

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
PUBLICIDADE E PROPAGANDA

GABRIELE RAMALHO DA SILVEIRA

DESGRAÇA, VÍBORA TRAIÇOEIRA E HEROÍNA:
A CONSTRUÇÃO DE GÊNERO E O FEMININO ATRAVÉS DA PERSONAGEM
MULAN

Porto Alegre
2019

GABRIELE RAMALHO DA SILVEIRA

DESGRAÇA, VÍBORA TRAIÇOEIRA E HEROÍNA:
A CONSTRUÇÃO DE GÊNERO E O FEMININO ATRAVÉS DA PERSONAGEM
MULAN

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção de grau de Bacharela em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Oriana Holsbach Hadler.

Porto Alegre
2019

CIP - Catalogação na Publicação

Ramalho da Silveira, Gabriele
Desgraça, víbora traiçoeira e heroína: a construção
de gênero e o feminino através da personagem Mulan /
Gabriele Ramalho da Silveira. -- 2019.
80 f.
Orientadora: Oriana Holsbach Hadler.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade
de Biblioteconomia e Comunicação, Curso de Publicidade
e Propaganda, Porto Alegre, BR-RS, 2019.

1. Gênero. 2. Feminino. 3. Performatividade. 4.
Mulan. 5. Disney. I. Holsbach Hadler, Oriana, orient.
II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os
dados fornecidos pelo(a) autor(a).

GABRIELE RAMALHO DA SILVEIRA

DESGRAÇA, VÍBORA TRAIÇOEIRA E HEROÍNA:
A CONSTRUÇÃO DE GÊNERO E O FEMININO ATRAVÉS DA PERSONAGEM
MULAN

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado à Faculdade de Biblioteconomia
e Comunicação da Universidade Federal do
Rio Grande do Sul como requisito parcial à
obtenção de grau de Bacharela em
Comunicação Social – Publicidade e
Propaganda.

Aprovado em: ____ de _____ de 201 ____.

BANCA EXAMINADORA:

Prof^a. Dr^a. Oriana Holsbach Hadler – UFRGS
Orientadora

Prof^a. Dr^a. Paula Sandrine Machado – UFRGS
Examinadora

Prof. Dr. André Iribure Rodrigues – UFRGS
Examinador

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço a mim mesma por não ter cedido à loucura e desistido da graduação no primeiro semestre e, claro, por ter conseguido finalizar esta etapa de conclusão que eu considerava impossível.

À Oriana, que aceitou fazer parte dessa jornada orientando este trabalho. Teu entusiasmo, paixão e sensibilidade me inspiram desde o dia que te vi pela primeira vez, na aula de Psicologia Social, em 2017. Agradeço a disposição que teve ao tirar minhas dúvidas e por sempre me deixar muito tranquila em relação ao meu trabalho. Sem a tua ajuda, este TCC seria impossível.

Aos professores Paula Sandrine e André Iribure que aceitaram fazer parte da minha banca, dedicando um pouquinho do seu tempo com provocações (entendedores entenderão, risos).

À minha família por todo apoio e suporte emocional, psicológico e financeiro prestados nessa jornada, sempre dispostos a me ouvir, me ajudar e me acalmar - e também por nunca perguntarem, nesses seis anos, quando que eu iria resolver sair da faculdade...

À Gabis, Dani, Pri, Ane e Rafa pela paciência em ouvir minhas reclamações e choros durante toda a graduação e ainda assim não desistirem de mim. Também à Giulia que, mesmo ocupada com seu próprio TCC, não descansou até me ajudar a encontrar um tema que pudesse ser abordado no meu trabalho. Obrigada por me mostrar que Mulan poderia, sim, ser objeto de pesquisa!

À Fabico, que apesar dos pesares, me ensinou tanto e abriu os meus olhos para questões político-sociais que eu nem sabia que existiam. Agradeço, mas não sentirei saudades.

RESUMO

O presente trabalho tem por principal objetivo a análise da personagem Mulan, do filme homônimo, e a sua relação com teorias sobre feminismo, construção social de gênero e performatividade, problematizando a produção do feminino na sociedade. Para realizar a análise em questão, esta pesquisa está apoiada em teóricos como Butler (2003, 2018), Foucault (1979, 1987, 1995) e Louro (1995, 2000, 2008), fundamentando as questões de gênero, sexualidade e poder. Após, o trabalho se concentra na análise do filme e da personagem Mulan, relacionando às fundamentações teóricas apresentadas nos capítulos anteriores. Finalmente, ao apontar o papel da publicidade na produção de conteúdos, de sentidos e de sujeitos na forma como determinadas questões de gênero são abordadas, conclui-se que a personagem Mulan torna-se a primeira princesa a proporcionar debates acerca de como o gênero passa a ser performado na sociedade e como padrões sociais de feminino são construídos: possibilitando problematizar a produção do feminino e masculino para além de aprisionamentos em uma lógica binária, sendo tal movimento analítico provocado pela(o) personagem Mulan-Ping na existência performática que esta(e) convoca.

Palavras-chave: Gênero; Feminino; Performatividade; Mulan; Disney.

ABSTRACT

The main objective of the present work is the analysis of the character Mulan, of its homonym film, and its relation with theories on feminism, social construction of gender and performativity, problematizing the production of feminine within society. Drawing upon theorists such as Butler (2003, 2018), Foucault (1979, 1987, 1995) and Louro (1995, 2000, 2008), this paper grounds its analysis on their discussions about the relations amongst gender, sexuality and power. Afterwards, the work focuses on the analysis of the film and character Mulan, relating to the theoretical foundations presented in the previous chapters. Finally, it is pointed out the role of advertising on the production of content, experiences and subjects when articulated to gender matters. As a matter of conclusions, this paper puts forward debates on how gender is performed throughout Mulan and how social patterns towards women are built: thus making it possible to problematize the production of the feminine and masculine beyond a gender binary logic imprisonment, being such analytical movement provoked by the character Mulan-Ping and their performatic existence.

Keywords: Gender; Feminine; Performativity; Mulan; Disney.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – TODAS AS PRINCESAS DA DISNEY.....	30
FIGURA 2 - CENAS DA MÚSICA “HONRAR A TODAS NÓS”.....	39
FIGURA 3 - CENA DA CASAMENTEIRA XINGANDO MULAN.....	39
FIGURA 4 - CENA DA CANÇÃO “IMAGEM”, ONDE VEMOS PING (ESQUERDA) E MULAN (DIREITA).....	42
FIGURA 5 - CENAS DE MULAN SENDO REPREENDIDA POR FALAR.....	43
FIGURA 6 - REFLEXO DE MULAN NA ESPADA E, APÓS, PRESTES A CORTAR SEU CABELO.....	45
FIGURA 7 - MUSHU ENSINANDO MULAN A CAMINHAR NA FRENTE DOS SOLDADOS.....	47
FIGURA 8 - COMPARATIVO DE DESEMPENHO DOS SOLDADOS.....	49
FIGURA 9 - SEQUÊNCIA DOS SOLDADOS PARABENIZANDO PING POR SUA ESTRATÉGIA. ..	52
FIGURA 10 - SEQUÊNCIA DE MULAN SENDO EXPOSTA PELO CONSELHEIRO IMPERIAL. ...	53
FIGURA 11 - SEQUÊNCIA DE MUSHU E MULAN NA CIDADE IMPERIAL.....	55
FIGURA 12 - SEQUÊNCIA QUE EXIBE MULAN SENDO SALVA PELO SEU LEQUE.....	56
FIGURA 13 - COMPARAÇÃO DOS ANCESTRAIS NO INÍCIO E FINAL DO FILME.....	59
FIGURA 14 - OS OLHARES E ENTREOLHARES DE MULAN E O COMANDANTE.....	60

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 CALMA E RESERVADA. GRACIOSA, EDUCADA. DELICADA. REFINADA, EQUILIBRADA. PONTUAL!: GÊNERO, SEXUALIDADE E MOVIMENTOS FEMINISTAS	12
2.1 DAS ONDAS FEMINISTAS: A CONSTRUÇÃO SOCIAL DO GÊNERO	12
2.2 AS RELAÇÕES DE PODER NA SOCIEDADE.....	17
2.3 AS RESISTÊNCIAS QUE ROMPEM PARADIGMAS.....	21
3 QUE A LUZ DO LUAR NOS TRAGA INSPIRAÇÃO: PUBLICIDADE, CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES E DISNEY.....	25
3.1 NEM SÓ DE VENDAS SE VIVE: A PUBLICIDADE COMO PRODUTORA DE IDENTIDADES	25
3.2 DISNEY - CONSTRUINDO SONHOS E PADRÕES SOCIAIS.....	28
3.3 PRINCESAS E (ANTI)PRINCESAS: CLÁSSICAS, REBELDES E CONTEMPORÂNEAS	31
4 QUANDO A IMAGEM DE QUEM SOU VAI SE REVELAR?: PROBLEMATIZANDO A CONSTRUÇÃO DO FEMININO A PARTIR DA PERSONAGEM MULAN	37
4.1 PRÉ-GUERRA: <i>VOCÊ É UMA DESGRAÇA!</i>	38
4.2 DURANTE A GUERRA: DO “REI DAS MONTANHAS” À “UMA MULHER! VÍBORA TRAIÇOEIRA!”	46
4.3 PÓS-GUERRA: <i>É UMA HEROÍNA!</i>	54
4.4 PROBLEMATIZAÇÕES SOBRE MULAN E A CONSTRUÇÃO DO FEMININO.....	57
4.4.1 <i>Desgraça</i>	58
4.4.2 <i>Heroína</i>	59
4.4.3 <i>Víbora traiçoeira</i>	60
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	63
ANEXO A - MÚSICA “HONRAR A TODAS NÓS”.....	74
ANEXO B - MÚSICA “IMAGEM”.....	76
ANEXO C - MÚSICA “HOMEM SER”	77
ANEXO D - MÚSICA “ALGUÉM PRA QUEM VOLTAR”	79

1 INTRODUÇÃO

Vivemos em um período de profundas mudanças na sociedade. Em vários países, incluindo o Brasil, é possível observar que grupos ultradireitistas estão apoderando-se de cargos de poder no cenário político novamente nos fazendo reviver tensões, no *modus operandi* do ditado popular que diz: “a história se repete”. Conquistas que há muito estavam legitimadas, agora estão sendo questionadas e derrubadas, levando-nos a um retrocesso em âmbito social (a exemplo, a retirada do termo “violência obstétrica” pelo governo, em maio deste ano, por acreditarem não ser realizado de má fé¹), educacional (como o corte de mais de 30% nas verbas para as instituições federais), econômico (registrando os maiores índices de desemprego no país²), entre outros. Contudo, apesar disto e das consequências negativas diretas no corpo social, é notável o comprometimento de parte da população para manter seus direitos assegurados.

Também vivemos em um contexto histórico de muita informação e, principalmente, facilidade no acesso a conteúdos. Com a união dessas duas características é visível o aumento da produção científica e de discussões no campo da produção de conhecimento, onde muitos assuntos emergem nas discussões dentro e fora da academia. A partir disto, pensamos³ que as lutas atuais só são possíveis graças aos movimentos de resistência de determinados grupos sociais que vieram antes de nós e prepararam o terreno para que transformações continuem a acontecer e, dessa forma, os estudos e informações aos quais temos acesso tornem possível que novas produções e questionamentos sejam realizados.

Um exemplo desses movimentos são as sufragistas, resultando no início do que conhecemos hoje por feminismo. Essa resistência feminina foi o primeiro passo para que estudos sobre a mulher, gênero e sexualidade começassem a ser discutidos e divulgados na sociedade – no cenário acadêmico, nas ruas, em manifestações públicas. Desta forma, utilizando-se de materiais bibliográficos produzidos até então, curiosidades acerca da

¹ Disponível em: < <https://g1.globo.com/ciencia-e-saude/noticia/2019/05/07/ministerio-diz-que-termo-violencia-obstetrica-tem-conotacao-inadequada-e-deixara-de-ser-usado-pelo-governo.ghtml>>. Acesso em: 22 maio 2019.

² Disponível em: < <https://g1.globo.com/economia/noticia/2019/02/22/desemprego-cai-em-6-das-27-unidades-da-federacao-no-4o-tri.ghtml>>. Acesso em: 22 maio 2019.

³ Nos referimos sempre no plural, pois acreditamos que assim é a escrita: uma composição exercida com várias vozes: de autores, amigos, orientadores e professores. Vozes tecidas – e que tecem – o conhecimento, tornando-o plural.

formação em comunicação e das indagações que surgiram durante a graduação, este trabalho procura discutir a construção social do gênero, em especial do feminino, e os efeitos sobre o corpo da mulher que rompe com esses padrões sociais. Para isso, tem-se como **objetivo geral** a análise do filme *Mulan* (1998), na versão dublada, produzido pela *The Walt Disney Studios*⁴, buscando compreender como o gênero passa a ser performado e constituído a partir da personagem Mulan, problematizando de que forma o feminino é tomado na/pela sociedade a partir do filme homônimo. Para alcançar esses resultados, alguns **objetivos específicos** se fazem necessários, tais como: entender como se constroem os padrões femininos na sociedade; analisar na trajetória da personagem a produção de padrões sociais sobre o feminino; problematizar as canções do filme tensionando como estas dão visibilidade para práticas discursivas de manutenção desses padrões. Entendemos que a sociedade é produtora de diversas normas, às quais devemos seguir, e o feminino e o masculino são performances heteronormativas elaboradas por uma série de práticas discursivas – blocos de saberes e poderes, formações e enunciados localizados a partir de configurações sócio históricas. Por isso, a nossa tentativa nesta pesquisa é problematizar essas condutas e transcender o aspecto binário do homem e mulher, para que não se exclua indivíduos não enquadrados nessa “caixa normalizadora”, tomando assim a noção de feminino por forças de resistência que ultrapassam todas essas barreiras, pensando nos processos de construção dessas identidades e atos de resistências a partir de Mulan.

Esses objetivos serão percorridos através de um caminho metodológico de Pesquisa Bibliográfica, reunindo leituras que sustentem e elucidem as questões trabalhadas, bem como em uma análise qualitativa fundamentada nas problematizações dos estudos de Guacira Lopes, Judith Butler e Michel Foucault que nos convocam à questionar práticas discursivas e não discursivas presentes no filme, na produção dos estúdios que o realizaram e nas condições de possibilidade para que este se torne um referencial no campo da animação.

A **justificativa** deste estudo se apoia, em um primeiro momento, a partir de uma relação estabelecida com o filme em uma trajetória pessoal que diz respeito à produção do feminino por diversos mecanismos publicitários e os meios pelos quais a temática aqui trabalhada atravessa e constitui um lugar de fala – de mulheres produtoras de conhecimento. Essa relação com *Mulan* começou nas locadoras de vídeo, passou para as

⁴ Doravante apenas Estúdios Disney.

brincadeiras de rua, onde havia um desejo de sempre querer interpretar a guerreira, e estendendo-se até o momento atual, onde *insights* e detalhes percebidos sobre *Mulan* acontecem como se fosse a primeira vez assistindo. Em um segundo momento, há um desejo de relacionar inquietações pessoais com as produções culturais até então realizadas abrangendo um contexto político para além do atual e, por fim, discutir como a publicidade age enquanto um meio atuante na construção de novas identidades.

Para dar conta de abordar todos os assuntos aqui mencionados, este trabalho será dividido em cinco capítulos. Excluindo-se a introdução e as considerações finais, todos os capítulos trazem em seus títulos trechos do filme *Mulan*, que serão contextualizados no desenvolvimento do texto, a fim de clarear sobre o assunto tratado em cada divisão e para que já se crie uma certa relação com o filme, pensando nele para além de uma simples produção infantil e entendendo que é possível se debruçar sobre assuntos complexos dentro de sua narrativa.

Após essa introdução, o capítulo dois se dedicará aos estudos de gênero, contextualizando seu surgimento com as ideias feministas e em como as relações de poder presentes na sociedade atravessam diretamente as nossas identidades. Serão abordados também os focos de resistência surgidos a partir das relações de poder-saber presentes na sociedade no que tange as produções de gênero. Para tal, serão utilizadas autoras(es) como Guacira Lopes Louro (1995, 2008), Judith Butler (2003, 2018), Kimberlé Crenshaw (1991), Michel Foucault (1987, 1988), Ruth Sabat (2008) e Shulamith Firestone (1976).

O terceiro capítulo será destinado à uma discussão sobre a publicidade para além das noções de venda e consumo, comumente encontrados nestes estudos, abordando-a como responsável pela manutenção e ruptura de padrões sociais, a partir do conceito da pedagogia cultural. A isso, será relacionado às produções da Disney, em especial da franquia Disney Princesas, onde se ancora a personagem *Mulan*. Novamente, faremos uso de Ruth Sabat (2008), assim como Deborah Thomé Sayão (2006), Fernanda Cabanez Breder (2013), Iara Beleli (2007) e Michele Escoura Bueno (2012).

O quarto capítulo é totalmente dedicado à análise de *Mulan* e será separado em quatro subcapítulos a fim de podermos compreender de maneira mais complexa aspectos desenrolados na trajetória da personagem, que dizem respeito aos períodos anterior à guerra, durante e no pós-guerra. O último subcapítulo trará algumas problematizações – para além das que já serão discutidas do desenvolvimento de todo este trabalho – sobre *Mulan* e a construção do feminino. Para isso, nos debruçaremos em Fernanda Cabanez

Breder (2013), Guacira Lopes Louro (1995, 2000), Judith Butler (2003), Michel Foucault (1979, 1987, 1995) e Ruth Sabat (2003), pensando as relações de poder movimentadas sobre e a partir da personagem.

Para finalizar, o último capítulo trará as considerações finais, retomando de forma articulada e coesa as ideias fundamentais abordadas com a intenção de responder os questionamentos trazidos nesta pesquisa.

2 CALMA E RESERVADA. GRACIOSA, EDUCADA. DELICADA. REFINADA, EQUILIBRADA. PONTUAL!: GÊNERO, SEXUALIDADE E MOVIMENTOS FEMINISTAS

2.1 Das ondas feministas: a construção social do gênero

Para iniciarmos a discussão sobre gênero, é imprescindível começarmos pela questão do feminismo, considerando que este movimento é o que provoca questionamentos no campo da produção de conhecimento como, principalmente, no modo como pensamos e vivemos as relações sociais que envolvem as hierarquizações presentes nas relações de poder imbricadas na construção do gênero. Para tal, podemos iniciar trazendo a definição de feminismo comumente conhecida ao procurá-la no dicionário (MICHAELIS, 2019), a qual apresenta como sendo um movimento cujo objetivo é “conquistar a equiparação dos direitos sociais e políticos de ambos os sexos [e pressupunha], já de início, uma condição fundamental de desigualdade”. A isso atentamos que, embora seja uma discussão muito presente no momento atual da nossa sociedade, a luta das mulheres por direitos básicos nem sempre foi reconhecida. Para uma parcela do corpo social, é comum a referência ao feminismo como um movimento singular, sem nuances, como se tivesse surgido com um propósito permanecendo o mesmo até os dias atuais. Contudo, é possível classificar o movimento feminista em três ondas – termo cunhado pelas historiadoras Maggie Humm (1992) e Rebecca Walker (1992), segundo Costa e Reis (2011) –, ou seja, três momentos históricos da revolução militante e acadêmica que resultou em novas pautas para o debate. Compreendemos que as ondas feministas possuem um olhar branco, heteronormativo e europeu e esse modo de contar a história será utilizado neste trabalho apenas para fins de organização textual e temporal, pois sabemos que desde a Antiguidade há registros de produções realizadas por mulheres e que “com frequência, essas exceções não encontraram espaço na história da filosofia, é em parte porque a Grande Narrativa [...] continua a ser uma história de homens, feita por homens e para a sua própria glória.” (ROVERE, 2019, p. 7).

A primeira onda feminista surgiu no final do século XIX na Europa e foi um movimento que lutava principalmente por direitos civis e políticos das mulheres, e teve seu auge protagonizado pelas chamadas sufragistas, mulheres que batalharam pelo direito

ao voto. Localizadas em um contexto histórico de emergência capitalista, as mulheres – e crianças – representavam uma mão-de-obra barata e, na busca por independência, acabaram oprimidas em um contexto privado (dentro de casa eram submissas aos maridos, quando não propriedades deles) e em um contexto público (dentro das fábricas, à mercê dos perigos do próprio trabalho e também dos patrões).

Fizeram parte também da primeira onda feminista as mulheres brancas de classe média e alta, donas de propriedades e que não precisavam se submeter a trabalhos mais braçais, como nas fábricas, ou esperados pela sociedade, como cuidadora da casa e dos filhos, mas que ainda assim eram sempre consideradas socialmente em uma posição inferior aos homens e sem direitos assegurados pelo Estado.

Importante ressaltar que tanto as mulheres que trabalhavam no chão de fábrica, como as da burguesia, eram majoritariamente brancas e, por consequência, suas lutas não incluíam todas. Por conta disso, destaca-se a luta das mulheres negras, duplamente marginalizadas: pelo sexo e pela cor da pele. Nos Estados Unidos, a figura em evidência é Harriet Tubman, também conhecida como Black Moses. Tubman era filha de escravos e carregou a bandeira da abolição por quase toda a sua vida. Há relatos que afirmam que cerca de setenta famílias foram resgatadas por ela com a ajuda de grupos ativistas abolicionistas utilizando o *Underground Railroad*⁵. No âmbito da história feminista brasileira, Silva e Ferreira (2017) problematizam as narrativas hegemônicas sobre este movimento em solo nacional, atentando para a trajetória política de Maria Rita Soares de Andrade e sua luta junto à Federação Brasileira para o Progresso Feminino.

A segunda onda feminista inicia-se em meados dos anos 50, estendendo-se até meados dos anos 1990, mas tem seu apogeu entre os anos 1960 e 1970, principalmente com a presença de grupos feministas protestando contra o *Miss America* em 1968 que acontecia em Atlanta, nos Estados Unidos. Conforme Robin Morgan (1977), Susan Griffin (1978) e Shulamith Firestone (1970), esta onda foi considerada um movimento mais radical e teve como principais demandas os direitos reprodutivos e a liberdade sexual. Foi nessa época também que as discussões acerca das diferenças entre sexo e gênero passaram a ser questionadas em sociedade. Citando Firestone,

[...] assim também a meta final da revolução feminista deve ser, ao contrário da meta do primeiro movimento feminista, não apenas a eliminação do privilégio do homem, mas também da própria distinção sexual: as diferenças genitais não mais significariam culturalmente. [...] Na visão radical feminista,

⁵ A fuga dos escravos norte-americanos acontecia por meio do *Underground Railroad*, uma rede de rotas clandestinas. Para mais informações, ver Whitehead (2017). *The Underground Railroad: Os caminhos para a liberdade*. Rio de Janeiro: HarperCollins.

o novo feminismo não representa somente o reviver de um movimento político sério pela igualdade social. Ele é o segundo fluxo da revolução mais importante havida na História. Seu objetivo: a derrocada do mais antiquado e mais rígido dos sistemas de classe/casta já existentes, o sistema de classes baseado no sexo - um sistema consolidado ao longo de milhares de anos, que emprestou aos papéis arquetípicos de macho e fêmea uma legitimidade imerecida e uma permanência aparente. (FIRESTONE, 1970, p. 21-23).

Além da luta pelos direitos reprodutivos e sexuais, essas mulheres denunciavam também a jornada de trabalho dupla e tripla, os ganhos inferiores em relação aos homens, os abusos sexuais, etc., e também procuraram estudar a origem da opressão, que está intimamente ligada à reprodução e ao próprio sexo da mulher – que sempre esteve social e economicamente ligada a essa função – e em como o patriarcado e o capitalismo operam justamente na exploração dessa capacidade. (FURIOSA, 2018).

Nesses termos, vale ressaltar que, mesmo sendo o momento em que o feminismo se torna mais fortalecido, a segunda onda ainda era uma luta de pouca representatividade (poucos grupos de mulheres majoritariamente brancas de classe média e alta e heterossexuais). Porém, aos poucos, o discurso feminista foi sendo tomado pela diferença, surgindo autoras que passaram a discutir o feminismo sob óticas diferentes, como as de mulheres pobres, lésbicas e negras, como Audre Lorde, Angela Davis e Alice Walker.

Esse momento feminista junto à luta das mulheres tem sua visibilidade no pouco comentado concurso-protesto *Miss Black America* que aconteceu há poucas quadras do “original” *Miss America*. Seu objetivo era a celebração da negritude, criticando normas culturais que defendiam o padrão branco de beleza. Nesse contexto, vemos o feminismo negro ganhar forças e se estabelecer enquanto uma vertente independente. A luta pela igualdade começa, então, a querer abraçar todas as mulheres e não somente um grupo seletivo. Assim, inicia-se a terceira onda feminista no início dos anos 1990 que tem como principal característica, porém não exclusiva, a interseccionalidade, conceito desenvolvido pela advogada, professora universitária e ativista dos direitos humanos Kimberlé Crenshaw.

Crenshaw (1993) entende que não é possível falar de apenas um feminismo, da mesma forma que não podemos pensar no conceito de mulher como uma identidade única, por esse motivo é preciso olhar para além da biologia e enxergar os processos culturais pelos quais as mulheres são atravessadas, como raça, classe social, sexualidade, etc. Segundo a autora,

[...] muitas das experiências que as mulheres negras enfrentam não são classificadas dentro das fronteiras tradicionais da raça ou discriminação de gênero, uma vez que essas fronteiras são atualmente compreendidas e que a

intersecção do racismo e do sexismo afeta as vidas das mulheres negras de maneiras que não podem ser capturadas completamente examinando as dimensões de raça ou gênero dessas experiências separadamente. (Crenshaw, 1993, p. 1244, tradução nossa⁶).

Ao contrário da segunda onda em que havia uma luta para descobrir as origens da opressão e também por uma *sisterhood* (ou irmandade entre mulheres, em tradução livre), a terceira onda veio para questionar o conceito de mulher e o seu lugar na sociedade e, principalmente, para defender a sua liberdade de escolha. Passamos então para uma época onde rótulos e padrões sociais são abraçados para serem desmistificados... Onde o sutiã não será mais queimado e a maquiagem não será mais deixada de lado; ou vai, porque depende da escolha de cada mulher em usar e fazer o que ela se sente confortável. Nesse cenário, passamos de uma *sisterhood*, de uma irmandade, para o conceito de sororidade, onde a racionalidade de competição entre mulheres é questionada e retirada de uma condição naturalizada. Diversos meios midiáticos⁷ passam a movimentar a lógica de que mulheres não são rivais umas das outras, mas, pelo contrário, são aliadas, e o apoio entre si garantirá o poder para todas.

Se as discussões acerca das diferenças entre sexo e gênero começam a ser questionadas durante a segunda onda feminista, é somente na terceira que o assunto ganha força, emergindo inclusive enquanto linha epistemológica no campo da ciência. Dentre as autoras⁸ com prestígio internacional que se tornam um ícone ao questionar o estatuto naturalizado da construção do ser mulher, com a publicação do livro “Problemas de Gênero - Feminismo e subversão da identidade”, citamos a escritora norte-americana Judith Butler, que teoriza o gênero enquanto performance/performatividade, sendo uma das expoentes sobre a teoria *queer*.

Ainda que se discuta sobre a questão do gênero, vemos o quanto o discurso conservador está enraizado em suas pautas contra o que chamam de “ideologia de gênero”. Infelizmente, exemplos destas últimas não faltam. Podemos retomar o ocorrido em novembro de 2017 quando Judith Butler chegou ao Brasil para palestrar em um seminário em São Paulo (FOLHA, 2017) – seminário este que nada tinha a ver com questões de gênero, e sim com política e democracia. Na ocasião, manifestantes foram às

⁶ No original, em inglês: “[...] many of the experiences Black woman face are not subsumed within the traditional boundaries of race or gender discrimination as these boundaries are currently understood, and that the intersection of racism and sexism factors into Black women's lives in ways that cannot be captured wholly by looking at the race or gender dimensions of those experiences separately.”

⁷ Para mais informações, ver os blogs QG Feminista e Arquivo Radical e os *podcasts* Outras Mamas e Mamilos.

⁸ Para outras referências no campo da produção de conhecimento feminista internacional, ver Adrienne Rich, Catharine MacKinnon e Andrea Dworkin.

ruas levantando cartazes com os dizeres “Menos ONU, mais família”, “Pedofilia não” e “#forabutler”, para citar apenas alguns. Outro episódio que gerou bastante repercussão, principalmente nas redes sociais, foi a fala da ministra da Mulher, Família e Direitos Humanos, Damarens Alves, em janeiro deste ano, onde, após sua posse, foi gravada (O GLOBO, 2019) em um vídeo comemorando a “nova era do Brasil”, onde “menino veste azul e menina veste rosa”. Em contraposição, é importante destacar também os movimentos pró-feminismo que vêm ganhando força e ajudando mais mulheres, como a iniciativa da ONU Mulheres, *HeForShe*, a luta contra o assédio (com o movimento *#metoo* e *Time’s Up*) e o protesto contra o feminicídio (como o *Ni una menos*, na Argentina).

E, estando gênero e sexualidade em pauta nos movimentos sociais, principalmente em decorrência do nosso atual governo, há uma movimentação muito ativa ao falar sobre a diferença destes termos, o qual muitas vezes foi visto como sendo algo único e irrefutável. Porém Butler explica que

Se o gênero são os significados culturais assumidos pelo corpo sexuado, não se pode dizer que ele decorra, de um sexo desta ou daquela maneira. [...] Supondo por um momento a estabilidade do sexo binário, não decorre daí que a construção de “homens” aplique-se exclusivamente a corpos masculinos, ou que o termo “mulheres” interprete somente corpos femininos. Além disso, mesmo que os sexos pareçam não problematicamente binários em sua morfologia e constituição [...] não há razão para supor que os gêneros também devam permanecer em número de dois. (BUTLER, 2003, p. 24).

Dito de outra forma, entender o “sexo” como uma questão estritamente biológica e binária (macho e fêmea, XY e XX) não significa que o “gênero” também o seja (homem e mulher). Gênero, sob tal ótica, se torna um agrupamento de determinadas normas por parte da sociedade sobre todos nós – como devemos ser, como devemos nos portar, por quem devemos sentir desejos – produzindo uma segurança à respeito de uma heterossexualidade compulsória, ou seja, sexo e gênero são constantemente atravessados pela sociedade e o desafio para quem se enquadra dentro dessas “caixas normalizadoras” é justamente admitir que alguns sujeitos optam por viver exatamente na fronteira desses termos, ou seja, vivem uma ambiguidade entre as identidades sexuais e/ou de gênero (LOURO, 2008).

Dessa forma, é possível admitir que gênero, enquanto uma construção social, é um processo contínuo, uma vez que a formação de uma identidade depende do conjunto de normas reiteradas no próprio corpo, no ser que tais normas nomeiam. Isso diz respeito à ideia de performatividade colocada por Butler (2003), a qual compreendemos como os

atos de ser que repetem convenções produzidas e negociadas no campo social. Neste sentido, uma construção social não pode ser entendida como um estágio que se alcança e que se manteria por si só. Pelo contrário, enquanto construção social, a noção de gênero compreendida deste modo dependeria das práticas e discursos que atravessam e produzem sujeitos, bem como das condições de possibilidade para a existência desses discursos, suas práticas e efeitos. Não é algo que nos é dado e permanece imutável. Gênero é “mais do que uma identidade aprendida, é uma categoria imersa nas instituições sociais. [...] Em todas essas afirmações está presente, sem dúvida, a ideia de formação, socialização ou educação dos sujeitos.” (LOURO, 1995, p. 103)

Em um artigo, Guacira Lopes Louro analisa o texto “Gênero: uma categoria útil de análise histórica”, da escritora Joan Scott e reflete sobre suas ideias a respeito da sexualidade, gênero, identidade e poder. Com isso,

Scott lembra que os conceitos de gênero estruturam a percepção e a organização concreta e simbólica de toda a vida social. Ser do gênero feminino ou do gênero masculino leva a perceber o mundo diferentemente, a estar no mundo de modos diferentes - e, em tudo isso, há diferenças quanto à distribuição de poder, o que vai significar que o gênero está implicado na concepção e na construção do poder. Portanto, segundo essa autora, o gênero seria um campo no qual foi e é vivida a História [...] além de colocar como ativos e visíveis sujeitos que usualmente têm estado escondidos nas análises mais tradicionais. (LOURO, 1995, p. 106).

Assim, Scott propõe um questionamento sobre os nossos papéis e a forma como nos portamos em sociedade, já que as vivências para pessoas do gênero feminino e masculino são diferentes entre si, ou seja, o corpo social como um todo espera certos comportamentos específicos, ditos normais, de homens e mulheres – embora esse normal, para Louro (2008, p. 22), seja a "identidade referência" construída pela sociedade, que comporta apenas o homem branco heterossexual de classe média, e todas as outras identidades que não se encaixam nesse modelo, são marcadas. Joan Scott também traz a reflexão sobre o poder (que será discutido no subcapítulo a seguir) e como ele está inserido nessas relações em sociedade, ora fazendo parte do grupo, ora possuindo focos de resistência.

2.2 As relações de poder na sociedade

É impossível falar sobre feminismo e gênero sem mencionar as relações de poder que aí estão imbricadas, regulando a vida em/da sociedade. Para discutir os conceitos de

poder, trabalharei com as ideias do filósofo Michel Foucault (1987, 1988). Assim como o feminismo e suas ondas, o poder também pode ser dividido em duas categorias, ou em duas forças temporais: o primeiro, o poder punitivo, e o segundo, o poder como disciplina.

Em “Vigiar e Punir: História da violência nas prisões”, Foucault inicia o livro contando a história de um sujeito chamado Damians condenado em 1757 por matar o próprio pai. A sentença do assassino, descrita em detalhes em quase duas páginas, requer um estômago forte do(a) leitor(a). Tal narrativa apresenta-se com o intuito de mostrar o quanto práticas de suplício eram muito comuns na Europa e nos Estados Unidos no século XVIII. O suplício era utilizado, nesta época, para lidar com aqueles considerados criminosos, que infringiam e violavam as leis determinadas e, para tal, mereceriam uma punição extrema e a ser vista pelo público visando não somente produzir sofrimento, como ritualizar e ostentar a força de quem estava no poder. Essa punição é variável de acordo com a época e também com a sociedade, mas, já é possível adiantar que no caso de Damians, a punição era extremamente corpórea.

No Antigo Regime, em especial no Absolutismo, todo o poder estava concentrado nas mãos do rei que impunha sua vontade perante seus súditos. Nessa época, a sua figura estava ligada à justiça, sabedoria e, por consequência, às leis. Dessa forma, quando um indivíduo cometia um crime, ele estava, na verdade, atentando contra o monarca. Então, esse castigo físico servia como um aviso para a sociedade das consequências sofridas por quem não respeitava às leis e ameaçava o poder soberano (FOUCAULT, 1987).

Essa prática começou a mudar e aos poucos o corpo desaparece como alvo principal da repressão penal. Isso aconteceu em função de que a esses espetáculos poderiam ser atribuídos um teor negativo, visto que a agressividade empregada nessas punições eram iguais ou piores ao próprio crime cometido, acostumando os espectadores com uma violência que a própria sociedade tentava se livrar e que, neste caso, se tornava banal. Além disso, tal prática provocava uma inversão de papéis inclusive, ao fazer do supliciado alguém a quem se dirigiria piedade e admiração (FOUCAULT, 1987).

Contudo, vale ressaltar que a extinção dos suplícios não aconteceu de forma linear e homogênea nas sociedades (por exemplo, na França, a somente 42 anos que a guilhotina não é mais utilizada), mas as práticas foram ficando cada vez mais humanizadas, “[...] de modo geral, as práticas punitivas se tornaram pudicas. Não tocar mais no corpo, ou o mínimo possível, e para atingir nele algo que não é o corpo propriamente” (FOUCAULT, 1987, p. 15). Assim, o foco do castigo deixa de ser o corpo do condenado e passa a ser a sua alma, com punições que atinjam diretamente suas vontades, o seu interior. E é

basicamente assim que surgem as prisões, onde indivíduos são encarcerados e desprovidos de liberdades e desejos: o criminoso deixa de ser uma ameaça somente ao monarca e passa a ser uma ameaça para a paz da sociedade e por isso deveria ser preso e tratado.

O resultado dessas ações implica em: 1) adição de uma série de “pequenas justiças e juízes” como psicólogos, psiquiatras, educadores, entre outros, que participam do julgamento e da condenação do criminoso; e 2) as práticas mais amenas de punição contribuem para o surgimento de saberes, “técnicas e discursos ‘científicos’ [...] [que] se entrelaçam com a prática do poder de punir” (FOUCAULT, 1987, p. 26). A isto podemos compreender como “poder-saber” que, segundo o autor, é uma forma de controle baseada mais no intelecto, nos saberes, do que propriamente no poder de matar. Esse saber desloca-se de uma ideia binária de algo que possa vir punir o sujeito para o suplício, mas passa a dizer de um modo de governar as populações. De um modo geral, podemos dizer que a relação poder-saber diz respeito a uma série de práticas discursivas e não discursivas que nos controlam e guiam cotidianamente (os discursos científicos médico-legais, psicológicos, psiquiátricos, etc. são práticas discursivas na medida em que constroem um campo de saberes que agem sobre o nosso dia-a-dia, guiando nossas condutas).

É importante compreender e acompanhar esse processo, pois ele diz de uma modificação do poder punitivo para o poder disciplinar, cujo objetivo é tornar os corpos úteis e adequados socialmente. Foucault elabora que

[...] os sistemas punitivos devem ser recolocados em uma certa “economia política” do corpo: ainda que não recorram a castigos violentos ou sangrentos, mesmo quando utilizam métodos “suaves” de trancar ou corrigir, é sempre do corpo que se trata - do corpo e de suas forças, **da utilidade e da docilidade delas, de sua repartição e de sua submissão.** [...] Este investimento político do corpo está ligado, segundo relações complexas recíprocas, à sua utilização econômica; é numa boa proporção, como força de produção que o corpo é investido por relações de poder e de dominação; mas em compensação sua constituição como força de trabalho **só é possível se ele está preso num sistema de sujeição** (onde a necessidade é também um instrumento político cuidadosamente organizado, calculado e utilizado); **o corpo só se torna força útil se é ao mesmo tempo corpo produtivo e corpo submisso.** (FOUCAULT, 1987, p. 28-29, grifos nossos).

Ao trabalhar com as ideias de Foucault, compreendemos que a analítica deste autor voltava-se para uma Europa do século XVII e XVIII onde as práticas punitivistas como o suplício eram tradicionais, o que significa dizer que entendemos o quanto diferenças socio-históricas tornam esse processo singular no contexto brasileiro. Porém, entendemos que a lógica marcada por essa virada de poder-saber – de um poder punitivo

para um poder disciplinar – é carregada pelos processos colonizadores. Isso significa dizer que, ao sairmos desse espaço de tempo dos castigos físicos, entramos em um esquema onde o poder é manifestado através da disciplina e de uma coerção sob o indivíduo. Nesses termos, ainda que não tenhamos vivido a história do modo como Foucault analisa, a lógica pela qual somos colonizados, bem como os movimentos de imigração, nos possibilita pensarmos a racionalidade de poder-saber que Foucault apresenta como um processo que atravessa e constitui os modos de ser no Brasil também. Tendo isso em mente, é possível pensar na emergência dessa estrutura de poder que busca domesticar os corpos e torná-los cada vez mais dóceis, mas sem deixar sua utilidade de lado, também como uma racionalidade encontrada no cenário brasileiro. Afinal, esse objetivo é alcançado com as novas técnicas científicas, os poderes-saberes, onde instituições são criadas e/ou ganham força no processo do disciplinamento, como os hospitais psiquiátricos, asilos, escolas, exército, dentre outros.

A grande questão dessa docilização dos corpos é que o poder não está mais concentrado em uma única pessoa (no rei, por exemplo), isso porque ele nem está, de fato, ligado a somente uma instância ou figura. Por isso, Foucault escreve que instituições como a escola, o exército e o Estado não são suas formas iniciais de controle e sim “apenas, e antes de mais nada, suas formas terminais” (1988).

Parece-me que se deve compreender o poder, primeiro, como a multiplicidade de correlações de força imanentes ao domínio onde se exercem e constitutivas de sua organização; [...] Onipresença do poder: não porque tenha o privilégio de agrupar tudo sob sua invencível unidade, mas porque se produz a cada instante, em todos os pontos, ou melhor, em toda relação entre um ponto e outro. **O poder está em toda parte**; não porque englobe tudo e sim porque provém de todos os lugares. (FOUCAULT, 1988, p. 102-103, grifos nossos).

Partindo do princípio que essas instituições são apenas suas formas terminais e que o poder está presente em todas as relações, podemos voltar ao assunto que nos tange, que é sobre como isso está vinculado com as questões de gênero e sexualidade. Ainda que tratando de um poder que busca regular as populações, Foucault defende que em todas as relações de poder haverá focos de resistência, assim, ao falar sobre o feminismo, parece que as ondas surgiram apenas para tocar em pontos sociais que ainda não estavam bem desenvolvidos, mas se pensarmos em um contexto atual onde a lógica machista ainda impera – e também perpetua um olhar patriarcal, é de se questionar o tamanho da força empregada pelas lutas consideradas minoritárias (luta feminista, movimento LGBTQ+, mulheres negras) para a garantia de alguns direitos básicos como força de resistência.

Certamente o feminismo e suas ondas trouxeram – e continuam trazendo – mudanças em diversos campos da sociedade, dos mais básicos (como a escolha por não se depilar e deixar os pêlos do corpo crescerem naturalmente), até os mais complexos (como o próprio direito ao voto). Embora muito já tenha sido conquistado, o caminho para as novas mudanças ainda é longo, visto que se faz necessário uma luta diária para que não só o feminismo (que veio para questionar e romper certos padrões) mas a sociedade como um todo, abrace as novas formas e ideias de ser mulher, os novos corpos femininos, pois “o próprio sujeito das mulheres não é mais compreendido em termos estáveis ou permanentes” (BUTLER, 2003, p. 18).

2.3 As resistências que rompem paradigmas

Se o poder está presente em todos os lugares e em todas as relações e, principalmente, se pensarmos “que lá onde há poder há resistência” (FOUCAULT, 1988, p.105), é importante nos debruçarmos na questão dos focos de resistência para entendermos o que são e como eles se fazem existentes. Para Foucault, a resistência não é uma força que encontra-se no exterior das relações de poder, pelo contrário, ela se faz ativa justamente dentro dessa relação ao assumir um papel opositor. Além disso, a resistência não está em algo singular, mas sim em forças plurais, “possíveis, necessárias, improváveis [...]”. Em termos de gênero, sexualidade e feminismo – e, claro, em todos os outros sujeitos que não se enquadram ou escapam, em partes, dessa sociedade heteronormativa branca – a resistência vem para, obviamente, resistir e também para questionar esses padrões pré-estabelecidos. Por isso, ao falarmos em resistências, também falamos na produção social de gênero assumindo o conceito de performatividade de Butler (2003, p. 20) ao entendermos que o gênero não se constitui de algo coerente ou consistente nos diversos enquadramentos históricos e que esses “atos, gestos e atuações [...] são performativos, no sentido de que a essência ou identidade que por outro lado pretendem expressar são fabricações manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos.” (idem, p. 194).

Um exemplo disso, ainda que apresentado de maneira breve, é a emergência do movimento *#escapethecorset*⁹ (liberte-se do espartilho, em tradução livre), que surge em

⁹ Para mais informações sobre o movimento, acessar

meados de 2018 na Coreia do Sul, onde mulheres apareciam em vídeos e postagens nas redes sociais quebrando suas maquiagens e pondo produtos de beleza fora. O protesto foi uma tentativa de chamar a atenção para os padrões orientais irreais e a ditadura da beleza imposta para essas mulheres e um dos maiores destaques foi o vídeo intitulado “Eu não sou bonita”, da *youtuber* Lina Bae, que ao longo da filmagem, enquanto se maquia e, posteriormente, retira a maquiagem, exhibe os comentários negativos que recebe. Outro movimento que rompe com a lógica hegemônica, foi o caso das Mães da Praça de Maio, uma associação feminina de mães, cujos filhos foram assassinados e/ou desapareceram, durante a ditadura argentina entre 1976 e 1983, demarcando um lugar de protagonismo feminino no seio da luta e resistência política.

Na obra política “Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia”, Judith Butler (2018) discorre sobre os sujeitos e a mídia durante as guerras, as relações entre Estados Unidos e Iraque – principalmente após o atentado de 11 de setembro de 2001 – e sobre o conceito de vidas precárias. Em dado momento, enquanto faz pequenas comparações de pensamento entre Adolf Eichmann (tenente-coronel da Alemanha Nazista) e Hannah Arendt, a autora escreve

Ele [Adolf Eichmann] achava que poderia escolher quais populações deveriam viver e morrer, e nesse sentido pensava que poderia escolher com quem conviver na terra. O que ele não entendia, de acordo com Arendt, é que ninguém goza da prerrogativa de escolher com quem conviver na terra. Podemos escolher de certas maneiras como e onde viver, e de maneiras locais, podemos escolher com quem vamos viver. Mas se pudéssemos decidir com quem conviver na terra, estaríamos decidindo qual porção da humanidade pode viver e qual deve morrer. (BUTLER, 2018, p. 123).

Claro que o pensamento de Butler nesta obra concentra-se em um contexto histórico e social diferente do abordado até então neste trabalho, mas é possível traçar um paralelo com as questões vistas, já que estamos falando sobre vidas que merecem ou não serem vividas e em como isso está, implicitamente, ligado às questões de gênero, sexualidade e feminismo a partir do modo como o corpo social é comovido seletivamente pelas fatores que o atravessam. Esse assunto é discutido quando a autora aborda o fato de que apenas o gênero feminino é marcado pela sociedade, em contraponto ao masculino que, unido ao conceito de pessoa universal, “enaltece os homens como portadores de uma personalidade universal que transcende o corpo” (BUTLER, 2003, p. 28).

Dessa forma, é possível afirmar que essa resistência, protagonizada por mulheres, negras(os), LGBTQs+, etc., tem por objetivo romper as barreiras do poder – nunca totalmente, mas em partes. Esse rompimento acontece a partir das transformações referentes ao pensamento e são provocadas, inicialmente, na sociedade atual, no ambiente *online*, nas redes sociais, na troca de mensagens e no compartilhamento de conteúdos. Este último aspecto, em particular com atenção para os movimentos *online* que acontecem no cenário brasileiro. Segundo o relatório do Grupo de Mídia de São Paulo (2018), responsável pelo Mídia Dados Brasil, o Brasil está em quarto lugar com o maior acesso de usuários na internet, ficando atrás da China, Índia e Estados Unidos. A partir do crescimento vertiginoso da *web*, vemos também o aumento dos conteúdos e das informações disponíveis, as quais temos acesso com pouco esforço. Esses conteúdos são criados, lidos, compartilhados e em pouco tempo geram grande alcance¹⁰.

Nos últimos anos, vimos o poder da *internet* na disseminação de conteúdos com os usuários que a utilizam como meio de expressão e posicionamento frente às pautas que estão em discussão. Até então foram destacados movimentos que nasceram no ambiente *online* (*#metoo* e *#escapethecorset*, por exemplo) e tomaram proporções maiores quando ultrapassaram os limites das telas; mas nem sempre é preciso um protesto em si ou um movimento organizado para que mudanças no âmbito social ocorram. As discussões levantadas em *websites* especializados, vídeos no YouTube ou publicações em redes sociais já são necessárias para provocar reações e ganhar a atenção da mídia e, com isso, passam a ser abordadas em postagens, comerciais, filmes, e outros meios.

Lembrando que ao falar sobre as resistências e suas consequências na mídia, não excluimos os movimentos de opressão e violência que podem surgir, começando por comentários maldosos e chegando a ameaças de morte. Um exemplo é o famoso caso da professora Lola Aronovich, autora do *blog* Escreva Lola Escreva que há pouco mais de dez anos passou a escrever textos feministas e começou a chamar a atenção de grupos organizados contrários, majoritariamente homens brancos heterossexuais, dos quais ela nem imaginava existirem. Em um delicado artigo escrito por ela mesma e publicado no The Intercept Brasil em dezembro de 2018, Lola nos apresenta um panorama geral da situação e conta sobre as ameaças sofridas por Marcelo Valle Silveira Mello, criador do

¹⁰ Alcance, neste sentido, refere-se ao “alcance de mídia”, cuja definição é o número total de indivíduos diferentes atingidos por esse conteúdo.

*chan*¹¹ *Dogolachan*, e por outros membros. Contudo, e fortalecendo nosso argumento dos processos de resistência, Lola também nos chama atenção para como sua experiência serviu para a sanção de uma lei¹² em sua homenagem, que combate os crimes de ódio contra a mulher na internet.

Ao olhar para as repercussões da mídia nesse contexto de poder-saber, feminismo e questões de gênero, podemos afirmar que o campo midiático “comporta uma pedagogia destinada a ensinar procedimentos, a regular condutas, a direcionar desejos e comportamentos” (SABAT, 2008, p. 149). Assim, torna-se possível traçar um paralelo, que será abordado em detalhes no capítulo seguinte, entre as ondas feministas, identidade de gênero e as produções cinematográficas, em especial dos Estúdios Disney, e em como as narrativas desses filmes – forças midiáticas de grande alcance global – foram se transformando conforme o contexto da época no qual eles estavam inseridos.

¹¹ Um *chan* – diminutivo de *channel* que, do inglês, significa canal – são comunidades anônimas da *deep web* (que é uma parte da *internet* que não é indexada pelos motores de busca e, por consequência, não estão disponíveis para todos os usuários) que frequentemente estão associados à grupos extremistas (misóginos, racistas, homofóbicos, etc).

¹² A lei em questão é a lei nº 13.642/18, também conhecida como Lei Lola, e foi sancionada pelo então presidente do Brasil, Michel Temer.

3 QUE A LUZ DO LUAR NOS TRAGA INSPIRAÇÃO: PUBLICIDADE, CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES E DISNEY

Para que se façam claras as relações mencionadas anteriormente, este capítulo abordará um pouco sobre a publicidade e como ela é responsável pela manutenção e ruptura de padrões e na construção de identidades, como também problematizará de que forma as produções culturais (livros, revistas, séries de televisão e filmes, por exemplo) estão intimamente ligadas à ela, refletindo as discussões atuais em suas obras. Essas relações serão contextualizadas nos filmes dos Estúdios Disney e nas suas respectivas princesas e, posteriormente, analisará os reflexos dessas transformações no filme *Mulan* (1998).

3.1 Nem só de vendas se vive: a publicidade como produtora de identidades

Os termos “publicidade” e “propaganda” são utilizados, na linguagem oral, como sinônimos, porém, dentro da academia, essas palavras possuem algumas distinções (RABAÇA; BARBOSA, 1987, p. 481). Entende-se por “propaganda” a veiculação de ideias que não possuem interesses econômicos (de vendas) como as governamentais (campanha de conscientização sobre o uso de camisinha e contra as drogas, por exemplo). Já a “publicidade” refere-se às vendas e “divulgação de produtos ou serviços, através de anúncios geralmente pagos”¹³. Embora a publicidade possua um objetivo de promoção de vendas e alto consumo, é preciso analisar os resultados para além de seu estado último e refletir todas as mudanças e questionamentos que podem surgir após sua publicação/veiculação e também sobre a sua carga de responsabilidade social. De acordo com Ruth Sabat (2008, p. 149), a publicidade é um “artefato educativo” presente na “área cultural, como, por exemplo, televisão, cinema, revistas, livros ou histórias em quadrinhos” e, portanto, para que consigamos entender a relação entre a publicidade e mídia como um todo e os feminismos, sexualidade e identidade de gênero na sociedade, é preciso olhar para além do consumo e das vendas e enxergar a publicidade como um mecanismo de educação, de formação de opiniões e de construção de sujeitos. A

¹³ Idem.

publicidade “não só possui características como prazer e diversão, mas também educa e produz conhecimentos. [...] contribui para produzir identidades. Ela ajuda a ‘fazer’ sujeitos de um determinado ‘tipo’. Ela ensina modos de ser e modos de estar no mundo.” (SABAT, 2008, p. 150).

Esses modos de “ser e estar no mundo” estão diretamente ligados com “uma fabricação discursiva de interditos e de normas que conformam e, ao mesmo tempo, são subvertidas pela produção de subjetividades discursivas” (PIRES, 2017, p.5), ou seja, de como o gênero é socialmente construído e desconstruído e de que forma essas subjetividades desobedecem o binarismo dos sexos, gênero e desejo. Construído, pois, não existe “um ‘núcleo interno e organizador do gênero’ [...] que dita o que é ser homem ou ser mulher” (PIRES, 2017, p. 5, grifos do autor); e desconstruído pois somos constantemente atravessados por processos culturais que provocam mudanças na forma como nos relacionamos com os outros e com nós mesmos. Tratar essa discussão aqui convoca-se, pois, ao falarmos em construção de identidades, estamos pensando-as enquanto um processo que está sempre em construção e aberto, diretamente implicado com um contexto histórico-social-político. Sob uma ótica foucaultiana, essa discussão diz respeito aquilo que entendemos por produção de subjetividades, ou seja, um movimento que coloca-se “como alternativa a uma problematização da ‘identidade’, exatamente por buscar dar conta das diferenças” que existem e são resistência no mundo (PRADO FILHO & MARTINS, 2007, p. 16). Assim, ao falar em construção de identidades nesse trabalho, o faremos sempre pluralizando esta noção, para demarcamos a compreensão de que não existe **uma** identidade fechada, mas produção de subjetividades – identidades.

Quando falamos sobre a produção de identidades de gênero e publicidade, sabe-se que existe uma pressão social em torno de uma heterossexualidade compulsória, um modo de ser que está de acordo com o esperado por todos, - ou, como Butler (2003, p. 38) sugere, os “gêneros ‘inteligíveis’”, que são aqueles que “instituem e mantêm relações de coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo” - e muito do que a publicidade faz é reforçar esse padrão social, numa tentativa quase que de coerção do indivíduo. Contudo, como sujeitos plurais que somos, é preciso entender que nem todos serão iguais, porém, no campo da publicidade, vemos a utilização de mecanismos de imagens como forma de persuasão e produção de **uma** identidade normatizada.

As imagens produzem uma pedagogia, uma forma de ensinar as coisas do mundo, produzem conceitos ou pré-conceitos sobre diversos aspectos sociais, produzem formas de pensar e agir, de estar no mundo e de se relacionar com ele. A construção de imagens que valorizam determinado tipo de comportamento, de estilo de vida ou de pessoa, é uma forma de regulação que

reproduz padrões mais comumente aceitos em uma sociedade. [...] A publicidade não inventa coisas, seu discurso, suas representações, estão sempre relacionadas com o conhecimento que circula na sociedade; suas imagens trazem sempre signos, significantes e significados que nos são familiares. (SABAT, 2008, p. 150).

A discussão que a autora propõe a partir da citação, é sobre como vivemos em uma sociedade extremamente visual, onde as imagens servem de apoio para os discursos midiáticos e os textos fixam seus significados (SABAT, 2008, p.151). A publicidade, nesse sentido, é um recurso que não cria nada, mas que se relaciona com os saberes que nela circundam. Dessa forma, é possível afirmar que os conteúdos veiculados podem reforçar os padrões presentes na sociedade bem como romper com eles na medida em que vão se naturalizando; quando novas discussões são levadas para uma crítica no âmbito social, auxiliam na construção de novas identidades e promovem a representatividade de outros sujeitos.

Quando falamos em uma publicidade que auxilia na construção de novas identidades, falamos em construção e reformulação de gêneros e individualidades, em um processo de conhecimento e produção de si, que “oferece a ‘sensação’ de que o consumidor está escolhendo livremente um modo de ser” (BELELI, 2007, p. 194); mas falamos também na criação de uma identidade de sujeitos que ainda estão em formação. Dentre os discursos naturalizados no que tange o modo como nos vemos e nos entendemos como indivíduos circunscritos em sociedade, está a crença de que a infância e as referências que ali tivemos são mais fortes na produção identitária. Em um artigo, a professora Deborah Thomé Sayão (2006, p. 5) fala que “não é propriamente a diferença sexual - de homens e mulheres - que delimita as questões de gênero”, mas sim os modos como elas são lidas e retratadas social e culturalmente através de dispositivos interativos e educacionais, como “a televisão, o cinema, a música” e que essas delimitações atingem os indivíduos no decorrer de toda a vida, a iniciar (e principalmente) na infância. Dessa forma, as relações “influenciam nas elaborações que as crianças fazem sobre si, os outros e a cultura, e contribuem para compor sua identidade de gênero”.

Esse resultado pode ser nomeado com a expressão Pedagogia Cultural, no qual “refere-se às imagens e fenômenos culturais que educam os indivíduos sem constituir-se, necessariamente, como atividades ou instituições socialmente reconhecidas por essa intencionalidade” (BALISCEI; CALSA; GARCÍA, 2017, p. 157), ou seja, por pedagogia cultural entendemos as formas de educar os sujeitos cujos métodos pedagógicos não são convencionais (como escolas, universidades, pela própria família, religião, etc.), e sim

por métodos lúdicos, leves, que relacionam saber e prazer. Assim como Sayão (2006), o foco da pesquisa destes autores é estudar de que forma essas pedagogias culturais atuam na formação das crianças e adolescentes, e analisam criticamente a produção acadêmica de pouco mais de uma década sobre essas “instituições de ensino” não-tradicionais.

Ao tratarmos a publicidade como mecanismo de educação, onde um dos seus possíveis efeitos é a produção de pedagogias culturais que ensinam os indivíduos a partir de um esquema que associa “prazer, consumo e fantasia” (BALISCEI; CALSA; GARCÍA, 2017, p. 157), podemos pensar a sua relação com o cinema infantil e a construção de identidades. Dessa forma, enquanto materialidade para este trabalho, chegamos às produções dos Estúdios Disney, por compreender o alcance global que seus filmes e intervenções publicitárias (mercadorias, propagandas) têm enquanto participação no mercado infanto-juvenil (e adulto também) e na construção social do gênero feminino.

3.2 Disney - Construindo sonhos¹⁴ e padrões sociais

Quase um século depois de sua criação vemos a Disney como um verdadeiro império do ramo do entretenimento e comunicação. Mesmo com toda a sua história e poder, poucas informações acerca da empresa em si estão disponíveis em trabalhos acadêmicos ou até mesmo em alguns *websites* – boa parte da produção encontrada refere-se a obras específicas da Disney, como no caso deste próprio trabalho, mas pouco se discute sobre a empresa. O que se sabe é que sua fundação data de 1923 pelos irmãos Walt e Roy Disney e que, originalmente, veiculava apenas alguns desenhos animados em preto e branco. O primeiro sucesso dos irmãos foi a criação do personagem Mickey Mouse em 1928, que logo em seguida ganhou algumas personagens ligadas a ele – como seu cachorro de estimação Pluto, sua namorada Minnie Mouse e os melhores amigos Pato Donald e Pateta – e, posteriormente, tornou-se símbolo da empresa. Em 1937 é lançado o primeiro longa-metragem animado, *Branca de Neve e os sete anões*, o qual até hoje continua fazendo muito sucesso. A protagonista do filme, Branca de Neve, é considerada a primeira princesa da Disney.

¹⁴ Alusão à frase de Walt Disney em que ele diz “Você pode sonhar, criar, desenhar e construir o lugar mais maravilhoso do mundo; mas é necessário ter pessoas para transformar seu sonho em realidade”.

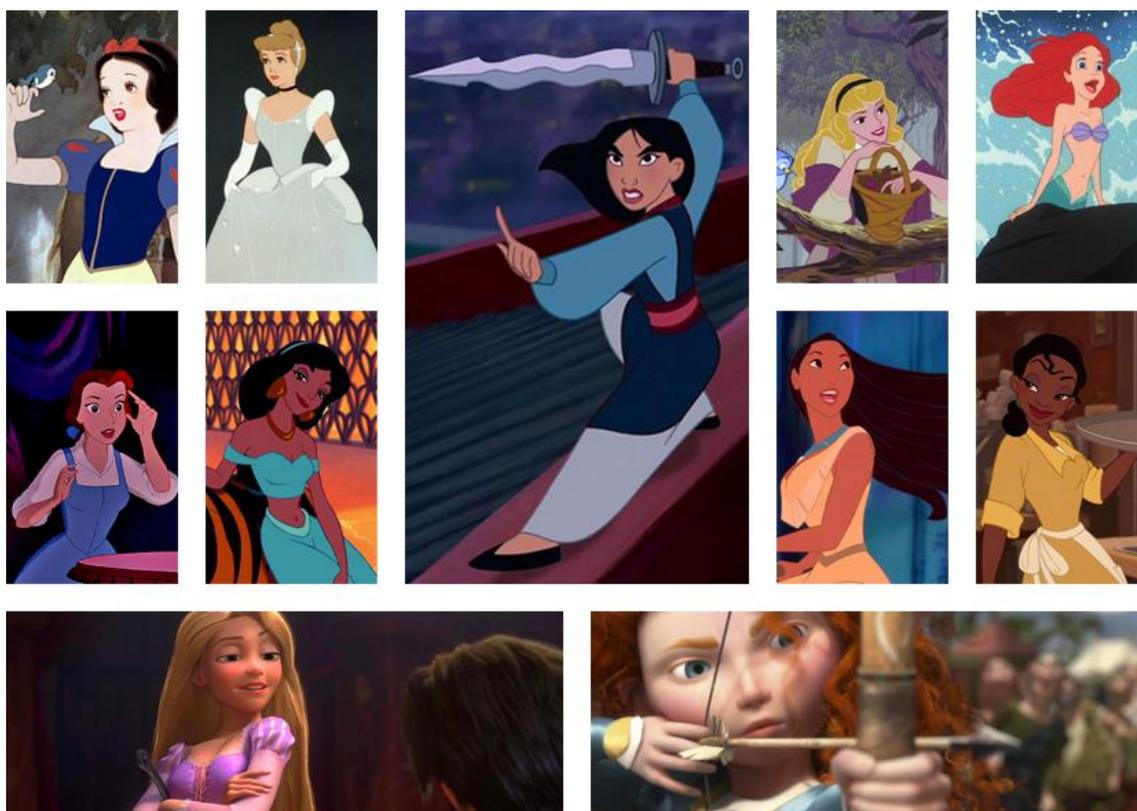
Atualmente a *The Walt Disney Company*, em conjunto com suas empresas subsidiárias e afiliadas, é líder no setor de mídia e entretenimento familiar, sendo composta por cinco segmentos de negócios: redes de mídia (como as redes de televisão e emissoras de rádio), parques e *resorts* (responsáveis pelos parques temáticos, cruzeiros e tudo que envolva viagens de turismo), Estúdios Disney (filmes e peças teatrais), produtos ao consumidor (responsável pela venda dos produtos licenciados) e mídia interativa. Estes produtos englobam tanto os objetos vendidos nos parques da Disney, como bonecas, fantasias e outros acessórios, mas também aqueles que estão ao alcance de (quase) todo mundo, principalmente nos “espaços escolares na proliferação de imagens e personagens estampados em cadernos, bolsas, adesivos e demais objetos próximos ao contexto estudantil” (BALISCEI; CALSA; GARCÍA, 2007, p. 158).

Dentre os produtos citados, o foco da investigação do trabalho está nas produções dos Estúdios Disney, em especial na Disney Princesas, na qual a personagem Mulan está inserida. A Disney Princesas é uma franquia de mídia criada em 1990 pelo então presidente da *Disney Consumer Products*, Andy Mooney, e possui, atualmente, 11 princesas: Branca de Neve, de *Branca de Neve e Os Sete Anões* (1937); Cinderela, do filme homônimo (1950); Aurora, de *A Bela Adormecida* (1959); Ariel, de *A Pequena Sereia* (1989); Bela, de *A Bela e a Fera* (1991); Jasmine, de *Aladdin* (1992); Pocahontas, do filme homônimo (1995); Mulan, também do filme homônimo (1998), Tiana, de *A Princesa e o Sapo* (2009); Rapunzel, de *Enrolados* (2010); e Merida, de *Valente* (2014). Percebe-se que o padrão para ser aceita como uma princesa da Disney é bem rigoroso, visto que em 96 anos de empresa, apenas 11 personagens são assim consideradas. Para tal, algumas regras (YUMI, 2018) precisam ser seguidas:

1. Para ser uma princesa, é preciso ser a protagonista do filme em questão;
2. O filme não pode ser uma sequência, ou seja, a personagem não pode nos ser apresentada em uma sequência de um filme já feito;
3. A personagem deve ser humana, o que exclui Nala e Kiara, de *O Rei Leão* (1994; 1998), da lista das princesas, por exemplo;
4. As personagens serão princesas por nascimento, casamento ou por algum ato heróico;
5. E, por fim, mas não menos importante: o filme deve ser um sucesso de bilheteria.

Por conta destes critérios, muitas personagens perderam o seu posto de princesas como as já citadas Nala e Kiara, mas também Kida, de *Atlantis: O Reino Perdido* (2001), Esmeralda, de *O Corcunda de Notre Dame* (1996) e também o caso das irmãs Anna e Elsa, de *Frozen - Uma Aventura Congelante* (2013) - neste último caso, as personagens não foram incluídas porque percebeu-se que ao criar uma franquia própria para as irmãs seria mais vantajoso economicamente, visto que o sucesso do longa foi estrondoso.

Figura 1 – Todas as princesas da Disney.



Fonte: imagens retiradas da *internet* e montagem elaborada pela autora.

Analisando brevemente a Figura 1, é perceptível o padrão branco-europeu das princesas. Foi apenas em 1991, com o lançamento de *Aladdin*, que uma personagem não-branca foi incluída na franquia – Jasmine. Tal momento, abre as portas para Pocahontas, Mulan, Tiana e, mais recentemente, Moana - que, apesar de (ainda) não ser uma princesa, é uma protagonista que rompe com o padrão de mulheres retratadas pela Disney. É interessante observar que as mudanças nas personagens ocorram na década de 1990, quando “após três décadas de maturação dos ideais feministas nos EUA, tragam em suas narrativas elementos de uma feminilidade discrepantes” das princesas anteriores da década de 1930 e 1950 (BUENO, 2012, p. 46). Além dessa divisão, destacamos também

a análise que pesquisadores e estudiosos têm feito em relação aos comportamentos das princesas, classificando-as como clássicas ou transgressoras, que será discutido a seguir.

3.3 Princesas e (anti)princesas: clássicas, rebeldes e contemporâneas

O feminismo possui suas ondas para classificar os momentos históricos da revolução das mulheres; Foucault nos apresenta o poder em dois aspectos temporais distintos; e a Disney exibe as princesas da sua franquia em três¹⁵ categorias diferentes: clássicas, transgressoras (ou rebeldes) e contemporâneas. Essa separação propõe a classificação das personagens de acordo com o momento da sociedade na qual foram criadas e, por consequência, as suas principais características. O grupo de princesas será aqui apresentado de forma não-linear, começando pelas princesas clássicas, passando pelas contemporâneas e finalizando com as transgressoras.

O primeiro grupo de princesas, também conhecido como princesas clássicas, compreende as personagens Branca de Neve, Cinderela e Aurora, lançadas entre 1937 e 1959. São consideradas clássicas não apenas por serem as primeiras, mas por terem exibido a mulher ideal das suas respectivas épocas, estabelecendo assim um padrão de ser mulher que se torna a fundamentação para uma cultura machista do início do século XX. Elas são personagens doces, calmas, puras, sonhadoras, passivas, bondosas, a sua mais perfeita forma “bela, recatada e ‘do lar’”¹⁶. Nas três histórias, as protagonistas são alvo de vilãs – mulheres mais velhas – que invejam as suas características, em especial a beleza e juventude, e precisam ser resgatadas por homens corajosos, fortes e belos para então viverem os seus “felizes para sempre” com eles.

Sempre importante observar o contexto histórico no qual estas personagens estão inseridas. Branca de Neve, por exemplo,

[...] cozinha, varre, lava a louça, entre outras tarefas, demonstrando satisfação. É um claro reflexo da ideia de “mulher ideal” propagada até o começo do século XX: a mulher que ficava em casa, cuidando dos afazeres domésticos (e, futuramente, também dos filhos), e não deveria fazer apenas por obrigação, mas demonstrando prazer em tais atividades, tendo orgulho de ser uma boa

¹⁵ De acordo com Bueno (2012), a própria Disney faz a classificação entre as princesas clássicas e transgressoras, porém esta informação só está presente no *website* da companhia em território norte-americano, ou seja, não é possível acessá-lo a partir de servidores localizados no Brasil. Para este trabalho, utilizei a classificação de Breder (2013) que aloca as princesas em clássicas, transgressoras e contemporâneas.

¹⁶ Em alusão à reportagem veiculada na revista *Veja*, em 18 de abril de 2016, sobre a então primeira-dama Marcela Temer.

dona de casa. É a princesa de um mundo anterior à Segunda Guerra Mundial, quando as mulheres ainda estavam bem longe do mercado de trabalho. (BREDEDER, 2013, p. 33-34).

Treze anos separam Branca de Neve de Cinderela, o bastante para produzir algumas diferenças na sociedade. Embora o conceito de mulher ideal permaneça o mesmo, é perceptível que Cinderela não possui o mesmo gosto pelos afazeres domésticos como a primeira, e seu sonho é poder participar dos bailes com belos vestidos bufantes. Com isso, a mulher como dona-de-casa dedicada às ocupações do lar cede espaço para aquela que deseja um marido que lhe propicie conforto em um contexto pós Segunda Guerra Mundial e dos Estados Unidos despontando com sua hegemonia capitalista.

Encerramos o ciclo das princesas clássicas com Aurora, de *A Bela Adormecida*, lançado em 1959. Analisando essa personagem a partir das suas duas “companheiras” de categoria, é a mais dócil de todas. Em um *post* bem-humorado do site *BuzzFeed*, a redatora Beatriz Serrano (2017) escreve “Se esta fosse uma corrida, e o feminismo fosse a linha de chegada, Aurora seria a pessoa que tropeça logo após a linha de partida [...] [ela] **tem menos autonomia do que uma cadeira**” (grifos da autora). Isso porque a personagem, apesar de ser a protagonista do filme, é a que menos aparece e menos tem falas: 75% do tempo ela passa desacordada. Quanto às outras personagens, em um contexto histórico-social, as fadas madrinhas e seus feitiços são consideradas como a chegada dos eletrodomésticos na sociedade, assim, “com o maior tempo livre [...] a entrada da mulher no mercado de trabalho começa a se tornar possível” (BREDEDER, 2013, p. 34). Interessante analisar que o longa está inserido no período em que acontece a segunda onda feminista, onde as mulheres não querem mais ser representadas por figuras doces que esperam por seus pares.

As princesas contemporâneas são compostas por Tiana (2009), Rapunzel (2010) e Merida (2012) e se destacam por serem princesas que não buscam serem salvas por um príncipe encantado, pelo contrário, são personagens que lutam para que possam fazer as suas próprias escolhas e viverem dos seus próprios sonhos.

Em *A Princesa e o Sapo*, somos apresentados à primeira princesa negra da Disney e também a primeira que trabalha fora de casa (LEPINSKI, 2014): Tiana, que sonha em abrir o próprio restaurante. Mesmo apresentando um tema muito pertinente (o da mulher – negra – que está inserida no mercado de trabalho e batalha para conquistar as suas metas), o longa não foi um sucesso de bilheteria, como aponta Breder (2013, p. 41), arrecadando 470 milhões de dólares a menos que o filme *Up - Altas Aventuras*, lançada

no mesmo ano pela Pixar. Em decorrência do resultado, os Estúdios Disney começaram a remodelar os títulos dos filmes, acreditando ser esse o fator responsável pela baixa procura, visto que “[...] os meninos não querem assistir filmes com ‘princesas’ nos títulos”¹⁷ (CHMIELEWSKI; ELLER, 2010). Com essa mudança, no ano seguinte, em 2010, é lançado *Enrolados*, a adaptação do estúdio para a história de Rapunzel. Apesar de, assim como Tiana, chegar ao final do filme apaixonada pelo príncipe, a personagem sonha em ser fugir da torre, conhecer o mundo e ser livre, além de descobrir a magia que seus cabelos carregam, aprendendo a lutar com eles.

Em 2012 conhecemos Merida, a protagonista do filme *Valente*¹⁸. A princesa foge completamente ao padrão de todas as mulheres retratadas até então, a começar pela sua aparência: embora ainda seja magra e branca como as outras, Merida é mais corpulenta e possui o rosto mais redondo. Seus cabelos cacheados volumosos e ruivos, geralmente bagunçados, são um destaque à parte. Não gosta de se comportar como uma princesa (calma, pacienciosa, delicada, refinada...) e gostaria de ser como os irmãos, mais livres. Possui o dom do arco e flecha e é justamente com ele que livra-se de um casamento arranjado: na história, três primogênitos de clãs vizinhos disputam a mão da princesa em um torneio, porém Merida, por também ser primogênita, decide entrar na disputa pela sua própria mão e, por ser a melhor no esporte, vence e tem o direito de não se casar com ninguém. Merida é uma princesa que não possui interesse algum em casar e o filme deixa isso bem claro ao não inserir nenhuma personagem com a qual ela pudesse fazer par romântico.

Outro ponto de extrema importância em *Valente* é a demonstração do amor verdadeiro. Pela primeira vez este amor não é retratado entre um homem e uma mulher, e sim entre duas mulheres, mãe e filha. Isto também merece atenção, visto que a maioria das princesas não possuem relação com outras mulheres, em especial as mães, uma vez que perderam a figura materna (Ariel, Pocahontas e Jasmine, por exemplo) ou possuem uma figura feminina má (Branca de Neve, Cinderela e Aurora).

[...] os/as protagonistas/as geralmente não têm modelos femininos adultos a seguir. As mães, quando não ausentes, morrem ou ocupam papéis antagonistas. Uma interpretação possível para essa representação recorrente é a de que, segundo as imagens da Disney, as mulheres só podem ser heroínas durante sua juventude e que, após o casamento ou a maternidade, são os homens que detêm o poder. (BALISCEI; CALSA; GARCÍA, 2017, p. 172).

¹⁷ No original, em inglês: “[...] Boys didn't want to see a movie with ‘princess’ in the title”.

¹⁸ *Valente* (2012) é uma produção da *Pixar Animation Studios*, uma empresa de animação que fora comprada pela *The Walt Disney Company* em 2006.

Este detalhe abre espaço para a história das irmãs Anna e Elsa de *Frozen - Uma aventura congelante*, que, apesar de não fazerem parte da franquia Disney Princesas, ainda assim merecem destaque pelo seu enorme sucesso e por também apresentar o amor verdadeiro entre duas mulheres (nesse caso, as duas irmãs), por Elsa ser uma rainha sem a necessidade de um marido e Anna por descobrir que príncipes encantados não existem (LEPINSKI, 2014).

E assim chegamos, finalmente, às princesas transgressoras - ou, como o título traz, as antiprincesas. Esse título é uma brincadeira com uma coleção de livros de mesmo nome, lançado pela editora Sur Livros, que conta história de mulheres “latino-americanas fortes, talentosas, inspiradoras, corajosas e reais, que não se conformaram em fazer o que esperavam delas e mostraram ao mundo para que vieram” (OLIVEIRA, 2019), assim como estas personagens da Disney. Estas princesas não possuem características tão libertárias quanto as contemporâneas, mas também não ficam sentadas esperando que algum homem lute pelo seu destino, o que provoca uma ruptura no modo de pensar a imagem da mulher na época. Nos Estados Unidos, com o início da segunda onda feminista, as princesas da Disney foram deixadas de lado enquanto mulheres reais protestavam nas ruas, nas suas casas e na academia por direitos igualitários. Somente após 30 anos após estes movimentos que os Estúdios Disney lançaram um filme de princesa quando somos apresentados à Ariel, de *A Pequena Sereia*, em 1989.

Em termos de feminismo, Ariel engatinha (ou nada com suas pernas presas): apesar de se rebelar contra seu pai para enfim conhecer o mundo dos humanos e abrir mão de ser filha do rei, ela ainda precisa ser salva no final por um príncipe encantado para que não fique sem voz para sempre (condição que permitiu que conhecesse o mundo fora d'água, ficar sem voz em troca de pernas). Além disso, é através dos poderes de seu pai que a mesma recebe um par de pernas para viver no mundo dos humanos – o que desfaz todo a trajetória de luta da protagonista, uma vez que Ariel perde a voz para ganhar pernas e esta é a trama que coloca o espectador a participar das aventuras da sereia caminhante.

Após *A pequena sereia*, é lançado o que parece ser o primeiro filme considerado feminista do estúdio, *A Bela e a Fera* (1991). Bela é uma protagonista que não está interessada em casamento ou em qualquer envolvimento amoroso, não é alvo de inveja ou ciúmes de outras mulheres, além de ser a primeira a ler um livro (CARDOSO, 2017, p. 66-67). Um detalhe curioso neste filme é que Bela não é a donzela que precisa ser resgatada, mas, pelo contrário, ela é quem salva o príncipe de sua maldição. Essa personagem dá, então, margens para que as próximas protagonistas venham cada vez mais

fortes e decididas, como o caso de Jasmine, princesa do filme *Aladdin* (1992). Jasmine é filha do Sultão de Agrabah e, segundo as leis locais, ela deve se casar com um príncipe. Por não aceitar o casamento arranjado, Jasmine chega a fugir do palácio onde mora, ocasião em que conhece seu par romântico, Aladdin. Ao final, seu pai cede às suas vontades e modifica as leis que a obrigavam a se casar com um príncipe e assim ela pode escolher com quem, de fato, deseja viver seu “felizes para sempre”. Além disso, Jasmine desloca a questão do corpo feminino como algo a ser escondido por roupas, sendo a “única princesa ciente de sua sexualidade e que a usa a seu favor” (BREder, 2013, p. 36), modificando o estereótipo de mulher doce, delicada e pura das princesas clássicas.

De princesas afeiçoadas por leitura àquelas que lutam contra casamentos arranjados, *Pocahontas* (1995), do filme homônimo, é a primeira princesa da Disney que de fato escolhe não ter um homem ao seu lado, história que só irá se repetir quase duas décadas depois, em *Valente* (2012). A personagem é prometida em casamento a um guerreiro de sua própria tribo, mas decide por não se juntar a ele por querer traçar seu próprio destino. *Pocahontas*, assim como *Bela*, é uma princesa que salva em vez de ser salva por um homem. Porém opta por permanecer sozinha e junto da sua tribo, por entender que é exatamente ali que ela precisa estar, “tornando-se a primeira ‘princesa’ a escolher a responsabilidade em vez de um amor” (BREder, 2013, p. 37).

Por fim, a última e das princesas transgressoras e aquela que se torna a materialidade para as análises que seguem nesta escrita: *Mulan* (1998). A personagem é a primeira da franquia Disney Princesas coroada por um ato heroico, e não por nascimento ou casamento, quebrando muitos padrões sociais impostos até então pelas outras princesas e, por isso, encerrando o ciclo das princesas transgressoras para dar lugar às contemporâneas. A contextualização da história será realizada no capítulo de análise a seguir, mas é importante realizar algumas observações sobre a bilheteria de alguns filmes em relação à *Mulan* e também sobre as mulheres que trabalharam diretamente nesses longas, já que até então articulamos a questão das construções de padrões sociais no campo da publicidade ancorando tal discussão na emergência das noções de feminismo e gênero como processos produtores de identidades.

Pocahontas (1995) teve apenas uma mulher envolvida no filme, que fez parte do time dos roteiristas. A aceitação pelo público foi positiva, resultado no que se traduz por mais de 340 milhões de dólares arrecadados mundialmente com a comercialização do

longa¹⁹. Já *Mulan* (1998) teve a participação de duas mulheres (uma na produção e uma no roteiro) e obteve um resultado 13% menor (pouco mais de 304 milhões de dólares) que o filme anterior. Porém, é importante ressaltar que o longa contou com um orçamento de 90 milhões de dólares e a sua arrecadação o colocou no posto de 7º filme mais rentável do ano de 1998 (BREDEK, 2013, p. 38). *A Princesa e o Sapo* (2009), o primeiro filme de princesa lançado após *Mulan*, não teve a participação de nenhuma mulher na produção, roteiro ou direção e o resultado nas bilheteiras foi de pouco mais de 260 milhões de dólares, 13% a menos que o filme antecessor.

Porém, é curioso fazer uma comparação de *Mulan* com *Valente* (2012), filme lançado 14 anos depois, e também com *Moana* (2016), que apesar de não ser uma princesa, é uma das personagens mais transgressoras da Disney. *Valente* contou com a participação de 3 mulheres (uma na direção, uma na produção e outra no roteiro) e arrecadou 77% a mais que *Mulan* nas bilheteiras, chegando ao marco de mais de 540 milhões de dólares mundiais. Já *Moana*, apesar de ter diminuído o número de mulheres envolvidas (uma na produção e outra envolvida no setor de história), conseguiu 111% a mais nas bilheteiras em relação à *Mulan*, chegando a impressionantes 643 milhões de dólares arrecadados mundialmente.

Obviamente *Valente* e *Moana* foram lançados em uma época onde se tem muito mais acesso não somente aos filmes (cinemas, *Netflix*, e a própria *internet* com seus serviços de *downloads* via *torrent* e outros *websites*) e também às informações, mas ainda assim não tira o mérito de *Mulan* para com as representações de gênero, principalmente para as crianças (pensando no público-alvo dos filmes da Disney) e também para com as lutas feministas.

Esses levantamentos e comparações servem para nos mostrar os modos como o cenário da indústria publicitária e cinematográfica, voltado majoritariamente para o público infanto-juvenil, produz a relação com feminino e as construções sociais de gênero nesse campo. Ao considerar o número de mulheres que trabalha(ra)m diretamente na produção dos filmes apresentados, trazemos a constituição de gênero para além da questão imagética, mas voltamos nosso olhar para aquilo que diz de uma real participação da mulher nessa indústria.

¹⁹ Todos os dados referentes à bilheteria, direção, produção e roteiro dos filmes *Pocahontas* (1995), *Mulan* (1998), *A Princesa e o Sapo* (2009), *Valente* (2012) e *Moana* (2016) foram retirados do *Box Office Mojo*, *website* especializado em receitas de bilheteiras.

4 QUANDO A IMAGEM DE QUEM SOU VAI SE REVELAR?: PROBLEMATIZANDO A CONSTRUÇÃO DO FEMININO A PARTIR DA PERSONAGEM MULAN

Para encerrar as discussões trazidas até então acerca de gênero, feminismo, publicidade e princesas da Disney, este capítulo analisará a última princesa transgressora, Mulan, do filme homônimo, lançado em 1998. Ele será separado em três subcapítulos que compreendem a trajetória da personagem durante o longa-metragem – a saber: Mulan antes da guerra, durante a guerra e no pós-guerra – e um subcapítulo com problematizações acerca da personagem e da construção do feminino. A análise será realizada à luz das ideias de autores como Guacira Lopes Louro (1995, 2000), Judith Butler (2003), Michel Foucault (1979, 1987, 1995) e Ruth Sabat (2003), ao observar as relações de poder localizadas e imediatas que agem sobre a protagonista e a relação com a construção de gênero.

Conforme explanado anteriormente, é curioso observar os momentos em que novas produções culturais foram lançadas, para que assim possamos compreender o contexto no qual estão inseridas. As princesas rebeldes da Disney estão localizadas dentro de uma sociedade de segunda onda feminista, dessa forma “influenciado pelas novas tradições e configurações sociais, num cenário em que a beleza é o atrativo menos relevante, valorizando-se a autonomia e independência da mulher” (AGUIAR; BARROS, 2015, p. 13), vemos estes reflexos nas narrativas fílmicas das princesas.

Assim, somos apresentados à Mulan. Uma adolescente de espírito livre, curiosa, não conformada com as regras da sociedade em que vive e que não se encaixa nos padrões sociais exigidos para uma mulher. Na história, a China imperial entra em guerra contra o exército Huno que acabara de ultrapassar a grande muralha e, com isso, o Imperador ordena que os reservistas sejam chamados para lutarem no exército. Quando chegam na província de Mulan e chamam por seu pai, ela percebe que não pode deixá-lo lutar na guerra, visto que ele é idoso e doente. No mesmo dia, porém mais cedo, Mulan havia sido reprovada pela casamenteira da vila e para provar que sabia fazer boas escolhas, cortou o seu cabelo, vestiu a armadura de seu pai e fugiu, alistando-se no lugar dele. Ela lutou ao lado de soldados homens – com a ajuda do dragão Mushu, enviado por seus ancestrais, e do grilo Gri-Li, presente de sua avó – com o disfarce de Ping até ser descoberta ao ferir-se em campo. Depois de algumas reviravoltas, Mulan consegue salvar o Imperador e a

China, e volta para a casa como uma heroína. Destacamos aqui que a nossa análise está ancorada nas práticas discursivas presentes no filme, e não na veracidade dos fatos históricos ali apresentados, como a sociedade, tradições e costumes da China imperial, por exemplo, uma vez que esta é a compreensão (e ficcionalização) deste tempo histórico pelos Estúdios Disney.

4.1 Pré-guerra: *você é uma desgraça!*

É visível logo nos minutos iniciais do filme que Mulan não possui as mesmas preocupações que suas conterrâneas. A tradição de passar por uma casamenteira é de grande importância para a sociedade em que ela vive e para isso é necessário que as mulheres possuam alguns comportamentos e características específicos. Mulan sabe que é importante causar uma boa impressão na casamenteira, pois essa é a forma de conseguir trazer honra a sua família, mas a sua preocupação não é o bastante para fazê-la se preparar bem para isso. Naturalmente com elementos de humor inseridos na narrativa (afinal estamos falando de um filme infantil), vemos Mulan fazendo anotações com tinta em seu braço e apresenta-se, visualmente, o oposto do que os “deveres da boa esposa” pede das mulheres. Em vez de “delicada, refinada, equilibrada e pontual”, Mulan surge descabelada, sem banho, de pijamas, comendo em cima da cama, falando de boca cheia e atrasada para o seu compromisso.

Ao chegar na cidade, dá-se início à primeira canção do filme, “Honrar a todas nós” (Anexo A), que é cantada enquanto Mulan se arruma para o encontro com a casamenteira, contando com a ajuda de sua mãe, avó, e outras duas mulheres. Durante a música fica evidente a importância que o casamento possui para elas e mesmo para Mulan que, apesar de não ter se preparado com antecedência e de não sonhar em se casar, ao perceber que estava despreparada pede para que os seus ancestrais a protejam para que assim possa honrar ao seu pai. Encontrar um bom marido, então, é sinal de que a mulher cumpriu bem o papel esperado e, principalmente, honrou a figura paterna. Detalhe que a honra a qual a canção se refere diz respeito diretamente à figura masculina, e não sobre a mulher ou sua família como um todo.

Figura 2 - Cenas da música “Honrar a todas nós”.



Fonte: Reprodução de *Mulan*. Montagem elaborada pela autora.

O resultado de seu descomprometimento é visto enquanto está na avaliação da casamenteira. Inicialmente, recebe uma advertência por ter ousado falar quando não lhe deram deferimento para. Após, ouve comentários sobre o seu corpo que, por ser muito magra, não poderá prover filhos para seu futuro marido. Passado pouco tempo, Mulan percebe que as anotações feitas em seu braço estavam carimbadas na mão da casamenteira e que Gri-Li havia fugido da gaiola, e tenta contornar a situação, mas só acaba por piorá-la. Ao final, a casamenteira estará com a maquiagem borrada por conta do chá derramado em seu rosto e na sua blusa e com parte do corpo levemente queimado. Nesse momento, Mulan é expulsa da sala e exposta na rua a todos que estavam acompanhando o evento. Finalizando a situação caótica, a personagem ouve a casamenteira gritar “você é uma desgraça! Pode até parecer uma noiva, mas você nunca trará à sua família honra!”. Aqui fica explícito para Mulan o quão importante era o ritual de causar uma boa impressão na casamenteira da cidade e ao perceber o que havia acontecido, retorna envergonhada para sua casa.

Figura 3 - Cena da casamenteira xingando Mulan.



Fonte: Reprodução de *Mulan*.

Ao chegar em casa, começa a segunda e mais importante canção do filme, “Imagem” (Anexo B), que deixa margem para algumas problematizações, a começar pelo próprio nome. Nos Estados Unidos, o nome da música é *Reflections* e uma das possíveis traduções é Reflexo que, assim como Imagem, traz informações importantes acerca da trajetória da personagem. Mulan canta que nunca será uma “perfeita esposa ou perfeita filha” porque não possui os atributos considerados necessários para tal. Ela entende que para se enquadrar nestes termos precisará mudar a sua postura e a forma como ela é, ou seja, não poderá viver a sua vida de acordo com o que acredita ou gosta, pois precisará se encaixar nos padrões impostos à ela para que a paz reine na sua família e no seu lar. Esses padrões não surgem a partir dos filmes ou da indústria do entretenimento como um todo, mas são constantemente reforçados por eles. Dessa forma,

No momento em que uma identidade é afirmada [...], uma série de outras identidades relacionadas a ele são negadas [...]. Essas negatividades são, portanto, fundamentais para que um sujeito possa se reconhecer claramente [...]. Considerando que as identidades são forjadas na relação permanente com a diferença, parto do pressuposto de que a produção do outro é imprescindível para a construção de uma identidade hegemônica como fixa e estável. [...] Estas identidades de gênero e sexuais, tal como todas as outras, precisam ser constantemente produzidas e os filmes infantis fazem isso através de técnicas visuais e lingüísticas. (SABAT, 2003, p. 93-94).

Comparando o filme analisado e o pensamento de Sabat, podemos dizer que Mulan se percebe mulher – e, portanto, como uma pessoa que possui menos direitos e privilégios na sociedade em que vive – no momento em que entende que não é um homem, “visto que [...] o homem, o masculino, ocupa sempre um lugar superior ao da mulher, do feminino”²⁰. Partindo do conceito de gênero socialmente construído, conforme discutido no primeiro capítulo deste trabalho, sabemos que são necessárias algumas ações para que a hegemonia dessa dicotomia seja mantida. Assim, a tristeza da personagem ao cantar “Imagem” se dá na percepção dessa quebra de protocolo, no agir de uma forma não esperada por uma mulher e em como isso desagrade aos demais, em especial os homens. A insistência em se enquadrar, neste caso, ainda que não estejamos falando de vidas precárias – vidas cuja violência os force à aniquilação – podemos aproximar a produção desse desejo na personagem, um desejo de enquadre, àquilo que Butler (2017) coloca como enquadramentos de poder. Ou seja, como algumas vidas são reconhecidas e forçadas ao reconhecimento, e como outras não o serão. Nesse caso, há a

²⁰ Idem.

vida de mulheres que são apreendidas por uma série de rituais no filme, e pelos quais Mulan, querendo ou não, é forçada a viver (pela regra ou por sua exceção).

No refrão da música, Mulan faz três questionamentos que são importantes para entendermos as práticas discursivas colocadas em ação pelo/no filme:

1. “Quem é que está aqui / Junto a mim / Em meu ser?”
2. “É a minha imagem? / Eu não sei dizer.”
3. “Quando a imagem de quem sou vai se revelar?”

Mulan, como mulher, deve seguir alguns protocolos para ser aceita pela/na sociedade. Ao se questionar sobre quem está dentro dela (“em meu ser”), é possível inferir que a personagem está tentando entender quem ela é e como suas ações implicam na sua construção e reconstrução. Porém, há uma luta em relação à lógica binária que entende o sexo como algo intrínseco à pessoa. Quando a personagem busca seu “verdadeiro eu”, entendemos que esta imagem de si diz de uma pedagogização cultural ao qual ela foi subjetivada. Nesse contexto, o jogo de imagens “externa-interna/espelhar” que o filme convoca, diz de imagens que funcionam como um movimento de pedagogização cultural, ou seja, como mecanismos que “participam ativamente no processo de *sujeição* dos indivíduos às normas de gênero e sexualidade hegemônicas” (BALTHAZAR; MARCELLO, 2018 p. 12, grifos dos autores).

Por fim, como se estivesse implorando aos seus ancestrais, ela pergunta quando que o seu verdadeiro eu irá desabrochar para poder viver uma vida honrada. Porém é curioso notar a montagem da cena com o trecho da canção: enquanto busca saber quando a sua imagem irá se revelar, Mulan passa um dos braços no rosto tirando metade da maquiagem e encara seu reflexo. Ao assistir ao filme pela primeira vez, essa cena mostra apenas a retirada da maquiagem pesada utilizada para a casamenteira, mas para o espectador que já conhece a história e possui um olhar mais atento, percebe que é exatamente neste momento que ocorre uma cisão em sua imagem: ao vermos o reflexo – metade Mulan e metade Ping – entendemos o equilíbrio entre eles na construção e produção da identidade de gênero e na imagem do feminino colocada pelo filme. Mulan é, então, tanto aquela mulher maquiada e que luta para se encaixar dentro de padrões que lhe foram atribuídos, mas é também Ping, não por buscar “ser homem”, mas por desejar gozar daqueles direitos e liberdades. Assim, Mulan canta “Imagem” que possui “letra fortemente sugestiva, no sentido de deixar claro o conflito que a garota está vivendo

diante da incerteza de não saber quem é e da angústia da busca por uma identidade inquestionável, ao mesmo tempo em que acentua o caráter dividido e múltiplo da identidade” (SABAT, 2003, p. 138).

Figura 4 - Cena da canção “Imagem”, onde vemos Ping (esquerda) e Mulan (direita).



Fonte: Reprodução de *Mulan*.

Após o término da canção, Mulan senta-se em um banco e é consolada por seu pai que, metaforicamente, a compara com a única flor que ainda não desabrochou, – mesmo carregada de boas intenções, a fala do seu pai acaba por reforçar o papel da mulher na sociedade, como se as únicas coisas com as quais ela pudesse se ocupar é com casamento e filhos. Isso diz muito, também, da indecisão que Mulan sente, pois apesar de se reconhecer como alguém do sexo feminino “[...] não consegue desempenhar algumas das práticas identificatórias que devem ser realizadas por uma mulher” (SABAT, 2003, p. 137) conforme as regras sociais às quais ela está sujeita. Enquanto eles conversam, o Conselheiro Imperial chega até a província e anuncia sobre a invasão dos hunos; com a ordem do Imperador em mãos, informa que um homem de cada família deverá se alistar no exército para combater os inimigos. Ao chamar pela família de Mulan, seu pai deixa a sua bengala de lado e, com dificuldade, se aproxima dos cavaleiros para receber a ordem de alistamento. Mais uma vez, provando seu espírito rebelde, Mulan tenta impedir que seu pai pegue o documento, pois ele já lutou bravamente e não teria condições de o fazer de novo. Nisso, o Conselheiro Imperial se coloca na frente de Mulan e profere a seguinte

frase: “quieta! Seria bom ensinar a sua filha a dobrar a língua na presença de homens”. Seu pai olha para o lado e diz que as ações de Mulan foram uma desonra. Ela fica quieta, então, e seu pai entra em casa.

A cena seguinte mostra Mulan observando seu pai, escondida, enquanto ele manuseia a espada. Por causa da dor que sente, ele deixa a espada cair no chão e escorrega em um pilar. Nesse momento, é possível observar o quão apreensiva ela está por seu pai. Novamente, decide não se calar e quando todos estão jantando ela mostra a sua indignação:

Mulan: *Isso não é justo! Há jovens até demais para lutar pela China.*

Mãe: *Mulan!*

Pai: *Para mim é uma honra proteger o meu país e a minha família.*

Mulan: *O senhor vai morrer pela honra, então?*

Pai: *Vou morrer cumprindo o meu dever!*

Mulan: *Ma...*

Pai: *Eu conheço o meu lugar! Está na hora de você conhecer o seu.*

Figura 5 - Cenas de Mulan sendo repreendida por falar.



Fonte: Reprodução de *Mulan*. Montagem elaborada pela autora.

Em menos de 20 minutos de filme, é possível observar que Mulan foi repreendida em quatro momentos por falar: duas vezes com a casamenteira, uma vez pelo Conselheiro Imperial e a quarta vez por seu próprio pai. Aqui é interessante analisar que enquanto está sendo repreendida pela segunda vez pela casamenteira, esta personagem está com um cavanhaque desenhado em seu rosto, colocando no rosto da mulher a imagem de um homem, o que nos convoca a pensar nos discursos machistas que envolvem ser mulher na sociedade e também das formas como as próprias mulheres podem acabar tomando

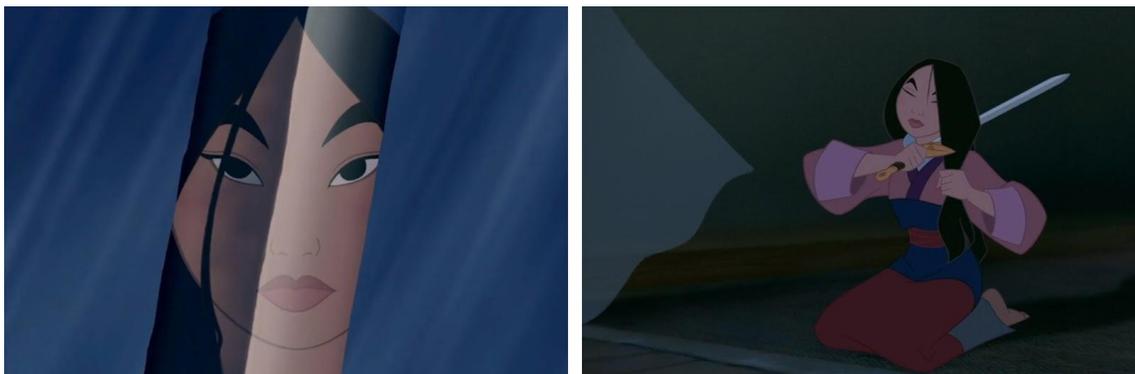
esses discursos por verdade. Com isso, atentamos para o cinema como uma “instância pedagogizante, contribuindo para a perpetuação de estereótipos sociais relativos aos comportamentos femininos/masculinos, divulgando modelos e naturalizando diferenças” (FERNANDES; SIQUEIRA, 2010, p. 117).

Retornando à Mulan, esta deixa claro o seu espírito rebelde, mas também explicita que as mulheres não possuem vez e voz na sociedade. Ao ouvir de seu pai que ela não conhece o seu lugar, Mulan sai chorando de dentro de casa e vai para a rua, na chuva, onde fica embaixo do Grande Dragão de Pedra. Mais uma vez, ela encara o seu reflexo, na cena formado em uma poça d’água formada abaixo de si – da mesma forma que encara o seu reflexo na canção “Imagem” – e em seguida observa seus pais através da sombra gerada pela luz da vela acesa na casa – convocando para a força dos discursos paternalistas sustentados na formação familiar. A aura de tristeza e medo passada na cena é visível, quase física, e é nesse momento que Mulan toma a decisão mais importante da sua vida, até então – a sua transformação.

A seguir, vemos uma das cenas mais emblemáticas do longa: após orar para os ancestrais e pegar a ordem de alistamento de seu pai, Mulan vai até a sala onde a armadura de seu pai está guardada, desembainha a espada – outro momento em que o seu reflexo fica em evidência – e corta seus cabelos. Após vestir a armadura, monta no seu cavalo e cavalga em destino ao acampamento. Esta cena se convoca emblemática, pois, além de ser a mais lembrada, é também a que afeta diretamente o seu corpo. Até então, as ações destoantes de Mulan enquanto mulher estavam no seu comportamento e no pouco interesse em realmente se enquadrar dentro de alguns padrões, mas, quando opta por cortar seus próprios cabelos, vemos a personagem rompendo com essas normas que pesam sobre seu corpo – não em um processo de finalização, mas de atravessamentos e possibilidades sociais que a mostram como um indivíduo (BUTLER, 2003; LOURO, 1995). Assim,

Não se trata, porém, de contemplar a atitude de um sujeito emancipado e voluntarista o qual livremente recria o gênero, como alguns críticos afirmam a respeito da formulação de Butler. Antes, como apontado em *Gender Trouble*, não seria possível performatividade do gênero que se realiza sem se encontrar já engendrada nas relações de poder que se repetem como atos e estilizações do corpo. (GRAÇA, 2016, p. 27).

Figura 6 - Reflexo de Mulan na espada e, após, prestes a cortar seu cabelo.



Fonte: Reprodução de *Mulan*. Montagem elaborada pela autora.

Apesar de não concordar com tudo o que lhe era solicitado, Mulan tentava se enquadrar na sociedade e ter um comportamento que julgassem adequado para uma mulher (como passar pela tradição da casamenteira). Retomando as ideias de Foucault (1987) discutidas no primeiro capítulo, em todas as relações de poder encontramos focos de resistência. As ações de Mulan (falar sem “permissão”, retirar a maquiagem, cortar o cabelo, entre outras), diz tanto da sua personalidade questionadora quanto da resistência com a qual se apresenta para os demais – afinal a personagem faz um movimento resistente à disciplina que visa tornar os corpos dóceis e úteis e ela joga com as possibilidades que tem de rebelar-se contra os padrões impostos a ela. Pensando nessas relações que agem diretamente sobre Mulan, destacamos o papel das instituições no filme – a instituição **família** (ainda que pouco seja abordado no filme, honrar seus pais é de extrema importância, fato que a faz passar pela casamenteira) e, futuramente, quando a protagonista foge para o **exército** (momento em que passa de uma instituição disciplinar para outra); há também a relação da personagem com a sua província, explícito durante a cena da casamenteira, onde Mulan não se encaixa exatamente no papel de mulher (muito magra para ter filhos) e no de esposa/filha (“você é uma desgraça! [...] nunca trará a sua família honra”).

É pertinente comentarmos sobre os atos de resistência de Mulan. Sabemos das relações de poder que agem sobre os nossos corpos objetivando uma domesticação e docilização dos mesmos e em como as instituições disciplinares (como família, exército, psiquiatria, escolas, asilos, etc.) são responsáveis por isso (FOUCAULT, 1995). Porém a decisão da personagem de ir para o exército mostra-nos, além da já mencionada resistência, a ideia de governamentalidade. Esse pensamento, também trabalhado por Foucault (1979), fala sobre como somos constantemente governados por todos, “na

medida em que muita gente pode governar: o pai de família, o superior do convento, o pedagogo e o professor em relação à criança e ao discípulo” (FOUCAULT, 1979, p. 165), como Mulan é governada e busca determinado governo no filme. Isso significa dizer que, ainda que alguns críticos possam colocar que ela continua a ser governada, pois a protagonista acaba servindo ao exército, a questão não é sobre desejar uma liberdade utópica, mas sim podermos questionar como seremos e por quem queremos ser governados. De acordo com Foucault,

[...] até o advento da problemática da população, a arte de governar só podia ser pensada a partir do modelo da família, a partir da economia entendida como gestão da família. A partir do momento em que, ao contrário, a população aparece como absolutamente irreduzível à família, esta passa para um plano secundário em relação à população, aparece como elemento interno à população, e portanto não mais como modelo, mas como segmento. E segmento privilegiado, na medida em que, quando se quiser obter alguma coisa da população [...] é pela família que se deverá passar. [...] Portanto, aquilo que permite à população desbloquear a arte de governar é o fato dela eliminar o modelo da família. (FOUCAULT, 1979, p. 169-170).

Dessa forma, a escolha de Mulan pela instituição do exército é colocada por ela, naquele contexto da produção, enquanto força de resistência, uma vez que seus comportamentos uma vez reprimidos ou cerceados, seriam estimulados e apoiados.

4.2 Durante a guerra: do “rei das montanhas” à “uma mulher! Víbora traiçoeira!”

Após a fuga de Mulan, sua avó faz uma prece para que os ancestrais a protejam durante a guerra. Com essa prece, ela acaba por despertar o Grande Ancestral que, em seguida, desperta Mushu, o dragãozinho responsável por tocar o gongo, e os demais ancestrais da família Fa. Nessa “reunião” é discutido brevemente sobre o ocorrido e então partem para a escolha do guardião que deverá buscá-la, optando então pelo Grande Dragão de Pedra. Seguindo o pedido dos ancestrais, Mushu tenta despertar o dragão, porém não consegue e ainda acaba quebrando a estátua. Ao perceber que tinha se metido em problema, Gri-Li aparece e convence Mushu a buscar Mulan no lugar do Grande Dragão de Pedra. É importante destacar que a motivação inicial do dragãozinho se dá por motivos pessoais (tornar-se um guardião da família), e não porque ele realmente se importa com Mulan.

Após encontrá-la, Mushu apresenta-se de forma exagerada com efeitos de fogos e sombras e afirma que se descobrirem a sua farsa, a sentença será a morte. Depois de

convencê-la, ele começa a guiar Mulan para o acampamento enquanto dá dicas de como ela deverá agir neste momento, como, por exemplo, andar “que nem homem” e ter comportamentos mais masculinizados.

Figura 7 - Mushu ensinando Mulan a caminhar na frente dos soldados.



Fonte: Reprodução de *Mulan*.

Apesar de discutirmos neste trabalho o aspecto da construção social do gênero feminino, é interessante comentarmos brevemente sobre como a masculinidade é retratada nas cenas subsequentes. Ao chegar no acampamento, Mulan vê um soldado com o dedo dentro do nariz e fala “que nojeira!” e Mushu responde que eles não são nojentos, são apenas homens, e ela precisa observá-los, pois precisa se comportar de maneira semelhante. Alguns dos conselhos dados pelo dragão como “seja agressiva como esse cara aí!”, “dá um socão, homem gosta disso” e “agora um tapinha na poupança, ele vai gostar”, enquanto cenas com homens agindo dessa forma são exibidas, mostra uma masculinidade quase caricata.

Os enunciados performativos proferidos pelo pequeno dragão constituem uma masculinidade abjeta apenas dentro daquele contexto específico, pois basta olhar para as outras masculinidades - dos oficiais e dos Hunos - para que se perceba que tais enunciados não se aplicam a elas. Entretanto, é a partir desses enunciados que se torna possível localizar o feminino naquele contexto totalmente masculinista. O feminino forte, corajoso, destemido torna-se viável frente àquela masculinidade abjeta narrada e aí reside sua subversão. (SABAT, 2003, p. 125).

Esse perfil abjeto, conforme pontua Sabat, estará presente até o final do longa, reiterando sempre o lugar e a masculinidade de cada um desses grupos de homens. Há os

soldados que são desajeitados, sem preparo e que fogem de um padrão de beleza – apresentando-se em extremos, como muito alto ou muito baixo, muito magro ou muito gordo; há os oficiais, que possuem comportamentos socialmente aceitáveis e, em especial, o Comandante das tropas, que é o único que se enquadra perfeitamente em um padrão comportamental e de beleza, ou seja, uma masculinidade hegemônica e sem falhas; e há a masculinidade dos homens maus, representados pelo exército Huno, com homens sérios, fechados e violentos. É com essas masculinidades que Mulan terá de conviver e, principalmente, aprender com elas, mas para que isso ocorra é necessário um “elemento regulador que repete as normas de conduta específicas aos diferentes gêneros” (SABAT, 2003, p. 129), que no caso é Mushu.

Após a apresentação desastrosa de Mulan – que adotará, neste momento, o nome masculino Ping²¹ – para os seus superiores, o Comandante e o Conselheiro Imperial, inicia-se o treinamento dos soldados. Ao perceber o nível de despreparo de todos, o Comandante começa então a cantar a terceira música do filme, “Homem Ser” (Anexo C). As cenas da música exibem a evolução dos soldados nos treinos, no início beirando ao ridículo, mostrando-os sem força, equilíbrio, disciplina e técnica, e ao final todos alinhados, centrados e com grande performance. É curioso destacarmos que o rendimento físico dos soldados está diretamente ligado com o senso de comunidade e amizade uns com os outros. Inicialmente, Ping possui desentendimentos com todos que acabam prejudicando-o em certas situações e, por consequência, desmotivando-os, visto que ninguém consegue fazer corretamente o que é solicitado pelo Comandante. Porém, depois de perceber que estava sempre por último – não podemos esquecer que ele não possui condicionamento físico, afinal, este não era um atributo que importava às mulheres naquela sociedade – Ping passa uma noite em claro até conseguir completar o desafio proposto no primeiro dia de treinamento. Quando os soldados percebem o esforço que ele está fazendo, passam a apoiá-lo prontamente, motivando assim toda a tropa.

²¹ A partir deste momento estaremos nos referindo à protagonista Mulan pelo nome seu nome masculino, inclusive enquanto modo de problematizar os efeitos da construção de gênero.

Figura 8 - Comparativo de desempenho dos soldados.



Fonte: Reprodução de *Mulan*. Montagem elaborada pela autora.

Notoriamente é preciso problematizar o título da música, afinal pode soar não condizente com o comportamento do personagem e de tudo o que já foi discutido até então e cantar “homem ser” em determinado ponto. Contudo, se considerarmos a produção social de gênero, aqui estamos observando as práticas discursivas que se colocam sobre os sentidos da masculinidade. Sabemos que Mulan roubou a armadura do seu pai e alistou-se no exército em seu lugar, mas para que seu plano dê certo, é preciso aprender a agir como os soldados que ali estão, por isso, ao se tornar Ping, precisa aprender a “ser um homem”, passado a regular suas atitudes e comportamentos para ser aceito naquela instituição, e com isso conta com a ajuda de Mushu, que é o elemento regulador das condutas de gênero, aquele que dita as regras sociais normalizadoras sobre o gênero no enredo. Dessa forma, entendemos que o “homem ser” que a música se refere não seria, necessariamente, em uma posição de superioridade às mulheres, mas sim uma forma de Ping conseguir adentrar nesse universo masculino e não ser descoberto. Assim, o resultado do personagem torna-se satisfatório e, de certa forma, melhor do que os soldados homens, pois “[...] ela assume sua ‘masculinidade’ de modo competente e, em uma mistura de agilidade, destreza, lógica e rapidez de raciocínio, torna-se responsável pela primeira vitória sobre o exército huno” (SABAT, 2003, p. 139). Outra interpretação acerca da música é como ela infere uma certa pressão em cima dos soldados para que eles evoluam suas técnicas de combate, tornando-se mais agressivos – pois é o que se espera de um homem – além de associar aspectos da natureza (como “rápidos como um rio” e “com força igual a de um tufão”) à virilidade masculina mostrada no trecho “homem ser” (GARCIA; PEREIRA, 2018, p. 350). Ainda sobre a música, podemos destacar que

O filme discute abertamente como se espera que as mulheres tenham determinado papel enquanto os homens ocupam outro. E também questiona

esses papéis, mostrando uma heroína muito mais capaz do que seus companheiros homens. Ironicamente, uma das canções do filme, mostrada na cena em que Mulan começa a se sair melhor no treinamento militar do que os rapazes, se chama “*be a man*” (ser um homem). Ao contrário do que acontece nos outros filmes, a “princesa” aqui não deve ser uma flor delicada, mas é incentivada a se comportar como um homem, a lutar. (BREDER, 2013, p. 39).

Em relação ao que Breder coloca, contudo, fazemos uma ressalva, pois tal ruptura com uma lógica de produção do feminino até então colocada pelas princesas Disney não é necessariamente rompida, uma vez que Mulan, neste ponto do filme, se veste de homem. Nesse sentido, a princesa continua a ser delicada, mas Ping se torna seu homem-ser que a possibilita de ser comportamentalmente livre.

Outro ponto do filme que exhibe bem as masculinidades abjetas é a higiene das personagens. Após sua fuga para o exército, Ping está em um constante movimento que “reitera/subverte/reitera o feminino” (SABAT, 2003, p. 136) quando não abre mão de algumas “qualidades femininas”, mas também em outros momentos possui comportamentos mais “masculinos”. Em certo momento, Ping vai para o rio tomar banho e diz para Mushu “só porque pareço com um homem não quer dizer que tenha que cheirar como um”, e Mushu responde – imitando a voz de Mulan e gestos de uma caricata feminilidade – “vai vigiar, Mushu, enquanto eu estrago o nosso segredo com essa mania de mulherzinha”. Vemos aqui, mais uma vez, que características como a higiene e delicadeza já são o suficientes para questionar uma masculinidade nitidamente frágil.

Logo após, enquanto os soldados estão marchando em direção à cidade imperial para impedir o avanço do exército Huno, inicia-se a quarta e última música do filme, “Alguém pra quem voltar” (Anexo D), que é interpretada, inicialmente, por todos eles e algumas partes da canção são compostas por versos solos. No contexto, os soldados estão marchando há dias, cansados e desmotivados, então um deles exclama que eles precisam lembrar das pessoas que foram deixadas à espera, para assim encontrar forças e continuar. Porém esse “alguém” que eles se referem são mulheres (mães, esposas e namoradas) em posição mais serviçal – nos trechos “eu não me importo com o que veste ou com beleza, mas se cozinha com destreza” e “a mulher, pra ele, é a mãe que faz o almoço”; submissa – no trecho “mostrar a ela meu poder, feridas pra cuidar”; ou reduzida apenas às características físicas, como a beleza – nos trechos “sua pele branca como a lua, estrelas no olhar” e “a mulher, pra mim, tem que ser um colosso”.

A música diz de uma masculinidade hegemônica heterossexual e racista, colocando sempre as saudades e desejos dos homens em primeiro lugar voltados para um

desejo heteronormativo saudosista por mulheres brancas, e vemos Ping incomodado em vários trechos, seja com os gestos (tentando se afastar dos soldados), expressões (revirando os olhos, ou olhando estranho) e quando chega o seu momento de cantar o verso solo, onde diz “é, mas se ela o cérebro usar... vai ser a maior!” em uma tentativa de reverter o sentido ao qual os soldados estavam levando a música, porém, desgostosos, eles gritam “não!” e seguem cantando sobre si mesmo.

A música é interrompida bruscamente quando os soldados chegam em um vilarejo e percebem que todos ali, inclusive o General e a sua tropa, foram executados. O Comandante ordena que os soldados comecem a marchar pela passagem *Tung Shao*, sem saber que o exército inimigo estaria de tocaia, prontos para atacá-los. Esse ataque é adiantado quando um dos canhões dispara acidentalmente e indica a posição dos soldados, que viram alvos de uma nuvem de flechas de fogo. Eles correm para salvar os canhões e começam a atirar em direção às montanhas, onde os hunos estavam. Antes de dispararem o último, o Comandante nota que houve uma pequena trégua por parte do adversário e, quando toda a névoa baixa, eles conseguem avistar a quantidade de soldados que fazem parte do exército huno, percebendo assim que estão em extrema desvantagem. Com isso, o Comandante ordena que o último canhão deve ser disparado no líder do exército opositor. Analítico, Ping entende que o plano não é o melhor a ser seguido e toma uma decisão rápida quando compara a distância entre o líder dos hunos e o quanto precisará percorrer para acender o canhão. Nisso, ele empurra um dos soldados e sai correndo em direção ao exército, crava o canhão no chão, mira na montanha, acende e dispara. Mushu, não entendendo o seu plano e desconfiando de sua capacidade, exclama “errou! Como pôde errar? Ele estava a um metro de distância!”. Quando o canhão atinge a montanha, Ping percebe que o seu plano de provocar uma avalanche deu certo, provocando a fúria do comandante huno que lhe dá um golpe de espada na barriga.

Correndo contra o tempo, Ping monta no seu cavalo e tenta pegar o Comandante para fugirem da neve, mas são engolidos por ela. Os outros soldados correm e se protegem debaixo de uma rocha alta e curvada e, ao perceberem que seus amigos estão em perigo, arquitetam um plano cômico para o salvamento deles: içam Ping, seu cavalo e o Comandante por uma corda presa a uma flecha. Mushu fala “eu sabia que a gente ia escapar. Que homem! Quer dizer... quase”, e Ping o repreende com uma cara feia. Depois que todos estão em terra firme, sãos e salvos, o Comandante agradece à Ping pela sua “loucura”, pois havia salvo sua vida, e os soldados começam a gritar “viva o corajoso

Ping! Um soldado genial” e “ele é o rei das montanhas!”), parabenizando Ping pela ideia que salvou a todos e acabou com o exército huno.

Figura 9 - Sequência dos soldados parabenizando Ping por sua estratégia.



Fonte: Reprodução de *Mulan*. Montagem elaborada pela autora.

Neste ponto, há uma ruptura na produção social de gênero colocada pelo filme: de uma quase-mulher a um quase-homem, a/o protagonista e seu desconforto com Mushu colocam em cena uma denúncia sobre os padrões sociais impostos aos corpos, em uma exigência de perfeição quando esta não existe, de reconhecimento e sobrevivência a partir de enquadramentos definidos na lógica binária homem *versus* mulher. Como Garcia e Pereira (2018, p. 353) colocam, nesta cena “denuncia-se que os corpos que não se conformam com os modelos a eles impostos são marginalizados, fracassados e indignos de mérito, reconhecimento e sobrevivência”.

Ao tentar levantar, Ping começa a sangrar, percebendo que foi ferido em combate, e logo desmaia. A cena seguinte mostra os soldados apreensivos aguardando pelo diagnóstico do médico e o Comandante andando de um lado para o outro, até que consegue entrar na tenda onde Ping estava descansando, descobrindo então sua identidade. O Conselheiro Imperial aparece e começa a insultar uma então Mulan, desinvestida de sua transformação em Ping, condenando-a(o) à morte. Em uma tentativa de se defender, com alguns soldados tentando intervir e sendo impedidos, sua vida é poupada quando o Comandante fala “uma vida por outra. Minha dívida está paga”. O exército segue marchando em direção à cidade imperial e Mulan é deixada sozinha na neve com o seu cavalo, Mushu e Gri-Li. Neste ponto, conforme Heilborn (1993) e Iglesias e Zamora (2013) colocam, destaca-se o discurso da hierarquia de gênero, quando o privilégio masculino desnuda – literalmente neste caso – o feminino. Desnuda, a/o personagem Ping retorna à condição de Mulan, desgraçada heroína. Neste momento,

cabe-nos questionar sobre o lugar masculino no exército como um lugar social, e não físico - afinal Mulan, enquanto mulher, se mostra tão capaz quanto os outros soldados para realizar qualquer ação necessária.

Figura 10 - Sequência de Mulan sendo exposta pelo Conselheiro Imperial.



Fonte: Reprodução de *Mulan*. Montagem elaborada pela autora.

Em seguida, em um diálogo com Mushu, descobrimos que a real intenção de Mulan ao fugir para a guerra foi a de provar para a sociedade que ela tinha capacidade de tomar decisões assertivas e que era uma pessoa que tinha valor: “Talvez meu pai não tenha sido o motivo. Talvez eu só quisesse provar que posso fazer coisas certas, para poder **olhar no espelho**... e ver alguém que valesse à pena. Esse foi o meu mal, não vejo nada!” (grifos nossos). A imagem, mais uma vez é acionada aqui, nos colocando a importância daquilo que socialmente é ou deve ser aceito, bem visto. Tanto que Mulan passa a duvidar de suas habilidades e Mushu tenta convencê-la de que seus motivos foram genuínos e não há razão para sentir culpa, ao contrário dele que admite ter embarcado nesta história para proveito próprio. Ao final, os dois concordam que começaram juntos e terminarão juntos, custe o que custar – o sujeito do discurso e seu normalizador andando juntos. Agora que Mulan deixou de ser uma “pessoa” para torna-se apenas o seu gênero feminino (BUTLER, 2003), ela deixará de repetir atos e gestos heteronormativos para performar sua masculinidade. Com isso, Mushu deixa de ser o regulador dessa condição, mas passa a recordá-la constantemente que ela é “mulher de novo” e continua não confiando integralmente em suas ideias, conforme veremos a seguir.

4.3 Pós-guerra: *é uma heroína!*

Mulan e Mushu decidem então voltar para casa e quando estão se arrumando ouvem um grito vindo de uma passagem abaixo de onde estão. Assustados, eles vão checar o que aconteceu e avistam seis soldados hunos que sobreviveram à avalanche. Mais uma vez, Mulan decide não ficar parada e cavalga até a cidade imperial para avisar ao Comandante e os outros soldados que os hunos estão vivos e que o Imperador corre perigo. Na cidade está acontecendo um grande evento de recepção aos “heróis da China”, que desfilam sob gritos, aplausos e fogos de artifício, porém em nenhum momento é mencionado quem, de fato, é responsável pela vitória. Quando Mulan chega na cidade, vai direto ao encontro do Comandante. Nesse momento é interessante observarmos que ao performar no gênero que lhe foi designado, Mulan não tem mais a confiança de nenhum dos soldados e passa a ser constantemente questionada, conforme vemos no seguinte diálogo:

Mulan: *Os hunos sobreviveram! E já chegaram!*

Comandante: *O seu lugar não é este, Mulan. Vá embora!*

Mulan: *Shang, eu os vi nas montanhas. Por favor, acredite em mim.*

Comandante: *Por que eu deveria?*

Mulan: *Por que você acha que eu vim pra cá? Você confiava em Ping. Por que seria diferente com Mulan?*

Ao tentar alertar seu antigo Comandante, o caráter de Mulan é posto em xeque tanto pelas respostas dele, mandando ela ir embora ou desacreditando tudo o que ouve, seja pelas pessoas que a observam, com cara feia, enquanto ela interrompe a passagem dos soldados. Ao perceber que não teria sucesso ali, ela sai à procura de alguém que a ouça sem julgamentos, gritando para que todos possam ouvir que os hunos estão na cidade. Não entendendo por que ninguém a ajuda, Mushu explica que agora ela é “mulher de novo”, por isso as pessoas não acreditam nela, ou seja, neste aspecto, há o processo de desautorização de seu lugar de fala, conforme Sabat (2003, p.92) nos aponta: “[...] são os grupos que estão autorizados a falar que produzem as representações legitimadas socialmente, como resultado da luta pela imposição de significados. Por outro lado, os grupos que não estão autorizados a falar é que lutam pelo direito à representação”.

Figura 11 - Sequência de Mushu e Mulan na cidade imperial.



Fonte: Reprodução de *Mulan*. Montagem elaborada pela autora.

Em seguida, vemos os soldados caminhando em direção ao Imperador quando são surpreendidos pelos sobreviventes hunos, que o levam para dentro do palácio. Com uma estátua gigante, os soldados tentam quebrar uma porta para ter acesso à parte interna do local e salvar o Imperador e, novamente, Mulan aparece com a solução para o problema. Os três soldados que estiveram com ela desde o início se entreolham, hesitam um pouco, mas resolvem segui-la. O Comandante parece não gostar da ideia, mas acaba se juntando a eles mais tarde. Após vemos os três soldados vestidos de mulheres, com os trajes típicos femininos, ornamentos e maquiagem pesada. Essa situação é o mesmo que vemos com Mulan enquanto Ping, já que em ambas as situações vemos uma performatividade de gêneros, ainda que de forma temporária, e que não caracterizam ações desprezíveis, “e sim como estratégias de manutenção da ordem” (SABAT, 2003, p. 140).

Seguindo Mulan, eles chegam mais rápido dentro do palácio e dão prosseguimento ao seu plano. Estes três soldados começam então a seduzir os soldados hunos que estão vigiando a porta que dá acesso ao Imperador e ao líder do exército adversário. Provisoriamente transitando entre o gênero feminino, os soldados experimentam do que Silvana V. Goellner chama feminização da mulher, quando é feminizado sua

[...] aparência e o uso do seu corpo. A postura, a voz, o rosto, os músculos, o modo de se vestir, de gesticular e exercitar sua sexualidade são sujeitos à vigilâncias e inibições que são internalizadas a partir de uma submissão ao ‘outro’. Sendo este ‘outro’ abstrato, coletivo e socialmente imposto. (GOELLNER, 1999, p. 119).

Em seguida, os soldados conseguem escapar com o Imperador, salvando-o. O Comandante está desacordado devido a golpes recebidos e, nesse momento, a batalha final é entre Mulan (juntamente de Mushu e Gri-Li) e o líder do exército huno. Ela revela

sua identidade como Ping para o guerreiro huno que, tomado por ódio, começa a segui-la com sua espada. Mulan improvisa um plano e tenta fugir pelo telhado, porém é surpreendida pelo adversário. Quando ele percebe que ela está sem armas fala “parece que acabaram as ideias”. Neste ponto, ao pensarmos o início do filme, Mulan não possui comportamentos desejados por uma mulher – está sempre atrasada, não é tão delicada, não foi aprovada pela casamenteira... –, e, quando já está no exército, a mesma é constantemente policiada por Mushu por causa de seus comportamentos – precisa aprender a andar, agir e falar como um homem – torna-se interessante que, ao final, seja justamente um elemento considerado feminino que a salva do grande vilão: um leque.

Figura 12 - Sequência que exhibe Mulan sendo salva pelo seu leque.



Fonte: Reprodução de *Mulan*. Montagem elaborada pela autora.

Com o inimigo derrotado em um espetáculo de cores e fogos de artifício, a China finalmente está a salvo. Nesse momento, Mulan começa a ser repreendida mais uma vez pelo Conselheiro Imperial, afirmando que o que ela acabara de fazer foi uma verdadeira bagunça, além de atentar contra a sua vida. O Comandante intervém, falando que ela é uma heroína, o qual ele responde que, por ser mulher, jamais será digna de nada. O Conselheiro para de falar quando o Imperador aparece para encontrar Mulan. Inicialmente, a repreende “já ouvi muito a seu respeito, Fa Mulan. Roubou a armadura de seu pai, fugiu de casa, fingiu ser um soldado, enganou seu oficial comandante, desonrou nosso exército, destruiu meu palácio” e finaliza parabenizando-a, “salvou a vida de todos”, curvando-se na sequência, fazendo com que todos os súditos fizessem o mesmo. Antes de ir embora, Mulan dá um abraço no Imperador e nos três soldados que lutaram ao seu lado e, quando chega na vez do Comandante, os dois ficam claramente desconcertados e apenas se parabenizam pela luta.

Na cena seguinte, vemos o pai de Mulan, cabisbaixo, sentado no banco onde havia conversado com sua filha pela última vez. Na ocasião – na volta da casamenteira – ele comentou sobre a única flor que ainda não tinha desabrochado. Em seguida, vemos o que seria a mesma flor cair, pousando lentamente em sua perna direita, e Mulan chegando em casa prontamente oferecendo a ele o selo imperial e a espada do líder huno que ganhou do Imperador como forma de mostrar o que ela havia feito por ele e pela China, além de honrar a família. Seu pai responde que o maior presente e honra é ter Mulan como filha, deixando os presentes de lado e abraçando-a. Ao perceberem que ela está de volta, sua mãe e avó observam de longe, aliviadas, os dois se abraçando. A avó expressa sua indignação pela neta ter voltado com uma espada, e não com um “homem maravilhoso”, quando é surpreendida pelo Comandante que foi visitar Mulan com a desculpa de lhe devolver o capacete da armadura. Mulan, surpresa, convida-o para o jantar e sua avó retruca, perguntando se ele não gostaria de ficar para sempre. Já nos momentos finais do filme, vemos Mushu sendo promovido à guardião da família e Mulan dá um beijo nele, como agradecimento. Nesse âmbito, mesmo que a relação entre Mulan e o Comandante fique aberta a interpretações no final do filme, destacamos como essa decisão refletia as reivindicações sociais deste momento, onde mulheres não ficam mais em casa esperando por seus maridos - diferente do contexto das princesas clássicas, quando mulheres eram retratadas como indivíduos submissos e onde “[...] a figura masculina era toda a estrutura de que as mulheres poderiam dispor. O casamento ainda era o destino certo para todas as ‘filhas de família’; as mulheres precisam de um homem as ‘protegesse’” (GOMES, 2000, p. 165).

4.4 Problematizações sobre Mulan e a construção do feminino

Compreendemos que as produções dos Estúdios Disney estão, em sua maioria, voltadas para um público infanto-juvenil – que acaba abrangendo pais e responsáveis na medida em que estes as acompanham – e para um público heteronormativo, já que suas histórias tendem, até certo ponto, questionar algumas convenções. Nestes termos, entendemos que Mulan se opõe e/ou rompe com normas sociais, mas sempre em um movimento de negociação, ou seja, negocia com uma cisnorma (como mulher, se reconhece como tal e não possui nenhuma questão quanto ao seu sexo) e também com uma heteronorma (a partir da sua relação com o comandante).

É notável que o filme possui diversas cenas – além das que já foram discutidas aqui – que merecem ser questionadas e este trabalho não daria conta de analisar criticamente todas elas, por isso escolhemos algumas que consideramos as mais importantes para tensionar os discursos sobre gênero e o feminino, pensando sempre nas teorias já citadas e em como elas ajudam a alcançar os objetivos e responder ao problema-pergunta, a lembrar: Como se dá a construção social do gênero feminino? Quais os efeitos sobre o corpo da mulher que rompem com os padrões sociais?

4.4.1 Desgraça

A primeira cena é, na verdade, uma comparação entre os ancestrais da família no início e ao final do filme. Logo após a fuga de Mulan para o exército, quando os ancestrais despertam, uma senhora fala “eu sabia! Eu sabia! Aquela Mulan sempre foi uma encrenqueira!” e o ancestral ao seu lado responde “nem olhe pra mim, ela puxou isso do seu lado da família”, como se quisesse tirar a sua parte de responsabilidade no ocorrido. Como já foi visto, Mulan não é uma personagem-exemplo de feminino esperado pela sociedade, evidenciado em diversas cenas, mas também por não desejar possuir essa característica como as outras mulheres. Muito fala-se em honrar a família durante o longa e o medo dos ancestrais é que a família “caia em desgraça” por causa de seus comportamentos. Goellner explica que

[...] a mulher solteira [...] merece atenção e cuidado visto que ao não cumprir sua função social, pode, também, vivenciar de forma equivocada a sua sexualidade porque celibatária ou excessiva. Além disto, a mulher sem par (por opção ou por não conseguir marido) ameaça a representação dominante de feminilidade e, também, a ordem social [...]. (GOELLNER, 1999, p. 125).

A situação só parece mudar quando Mulan volta da guerra condecorada e com o título de heroína, pois, ao festejarem sua volta, o ancestral que anteriormente havia se esquivado diz, sorridente e com muito orgulho, que Mulan puxou o seu lado da família – demarcando a vitória ou o lugar de sucesso como características dos “homens da família”.

Figura 13 - Comparação dos ancestrais no início e final do filme.



Fonte: Reprodução de *Mulan*. Montagem elaborada pela autora.

4.4.2 Heroína

Continuando com os enunciados de gênero que constituem Mulan, outro ponto que merece a nossa atenção é a relação de Mulan com o seu Comandante. Mulan passa a olhá-lo com outros olhos no primeiro dia de treinamento, quando ele fica sem a parte de cima da sua roupa, muito provavelmente por ser esse o seu primeiro contato com um homem seminu, e, sempre que possível, tenta agradá-lo de alguma forma (como falando palavras carinhosas em certas situações) ou até mesmo arriscando a sua própria vida para salvá-lo, atitude que nenhum dos outros soldados tiveram. É perceptível a ligação que os dois possuem e em como essa atração mútua se constrói ao longo do filme, iniciando com Ping, o que faz com que determinados críticos identifiquem o Comandante como um “ícone bissexual” (OCTAVIANO, 2018). Mesmo que uma relação afetiva entre os dois de fato acontecesse enquanto a personagem vive o papel de Ping, enquanto estivesse no exército, a questão que perpassa o filme ainda é marcada pelo discurso heteronormativo, já que “um homem ou uma mulher ‘de verdade’ deverão ser, necessariamente, heterossexuais e serão estimulados para isso” (LOURO, 2000, p. 17), pois “a cultura nos sugere, anuncia e promove modos de fazer-se homens e mulheres, bem como possibilidades de experienciar o desejo sexual [...]” (BALTHAZAR; MARCELLO, 2018, p. 10).

Figura 14 - Os olhares e entreolhares de Mulan e o Comandante.



Fonte: *Medium*²².

Fato importante também para apontarmos é que, conforme Sabat (2003), o filme dá indícios do par romântico formado por Mulan e o Comandante, mesmo que esse nunca tenha sido o objetivo ou norte protagonizado. Como mulher, a personagem é construída para precisar de um homem que diga como ela deve se comportar – ainda que seja necessário a aprovação de uma figura masculina – e “ela não muda nada sobre si mesma ao se apaixonar e sua história não gira em torno dele” (BREDER, 2013, p. 52), portanto, nesse aspecto e concordando com este autor, “não há problema algum em que ela encontre um par no final da história²³”, principalmente quando este par interessa-se não por Mulan, mas pelo lugar que rompe com o estereótipo do feminino ou masculino, ou seja, quando ela está vestida de Ping.

4.4.3 Víbora traiçoeira

Há também de se considerar os momentos em que Mulan é repreendida por outras pessoas. No início, é repreendida pela Casamenteira, pelo Conselheiro Imperial e por seu pai; ao final, é repreendida novamente pelo Conselheiro quando descobrem sua atuação e após o salvamento do Imperador. Nos dois últimos casos, é como se todas as ações de Mulan não significasse nada: a derrota dos soldados hunos pela avalanche é uma conquista de Ping, “o soldado genial”, e não de Mulan, a “víbora traiçoeira” e a conquista final, resultando na morte do líder huno e com o Imperador a salvo, Mulan é uma mulher

²² Disponível em: <<https://medium.com/musicais-utopias-queer-no-audiovisual/lucc-admiro-o-homem-amo-a-mulher-aba432b1252a>>. Acesso em: 31 maio 2019.

²³ Idem.

que “nunca será digna de nada”. Apesar de seus méritos, Mulan só é aceita, de fato, como uma heroína, após a aprovação do Imperador, ou seja, de um homem – percebendo, dessa forma, que as vias para ser heroína é, na verdade, ser homem. Entendemos que a necessidade do consentimento masculino em relação ao comportamento e as conquistas de uma mulher seja algo negativo, mas se pensarmos na época da produção do filme (1998), após anos de polvorosa lutas feministas, “há um esforço para dar visibilidade à mulher como agente social e histórico, como sujeito” (LOURO, 1995, p. 102), principalmente se considerarmos o repertório de mulheres apresentadas pelas filmagens da Disney, onde o único objetivo é encontrar um príncipe encantado ou, no máximo, poder escolher com quem se casar. Os atos de Mulan configuram-se em atos subversivos

[...] à medida que penetra em território exclusivamente masculino e, ao contrário do que acontecia com seus trabalhos domésticos, tem nesse espaço excelente desempenho. Ainda que o final do filme apresente alguns significantes que levam a audiência a supor que Mulan e o comandante Shang viverão felizes para sempre, todo o desempenho de Mulan durante o filme é subversivo naquele contexto onde as mulheres precisam de permissão para falar na presença de um homem. (SABAT, 2003, p. 101).

Finalmente, cabe a colocação do porquê de “Víbora Traíçoeira” ser o aspecto narrativo do filme que escolhemos terminar esse processo analítico. Terminamos com essa expressão para desmistificar a ideia da “constituição das heroínas como vítima [que] conduz a uma certa idealização do heroísmo feminino associado ao papel de mártir, ou pelo menos muito próximo dele” (GOMES, 2000, p. 140). Deslocando da ideia de heroína como uma mulher “perfeita”, a construção da personagem Mulan-Ping possibilita um convite para que se possa ter “a coragem de ser quem se é”, fazendo referência ao texto de Paul Preciado (2014, p. 19-20), intitulado “Sobre a coragem de ser você mesmo”, no qual há um chamamento do autor sobre a força de resistência no lugar trans, que rompe com padrões heteronormativos de viver a vida, ao nos convocar para pensar gênero e sexualidade não como “propriedade essencial do sujeito”, mas como resultado de atravessamentos e práticas sociais, discursivas e políticas e, dessa forma, abandonar a ideia de diferença sexual e de identidade sexual. Seguindo Preciado, assim, há o convite para uma recusa dos binarismos, e de um uso dos corpos e de suas fragilidades, pois assim será possível a invenção de novas formas de existência, já que “[...] é pela fragilidade que a revolução opera” (p.22). Nessa revolução, podemos pensar em Mulan como uma personagem que não precisa escolher ser um ou outro, portar o leque ou a espada, mas sim andar no lugar aditivo do E: ser **Mulan e Ping**; carregar leque e espada; ser mulher e

se interessar por assuntos “de homem”; aceitar algumas normas, e se opor ativamente a outras.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho procurou discutir de que forma o gênero se dá enquanto uma construção social, trabalhando também com conceitos como feminismo, sexualidade, identidade e relações de poder na sociedade, objetivando a utilização dessas teorias na análise do feminino a partir do filme *Mulan*, produzido em 1998 pelos Estúdios Disney.

Para responder à questão-problema utilizamos como metodologia uma Pesquisa Bibliográfica para o embasamento das nossas críticas, realizada a partir de problematizações fundamentadas nos estudos de Guacira Lopes, Judith Butler e Michel Foucault, buscando compreender como o gênero passa a ser performado e constituído a partir da personagem Mulan; analisando na trajetória da personagem a produção de padrões sociais sobre o feminino; e problematizando as canções do filme tensionando como estas dão visibilidade para práticas discursivas de manutenção desses padrões, respondendo assim aos objetivos gerais e específicos do trabalho.

Entendemos que para responder a todas a esses aspectos levantados, fez-se necessário a explicação dos movimentos geradores desses estudos e que permitiram que estivéssemos, hoje, realizando esta pesquisa. Vimos no segundo capítulo o contexto dos primeiros protestos feministas e como, a partir dessa luta, emergiram debates acerca do poder-saber e das resistências que, conseqüentemente, influenciaram nos estudos sobre gênero, sexualidade e identidade. Estas teorias foram postas ao lado de uma conjuntura comunicacional, no terceiro capítulo, e foram analisadas a partir de uma publicidade que entendemos não somente como mercadológica, mas sim como um instrumento educacional, produtora de sentidos e também responsável pela manutenção e ruptura de padrões sociais. Assim, ao falarmos em “gênero socialmente construído”, falamos em um agrupamento de normas, de atravessamentos sociais, que ditam como devemos ser, nos portar, por quem devemos nos interessar afetiva e sexualmente e com quem devemos nos relacionar.

Entendendo a publicidade – e a mídia como um todo – como um mecanismo que produz realidade, mas que também permanece atento e atual, percebemos como esses movimentos influenciaram diretamente a produção de conteúdo, principalmente de entretenimento. Dessa forma, analisamos diretamente como o enredo das produções dos Estúdios Disney foram se modificando ao longo dos anos, em específico com a sua franquia de princesas, que passaram a atender às novas demandas sociais que não mais

aceitariam a retratação de mulheres submissas, sem vozes e sem poderes de tomadas de decisões.

Em um momento de efervescência social nas lutas feministas, os Estúdios Disney passaram por um momento de reclusão com seus filmes de princesas e retornaram com as princesas rebeldes, sendo estas personagens mais ativas e consideradas protagonistas de suas próprias vidas. Mulan, a última princesa rebelde de filme homônimo, é a mulher que vem para quebrar com os padrões impostos até então em um processo de subversão constante e, principalmente, sem motivações amorosas para suas atitudes. Razões pelas quais esta história se torna a materialidade analítica para este trabalho.

Ao analisarmos Mulan, pudemos ter noção do seu impacto não somente na década em que foi lançado o filme, mas também nos dias atuais, visto que ainda é uma personagem referência quando discutimos assuntos como gênero, construção do feminino e resistência. Mulan foi a primeira de muitas. A primeira a ser retratada não como um ideal de feminino e graciosidade; a primeira a ir para guerra; a primeira a se vestir de homem; a primeira a tomar decisões que não são baseadas em um homem ou com alguma motivação afetiva, mas sim pensando em si mesma e na sua família; e a primeira a tornar-se uma princesa por ato heroico.

Contudo, ao tomarmos como fio condutor para nossa análise, autoras(es) como os já citados e, especialmente ao pensar em práticas discursivas – conjunto de enunciados, práticas e formações de saber-poder que estruturam um modo de ser, guiando nossas ações para uma norma já estabelecida (Fischer, 2001) –, tornou-se importante atentar para os jogos de poder-saber que a existência dessa personagem convoca. Sabemos que, mesmo sendo a primeira mulher a ir para a guerra, ela luta ao lado de soldados que possuem uma masculinidade caricata, quase ridícula, o que faz com que Mulan se destaque com mais facilidade. Essa caracterização transmite a ideia de que a mulher precisa ser realmente muito boa ou os homens precisam ser idiotas para que elas se sobressaiam. Além da pressão social enquanto Mulan performa como mulher, há também uma certa pressão acerca de seus comportamentos enquanto percorre o caminho como Ping, configurando uma dupla-perseguição sobre esse ser homem e ser mulher que não está encaixado perfeitamente na norma, que é desviante. Ainda assim, é responsável por todas as conquistas do exército e, no final, salva a China. Sabemos também que, mesmo sendo a primeira princesa a se vestir de homem, o preconceito e o olhar negativo recaem somente à ela e não aos três outros guerreiros que, em determinado momento do longa, precisam usar roupas de mulheres para seduzir soldados inimigos. Mulan é exposta,

envergonhada e sentenciada à morte por ter ousado se alistar no exército, mas os homens vestidos de mulheres, novamente, são caricaturados, com roupas coloridas, adornos e acessórios extravagantes, chamadas de “concubinas feias como a peste”, mas ainda assim conseguem cumprir o dever de seduzir os homens e, ao final, não recebem nenhum comentário negativo sobre suas vestes – aliás, nem comentários, nem olhares, é como se estivessem vestidos “normalmente”, com a armadura de guerra, protegidos pelo ser-homem.

Apesar de Mulan não tomar suas ações baseadas em um par romântico, o final é deixado em aberto, sugerindo que ela viveu o seu “felizes para sempre” com o Comandante do exército; e mesmo sendo a protagonista de todas as conquistas citadas anteriormente, ela ainda precisa da aprovação de um homem para fixá-la como uma heroína. A análise de todas essas cenas discutidas sob embasamento teórico no quarto capítulo nos elucidam que a construção do feminino a partir do filme diz de diversos aspectos: desde o entendimento de 1) do conceito de mulher perpetuado pelas produções dos Estúdios Disney, começando pelas personagens criadas na era de princesas clássicas que dizem da construção do feminino de suas respectivas épocas – Branca de Neve como a mulher submissa e Merida como a mulher independente que luta pela decisão de não casar, por exemplo; 2) ao conceito de mulher mostrado em Mulan, exibindo-a como uma guerreira, uma heroína que suporta as pressões da sociedade ao fazer uso de novas performances de gênero ao atuar como Mulan-Ping e, finalmente, 3) até mesmo nos convocando à problematização da ideia de que mulheres são subversivas e homens seu antirreflexo. Nesses termos o jogo de imagens e reflexos que aparecem no filme coloca sempre para como se existissem somente dois lados de uma sexualidade: um eu e seu duplo, homem *vs.* mulher, até chegar em uma identidade que ultrapassa esse binarismo com Mulan-Ping, pela qual o gênero é performado em um lugar entre o feminino e o masculino e para além, através de luta e resistência. E, por fim, percebemos que as canções interpretadas no longa contribuem para a manutenção de padrões já fixados na sociedade – uma mulher só trará honra para a sua família e será considerada boa no momento em que encontrar “um bom par e com ele se casar”, reiterando a ideia de submissão da filha/esposa/mãe – mas não se configuram como canções que rompem com eles.

Aqui pudemos entender o contexto em que o feminismo despontou como um movimento questionador no campo da produção de conhecimento, favorecendo debates acerca da construção do gênero e sexualidade. Com Butler, entendemos que o gênero está

instituído socialmente como um conjunto de normas às quais devemos seguir, para que se mantenha em segurança uma heterossexualidade compulsória, mas que também são “significados culturais” que não devem ser pensados em termos binários. Fala também sobre como o movimento feminista, em sua essência, é responsável pela presunção de uma identidade única feminina e como esse discurso acaba por reprimir muitos indivíduos da luta; Louro nos explica sobre a dificuldade de entendermos os motivos que levam alguns indivíduos a viverem exatamente “na fronteira” das identidades sexuais e/ou de gênero e como estes termos são, na verdade, resultados de atravessamentos culturais, que nos educa de acordo; e Foucault nos convoca com seu discurso acerca das relações de poder na sociedade, o esforço em tornar os corpos dóceis e úteis para benefício de instituições disciplinadoras, resultando em focos de resistência, e também sobre a ideia de governamentalidade, sobre novos modos de governo e de sermos governados. Já ao tomarmos Mulan como materialidade, problematizamos como nem todos se colocam em um único lugar, que lhes foi ordenado/dado e que por isso é preciso desviar para além dessas normas, jogando com a produção do feminino e masculino para além de um aprisionamento em duas características, o que nos é provocado pela(o) personagem Mulan-Ping quando há um jogo performático como mulher, como homem, como ambos, como nenhum. Suas ações configuram então atos de resistência contra as normas que tendem a tornar os corpos binariamente domesticados e escolhe ativamente como e por quem será governada.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Eveline Lima de Castro; BARROS, Marina Kataoka. A Representação feminina dos contos de Fadas das animações de Walt Disney: a resignificação do papel social da mulher. In: **Anais Intercom–Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste**.

ALECRIM, Emerson. **O que são os chans da deep web e por que eles são associados a massacres**. 2019. Disponível em:
<<https://tecnoblog.net/282688/foruns-chans-deep-web-massacres/>>. Acesso em: 12 maio 2019.

ARONOVICH, Lola. **O dia em que o cara que quis me destruir foi condenado a 41 anos de prisão**. 2018. Disponível em:
<<https://theintercept.com/2018/12/21/prisao-do-misogino-marcelo-mello/>>. Acesso em: 26 abr. 2019.

BALISCEI, João Paulo; CALSA, Geiva Carolina; GARCÍA, Fernando Herraiz. Imagens da disney (re)produzindo gênero: Revisão da produção acadêmica (2003-2015). **Revista Digital do Lav**, [s.l.], v. 10, n. 3, p.156-178, 26 dez. 2017. Universidade Federal de Santa Maria.

BALTHAZAR, Gregory da Silva; MARCELLO, Fabiana de Amorim. Corpo, gênero e imagem: desafios e possibilidades aos estudos feministas em educação. **Revista Brasileira de Educação**, [s.l.], v. 23, p.1-23, 3 set. 2018.

BELELI, Iara. Corpo e identidade na propaganda. **Revista Estudos Feministas**, [s.l.], v. 15, n. 1, p.193-215, abr. 2007. FapUNIFESP (SciELO). Disponível em:
<<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2007000100012>>. Acesso em: 03 maio 2019.

BREDER, Fernanda Cabanez. **Feminismo e príncipes encantados: A representação feminina nos filmes de princesa da Disney**. 74 f. TCC (Graduação) - Curso de Jornalismo, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

BRUM, Graziela Gomes de. **Atravessando as fronteiras do gênero e da sexualidade: uma análise da trajetória de representações Queer na publicidade nas últimas três décadas.** 102 f. TCC (Graduação) - Curso de Publicidade e Propaganda, Comunicação Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

BUENO, Michele Escoura. **Girando entre Princesas: performances e contornos de gênero em uma etnografia com crianças.** Dissertação (Mestrado) Pós-graduação em Antropologia Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

BUTLER, Judith. A vida precária e a ética da convivência. In: BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018. p. 111-135.

_____. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____. **Quadros de Guerra: quando a vida é passível de luto?.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

CARDOSO, Nathália Fraga. **A beauty but a funny girl: A construção da personagem Bela do filme A bela e a fera dos Estúdios Walt Disney nas versões de 1991 e 2017.** 96 f. TCC (Graduação) - Curso de Jornalismo, Departamento de Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

CARVALHO, Guilherme Paiva de et al. DISCURSO, PODER E SEXUALIDADE EM FOUCAULT. Revista Dialectus, [s.l.], n. 11, p.100-115, 29 dez. 2017. **Revista Dialectus.** Disponível em: <<http://www.periodicos.ufc.br/dialectus/article/view/31003>>. Acesso em: 09 abr. 2019.

CHMIELEWSKI, Dawn C.; ELLER, Claudia. **Disney restyles 'Rapunzel' to appeal to boys.** 2010. Disponível em: <<https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2010-mar-09-la-fi-ct-disney9-2010mar09-story.html>>. Acesso em: 14 maio 2019.

COSTA, Zora; REIS, Claudio. Aborto: o que não tem remédio remediado está. E o que não tem consenso, ‘desconsensuado’ está? **Ítaca: Revista de pós-graduação em filosofia IFCS-UFRJ**, Rio de Janeiro, v. 18, p.225-236, 2011. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/Itaca/article/view/201>>. Acesso em: 24 abr. 2018.

CRENSHAW, Kimberle. Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color. **Stanford Law Review**, [s.l.], v. 43, n. 6, p.1241-1299, jul. 1991. JSTOR. Disponível em: <<https://negrasoulblog.files.wordpress.com/2016/04/mapping-the-margins-intersectionality-identity-politics-and-violence-against-women-of-color-kimberle-crenshaw1.pdf>>. Acesso em: 25 abr. 2019.

FERNANDES, Wânia Ribeiro; SIQUEIRA, Vera Helena Ferraz de. O cinema como pedagogia cultural: significações por mulheres idosas. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 18, n. 1, p.101-120, abr. 2010.

FIRESTONE, Shulamith. **A dialética do sexo**: Um manifesto da revolução feminista. Rio de Janeiro: Editorial Labor do Brasil, 1976. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/1i7aYtU7YdOM8XGFnDbphfP9ACavJnKsb/view>>. Acesso em: 24 abr. 2019.

FIRMINO, Flávio Henrique; PORCHAT, Patricia. Feminismo, identidade e gênero em Judith Butler: apontamentos a partir de “problemas de gênero”. **Doxa: Revista Brasileira de Psicologia e Educação**, v. 19, n. 1, p.51-61, 1 jun. 2017.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. Foucault e a análise do discurso em educação. **Cadernos de Pesquisa**, n. 114, p.197-223, nov. 2001.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**: A vontade de saber. 21. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988. 176 p.

_____. **Vigiar e punir**: História da violência nas prisões. 20. ed. Petrópolis: Vozes, 1987. 348 p.

_____. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, H.; RABINOW, P. **Michel Foucault uma trajetória filosófica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. p. 231-249.

_____. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FURIOSA. **O que são as ondas do feminismo?**: Entenda um pouco da história do feminismo, e como chegamos até aqui. 2018. Disponível em:

<<https://medium.com/qg-feminista/o-que-s%C3%A3o-as-ondas-do-feminismo-eeed092dae3a>>. Acesso em: 31 mar. 2019.

GARCIA, Rafael Marques; PEREIRA, Erik Giuseppe Barbosa. Resenha do filme *Mulan* (2013): problemáticas de gênero. **Motrivivência**, Florianópolis, v. 30, n. 54, p. 342-356, jul. 2018. ISSN 2175-8042. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/motrivivencia/article/view/2175-8042.2018v30n54p342/37052>>. Acesso em: 30 maio 2019. doi:<https://doi.org/10.5007/2175-8042.2018v30n54p342>.

GOELLNER, Silvana Vilodre. **Bela, maternal e feminina**: Imagens da mulher na Revista Educação Physica. 180 f. Tese (Doutorado) - Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999.

GOMES, Paola Basso Menna Barreto. **Princesas**: Produção de subjetividade feminina no imaginário de consumo. 208 f. Dissertação (Mestrado) - Faculdade Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2000.

GRAÇA, Rodrigo. Performatividade e política em Judith Butler: corpo, linguagem e reivindicação de direitos. **Perspectiva Filosófica**, [s.l.], v. 43, n. 1, p.21-38, 2016. Semestral. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/perspectivafilosofica/article/view/230291/24499>>. Acesso em: 28 maio 2019.

GRUPO DE MÍDIA SÃO PAULO (Org.). **Mídia Dados Brasil 2018**. 2018. Disponível em: <<http://midiadados.org.br/2018/Midia%20Dados%202018%20%28Interativo%29.pdf>>. Acesso em: 25 abr. 2019.

HEILBORN, Maria Luiza. **Gênero e hierarquia**: a costela de Adão revisitada. Estudos Feministas, Vol. 1, No. 1, 1993. p. 50-82.

IGLESIAS, Matías López; ZAMORA, Marta de Miguel. La fêmeina Disney: análisis y evolución del personaje feminino en cuatro películas de la factoría Disney. **Revista Sociedad y Economía**, Cali, n. 24, p. 121-142, ene./jun. 2013.

LOURO, Guacira Lopes. Gênero, história e educação: construção e desconstrução. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p.102-132, jul. 1995. Disponível em: <<https://www.seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/71722>>. Acesso em: 31 mar. 2019.

_____. Gênero e sexualidade: pedagogias contemporâneas. **Pro-posições**, [s.l.], v. 19, n. 2, p.17-23, ago. 2008. FapUNIFESP (SciELO). Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-73072008000200003&script=sci_abstract&tlng=pt>. Acesso em: 01 abr. 2019.

LOURO, Guacira Lopes et al (Org.). **O corpo educado: Pedagogias da sexualidade**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

OCTAVIANO, Luccas. **Admiro o homem, amo a mulher: sobre Mulan, Lee Shang e sexualidades não-binárias**. 2018. Disponível em: <<https://medium.com/musicais-utopias-queer-no-audiovisual/lucc-admiro-o-homem-amo-a-mulher-aba432b1252a>>. Acesso em: 31 maio 2019.

OLIVEIRA, Ana Clara. **Coleção Antiprincesas retrata vida e obra de importantes artistas latino-americanas**. 2019. Disponível em: <<https://leiturinha.com.br/blog/colecao-antiprincesas/>>. Acesso em: 18 maio 2019.

PIRES, Maria Raquel Gomes Maia. **Concepção de subjetividade em Butler no jogo de tabuleiro Violetas: cinema&ação no enfrentamento da violência contra a mulher: agenciamentos de gênero e cidadania**. In: Seminário Internacional Fazendo Gênero (11.: 2017 : Florianópolis, SC). Anais do XI Seminário Internacional Fazendo Gênero [recurso eletrônico] : 13th. Women's Worlds. Disponível em <http://www.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1499992700_ARQUIVO_Trabalhocompleto_subjetividadeButler_Violetas_12jul17_FINAL_rev.pdf>. Acesso em: 09 maio 2019.

PRADO FILHO, Kleber; MARTINS, Simone. A subjetividade como objeto da(s) psicologia(s). **Psicologia & Sociedade**, [s.l.], v. 19, n. 3, p.14-19, dez. 2007.

FapUNIFESP (SciELO). Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/psoc/v19n3/a03v19n3.pdf>>. Acesso em: 09 maio 2019.

ROVERE, Maxime (Org.). **Arqueofeminismo: mulheres filósofas e filósofos feministas na França, século XVII-XVIII**. São Paulo: N-1 Edições, 2019. 272 p.

SABAT, Ruth. **Filmes Infantis e a Produção Performativa da Heterossexualidade**. 183 f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

_____. Gênero e sexualidade para consumo. In: LOURO, Guacira Lopes; FELIPE, Jane; GOELLNER, Silvana Vilodre (Org.). **Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo na educação**. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 149-159.

SAYÃO, Deborah Thomé. A construção de identidade e papéis de gênero na infância: articulando temas para pensar o trabalho pedagógico da educação física infantil. **Pensar A Prática**, [s.l.], v. 5, p.1-14, 15 nov. 2006. Universidade Federal de Goiás. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/fef/article/view/43>>. Acesso em: 02 maio 2019.

SERRANO, Beatriz. **Aqui estão todas as princesas da Disney, classificadas da menos feminista para a mais feminista: Adivinha quem está em primeiro lugar?**. 2017. Disponível em: <<https://www.buzzfeed.com/br/beatrizserranomolina/aqui-estao-todas-suas-princesas-favoritas-da-di>>. Acesso em: 13 maio 2019.

SILVA, Tauana Olivia Gomes; FERREIRA, Gleidiane de Sousa. E as mulheres negras? Narrativas históricas de um feminismo à margem das ondas. **Revista Estudos Feministas**, [s.l.], v. 25, n. 3, p.1017-1033, dez. 2017. FapUNIFESP (SciELO). Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/41527>>. Acesso em: 24 abr. 2019.

YUMI, Gabrielle. **Princesas Disney: a franquia padronizada escolhida a dedo – até quando?**. 2018. Disponível em: <<http://jornalismojunior.com.br/princesas-disney-a-franquia-padronizada-escolhida-a-dedo-ate-quando/>>. Acesso em: 05 maio 2019.

FILMOGRAFIA

MULAN. Direção de Tony Bancroft, Barry Cook. Produção de Pam Coats. 1998. (95 min.), son., color.

ANEXO A - MÚSICA “HONRAR A TODAS NÓS”

Este caso é muito raro,
Mas jeito sempre tem.
Um banho perfumado
E vai ficar bem.

E então vai estar
Pronta para encontrar seu par.
Uma noiva mais que exemplar
Traz mais honra a todas nós.

Vai ver só
Virá um
Bom rapaz que não tem vício algum.
Tendo sorte,
Não é incomum.
Traz mais honra a todas nós.

A moça vai trazer a grande honra ao seu lar,
Achando um bom par,
Com ele se casar.

Mas terá que ser bem calma,
Obediente,
E ter vigor.
Com bons modos e com muito ardor,
Traz mais honra a todas nós.

Servimos ao imperador que é o nosso protetor,
Com muita devoção
E sempre com ardor.

Mas não vá fracassar,
Com a sorte um dia vai achar,
E irá sempre junto a ele estar.
Traga honra a todas nós.

Pérolas, são belas...
E então vamos mostrar.
E leve um grilo, traz sorte,
Que até você vai brilhar.

Ancestrais, ouçam bem,
Eu vos peço proteção também
Que encontre logo um alguém
E ao meu pai eu vou honrar.

Assustadas em fileira,
Vamos a casamenteira.
Ancestrais, cuidem bem
Dessas pérolas que aqui vem,
Prontas para aprender também
Como honrar a todos nós

Como honrar a todas [x4]
Como honrar a todas nós.

ANEXO B - MÚSICA “IMAGEM”

Olhe bem,
A perfeita esposa
Jamais vou ser,
Ou perfeita filha.

Eu talvez
Tenha que me transformar.
Vejo que
Sendo só eu mesma não vou poder
Ver a paz reinar
No meu lar.

Quem é que está aqui
Junto a mim,
Em meu ser?
É a minha imagem?
Eu não sei dizer.

Como vou desvendar
Quem sou eu?
Vou tentar.
Quando a imagem de quem sou
Vai se revelar?

Quando a imagem de quem sou
Vai se revelar?

ANEXO C - MÚSICA “HOMEM SER”

Vamos a batalha
Guerrear, vencer.
Derrotar os hunos
É o que vai valer

Vocês não são o que eu pedi,
São frouxos e sem jeito algum.
Vou mudar, melhorar,
Um por um.

Calmo como a brisa,
Chamas no olhar.
Uma vez centrado,
Você vai ganhar.
São soldados sem qualquer valor,
Tolos e sem jeito algum.
Mas não vou desistir de nenhum.

Alguns quilinhos vou perder.
Diga a todos que eu já vou.
Não devia ter deixado de treinar.
Não deixa ele te bater!
Espero que não saibam quem sou.
Eu queria mesmo é saber nadar!

Homem ser!
Seremos rápidos como um rio.
Homem ser!
Com força igual a de um tufão.
Homem ser!
Na alma sempre uma chama acesa.

Que a luz do luar nos traga inspiração.

O inimigo avança,

Quer nos derrotar

Disciplina e ordem

Vão nos ajudar.

Mas se não estão em condições de se armar e combater,

Como vão guerrear e vencer?

Homem ser!

Seremos rápidos como um rio

Homem ser!

Com força igual a de um tufão

Homem ser!

Na alma sempre uma chama acesa.

Que a luz do luar nos traga inspiração.

Homem ser!

Seremos rápidos como um rio

Homem ser!

Com força igual a de um tufão

Homem ser!

Na alma sempre uma chama acesa

Que a luz do luar nos traga inspiração

ANEXO D - MÚSICA “ALGUÉM PRA QUEM VOLTAR”

Por um longo tempo estamos só marchando,
Como o gado velho que vai se arrastando.
Ao som do tambor batendo os pés,
Sentindo o chão faltar.

Ué! Pensem em ter alguém pra quem voltar.
O que?
Foi o que eu disse,
Alguém pra quem voltar.

Sua pele branca como a lua,
Estelas 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.
Boi, porco, frango, hum!

O sucesso com as garotas é enorme.
E aumenta mais usando um uniforme.
A saudade só aperta quando vamos guerrear.
Queremos ter alguém pra quem voltar.
Minha garota é demais,
Com ela eu sou o tal.
É, mas se ela o cérebro usar...
Vai ser a maioral?
Não!
Eu sei que sou sensacional, irresistível.
Sua modéstia é terrível.

A mulher, pra mim, tem que ser um colosso.

A mulher pra ele é a mãe que faz o almoço.
Quando a guerra acaba e a vitória vem nos alegrar,
Queremos ter alguém pra quem voltar.
Desejo ter alguém pra quem voltar.
Alguém pra quem vol...