

[Digite texto]



Repositório Institucional da Universidade de Brasília
repositorio.unb.br



Este artigo está licenciado sob uma licença Creative Commons Atribuição 3.0 Unported.

Você tem direito de:

Compartilhar — copiar e redistribuir o material em qualquer suporte ou formato

Adaptar — remixar, transformar, e criar a partir do material para qualquer fim, mesmo que comercial.

De acordo com os termos seguintes:

Atribuição — Você deve dar o crédito apropriado, prover um link para a licença e indicar se mudanças foram feitas. Você deve fazê-lo em qualquer circunstância razoável, mas de maneira alguma que sugira ao licenciante a apoiar você ou o seu uso.

Sem restrições adicionais — Você não pode aplicar termos jurídicos ou medidas de caráter tecnológico que restrinjam legalmente outros de fazerem algo que a licença permita.



This article is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License.

You are free to:

Share — copy and redistribute the material in any medium or format

Adapt — remix, transform, and build upon the material for any purpose, even commercially.

Under the following terms:

Attribution — You must give appropriate credit, provide a link to the license, and indicate if changes were made. You may do so in any reasonable manner, but not in any way that suggests the licensor endorses you or your use.

No additional restrictions — You may not apply legal terms or technological measures that legally restrict others from doing anything the license permits.

A licença está disponível no em: http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/deed.pt_BR

TECNOLOGIAS DE GÊNERO E DISPOSITIVO AMOROSO NOS FILMES DE ANIMAÇÃO DA DISNEY

Clara Monteiro*
Valeska Zanello**

RESUMO

Recursos midiáticos representam uma tecnologia de gênero poderosa na sociedade ocidental atual, expondo constantemente representações sociais diferenciadas para homens e mulheres. Tendo em vista que os desenhos de animação veiculados para crianças estabelecem um dos primeiros contatos com estes recursos, o presente estudo pretendeu identificar os estereótipos e valores de gênero que atravessam quatro filmes de animação de Walt Disney: “Cinderela”, “A Bela e a Fera”, “A Pequena Sereia” e “Mulan”. Foram analisadas tanto as cenas como as músicas presentes nestes desenhos. A análise aponta para a representação, reafirmação e (re)construção do dispositivo amoroso como caminho privilegiado de subjetivação das mulheres.

Palavras chave: Desenho animado. Tecnologia de gênero. Dispositivo amoroso.

ABSTRACT

Media resources represent a powerful technology of genre in current Western society, constantly exposing differentiated social representations of men and women. Considering that animation movies are one of the first contacts children make with these resources, the present study proposed to identify gender stereotypes and values that cross four Walt Disney animation films: “Cinderella”, “Beauty and the Beast”, “The Little Mermaid”, and “Mulan”. In this study, both scenes as well as songs from these films were analyzed. The results point to the representation, reaffirmation and (re) construction of the love device as the privileged road to women’s subjectivation.

Keywords: Cartoon. Gender’s technology. Loving device.

* Graduanda em Psicologia na Universidade de Brasília. Membro do grupo "Saúde mental e gênero" do Laboratório de Psicopatologia, Psicanálise e Linguagem.

** Professora adjunta do Departamento de Psicologia Clínica (PCL) do Instituto de Psicologia da Universidade de Brasília, Brasil. Orientadora do programa de pós-graduação *stricto sensu* em Psicologia Clínica e Cultura (PCL/IP/UNB). É feminista, trabalha na interface entre Saúde mental/ Psicopatologia, Gênero, Filosofia da Linguagem e Psicanálise.

Diante de uma sociedade na qual existe um enorme acesso à informação, uma das estratégias utilizadas para reproduzir os arranjos sociais é a construção de identidades por meio de simbolismos culturais. Através do discurso da mídia, da ciência, da psicanálise e de outras manifestações culturais, criam-se modelos de conduta e expõem-se os valores que permitem a inclusão ou a exclusão de determinado grupo (NAVARRO-SWAIN, 2006).

A concepção de gênero e sexo muitas vezes é colocada como sinônimo, em uma compreensão equivocada destes conceitos. Conforme afirma Aurelia Casares (2008), o termo “gênero” surgiu justamente com o intuito de romper com o determinismo que marcava simbolicamente o destino de homens e mulheres, atrelado a uma diferença dos órgãos genitais. Essa nova categoria, o gênero, revelou o caráter cultural destas construções e evidenciou seus inúmeros impactos em nossa sociedade.

A limitação do conceito de gênero à diferença sexual confina o pensamento crítico ao arcabouço conceitual de uma oposição e universalização dos sexos, construindo um protótipo feminino essencial que estaria personificado em todas as mulheres, sem espaço para enxergar as diferenças existentes entre elas. Além disto, é preciso considerar a relação entre o processo de subjetivação humano e o meio social no qual o sujeito está inserido de maneira mais ampla: por meio de códigos linguísticos e representações culturais que engendram o sujeito não só na experiência de relações de sexo, mas, também, nas de raça e classe (LAURETIS, 1987).

Teresa de Lauretis (1987) propõe, assim, o conceito de tecnologia de gênero o qual identifica o sistema sexo-gênero enquanto um sistema de representação que atribui significado (identidade, valor, prestígio, posição de parentesco, status, dentre outros) a indivíduos dentro da sociedade. O gênero, portanto, seria uma tecnologia produzida e reproduzida a partir das mais diversas tecnologias sociais, práticas críticas institucionalizadas e atos da vida cotidiana, possuindo a função de constituir indivíduos concretos em homens e mulheres, promovendo o engajamento em modelos de subjetividade socialmente desejáveis.

De acordo com esta perspectiva, é possível perceber que os meios de comunicação presentes na sociedade (rádio,

televisão, histórias) são um importante instrumento na criação e manutenção destes caminhos de subjetivação privilegiados (COUTO, 2011), ou seja, constituem-se em tecnologias de gênero. O gênero é uma construção constante, efetuada por meio da internalização das normas sociais e culturais (BUTLER, 1999) e da repetição de atos/performances (BUTLER, 1990) que tenham alguma correspondência com as mesmas; assim, ao mesmo tempo em que é legitimado, é (re)produzido.

Atentar-se para as reproduções midiáticas é, portanto, uma tarefa importante, pois é a partir de um novo olhar que determinados valores e crenças naturalizantes da ideia de “mulher” e “homem” começam a ser questionadas e mudadas. No presente artigo, pretende-se dirigir o foco para uma instância cultural específica que tem se mostrado extremamente eficaz na veiculação e atribuição de determinados significados de gênero, voltada, principalmente, para o público infantil: os filmes de animação.

Lauretis (1987) aponta que o cinema é construído dentro de uma perspectiva histórica, veiculando discursos e práticas específicos que possuem determinada finalidade social. A hipótese semiológica é a de que, assim como uma linguagem, o cinema apresenta uma organização formal de códigos, específicos e não específicos, que funcionam de acordo com uma lógica interna ao sistema.

Produzindo filmes de animação que atraem cada vez mais espectadores, a indústria Disney se tornou pioneira na produção cinematográfica ao propor uma diferente formatação aos contos de fada tradicionais. Por se configurarem como uma mídia essencialmente visual e dinâmica, Ruth Sabat (2001) aponta que essas animações, especificamente, constituem o modo mais verossímil de reprodução da realidade, conseguindo superar a literatura escrita e, até mesmo, a história contada.

Ao observarmos a cena, os sentimentos irrompem de forma parecida ao que acontece em nosso cotidiano: temos raiva dos vilões, admiração pelos mocinhos, e torcemos para que, no final, o príncipe e a princesa fiquem juntos e vivam felizes para sempre. Nesse sentido, quando o sujeito – no caso, a criança – entra em contato com esse momento teatralizado é capaz de se transformar, recorrendo ao imaginário e identificando-se/projetando-se nos personagens.

Em consonância com essa perspectiva, Pamela O'Brien (1996) aponta que a introdução dos contos de fadas em uma idade na qual a distinção entre fantasia e realidade ainda é precária permite que as crianças aceitem e incorporem mais facilmente essas convenções estereotipadas. De acordo com Juremir Silva, o imaginário infantil:

agrega imagens, sentimentos, lembranças, experiências, visões do real que realizam o imaginado e, através de um mecanismo grupal/individual, sedimenta um modo de ser, de agir, de sentir e de aspirar ao estar no mundo (2003, p. 11).

Nesse sentido, ao entrar em contato com estas histórias, as crianças vão se constituindo e reproduzindo os modelos de comportamentos e de atitudes presentes nas personagens.

As animações, portanto, configuram espaços de constituição de identidades de gênero, elas reproduzem narrativas nas quais as diferenças atribuídas a sexo se apresentam baseadas em um discurso "convencional" e conservador: os homens são naturalmente fortes, viris, poderosos e racionais; enquanto as mulheres aparecem como calmas, gentis, fracas e submissas aos homens (SABAT, 2001).

Assim, ao associar a qualidade de direção e animação de Walt Disney ao significativo investimento em tecnologia por parte desta empresa, os personagens Disney, especialmente as princesas, se tornaram referência em todo o mundo, muito mais como um modelo a ser seguido do que como mera forma de entretenimento (FOSSATTI, 2009).

Como artefatos culturais legitimadores de identidades sociais e de gênero, os filmes de animação acabam estabelecendo relações de poder entre seus consumidores e produtores, constituindo um circuito produtor e reproduzidor de práticas sociais que mantêm certos ideais de gênero. Por representarem, por meio das cenas e falas dos personagens, o desejável e o indesejável em determinada sociedade, os produtores cinematográficos produzem e legitimam representações sociais, enquanto os consumidores, em sua maioria crianças, passam a legitimá-las e produzi-las ao reproduzir, na prática, os comportamentos das personagens de que tanto gostam (PIRES, 2009).

Levando em consideração a importância dos desenhos animados enquanto tecnologia de gênero com importante papel na constituição subjetiva das crianças,

em nossa cultura, buscou-se analisar, no presente trabalho, valores e estereótipos de gênero presentes nas personagens principais de quatro famosos desenhos animados da Disney: "Cinderela", "A Bela e a Fera", "Mulan" e "A Pequena Sereia".

Lançado no ano de 1950, "Cinderela" conta a história de uma jovem que, após a morte de seu pai, fica sob a guarda da madrasta, mulher que a maltrata e a encarrega de todos os serviços da casa. Única responsável pelas tarefas domésticas enquanto suas meias-irmãs vivem uma vida de pleno conforto, esta situação permanece sem grandes queixas da parte de Cinderela até que um dia a protagonista vai escondida ao baile promovido pelo rei. Ao conhecer o príncipe, neste baile, ambos se apaixonam e Cinderela sai de casa, casa-se com o príncipe e passa a morar no castelo.

Ariel é a princesa e protagonista do filme "A pequena sereia", lançado em 1989. Este retrata a trajetória de uma sereia que sempre teve interesse pela vida terrestre e desejava conhecer o mundo fora d'água. Ao se apaixonar por um príncipe, a quem salva durante um naufrágio, a vilã Úrsula concede pernas a Ariel, durante três dias, em troca de seu dom para cantar, sendo que a princesa deve conquistar o príncipe neste período ou perderá a voz para sempre. Após diversas tentativas de vingança por parte de Úrsula, Ariel consegue que o príncipe se apaixone por ela e decide se casar com ele, abandonando definitivamente o oceano.

A princesa Bela, de "A Bela e a Fera", filme de 1991, é filha de um jovem inventor (Morris) que é tido como um louco em sua aldeia. Morris, ao decidir levar seu invento para expor em uma feira, acaba se perdendo no caminho e tornando-se prisioneiro em um castelo habitado por uma Fera. Bela, após ter notícia do sumiço do pai, vai até o castelo oferecer-se como prisioneira no lugar dele, momento em que conhece a Fera, príncipe que fora enfeitiçado ainda moço por ter um coração egoísta e não procurar enxergar os outros além da aparência. A convivência entre ambos faz com que se apaixonem e, após enfrentarem Gastão, jovem que também é apaixonado por Bela, ambos se casam e Fera volta à sua aparência de príncipe, uma vez que o feitiço fora quebrado.

Por fim, Mulan, personagem que dá nome ao filme de 1998, é uma jovem que decide se disfarçar de homem para entrar no exército no lugar do pai, homem já velho

e doente. Após se destacar entre os soldados, seus companheiros descobrem que Mulan é uma mulher disfarçada e ela passa a ser repudiada por eles. No final do filme, apesar da falta de confiança dos soldados, ela consegue salvar a cidade de um grande atentado tramado pelo exército inimigo e é reconhecida pelo imperador, que a nomeia **chefe do exército**. Por fim, Mulan recusa o cargo e decide se casar com o comandante, por quem se apaixonou durante a trama.

Metodologia

Foram analisadas as histórias das personagens, as cenas dos filmes e as principais músicas (ora entoadas pelas próprias protagonistas ora por outros personagens que cantavam dirigindo-se a elas) dos filmes: “Cinderela”, “A Bela e a Fera”, “Mulan” e “A Pequena Sereia”. Sob o prisma do método hermenêutico elucidado por Maria Cecília Minayo (2010), buscou-se averiguar os valores e estereótipos de gênero veiculados por estes desenhos. É importante ressaltar que as músicas analisadas no presente trabalho foram traduzidas do inglês para o português pelo próprio estúdio Disney, resguardando o sentido das canções originais.

Tecnologia de gênero e dispositivo amoroso: um caminho privilegiado para a constituição subjetiva das mulheres

A partir da análise realizada, foi possível conceber quatro núcleos temáticos principais: a) afirmação de traços de caráter relacionais (valorização das relações interpessoais e de certas qualidades para criá-las e mantê-las); b) valorização do amor romântico e do casamento (ser escolhida por um homem); c) afirmação do ideal de beleza e de ser objeto de desejo; e, por fim, d) a submissão ao homem e a desqualificação da fala da mulher.

Em relação à afirmação de **traços de caráter relacionais**, uma característica marcante na descrição de todas as princesas analisadas é a forte preocupação com as relações interpessoais. Na personagem de Cinderela, gentileza e bondade são qualidades destacadas quase a todo o momento, reafirmando o quanto ela é gentil com os animais, bondosa ao resgatar o ratinho da ratoeira e não ousa ser rude nem sequer responder à madrasta e suas filhas, mesmo que a tratem de maneira tão dura. Suas queixas se limitam a exclamações “*Já vou... já*

vou” quando as outras personagens a apressam em alguma das inúmeras tarefas que ela deve realizar.

Conforme é possível perceber em Cinderela, o estereótipo de mulher ideal é constantemente associado à não expressão de qualquer sentimento negativo (como a raiva e o ódio) e à passividade frente a situações de opressão. Ser frequentemente bondosa e gentil é o que diferencia a feminilidade ideal, de Cinderela, daquela atribuída à madrasta e suas filhas: “cruel, hipócrita e invejosa” (BUENO, 2012). Pamela O’Brien (1996) aponta, ainda, que as mulheres de personalidade forte e capazes de substituir o papel social do homem, o que acontece com a personagem da madrasta de Cinderela, são expostas para as crianças como personagens não desejáveis e más.

A vilã Úrsula, de “A pequena sereia”, se torna uma personagem chave, ao dedicar toda uma canção às representações do que uma mulher deve e não deve fazer reguladas a partir da ótica masculina e dirigidas diretamente a Ariel, como conselhos a serem seguidos (LOURO; NECKEL; GOELLNER, 2003):

O homem abomina tagarela / Garota caladinha ele adora / Se a mulher ficar falando / O dia inteiro e fofocando / O homem se zanga, / diz adeus e vai embora. / Não! Não vá querer jogar conversa fora / Que os homens fazem tudo pra evitar / Sabe quem é mais querida? / É a garota retraída / E só as bem quietinhas vão casar.

Dessa forma, percebe-se que a não expressão de opiniões e pontos de vistas novamente são características valorizadas nos filmes e colocadas como desejáveis à mulher.

Em “Mulan”, um artifício poderoso para reproduzir determinadas características socialmente desejáveis às mulheres é representado na cena inicial em que se mostra o teste da casamenteira. Mulan, ao se preparar para o tal teste, escreve no braço inúmeras qualidades que definem uma esposa ideal – “calma e reservada, graciosa e delicada, educada, refinada, equilibrada e pontual” – sendo estas representações presentes, inclusive, na canção cantada por sua mãe e avó para ela. Desta forma, percebe-se que, além da alta desejabilidade de tais características, elas também fazem parte da educação que é dada às mulheres pela própria família, valorizando o recato, a passividade, a calma, etc.

Além da passividade frente a situações adversas, retraimento na manifestação de opiniões próprias, os

filmes da Disney também associam as mulheres ao espaço doméstico, incentivando trabalhos como cozinhar, costurar, arrumar a casa, dentre outros. Isto fica explícito em duas passagens do filme *Mulan*, e também em uma canção de Cinderela.

Em “Alguém pra quem voltar”, canção do filme *Mulan* proferida por todos os soldados ao se lembrarem de suas esposas durante a guerra – “*Sua pele branca como a lua/ Estrelas no olhar/ Mostrar a ela meu poder/ Feridas pra cuidar/ Eu não me importo com o que veste ou com beleza/ Mas se cozinha com destreza [...]/ Minha garota é demais/ Com ela eu sou o tal*” –, os soldados percebem suas esposas, brancas¹, como mulheres atreladas ao ambiente doméstico, esperando-os voltar da guerra para fornecer todo o cuidado de que tanto desejam.

No momento em que Mulan tenta completar a rima da canção, dizendo “*É, mas se ela o cérebro usar/ Vai ser a maioral?*”, ouve-se um coro em que todos os soldados gritam “Não”. Dessa forma, cria-se um perfil vinculado às atitudes de uma esposa ideal: ela cozinha, cuida dos ferimentos, não é inteligente e, além disto, vê o marido como um ser viril, corajoso e bravo, enaltecendo as características “naturais” do sexo oposto.

Outra canção na qual os serviços domésticos são configurados como atribuições do sexo feminino está presente em um diálogo do filme Cinderela, quando os ratinhos estão fazendo um vestido para a personagem:

Ratinho 1: *Ah, eu fico com a tesoura.*

Ratinho 2: *E eu fico com a costura.*

Ratinha: *A costura é das senhoras! Traga-me a fivela.*

Existe, também, a relação da mulher na função de cuidadora que é representada por Bela, nas cenas em que aparece educando, ensinando e cuidando da Fera. Conforme analisam Guacira Louro, Jane Neckel e Silvana Goellner, passa-se a ideia de que as mudanças do parceiro estão relacionadas a uma salvação por meio do amor.

Após a chegada da protagonista, o comportamento e as atitudes da Fera vão sendo modificados. Ele passa a usar outras peças de roupa, caminha utilizando somente seus membros inferiores, aprende a usar talheres. (2003, p. 166).

Conforme aponta Karen Rowe (1979), os contos de fadas não representam meras histórias com o objetivo de entreter, mas sim poderosos transmissores de mitos

¹ Nota-se o racismo entranhado nesta canção.

românticos que encorajam mulheres a internalizar determinadas concepções românticas que servem ao modelo patriarcal. Mesmo que seja pouco provável a literalização do ideal de príncipe encantado, inconscientemente, as mulheres assimilam imperativos culturais mais sutis, transferindo para seus relacionamentos as fantasias que exaltam a aquiescência ao poder masculino e fazem do casamento não apenas um desejo dentre outros, mas o principal anseio ao qual devem aspirar.

Nesse sentido, o casamento, o **amor romântico** e a concepção de felicidade atribuída ao relacionamento amoroso com o outro refletem um fio temático importante que, por um lado, espelha valores de nossa cultura, mas por outro lado, reifica e recria estes mesmos valores, configurando-se naquilo que Lauretis (1987) denominou de “tecnologia de gênero”.

É perceptível, assim, que todos os enredos analisados envolvem o casamento como um desfecho feliz, um ideal a ser perseguido pelas mulheres. Ariel dá a sua voz e arrisca a sua liberdade para conquistar o príncipe Eric, enquanto Mulan renega um cargo importante no governo para casar. Independentemente da realidade profissional/conjugal da mulher e de sua satisfação com a mesma, os contos de fadas emitem a mensagem de que o casamento é o melhor caminho para a realização feminina – se não o único. (ROWE, 1979).

Em *Mulan*, a concepção de que “*A moça vai trazer a grande honra ao seu lar/ Achando um bom par/ E com ele se casar*” é exposta de maneira explícita. Em primeiro lugar, o filme apresenta uma aldeia na qual todas as mulheres devem ser submetidas a um teste para verificar se estão aptas a se casarem, envolvendo as qualidades “tipicamente” femininas já descritas – delicadeza, graça – e, também, habilidades domésticas. Em segundo lugar, a lógica de um destino rígido atrelado ao ser mulher fica evidente quando, ao ser desaprovada no teste, Mulan é repudiada pela casamenteira que afirma ser ela incapaz de trazer honra à sua família. Nas cenas e músicas que envolvem esta parte do filme, o casamento é colocado como o único destino socialmente aceitável para uma mulher.

Em *A Pequena Sereia*, a dependência em relação ao sexo oposto é marcante em dois momentos do filme. O primeiro ponto analisado é quando a protagonista conhece o príncipe Eric ao salvá-lo do naufrágio. Nessa

cena, Ariel rapidamente se apaixona por ele e introduz a noção de que abandonaria sua vida no mar por conta dele não mais pelo seu próprio desejo de explorar a vida terrestre, mas em função do amor: “*Eu não sei bem como explicar! Que alguma coisa vai começar! Só sei dizer que a você vou pertencer*”.

Em um segundo momento, quando Ariel avalia os benefícios e malefícios de se tornar humana, a renúncia em função do amor é incentivada por Úrsula como arma para convencê-la a deixar sua bela voz com a vilã:

Ariel: “*Se eu ficar humana nunca mais estarei com meu pai ou minhas irmãs*”

Úrsula: “*Tem razão! Mas terá o seu homem. A vida é cheia de escolhas difíceis, não é mesmo*”.

A representação divulgada é a de que, na perspectiva de um relacionamento amoroso, as mulheres podem e devem se abster de esferas importantes de suas vidas (neste caso, a família e o lugar onde nasceu). De acordo com Sharon Dowey (1996), Ariel passa por uma transformação durante a história: começando como uma mulher forte e independente, que deseja explorar a superfície para explorar sua curiosidade intelectual, ela é trazida de volta às concepções patriarcais quando se apaixona, desejando tornar-se humana não mais para si, mas em função do amor. Esta representação sublinha a mensagem de que a satisfação feminina é definida não pelo autoconhecimento ou por realizações, mas por um papel prescrito através do casamento. Em concepção parecida, a avó de Mulan é uma figura interessante na veiculação desse valor. Utilizando-se de um tom humorístico facilmente atrativo às crianças, ela consegue abordar, de maneira bastante explícita, o que é esperado em relação ao destino feminino. Após a neta ter voltado da guerra oferecendo ao pai sua condecoração, em virtude do excelente desempenho ao salvar a cidade dos Unos, a senhora afirma: “*Vai pra guerra e traz pra casa uma medalha? Devia ter trazido um homem, isso sim*”.

Em uma sociedade patriarcal, é o casamento que concede à mulher determinado valor e status. Conforme apontam Flávia Timm, Ondina Pereira e Daniela Gontijo:

a universalização e a naturalização dos papéis de gênero na cultura ocidental atribuíram às mulheres um lugar simbólico de resignação, responsabilidade sobre as estruturas ideais de família, incluindo a filiação e a maternidade, e de investimento permanente para se fazerem perceptíveis e atraentes ao olhar de um homem. *A mulher, nessa cultura*

patriarcal ocidental, constitui-se pelo olhar do homem, sentindo-se profundamente desamparada quando não é notada... (2011, p. 254, grifo nosso).

O mérito da mulher estaria não naquilo que ela escolhe ou conquista, mas em ser escolhida. Eis seu distintivo e medalha. Os louros não são sua bravura, coragem e astúcia, mas ter conquistado o coração de um homem que com ela queira se casar.

Em *Cinderela*, também é possível identificar a valorização do casamento, especialmente em dois aspectos. Em primeiro lugar, o casamento é colocado do ponto de vista de uma salvação para a protagonista que, ao se casar com o príncipe, se veria liberta do tratamento cruel que lhe era dispensado pela madrasta e irmãs. Além disto, pode-se inferir que o fato de o rei proporcionar um baile para que seu filho escolha a dama com quem gostaria de se casar corrobora com a noção passiva de que a mulher deve ser um objeto de desejo do outro e que a ela cabe nem tanto escolher, mas ser escolhida.

Tânia Navarro-Swain (2006) destaca o papel historicamente constituído e constitutivo do dispositivo amoroso. Como nos diz a autora, o amor está para as mulheres, como o sexo está para os homens:

Nas fendas do dispositivo da sexualidade, as mulheres são ‘diferentes’, isto é, sua construção em práticas e representações sociais sofre a interferência de um outro dispositivo: dispositivo amoroso. Poder-se-ia seguir sua genealogia nos discursos – filosóficos, religiosos, científicos, das tradições, do senso comum – que instituem a imagem da ‘verdadeira mulher’, e repetem incansavelmente suas qualidades e deveres: doce, amável, devotada (incapaz, fútil, irracional, todas iguais!) e, sobretudo, amorosa. Amorosa de seu marido, de seus filhos, de sua família, além de todo limite, de toda expressão de si.

Navarro-Swain aponta, assim, que o dispositivo amoroso constrói corpos-em-mulher prontos a se sacrificarem por amor a outrem. Só se compreende o discurso de uma “verdadeira” mulher dentro desta lógica que o dispositivo torna enunciável e, principalmente, constituinte das mulheres na sua relação com o “ser mulher”:

É a reprodução de antigas fórmulas que caracteriza as mulheres: doces, devotadas, amáveis e, sobretudo, amantes. O amor as atualiza na expressão identitária de ‘mulheres’: é sua razão de ser e viver. Elas estão dispostas ao sacrifício e ao esquecimento de si por ‘amor’ (2006, p. 11).

Neste sentido, a “verdadeira mulher” seria a esposa, mãe, bela, amorosa e disponível sexualmente.

O dispositivo amoroso se afirma mesmo em personagens cujas personalidades e gostos são bem distintos. A personagem de Bela, em “A Bela e a Fera” é, desde o princípio, retratada como uma jovem diferente das outras, apresentando determinadas características fora do padrão de um ideal de mulher: gostar de ler, não se sentir atraída por Gastão (considerado o bom partido de seu contexto social). Contudo, apesar dessas diferenças, o lado romântico é explicitado como forma de compensar esse temperamento.

A heroína, ao folhear o livro que ganhara, diz: “*Oh... mas que lindo quadro... quando eles se encontram no jardim! É o príncipe encantado e ela descobre quem ele é quase no fim!*”, vinculando a ideia de que por mais diferentes que possam ser os gostos de uma mulher, ela sempre terá a concepção de felicidade voltada para uma segunda pessoa: o príncipe encantado. Tal dado encontra eco em pesquisa recente realizada pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA, 2014) no Brasil, na qual 78,7% dos respondentes concordaram, total ou parcialmente, que toda mulher sonha em se casar.

Um outro ponto de Bela exaltado durante o filme e que se faz fundamental para sustentar as pequenas distinções entre seus gostos peculiares em relação àqueles atribuídos à mulher ideal é a **beleza**. Ela é expressa como forma de compensar características que são configuradas como incomuns e socialmente menos desejáveis no sexo feminino. Em “A Bela e a Fera”, Bela, apesar de ser vista como uma garota diferente, é enaltecida a todo o momento por seus atributos de beleza, sendo uma qualidade evidente, inclusive, no nome atribuído à personagem. Logo na primeira canção do filme, as características que se chocam com o estereótipo “comum” acabam sendo constantemente relevadas pelo fato de ela ser uma garota bonita, como que garantindo um perdão, através de seu corpo, para a sua esquisitice:

[Vila] Essa garota é muito esquisita/ O que será que há com ela?/ Sonhadora criatura/ Tem mania de leitura/ É um enigma para nós a nossa Bela [...].

[Mulher 1] O nome dela quer dizer beleza/ Não há melhor nome pra ela.

[Homem 1] Mas por trás dessa fachada/ Ela é muito fechada/ Ela é metida a inteligente.

[Vila] Não se parece com a gente/ Se há uma moça diferente é Bela.

Até mesmo quando Gaston fala a respeito de querer se apaixonar por ela, o aspecto físico da heroína é o grande ponto levado em conta. Apesar de ser considerada filha de um louco e de ter hábitos distintos das outras mulheres da vila, por ser “*a mais bonita da cidade*”, o jovem almeja a todo o custo colocá-la no papel de esposa e mãe, afirmando: “*Desde o momento em que eu a vi eu disse! Não há ninguém igual a ela! Eu vi logo que ela tinha! A beleza igual a minha! E é por isso que eu quero casar com ela*”.

Bela, e todas as outras princesas, inclusive, são assim constantemente enaltecidas através do corpo (ideal de beleza). Como afirma Navarro-Swain (2006, s/p): “O corpo é para as mulheres, o eixo de sua existência social”, o que torna a beleza física uma das principais características enaltecidas nas mulheres dos filmes da Disney, associada sempre a comportamentos de cuidados estéticos e sedução. Esta talvez seja a arma mais poderosa que torna as mulheres passíveis de serem “escolhidas” no mercado do amor. Na contemporaneidade, o **ideal de beleza** é vivenciado como uma “escolha” que depende de esforços pessoais (NOVAES, 2006). Os desenhos apontam, constroem e mantêm este ideal.

Em Cinderela, o trabalho doméstico que, tradicionalmente, envolveria, justamente, um aspecto físico negativo (suor, cabelos despenteados e fadiga) funciona como pano de fundo para a manifestação das qualidades estéticas da heroína. Este aspecto fica explícito na cena em que Cinderela, ao lavar o chão, começa a cantar e se vê refletida nas bolhas de sabão, exibindo charme e delicadeza mesmo em uma tarefa que requer esforço (GOMES, 2000).

Esta valorização do aspecto físico também ocorre em *A Pequena Sereia*, quando Úrsula tenta convencer Ariel a lhe dar sua voz em troca de um corpo humano, enfatizando o quanto é apreciável aos homens uma “garota caladinha”. A mensagem proposta é a de que as mulheres usam de sua boa aparência para conseguir um homem e, inclusive, são incentivadas a fazer isto. Ao ouvir a proposta, a sereia não acredita na capacidade de conquistar o príncipe sem poder ao menos conversar com ele: “*Mas sem minha voz... como posso?*”. Úrsula, entretanto, afirma “*Terá sua aparência, seu belo rosto... e não subestime a importância da linguagem do corpo [diz a vilã enquanto move os quadris, rebolando-os]*”.

Em *Mulan*, o ideal de beleza fica evidente na cena em que a protagonista vai fazer o teste da casamenteira. Além da própria existência de um teste para avaliar se as mulheres estariam aptas ou não a se casar, ponto que retoma a dimensão do dispositivo amoroso já questionada, os cuidados estéticos que estão envolvidos no preparo para este evento bem como os comentários da casamenteira acerca de Mulan (“*Hum... muito magra. Pra ter filhos? Nem pensar*”) tornam-se indicativos deste padrão prévio de beleza a ser seguido.

O último eixo temático encontrado nos quatro filmes da Disney e que se relaciona aos ideais de beleza, casamento e qualidades “femininas” é a **imposição do silêncio às mulheres**. Conforme visto anteriormente, a não expressão de opiniões e pontos de vistas foi constantemente veiculada nos filmes analisados.

No filme *A Pequena Sereia* é possível perceber que Ariel se silencia ao sacrificar a voz para ter a oportunidade de conquistar um homem. Bela, de *A Bela e a Fera*, desiste de seus hábitos de leitura e de sua liberdade para ser prisioneira no lugar do pai. No entanto, dois diálogos de *Mulan* se mostram bastante marcantes em relação a este valor.

A primeira cena é quando o exército vai à vila de *Mulan* recrutar os soldados para a guerra. Tendo em vista o estado de saúde em que seu pai se encontrava, *Mulan* protesta, argumentando que seu pai não tem condições de ir:

Mulan: “*Papai, não pode ir!* – grita. *Por favor, senhor, meu pai já lutou bravamente*”.

Assessor: “*Quieta! Seria bom ensinar sua filha a dobrar a língua na presença de homens.*” [dirige-se ao pai da jovem].

A segunda cena se refere ao momento em que a protagonista decide ir até a cidade alertar Shang de um possível ataque dos Unos, pedindo ajuda a todos e afirmando que os inimigos se encontram na cidade. Neste ponto do filme, a colocação do lugar social de uma mulher é nítida na fala de Mushu. *Mulan*, tentando ajudar a salvar a cidade e alertar sem sucesso sobre o ataque inimigo exclama indignada: “*Ninguém me escuta!*”; e ele retruca “*O que você queria? Você agora é uma mulher...?*”.

Edilene Batista (2013) elucida que a subordinação da mulher é resultado de um processo no qual foi naturalizada a ideia de que aos homens cabe o cérebro e, portanto, a capacidade de decisão; enquanto para as

mulheres fica o aspecto emocional, devendo necessariamente se submeter aos homens em virtude da valorização da mente em relação à emoção.

Como vimos, foram levantados quatro núcleos temáticos principais nas obras analisadas, quais sejam: afirmação de traços de caráter relacionais; valorização do amor romântico e do casamento (ser escolhida por um homem); afirmação do ideal de beleza e de ser objeto de desejo; e, por fim, submissão ao homem e desqualificação da fala da mulher. Faz-se mister destacar que todos estes núcleos temáticos constituem o que Navarro-Swain (2006; 2011) denomina de “dispositivo amoroso” o qual se constitui como caminho privilegiado de subjetivação das mulheres na cultura ocidental atual (ZANELLO, 2014).

Considerações finais

Recursos midiáticos representam uma tecnologia de gênero poderosa na sociedade ocidental atual, expondo, constantemente, representações sociais diferenciadas para homens e mulheres. Os desenhos da Disney, por sua enorme popularidade, são poderosas tecnologias de gênero, não apenas representando valores e ideais distintos para homens e mulheres, mas recriando-os e reforçando-os. A partir da análise de quatro desenhos que se tornaram clássicos na história da animação da Disney, pôde-se observar um lugar privilegiado da representação das mulheres em relação ao amor, caracterizando-se por aquilo que Navarro-Swain (2006) denomina de “dispositivo amoroso”. Ele seria marcado por quatro termos, como fios condutores deste dispositivo: a) valorização do amor e do casamento, sendo este vivenciado como “ter sido escolhida por um homem”; b) ideal de beleza que coloque a mulher em um lugar possível de ser objeto de desejo (e escolhida dentre outras); c) traços relacionais idealizados marcados, sobretudo, pelo cuidado com o outro, tais como gentileza, abnegação e bondade; e por fim, d) a valorização da submissão ao homem e a desqualificação da fala da mulher.

Desconstruir esses caminhos privilegiados é uma tarefa difícil, mas necessária, como aponta Marcela Lagarde:

Ao crescer em dependência, por este processo de orfandade que se constrói nas mulheres, nos cria uma necessidade irremediável de apego aos outros [...] A autonomia passa por cortar esses cordões umbilicais [...] (2013, p. 4).

Referências

- BATISTA, Edilene R. A “Cinderela” sob a perspectiva de gênero. *Interdisciplinar-Revista de Estudos em Língua e Literatura*, v. 13, 2013.
- BUENO, Michele E. *Girando entre princesas: performances e contornos de gênero em uma etnografia com crianças*. 2012. 130 f. Tese (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- BUTLER, Judith. Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. In: CASE, Sue-Helen (Org.). *Performing feminisms: feminist critical theory and theatre*. Baltimore: Johns Hopkins Press, 1990. p. 296-314.
- BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, Guacira L. *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 153-172.
- CASARES, Aurelia M. *Antropología del género: culturas, mitos e estereotipos sexuales*. Madrid: Cátedra, 2008.
- COUTO, Flávia P. *A construção dos gêneros em filmes infantis: masculinidade e feminilidade em “Bob Esponja – o filme” e “Mulan”*, 2011.
- DOWEY, Sharon D. Feminine empowerment in Disney's Beauty and the Beast. *Women's Studies in Communication*, v. 19, n. 2, p. 185-212, 1996.
- FOSSATTI, Carolina L. Cinema de animação e as princesas: uma análise das categorias de gênero. In: INTERCOM – SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS INTERDISCIPLINARES DA COMUNICAÇÃO. *Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, 10*. Blumenau, 28-30 maio 2009.
- GOMES, Paola B. M. B. *Princesas: produção de subjetividade feminina no imaginário de consumo*. 2000. Tese (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2000.
- INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA – IPEA. *Tolerância social à violência contra as mulheres: SIPS – Sistema de Indicadores de Percepção Social*, 2014.
- LAGARDE, Marcela. *A solidão como arma política*. Curitiba: Herética Edições Lesbofeministas Independentes, 2013. Tradução do texto original “Soledad & Desolación” por Marcela Lagarde.
- LAURETIS, Teresa de. *Technologies of gender: essays on theory, film and fiction*. Bloomington and Indianópolis: Indiana University Press, 1987.
- LOURO, Guacira L.; NECKEL, Jane F.; GOELLNER, Silvana V. *Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo na educação*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.
- MINAYO, Maria Cecilia S. Los conceptos estructurantes de la investigación cualitativa. *Salud Coletiva*, Buenos Aires, v. 6, p. 251-261, 2010.
- NAVARRO-SWAIN, Tânia. Entre a vida e a morte, o sexo. *Labrys* [online], 2006.
- NAVARRO-SWAIN, Tânia. Diferença sexual: uma questão de poder. In: SIMPÓSIO DE GÊNERO E LITERATURA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ, I. *Texto apresentado*. ago. 2011. Disponível em: <<http://www.tanianavarrowswain.com.br/brasil/diferenca%20sexual.htm>>. Acesso em: 18 ago. 2012.
- NOVAES, Joana.V. *O intolerável peso da feiúra: sobre as mulheres e seus corpos*. Rio de Janeiro: PUC Rio; Garamond, 2006.
- O'BRIEN, Pamela C. The happiest films on earth: a textual and contextual analysis of Walt Disney's Cinderella and The Little Mermaid. *Women's Studies in Communication*, v. 19, n. 2, p. 155-183, 1996.
- PIRES, Suyan M. F. Amor romântico na literatura infantil: uma questão de gênero. *Educar*, Curitiba, n. 35, p. 81-94, 2009.
- ROWE, Karen E. Feminism and fairy tales. *Women's Studies: An Interdisciplinary Journal*, v. 6, n. 3, p. 237-257, 1979.
- SABAT, Ruth R. Infância e gênero: o que se aprende nos filmes infantis? In: REUNIÃO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM EDUCAÇÃO ANPED, 24. *Anais...* Caxambu (MG), 2001. p. 1-15.
- SILVA, Juremir M. *As tecnologias do imaginário*. Porto Alegre: Sulina, 2003.
- TIMM, Flávia B.; PEREIRA, Ondina P.; GONTIJO, Daniela C. Psicologia, violência contra mulheres e feminismo: em defesa de uma clínica política. *Revista Psicologia Política*, v. 11, p. 247-259, 2011.
- ZANELLO, Valeska. Mental health, women and conjugality. *Labrys* [online], v. 26, 2014.

FILMES:

CLEMENTS, R.; MUSKER, J.; ASHMAN, H. *A pequena sereia*. [Filme-vídeo]. Produção de John Musker e Howard Ashman e direção de Ron Clements e John Musker, 1989.

COOK, B.; BANCROFT, T.; COATS, P. *Mulan*. [Filme-vídeo]. Produção de Pam Coats, direção de Barry Cook e Tony Bancroft, 1988.

GERONIMI, C.; JACKSON, W.; HAMILTON, L. *Cinderela*. [Filme-vídeo]. Direção de Clyde Geronimi, Wilfred Jackson e Hamilton Luske. 1950.

TROUSDALE, G.; WISE, K.; HAHN, D. *A Bela e a Fera*. [Filme-vídeo]. Produção de Don Hahn e direção de Gary Trousdale e Kirk Wise. 1991.