideologia” desrespeita as diferenças biológicas e buscam abolir a “natureza humana”. Neste mesmo ano, é publicado também *L’Évangile face au désordre mondial*, do monsenhor Michel Schooyans, denunciando a “ideologia de gênero” por parte de minorias subversivas, uma das obras pioneiras – se não a primeira – a empregar o termo, que em 1998 apareceria pela primeira vez num documento eclesiástico assinado pelo ultraconservador Oscar Alzamora Revoredo, Bispo Auxiliar de Lima, e dois anos depois em *Família, Matrimônio e “uniões de fato”*, documento da Cúria Romana produzido pelo Conselho Pontifício para a Família, órgão, este, também responsável pela publicação, em 2003, de *Lexicon*, o mais amplo e polêmico documento sobre o tema, que defende, entre outras coisas, que as categorias sexo e sexualidade pertencem à ordem sexual natural e imutável.



seguintes, sob a forma de um poderoso *slogan* para incentivar manifestações virulentas contra políticas sociais, reformas jurídicas e ações pedagógicas voltadas à promoção dos direitos sexuais. Nessas circunstâncias, “teoria/ideologia de gênero”,

[...] não corresponde e nem tampouco resulta do campo dos Estudos de Gênero ou dos movimentos feministas e LGBTI. É, em vez disso, um dispositivo de origem vaticana urdido para promover uma agenda ultraconservadora, antifeminista e antagônica à democracia e aos direitos humanos entendidos em bases mais amplas e plurais. Não por acaso, o sintagma é brandido como um *slogan* contrário à adoção da perspectiva de gênero ou da promoção do reconhecimento da diversidade sexual e de gênero em políticas públicas, no mundo social ou na vida cotidiana em geral (JUNQUEIRA, 2017, p. 46-47).

Conforme assegura Junqueira (2017, p. 45), no vasto e consolidado campo dos Estudos de Gênero coexistem teorias (no plural) com matrizes teóricas e políticas que utilizam o gênero como um *conceito*, em múltiplas acepções e implicações críticas (e não como uma teoria ou ideologia).

Como visto no decorrer de nossa pesquisa, os Estudos de Gênero buscam questionar concepções, representações, comportamentos, práticas e valores atribuídos aos sexos biológicos a fim de compreender as origens e as consequências das desigualdades entre homens e mulheres enquanto construções históricas, sociais e culturais, extrapolando uma visão meramente biológica.

Quanto ao segundo comentário emitido pela ministra, o ponto de vista adotado e defendido tem a heteronormatividade e a imagem da família nuclear como a realização ideal e “natural” das identidades sexuais e de gênero. Damares atribui a solidão de Elsa como uma punição por acreditar que a personagem não seja heterossexual. Embora o filme não retrate em momento algum o interesse amoroso/sexual de Elsa por outra personagem feminina, o simples fato dela não se casar ou, ao menos, não estar à procura de um marido (ao contrário de sua irmã Anna que deseja se unir em matrimônio com o primeiro homem que conhece) já é indício para que a ministra brasileira a julgue como lésbica. Assim, tida como norma, a heterossexualidade presumida inferioriza as demais orientações sexuais. A solidão a que alude o comentário da ministra se restringe ao estado civil da nova rainha de Arendelle, uma vez que ao final, ela termina solteira, não sozinha. Coroada, Elsa reorganiza todo o reino, abrindo as portas do castelo ao povo e cercada por aqueles a quem ama e considera: a irmã, Olaf, Kristoff.

Quanto à alusão ao “beijo gay” em Aurora, preferimos acreditar numa metáfora em que “acordar a Bela Adormecida” possa estar associado a diferentes despertares do feminino:



despertar para a autonomia e independência feminina; despertar para a tomada de suas próprias decisões; despertar para luta pela igualdade de gênero que envolve equidade de oportunidades e salariais; despertar para o combate e a denúncia contra as diferentes formas de violências sofridas pelas mulheres; despertar para que questões como casamento e maternidade sejam escolhas e não destinos; despertar para a vivência da sexualidade seja qual for a orientação sexual.

Por sua vez, o terceiro comentário citado teve uma repercussão mais discreta do que os dois anteriores, no entanto, ele reitera a importância do casamento heterossexual, sobretudo, às mulheres. O termo utilizado para se referir à mulher não casada, “solteirona”, é dito de modo pejorativo, soando com ares de “encalhada”, aquela que não conseguiu “arranjar marido”. Já ao dirigir-se ao homem, o trata por “solteiro”, deixando implícito o peso histórico que o feminino carrega sobre o seu corpo e o seu sexo, mostrando, ainda, como a linguagem pode mascarar o sexismo.

A linguagem transcende as fronteiras de sua função comunicativa ao possibilitar que o sujeito possa constituir-se e reconhecer-se enquanto tal, conhecendo e se apropriando do mundo e de seus significados. Como sistematiza Zandra Elisa Argüelo Argüelo (2005), a linguagem define subjetividade, delimitando o ordenamento do entorno social.

No entender de Guacira Lopes Louro (1997), a linguagem demarca os lugares de gênero não apenas por meio do ocultamento do feminino, como também pelas adjetivações, escolhas lexicais, associações e analogias atribuídas à qualidades, atributos e comportamentos, de modo que “a linguagem não apenas expressa relações, poderes, lugares, ela os *institui*, ela não apenas veicula, mas produz e pretende *fixar* diferenças” (LOURO, 1997, p. 65 – grifos da autora). Nesse sentido, não é por acaso, por exemplo, que o personagem Manny, de *A Era do Gelo*, chama de “o Júnior” a filhote que está no ventre de Ellie; que a preguiça macho Sid se auto-declara “mamãe” (e não “papai”) dos ovos de dinossauro que encontra no subterrâneo; que é Lucy, de *Meu Malvado Favorito* quem pronuncia a expressão *shippada* “Grucy” (Gru + Lucy); ou, ainda, o comentário feito pelo personagem Cabeçadura, de *Como Treinar o Seu Dragão*, que ao disputar com sua irmã gêmea um escudo estampado com caveiras diz: “Pega aquele com a flor, é bem de mulherzinha”.

Vivemos numa sociedade repleta de Damares, falares, agires, numa sociedade que molda, controla, vigia e pune, na qual a construção do gênero e da sexualidade se faz presente nas mais diversas práticas cotidianas ensinadas desde cedo para as crianças na família, na escola, na religião, nas mídias.

É inegável, hoje em dia, a importância que a imagem ocupa, especialmente quando se trata de um público que ainda não domina o código da escrita. Outrora renegada, a criança tornou-se, na modernidade, um público-alvo potencial, pronta para receber toda sorte de artefatos culturais e as mídias não têm poupado esforços para seduzir esse público.

O modo de vida contemporâneo marcado pela aceleração, o estresse generalizado e o medo da violência urbana se reflete nas formas como as crianças vêm sendo tratadas e educadas. Se antigamente o processo de ensino e aprendizagem ocorria quase que exclusivamente por meio da escola numa matriz tradicional, hoje as mídias participam diretamente dessa formação, se configurando como verdadeiras “máquinas de ensinar”, uma vez que “inspiram no mínimo tanta autoridade cultural e legitimidade para ensinar papéis específicos, valores e ideais quanto locais mais tradicionais de aprendizagem [...]” (GIROUX, 1995, p. 51).

Por meio das mídias, hábitos e comportamentos são difundidos, atuando no processo de subjetivação das crianças, que desde cedo vão se apropriando de modelos e expectativas de feminilidades e masculinidades, visto que

A cultura da mídia põe à disposição imagens e figuras com as quais seu público possa identificar-se, imitando-as. Portanto, ela exerce importantes efeitos socializantes e culturais por meio de seus modelos de papéis, sexo e por meio das várias ‘posições de sujeito’ que valorizam certas formas de comportamento e modo de ser enquanto desvalorizam e denigrem outros tipos (KELLNER, 2001, p. 307).

A inscrição dos gêneros nos corpos é feita no contexto de uma determinada cultura e, portanto, carrega marcas dessa cultura. Isso significa que os corpos não são “lidos” da mesma forma em qualquer tempo ou lugar, eles dependem dos significados e valores que lhe são culturalmente atribuídos.

Como complementa a historiadora feminista Tânia Navarro-Swain (2007),

[...] no cadinho das práticas sociais o “eu” se forja em peles, delimitando corpos normatizados, identidades contidas em papéis definidores: mulher e homem, assim fomos criados, por uma voz tão ilusória quanto real em seus efeitos de significação, cujos desígnios se materializam nos contornos do humano. Estes traços, desenhados por valores históricos, transitórios, naturalizam-se na repetição e reaparecem fundamentados em sua própria afirmação: as representações da “verdadeira mulher” e do “verdadeiro homem” atualizam-se no murmúrio do discurso social (SWAIN, 2007, p. 213).

Se a virada para um novo milênio poderia ser tomada como prenúncio de mudanças, essas vêm se dando aos poucos. Conforme pontuado na Introdução, as animações que tiveram sequências produzidas na primeira década do século XXI são predominantemente protagonizadas por personagens masculinos. Em nossas análises, percebemos o quanto algumas concepções idealizadas em torno das identidades de gênero e sexuais tendem a continuar; contudo, hoje, já convivem lado a lado com certas rupturas em torno dessas expectativas.

Nessas circunstâncias, foi possível constatar temas permanentes, comuns a duas, ou mesmo, às três filmografias, tais como: a) o matrimônio e a consagração da heteronormatividade vivenciada pelas personagens Ellie, Amora, Scratita, Shira, Broke (*A Era do Gelo*), Lucy (*Meu Malvado Favorito*), Valka, Astrid e Fúria da Luz (*Como Treinar o Seu Dragão*); b) a maternidade e a constituição da família nuclear formada por pai, mãe e/ou filhos/as, filhotes: Ellie, Lucy, Valka, Astrid e Fúria da Luz; c) a admissão da culpa ou do erro por parte dos elementos femininos: Em *A Era do Gelo*, Ellie se desculpa por guiar o grupo à noite colocando a vida de todos em perigo, a mini-preguiça Layla se curva diante de Sid depois de tentar sacrificar o “rei do fogo” oferecendo a ele o cargo de líder das preguicinhas; ao final do segundo filme da saga *Meu Malvado Favorito* a agente Lucy admite sua culpa ao não ter dado ouvidos a Gru e termina amarrada a um foguete envolto por dinamites; Valka se arrepende por ter abandonado o marido e o filho quando este ainda era um bebê, concertando seu “erro” ao retornar a Berk e à vida de esposa e mãe (*Como Treinar o Seu Dragão*); d) o mito da beleza e a busca pelo corpo magro e jovem tido como belo: a búfala Vera (*A Era do Gelo*) e Shannon (*Meu Malvado Favorito*); e) o controle e a vigilância da sexualidade de personagens femininas adolescentes por parte de seus pais representados tanto por Manny em relação à Amora (*A Era do Gelo*) quanto por Gru quando de trata de Margô, sua filha mais velha (*Meu Malvado Favorito*); f) o heroísmo feminino diminuído diante do reconhecimento masculino, sustentado na ideia de que enquanto a fêmea/mulher salva a prole, cabe ao macho/homem “salvar o mundo” como acontece com a dinossauro fêmea “Manizilla”, a baleia Preciosa, a dupla formada por Ellie e Amora ou ainda com Brooke e Vovó (*A Era do Gelo*) e com Lucy no terceiro filme da franquia *Meu Malvado Favorito*.

Verificamos, também, aquilo que poderia ser considerado rupturas, como: a) a recusa ao casamento por parte da preguiça Francine (*A Era do Gelo*) e, temporariamente, por parte da *viking* Astrid (*Como Treinar o Seu Dragão*); b) a maternidade como escolha, como visto em Amora e Francine (*A Era do Gelo*) e Valka (*Como Treinar o Seu Dragão*); c) a representação positiva da madrasta, como acontece com Lucy; d) o feminino desertor que

deixa para trás a matilha/família para seguir aquilo que acredita, tal como pode ser visto com tigresa Shira (*A Era do Gelo*) e Valka, que abandona o marido e o filho, ainda bebê, em *Como Treinar o Seu Dragão*; e) a ascensão da mulher no mercado de trabalho, como a personagem Valerie da Vince que substitui Sillas Bundowski na diretoria da Liga Anti-Vilões (*Meu Malvado Favorito*); f) a escolha por casar-se quando não se é mais jovem e se tem um bom emprego, que é o que acontece com a agente Lucy; g) a iniciativa no relacionamento amoroso por parte de personagens femininas vista nas *vikings* Astrid e Cabeçaquente (*Como Treinar o Seu Dragão*), como também nas personagens que habitam *A Era do Gelo*: Vovó e Brooke; h) o interesse feminino pelo sexo oposto por parte de personagens na “melhor idade”, como Vovó (*A Era do Gelo*) e Marlena (*Meu Malvado Favorito*); i) a vivência livre da sexualidade protagonizada pelas preguiças Francine e, sobretudo, Vovó, personagem que em alguns aspectos podemos identificar com a proposta *queer*.

Desse modo, parece-nos, pois, haver uma tentativa de superação da lógica biológica, problematizando os papéis de gênero na sociedade contemporânea, apontando “novas” formas de compreender e vivenciar as sexualidades e as identidades de gênero. Ao lado de representações e discursos já consolidados em torno do feminino, outros, novos ou pouco explorados, emergem e se fortalecem nas filmografias, ganhando outras roupagens e representatividades.

Acreditando que toda obra cinematográfica é um produto de seu tempo<sup>58</sup>, produzindo, reafirmando ou desestabilizando determinadas visões e valores, é imprescindível destacar o momento histórico atual. Se como mencionado, o movimento feminista foi fundamental para a ampliação e o fortalecimento em torno das questões de gênero, podemos apontar a importância que o movimento *MeToo* vem tendo para o dias atuais.

---

<sup>58</sup> Em se tratando de cinema, é imprescindível destacarmos a contribuição teórica e metodológica dada pelo feminismo. A teoria feminista do cinema revisitou a questão autoral a partir de uma perspectiva feminina, criticando, dentre outras coisas, o masculinismo e as hierarquias existentes nas produções industriais. De acordo com o estudioso americano de cinema Robert Stam (2011), a primeira teoria feminista centrou-se na conscientização e nas denúncias das imagens midiáticas negativas da mulher. Posteriormente, teóricas como Laura Mulvey, Pam Cook, Teresa de Lauretis e muitas outras, deslocaram o foco de um ingênuo essencialismo biológico para o gênero, conceito, este, entendido como um constructo social conformado pela contingência cultural e histórica e, portanto, passível de reconstrução. A teoria feminista dos anos de 1980 se viu dividida e estimulada por tensões a respeito de raça, classe e orientação sexual. A noção de gênero abriu caminho para os estudos *gays* e lésbicos, possibilitando que a Teoria *Queer* conquistasse espaço em congressos e festivais de cinema. Nesse contexto, os arquétipos homofóbicos não apenas foram denunciados e criticados, como também procurou-se obter uma representação complexa e diversa da sexualidade. Por sua vez, a teoria pós-colonial também se atentou às questões de gênero, embora tenha procurado mais questionar as repressões do que rejeitá-las, relacionando-as à luta anticolonial.

De proporção internacional, a *#MeToo* designa um movimento iniciado em outubro de 2017 combatendo o assédio e a violência sexual contra a mulher. A expressão ganhou visibilidade após a atriz estadunidense Alyssa Milano utilizá-la no *Twitter* em meio ao escândalo de assédios e abusos sexuais envolvendo um dos maiores produtores de *Hollywood*, Harvey Weinstein, denunciado por várias atrizes, modelos e funcionárias que passaram pelas produtoras *Miramax* e *The Weinstein Company*.

A expressão solidariza e incentiva outras mulheres a darem o seu testemunho e a denunciar os seus agressores. A ideia é que ao escreverem *#MeToo*, além de criar uma rede de apoio entre as vítimas, as pessoas passariam a ter a noção da magnitude do problema.

Dentre atrizes famosas como Rose McGowan, Angelina Jolie, Gwyneth Paltrow, Mira Sorvino, Cara Delevingne, Uma Thurman, Lupita Nyong'o, que se pronunciaram contra o produtor, a atriz Salma Hayek também deu o seu depoimento<sup>59</sup> contra Weinstein relatando a época em que trabalhou com ele nas filmagens de *Frida* (*Miramax*, 2002), uma amarga ironia por se tratar de um filme que retrata a vida da artista mexicana Frida Kahlo<sup>60</sup>, uma mulher forte, considerada à frente de seu tempo, defensora da igualdade de gênero e do corpo feminino, que veio a se tornar um símbolo do feminismo.

No cenário brasileiro, podemos destacar a *#EleNão* que tomou as ruas e as redes sociais na campanha eleitoral de 2018. Trata-se de uma série de manifestações populares lideradas por mulheres contra a candidatura do então deputado federal e atual Presidente da República, Jair Messias Bolsonaro, em virtude das declarações misóginas. As brasileiras também vêm se unindo, desde 2017, em torno da campanha “NÃO é NÃO!” que acontece na ocasião do carnaval, período em que o número de crimes sexuais contra as mulheres aumenta consideravelmente.

Como avalia a pesquisadora Guacira Lopes Louro (1997),

---

<sup>59</sup> Em entrevista concedida ao *The New York Times* em dezembro de 2017, a atriz mexicana relatou os episódios de assédios constantes por parte de Weinstein que incluíam convites a massagens, a tomar banho com ele e a realização de sexo oral, além das agressões verbais e inúmeras ameaças, inclusive de morte, que aconteceram nos bastidores de *Frida* (*Miramax*, 2002).

<sup>60</sup> Magdalena Carmen Frida Kahlo y Calderón, conhecida no meio artístico como Frida Kahlo, foi um dos grandes ícones da pintura mexicana surrealista. Todo o sofrimento vivido na infância decorrente da poliomielite, somado a um grave acidente de ônibus na juventude que lhe deixara profundas sequelas, o casamento conturbado com o muralista Diego Riviera, os conflitos extraconjugais e os abortos sucessivos foram inspiração para as telas de Kahlo, que acabou chocando, e mesmo conquistando, o meio artístico com seus traços e cores autênticos e marcantes.

Ainda que movimentos coletivos mais amplos sejam certamente importantes, no sentido de interferir na formulação de políticas públicas – em particular políticas educacionais – dirigidas contra a instituição das diferenças e a perpetuação das desigualdades sociais, também parece urgente exercitar a transformação a partir das práticas cotidianas mais imediatas e banais, nas quais estamos todas/os irremediavelmente envolvidas/os (LOURO, 1997, p. 122).

Nessas circunstâncias, não é por acaso, o crescimento do número de filmes que vem dando “voz” e “vez” para as mulheres. Assim, nesta segunda década do século XXI, ao lado das já citadas animações, *Valente* (2012), *Frozen – Uma Aventura Congelante* (2014), *Moana: Um Mar de Aventuras* (2017) e *Os Incríveis 2* (2018), podemos destacar *Malévola* (Walt Disney Pictures, 2014) e o *remake* em *live-action* do clássico *Aladdin* (Walt Disney Pictures, 2019). Em *Malévola* (2014), a história é contada a partir do ponto de vista de uma das principais antagonistas do universo Disney, a poderosa fada e protetora do reino de Moors, Malévola, que após se apaixonar na juventude, foi traída e mutilada, tendo suas asas cortadas por aquele a quem julgava seu amigo simplesmente para satisfazer a ganância dele. Trata-se de um feminino que parte em busca de se reencontrar e vingar a sua dor. Já em *Alladin* (2019), chamamos a atenção para o desfecho da narrativa. Se no filme de animação, é o sultão, pai de Jasmine, que após ver todo o esforço e o caráter de Alladin consente que a filha se case com o plebeu, neste, a filha sucede o pai ao trono e ao se tornar sultana e líder do povo de Agrabah, lhe é permitido tomar as suas próprias decisões.

Vemos, pois, a força dos discursos midiáticos que ao produzir e fazer circular suas verdades acabam por participar da constituição de sujeitos generificados. Somos continuamente interplados pelos discursos propagados pelas mídias a respeito do “ser” masculino e feminino, o que faz do sistema sexo-gênero uma construção que necessita ser reiteradamente alimentada, de onde advém a importância da noção de performatividade criada por Judith Butler, pois como a própria teórica avalia, “o gênero é uma espécie de imitação persistente, que passa como real” (BUTLER, 2003, p. 08).

Desse modo, com o intuito de refletir e ampliar a nossa compreensão em relação às representações do feminino no cinema de animação contemporâneo, o objetivo de nosso estudo residiu em identificar e analisar como o feminino, ausente dos filmes originais, foi inserido e por meio de quais representações e discursos, uma vez que as desigualdades entre homens e mulheres só poderão ser desestabilizadas na medida em que são percebidas em suas formas de produção e de reprodução.

Nesse contexto, foi possível constatar que, ao lado da reiteração de determinadas imagens, crenças e valores tradicionalmente associados às mulheres, outras estão sendo questionadas e mesmo subvertidas, assim, por exemplo, não casar ou o casamento tardio; não ter filhos/as; optar pelo trabalho ou por um ideal à constituição/dedicação familiar, entre tantas outras questões caras ao feminino, possam ser vistas hoje, justamente, como uma opção, e não como a falta dela.

De acordo com essa perspectiva, o conceito de “pedagogia cultural” torna-se fundamental ao remeter, exatamente, para “o reconhecimento da importância educacional e cultural da imagem, das novas tecnologias da informação, enfim, da relação entre educação e cultura da mídia nos processos de organização das relações sociais e na produção de identidades” (FISCHER, 2002, p. 139).

Conforme declara o pesquisador Nilson Fernandes Dinis (2005), estamos vivendo entre as diferenças da educação tradicional e as exigências de uma nova educação do olhar na modernidade, o que nos remete a uma necessidade de analisar mecanismos externos à instituição escolar enquanto recursos midiáticos que, contudo, passam a funcionar como dispositivos pedagógicos, de modo que

[...] o cinema e a educação talvez possam fazer alianças pela capacidade de cada um desses campos afetar o outro, não ilustrando, o que seria a repetição do mesmo, mas porque o cinema pode conduzir a educação a novos lugares, a pensar o diferente, pode afetar produzindo um estado de ruído, de estranhamento na função comunicativa da educação de modo a levá-la a novos devires, à emergência de um novo tempo (DINIS, 2005, p. 69).

Se as narrativas não têm o poder de sozinhas forjar pensamentos, ideias e opiniões e se o ambiente cultural desempenha um importante papel na sua significação, encontramos no cinema de animação um espaço profícuo de discussão e de intervenção para que as crianças de hoje, futuras/os mulheres e homens, tenham condições de “pensar o diferente”, como também, pensar diferente.

## FILMOGRAFIAS

A ERA do Gelo. Direção: Carlos Saldanha e Chris Wedge. Animação, 1 DVD (81 min), son., color., dublado (português). EUA, Blue Sky Studios, 2002.

A ERA do Gelo 2: Descongelados. Direção: Carlos Saldanha. Animação, 1 DVD (91 min), son., color., dublado (português). EUA, Blue Sky Studios, 2006.

A ERA do Gelo 3: Despertar dos Dinossauros. Direção: Carlos Saldanha e Mike Thurmeier. Animação, 1 DVD (94 min), son., color., dublado (português). EUA, Blue Sky Studios, 2009.

A ERA do Gelo 4: Deriva Continental. Direção: Mike Thurmeier e Steve Martino. Animação, 1 DVD (88 min), son., color., dublado (português). EUA, Blue Sky Studios, 2012.

A ERA do Gelo 5: O Big Bang. Direção: Galen T. Chu e Mike Thurmeier. Animação, 1 DVD (94 min), son., color., dublado (português). EUA, Blue Sky Studios, 2016.

COMO Treinar o Seu Dragão. Direção: Chris Sanders e Dean DeBlois. 1 DVD (98 min), son., color., dublado (português). EUA, DreamWorks Animation, 2010.

COMO Treinar o Seu Dragão 2. Direção: Dean DeBlois. 1 DVD (102min), son., color., dublado (português). EUA, DreamWorks Animation, 2014.

COMO Treinar o Seu Dragão 3. Direção: Dean DeBlois. 1 DVD (84 min), son., color., dublado (português). EUA, DreamWorks Animation, 2019.

MEU Malvado Favorito. Direção: Chris Renaud e Pierre Coffin. Animação, 1 DVD (95 min), son., color., dublado (português). EUA, Universal Pictures e Illumination Entertainment, 2010.

MEU Malvado Favorito 2. Direção: Chris Renaud e Pierre Coffin. Animação, 1 DVD (98 min), son., color., dublado (português). EUA, Universal Pictures e Illumination Entertainment, 2013.

MEU Malvado Favorito 3. Direção: Eric Guillon, Kyle Balda e Pierre Coffin. Animação, 1 DVD (90 min), son., color., dublado (português). EUA, Universal Pictures e Illumination Entertainment, 2017.



## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Milton José de. *Cinema Arte da Memória*. Campinas/SP: Autores Associados, 1999.
- ANDRADE, Paula Deporte de; COSTA, Marisa Vorraber. Nos rastros do conceito de pedagogias culturais: invenção, disseminação e usos. *Educação em Revista*. Belo Horizonte, MG, n.33, p. 1-23, jun. 2017.
- ARAÚJO, Inês Lacerda. *Foucault e a crítica do sujeito*. Curitiba, PR: Editora da Universidade Federal do Paraná, 2001.
- ARAÚJO, Maria de Fátima. Amor, casamento e sexualidade: velhas configurações. *Psicologia: Ciência e Profissão*. Brasília, v. 22, p. 70-77, jun. 2002.
- ARGÜELLO, Zandra Elisa Argüello. *Dialogando com crianças sobre gênero através da Literatura Infantil*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Educação. 2005. 193f – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, RS, 2005.
- ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. Trad. Dora Flaksman. 2. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2012.
- BADINTER, Elisabeth. *Um amor conquistado: o mito do amor materno*. Trad. Waltensir Dutra. 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BEAUVOIR, Simone. *O Segundo sexo: fatos e mitos*. Trad. Sérgio Milliet. 4 ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.
- BENTO, Berenice. *A (re)invenção da transexualidade: sexualidade e gênero na experiência transexual*. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.
- \_\_\_\_\_. Na escola se aprende que a diferença faz a diferença. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v.19, n.2, p. 549-559, mai/ago, 2011.
- BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo. In LOURO, Guacira Lopes (Org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. 2.ed. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2001. p. 151-172.
- \_\_\_\_\_. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CASAGRANDE, Carla. A mulher sob custódia. In: DUBY, Georges; PERROT, Michele. *História das mulheres: a Idade Média*. vol 2. Porto: Edições Afrontamento, 1999. p. 99-142.
- CONNELL, Robert William. Como teorizar o patriarcado. Trad. Tadeu Tomaz da Silva. *Educação & Realidade*, v. 16, n. 2, p. 85-93, 1990.
- \_\_\_\_\_. Políticas da masculinidade. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. *Educação & Realidade*. n. 20 (2), p. 185-206, jul/dez. 1995.

DINIS, Nilson Fernandes. Educação, cinema e alteridade. *Educar em Revista*. Curitiba, v. 26, p. 67-79, 2005.

DINIS, Nilson Fernandes; PAMPLONA, Renata Silva; SOUZA, Edmacy Quirina de. Os estudos de gênero e seus desafios à área da educação. In: LUIZ, Maria Cecília; NASCENTE, Renata Maria Moschen. (Org.). *Conselho Escolar e Diversidade: por uma escola mais democrática*. São Carlos-SP: EdUFSCAR, 2013. p. 121-142.

DUARTE, Rosália. *Cinema & educação*. Belo Horizonte: Autêntica. 2006.

ELLSWORTH, Elisabeth. Modos de endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). *Nunca fomos humanos: nos rastros do sujeito*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 07-76.

FALCKE Denise; WAGNER, Adriana. Mães e madrastas: mitos sociais e autoconceito. 2000. In: *Estudos de Psicologia*, v. 5, n.2, p. 421-441, 2000.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. *Adolescência em discurso: mídia e produção de subjetividade*. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Educação. 1996. 297 f. – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1996.

\_\_\_\_\_. Foucault revoluciona a pesquisa em educação? *Perspectiva*. Florianópolis, v. 21, n.2, p. 371-389, jul/dez, 2003.

\_\_\_\_\_. Mídia e educação da mulher: uma discussão teórica sobre o modo de enunciar o feminino na TV. *Estudos Feministas*. v 9, n. 2, p. 586-599, 2001.

\_\_\_\_\_. Problematizações sobre o exercício de ver: mídia e pesquisa em educação. *Revista Brasileira de Educação*. Campinas: Editores Associados/ANPED, n. 20, p. 83-94, maio/jun./jul./ago, 2002.

FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense, 1986.

\_\_\_\_\_. *História da Sexualidade 1: a vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e José Augusto Guilhaon Albuquerque. 12. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

\_\_\_\_\_. *História da sexualidade 2: o uso dos prazeres*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e revisão técnica de José Augusto Guilhaon Albuquerque. 8. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

\_\_\_\_\_. *História da sexualidade 3: o cuidado de si*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e revisão técnica de José Augusto Guilhaon Albuquerque. 8. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

\_\_\_\_\_. *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016.

\_\_\_\_\_. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramallete. 36. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

FURLANI, Jimena. Educação Sexual: possibilidades didáticas. In: LOURO, Guacira Lopes; FELIPE, Jane; GOELNER, Silvana Vilodre. *Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo na educação*. 9. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013. p. 67-82.

\_\_\_\_\_. *Mitos e Tabus da sexualidade humana: subsídios ao trabalho em educação sexual*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

\_\_\_\_\_. *O bicho vai pegar!: um olhar pós-estruturalista à educação sexual a partir de livros paradidáticos infantis*. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Educação. 2005. 272 f. – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

GIROUX, Henry. A disneyzação da cultura infantil. In: SILVA, Tomaz Tadeu da; MOREIRA, Antônio Flávio (Org.). *Territórios contestados: o currículo e os novos mapas políticos e culturais*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. 3.ed. Petropolis, RJ: Vozes, 1995. p. 49-81.

\_\_\_\_\_. Os filmes da Disney são bons para seu filhos?. In: STEINBERG, Shirley R.; KINCHELOE, Joe (Org.). *Cultura infantil: a construção corporativa da infância*. Trad. George Educaro Japiassú Brício. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004. p 87-108.

GIROUX; Henry; MCLAREN, Peter. Por uma pedagogia crítica da representação. In: SILVA, Tomaz Tadeu da; MOREIRA, Antônio Flávio (Org.). *Territórios contestados: o currículo e os novos mapas políticos e culturais*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. 3.ed. Petropolis, RJ: Vozes, 1995. p. 144-158.

HALBERSTAM, J. Jack. *Gaga Feminism: sex, gender, and the end of normal*. Boston, Massachusetts: Beacon Press, 2012.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções de nosso tempo. *Educação & Realidade*. Trad. e revisão de Ricardo Uebel, Maria Isabel Bujes e Marisa Vorraber Costa. v. 22, n. 2, p. 15-46, jul./dez. 1997.

\_\_\_\_\_. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

\_\_\_\_\_. *Cultura e representação*. Trad. Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: PUC-Rio; Apicuri, 2016.

HOMERO. *Odisséia*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2011.

JABLONNSKI, Bernardo. A Divisão de Tarefas Domésticas entre Homens e Mulheres no Cotidiano do Casamento. *Psicologia Ciência e Profissão*, v. 30, n. 2, p. 262-275, 2010.

JUNQUEIRA, Rogério Diniz. Ideologia de gênero: a gênese de uma categoria política reacionária – ou: a promoção dos direitos humanos se tornou uma “ameaça à família natural”? In: MAGALHÃES, Joanalira Corpes; RIBEIRO, Paula Regina Costa (Org.). *Debates*

*contemporâneos sobre Educação para sexualidade*. Rio Grande/RS: Editora da FURG, 2017. p. 25-52.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. Bauru/SP: EDUSC, 2001.

LAQUEUR, Thomas Walter. *Inventando o sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud*. Trad. Vera Whately. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.

LAURETIS, Teresa de. As tecnologias de gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 216-242.

LINHARES, Juliana. Marcela Temer: bela, recatada e “do lar”. *Veja*, 18 abr. 2016. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/brasil/marcela-temer-bela-recatada-e-do-lar/>. Acesso em out/2019.

LISITA PINTO, Rafael Mendonça. Subversão, performance e *mainstream*: a representação de gênero nos videocliques de Lady Gaga. *IV Encontro Nacional de Estudos da Imagem e I Encontro Internacional de Estudos da Imagem*. Londrina, PR, p. 2625-2643, 07 a 10 de maio, 2013.

LOURO, Guacira Lopes. *Currículo, gênero e sexualidade*. Lisboa: Porto, 2000.

\_\_\_\_\_. (Org.). *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. 3. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

\_\_\_\_\_. (Org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Trad. dos artigos Tomaz Tadeu da Silva. 2. ed. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2001.

\_\_\_\_\_. *Um corpo estranho: ensaios sobre a sexualidade e a teoria queer*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

MAIA, Renata Santos. *A diversidade e a paródia do gênero nos filmes Shrek: 2001 a 2010*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História. 2014. 105f. – Universidade Estadual de Montes Claros, Unimontes, 2014.

MAIA, Renata Santos; MAIA, Cláudia. Construções e representações de gênero contemporâneas no cinema de animação. *XVIII Encontro Regional (ANPUH-MG)*. Mariana, MG, p. 1-8, de 21 a 27 jul, 2012.

MARCELLO, Fabiana de Amorim. *Dispositivo da Maternidade: mídia e produção agonística de experiência*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Educação. 2003. 180f. – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, BR-RS, 2003.

MEYER, Dagmar Elizabeth Estermann. Educação, saúde e modos de inscrever uma forma de maternidade nos corpos femininos. *Movimento*. Porto Alegre, RS, v.9, n. 3, p. 33-58, set/dez, 2003.

MISKOLCI, Richard. A Teoria *Queer* e a Questão das Diferenças: por uma analítica da normalização. *Congresso de Leitura do Brasil*. Anais. Campinas, SP: Associação de Leitura do Brasil, v.1, p. 1-19, 2007.

\_\_\_\_\_. A Teoria *Queer* e a Sociologia: o desafio de uma analítica da normalização. *Sociologias*. Porto Alegre, ano 11, nº 21, p. 150-182, jan./jun, 2009.

MORENO, Montserrat. *Como se ensina a ser menina: o sexismo na escola*. Trad. Ana Vanice Fuzatto. São Paulo: Moderna. Campinas, SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1999.

OLIVEIRA, Ricardo Wagner Menezes de. Sutiã de aço: a representação da mulher guerreira no filme *Como Treinar o Seu Dragão*. *II Seminário de Estudos Medievais da Paraíba Sábias Guerreiras e Místicas: Homenagem aos 600 anos de Joana D'arc*. Anais. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, p. 351-358, 2012.

NARVAZ, Martha Giudice; KOLLER, Sílvia Helena. Metodologias feministas e estudo de gênero: articulando pesquisa, clínica e política. *Psicologia em Estudo*. Maringá, v. 11, n. 3, p. 647-654, set/dez, 2006.

NEPOMUCENO, Margaret Almeida. Saber *queer*: a encenação do corpo, gênero e sexualidade. *Revista Ártemis*. vol. 10, p. 133-145, jun 2009.

PENKALA, Ana Paula. 2014. A mulher é o novo preto: pensando identidades a partir das representações arquetípicas de gênero na série *Orange is the new black*. *Paralelo 31*, v. 3, p. 212-228, dez, 2014.

PENNYCOOK, Alastair. Uma linguística aplicada e transgressiva. In: FABRÍCIO, Branca [et al.]. *Por uma linguística aplicada INdisciplinar*. Trad. Luiz Paulo da Moita Lopes. São Paulo: Parábola Editorial, 2006.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Trad. Angela M. S. Côrrea. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2017.

PINSKY, Carla Bassanezi. *Mulheres dos anos dourados*. São Paulo: Contexto, 2014.

\_\_\_\_\_. Virgindade: tema atual, tema de História. *Estudos Feministas*, Florianópolis, SC, v. 24, n.3, p. 1015-1017, set/dez, 2016.

POSTMAN, Neil. *O desaparecimento da infância*. Trad. Suzana de A. Carvalho e José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Graphia, 2006.

PRIORE, Mary Del. Pequena história do amor conjugal no Ocidente Moderno. *Estudos de Religião*. Ano XXI, n. 33, p. 121-135, jul/dez, 2007.

RAEL, Claudia Cordeiro. Gênero e sexualidade nos desenhos da Disney. In: LOURO, Guacira Lopes; FELIPE, Jane; GOELLNER, Silvana Vilodre (Org.). *Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo na educação*. 9. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013. p. 160-171.

RIBOLDI, Ari. *O bode expiatório 2*. Porto Alegre, RS: AGE, 2009.

SABAT, Ruth. *Filmes infantis e a produção performativa da heterossexualidade*. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Educação. 2003. 183f.– Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

\_\_\_\_\_. Só as bem quietinhas vão casar. In: MEYER, Dagmar; SOARES, Rosângela (Org.). *Corpo, gênero e sexualidade*. 3. ed. Porto Alegre, RS: Mediação, 2013. p. 95-106.

SABO, Donald. O estudo crítico das masculinidades. In: ADELMAN, Mirian; SILVESTRIN, Celsi (Org.). *Coletânea Gênero Plural*. Curitiba: Ed. UFPR, 2002. p. 33-46.

SCAVONE, Lucila. A maternidade e o feminismo: diálogo com as ciências sociais. *Cadernos Pagu*. Campinas: Unicamp, n. 16, p. 137-150, 2001.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. Trad. Guacira Lopes Louro e revisão de Tomaz Tadeu da Silva. *Educação & Realidade*, v. 15, n.2, p. 71-99, jul/dez, 1995.

SILVA, Paloma Ferreira Coelho. *Olhe bem de perto: a construção dos discursos sobre família nos filmes hollywoodianos contemporâneos*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. 2012. 210f. – Pontífica Universidade Católica de Minas Gerais, 2012.

SILVA, Thálita Cavalcanti Menezes da; AMAZONAS, Maria Cristina Lopes de Almeida; VIEIRA, Luciana Leila. Família, trabalho, identidades de gênero. *Psicologia em Estudo*. Universidade Estadual de Maringá. vol. 15, núm. 1, p. 151-159, 2010.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *Documentos de identidade: uma introdução às teorias do currículo*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2015.

\_\_\_\_\_. (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 7. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

\_\_\_\_\_. *O currículo como fetiche: a poética e a política do texto curricular*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

SPARGO, Tamsin. *Foucault e a teoria queer*. Rio de Janeiro: Pazulin; Juiz de Fora: UFJF, 2006.

STAM, Robert. *Introdução à Teoria do Cinema*. Trad. Fernando Mascarello. 5.ed. Campinas,SP: Papyrus, 2003.

STEINBERG, Shirley R. Kindercultura: a construção da infância pelas grandes corporações. In: SILVA, Heron da Silva; AZEVEDO, José Clóvis de; SANTOS, Edmilson Santos do (Org.). *Identidade social e a construção do conhecimento*. Porto Alegre: Prefeitura Municipal de Educação de Porto Alegre, 1997. p. 98-145.

STEINBERG, Shirley R.; KINCHELOE, Joe (Org.). *Cultura infantil: a construção corporativa da infância*. Trad. George Educarado Japiassú Brício. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

SWAIN, Tania Navarro. Feminismo e representações sociais: a invenção das mulheres nas revistas “femininas”. *História: Questões & Debates*. Curitiba: UFPR, n. 34. p. 11-44, 2011.

\_\_\_\_\_. Meu corpo é um útero? In: STEVES, Cristina (Org.). *Maternidade e Feminismo: diálogos interdisciplinares*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2007. p. 203 - 247.

\_\_\_\_\_. Para além dos binários: os *queers* e os heterogêneos. *Niterói*, v. 2, n.1. p. 87-98, 2001.

TEDESCHI, Losandro Antonio. *As mulheres e a história: uma introdução teórico metodológica*. Dourados, MS: UFGD, 2012.

VALE DE ALMEIDA, Miguel. Gênero, Masculinidade e Poder: Revendo um caso do sul de Portugal. *Anuário Antropológico*, n. 95, p. 161-190, 1996.

VEIGA-NETO, Alfredo. *Foucault & a Educação*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016. (Coleção Pensadores & Educação, 5).

WEEKS, Jeffrey. O corpo e a sexualidade. In: LOURO, Gaucira Lopes (Org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Trad. dos artigos de Tomaz Tadeu da Silva. 2.ed. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2001. p. 35-82.

WOLF, Naomi. *O mito da beleza*. Trad. Waldéa Barcello. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

WORTMANN, Maria Lucia Costagna. O uso do termo representação na Educação em Ciências e nos Estudos Culturais. *Pro-Posições*. Campinas, SP, v. 12. n. 1 (34), p. 151-161, 2001.

XAVIER FILHA, Constantina. Era uma vez uma princesa e um príncipe...: representações de gênero nas narrativas de crianças. *Estudos Feministas*. Florianópolis, v. 19, n.2, p. 591-603, maio/ago, 2011.

\_\_\_\_\_. Gênero e sexualidade na infância: circulação de idéias na internet. *Revista Ártemis*. João Pessoa, v. 22, n. 01, p. 85-100, jul/dez, 2016.