



## IX CONGRESSO PORTUGUÊS DE SOCIOLOGIA Portugal, território de territórios

---

---

ÁREA TEMÁTICA: Arte, Cultura e Comunicação [ST]

---

---

***'I LOOK DIVINE': VILANIA, DRAG E HETERONORMATIVIDADE EM 'A PEQUENA SEREIA'.***

---

---

SANTOS, Caynnã de Camargo

Doutorando em Sociologia, Universidade de Coimbra, caynna.santos@student.fe.uc.pt



### Resumo

Compreendendo a cultura da mídia como um dos “territórios” contemporâneos onde se dão processos de criação e reprodução de significados atribuídos aos mais variados âmbitos da vida social, a partir dos quais são estruturados procedimentos de controle e exclusão de corpos, idéias e comportamentos, o presente trabalho tem como objetivo central desvelar e analisar criticamente a sutil estratégia discursiva recorrentemente empregada em filmes de animação dos Estúdios Disney, estratégia essa que cumpre em reiterar o status de normalidade das formas de identificação por gênero hegemônicas a partir da atribuição de teor de negatividade a identidades desviantes. Para tanto, empreendemos uma análise sociocultural - nos valendo livremente de aspectos epistemológicos e metodológicos próprios à Semiótica e à Análise Crítica do Discurso -, de modo a evidenciar a presença de elementos de transgressão das performances de gênero dominantes na representação da vilã Úrsula, de *A Pequena Sereia* (1989). Observamos que o padrão de representação mobilizado na animação veicula uma implícita avaliação das formas de ser e agir que frustram as normativas binárias de gênero, inequivocamente associando-as com aspectos como crueldade e ganância. Por fim, buscamos evidenciar a relação entre o contexto político e cultural norte-americano vigente no período de lançamento do filme – marcado pela onda homofóbica desencadeada pelo surto de AIDS da década de 1980 – e o teor do discurso fílmico analisado.

### Abstract

Understanding the media culture as one of the contemporary "territories" where processes of production and reproduction of meanings attributed to various aspects of social life take place, from which are structured procedures of control and exclusion of bodies, ideas and behaviors, this study aims to unveil and critically analyze the subtle discursive strategy recurrently used in Disney Studios animated films, strategy that consists in reiterating the normality status of hegemonic forms of gender identification by attaching negativity content to deviant identities. Therefore, we undertake a socio-cultural analysis - freely mobilizing epistemological and methodological aspects of the Semiotics and Critical Discourse Analysis - in order to highlight the presence of transgressing elements of dominant gender performances in the representation of Ursula, the villain of *Little Mermaid* (1989). We observe that the representation pattern mobilized in the animation conveys an implicit evaluation of the ways of being and acting that frustrate the binary gender norm, unequivocally associating them with cruelty and greed. Finally, we seek to highlight the relationship between the political and cultural context in North America by the time of the film launch - marked by the homophobic wave triggered by the HIV epidemic of the 1980s - and the cinematographic discourse analyzed.

Palavras-chave: Cinema; Disney; Vilão; Heteronormatividade; Drag.

Keywords: Cinema; Disney; Villain; Heteronormativity; Drag.

[COM0638]



## 1. Introdução

Fato é que não se espera a emergência de maiores polêmicas e contestações ao se afirmar que vivenciamos atualmente uma determinada formação sócio-histórica na qual se constata o predomínio do registro visual sobre o verbal. A dominância do paradigma moderno grafocêntrico, que promulgava a linguagem verbal como forma privilegiada de tradução e circulação do resultado da apreensão do real pela razão (portanto, localizando-se firmemente em meio ao projeto racionalista moderno), passa a ser contestada de modo acentuado a partir do século XIX. Tal contestação tem como um de seus momentos fundamentais a invenção da fotografia, em meados daquele século, sendo que no decorrer dos anos posteriores o surgimento de novos mecanismos técnicos de reprodução de imagens, tais quais o cinema e a televisão, contribuiu para a promoção e aceleração do que Martins (2011, p. 74) caracteriza como um processo de transição “da civilização da palavra para a civilização da imagem”.

Se, em um período histórico anterior, a imagem se viu como refém de uma realidade exterior a si, inserida em um regime moderno de analogia segundo o qual sua função estaria restrita a mimetizar uma materialidade externa sobre a qual pouco poderia atuar, com o desenvolvimento, no último século, de técnicas cada vez mais complexas dedicadas a sua produção e difusão, se observou uma transformação radical de seu estatuto. Os novos dispositivos tecnológicos produzem e distribuem em grande escala imagens que simulam a realidade com um nível de harmonia e rigor nunca antes visto. Em meio a esse processo de incorporação da aparência do real, alguns críticos afirmam que a imagem se coloca no lugar de sua antiga matriz, realizando o real como signo, isto é, constituindo simulacros. Nesse novo contexto, organizado sob a égide do que Baudrillard (1983) chamará de “reino do signo”, a imagem autotélica potencializa sua agência sobre o processo de significação da realidade social, ou seja, ela agora não apenas faz ver um real que pouca (ou nenhuma) fidelidade conserva em relação a um referente exterior a si, como faz crer nessa construção simbólica como sendo “o verdadeiro real” (Bourdieu, 1997, p. 28).

Talvez a forma de expressão artística visual que melhor sintetiza tal potencial imagético de criar universos simbólicos que parecem se fundir com a realidade exterior seja o cinema. O potencial cinematográfico de mobilização das principais faculdades perceptivas de seus espectadores funda sua particularidade e centralidade em meio às demais formas artísticas: a imagem cinematográfica tem o poder de criar “efeitos de real” e, por conseguinte, “efeitos no real”. No decorrer do século XX, com seu desenvolvimento técnico e consolidação enquanto fenômenos de relevância sociológica e artística, as produções cinematográficas se tornaram, além de produtos de entretenimento extremamente presentes na vida cotidiana, práticas culturais capazes de oferecer expressão imagética a um marcadamente heterogêneo – e muitas vezes conflitante – conjunto de valores e cosmovisões, figurando assim como instâncias (re)construtoras de sentidos atuantes no âmbito intrasubjetivo, interpessoal e em termos das relações estabelecidas entre indivíduos e suas vigentes condições de existência.

Apesar da grande atenção dada por pesquisadores às produções cinematográficas em geral desde os primórdios do cinema, os filmes infantis de animação longa-metragem permaneceram durante muito tempo relegados a subprodutos da indústria cultural, sendo assim marginalizados por estudiosos da cultura. A partir de propostas inovadoras tais quais as da tradição intelectual dos Estudos Culturais, tal gênero cinematográfico passou a despertar atenção do meio acadêmico, transformando-se em objeto de pesquisa científica. Essa virada deveu-se em grande medida ao reconhecimento da importância dos filmes infantis de animação enquanto instrumentos de educação moral não-formal (Sabat, 2003), capazes de veicular discursos ideológicos acerca de padrões estéticos e de conduta, construindo assim o senso de normatividade social.

O presente artigo versa sobre o processo de construção de significados e valorizações de gênero segundo modelos dualistas e restritivos nos discursos cinematográficos norte-americanos endereçados ao público infantil. Entendemos aqui as performances de gênero socialmente aceitas não como elementos naturais, mas como práticas culturais e ideologicamente construídas e sócio-historicamente contingentes, sendo que

diferentes mecanismos – entre eles os discursos religiosos, médicos, científicos e midiáticos -, são utilizados continuamente na tentativa de garanti-las como condições normativas. Em meio a tantas tecnologias do gênero (Lauretis, 1994), tomamos como objeto de análise os filmes de animação longa-metragem dos estúdios Disney, nos debruçando sobre o filme *A Pequena Sereia* (1989), de modo a analisar como neste se dá a produção da abjeção relacionada a corpos e condutas que frustram as expectativas heteronormativas mediante a construção arquetípica de um “vilão desviante” (Santos, 2015).

Para tanto, a título de aporte metodológico mobilizamos a abordagem da semiótica discursiva de linha francesa, derivada dos trabalhos de Greimas (1973), em conjunto com determinados elementos teóricos próprios da linha de pesquisa convencionalmente chamada de Análise Crítica do Discurso, que relaciona o texto à sua exterioridade, ou seja, às condições e contextos sociais, históricos e ideológicos de produção de sentido.

A escolha das animações infantis longa-metragem como objeto de análise justifica-se devido à importância destas enquanto textos culturais que veiculam e constroem significados, caracterizando-se assim como espaços perpassados pelas relações de poder, onde se materializam “lutas e contestações dos processos de significação produzidos pelo conhecimento hegemônico” (Sabat, 2003, p. 27). Henry Giroux (1995) acentua o papel das animações enquanto instrumentos de aprendizagem persuasiva junto ao público infantil. Para ele,

*É desnecessário dizer que a importância dos filmes animados opera em muitos registros, mas um dos mais persuasivos é o papel que eles exercem como novas “máquinas de ensinar”. (...) Esses filmes inspiram no mínimo tanta autoridade cultural e legitimidade para ensinar papéis específicos, valores e ideais quanto locais mais tradicionais de aprendizagem, tais como escolas públicas, instituições religiosas e a família* (Giroux, 1995, p. 50).

Acreditamos que, na contemporaneidade, há uma clara ampliação das arenas de prática dos processos de constituição de individualidades e coletividades para além dos âmbitos políticos, econômicos e pedagógicos em suas definições *stricto sensu*. Em meio ao cenário das intensas “guerras culturais” (Hunter, 1991), a cultura popular constitui um dos espaços centrais onde as lutas por representação e (re)conhecimento estão sendo travadas, caracterizando-se como um campo altamente disputado e cobiçado por grupos dominantes em seu esforço para assegurar sua hegemonia cultural.

Nosso foco de estudo recai especificamente sobre as performances de gênero da antagonista do filme em questão, uma vez que compreendemos a naturalidade das formas de ser entendidas como normais enquanto determinada pelo contraste com aquelas tomadas como desviantes e, nesta medida, destas últimas dependente. Sendo assim, o trabalho parte do entendimento de que qualquer processo de produção e reafirmação de um determinado modelo identitário que se pretende hegemônico implica, mais que a apresentação do “Mesmo”, ou seja, o socialmente valorizado, a constituição de um “Outro”, de um espaço de abjeção inabitável – porém estrategicamente habitado – que é convocado constantemente pela norma de modo a cumprir a função, em relação a esta, de seu “exterior constitutivo” (Butler, 1993). Analisaremos, portanto, como se dá a produção de tal codificação do “Outro” - os corpos e identidades que não podem existir dentro de uma matriz de inteligibilidade heteronormativa – na figura da vilã Úrsula, de *A Pequena Sereia*.

No tocante à perspectiva teórica que adotamos, retemos dos estudos feministas e *queers* o compromisso em desnaturalizar os modelos restritivos de masculinidade e feminilidade hegemônicos, evidenciando seu caráter regulatório e as assimetrias de poder que estes legitimam. Dos Estudos Culturais, mantemos a ênfase crítica com que estes abordam a “cultura da mídia” (Kellner, 2001). Informado pelos Estudos Culturais, nosso esforço investigativo propõe desenvolver, mais que uma análise textual, uma leitura política e social do discurso cinematográfico objeto de nosso interesse.

## 2. Foucault, poder e sexualidade

Um dos fundamentos teóricos do presente artigo é a compreensão do gênero como, *em grande medida*, um efeito de práticas discursivas, que se dá por meio do desdobramento de variados mecanismos, entre os quais o cinema. Tal posicionamento, em sua versão mais linguisticamente radicalizada, é característico de um corpo teórico que se organiza sob a alcunha de Teoria Queer. Assemelhando-se a um campo gravitacional, mais que a uma disciplina acadêmica rigidamente delimitada, o “projeto” *queer* tem entre suas poucas características definidoras a crítica a modelos de gênero e sexuais hegemônicos - atentando para as marginalidades e invisibilidades que estes constroem - e a importância atribuída a alguns poucos referenciais teóricos, que são partilhados por muitas e muitos autoras e autores ligadas(os) a tal “empreendimento” crítico. Os trabalhos de Michel Foucault, por sua vez, figuram como alguns desses raros referenciais comuns.

Uma afirmação fundamental do projeto teórico do pensador francês é “o poder *produz* saber” (Foucault, 2010, p. 30); mediante a produção de saberes, o poder, concomitantemente, subjetiva e assujeita indivíduos, posicionando-os em espaços específicos dentro de um quadro definido por um determinado “regime de verdade”. Desse modo, Foucault questiona a antinomia entre saber e poder, que tem influenciado grande parte do pensamento ocidental desde Platão, compreendendo que tais dimensões aparentemente opostas funcionam conjuntamente, em uma dinâmica de inter-implicação que ele nomeia de “poder-saber”. Tal posicionamento, que caracteriza o saber como efeito do poder e instrumento para seu exercício, engendra a crítica de Foucault à idéia de poder como fundamentalmente repressivo.

Para Foucault, as formas de exercício do poder vigentes na modernidade ocidental não podem ser entendidas como unicamente negativas, ou seja, atuantes segundo uma lógica de interdição, repressão ou recusa. Em contraposição a tal hipótese repressiva do poder, o autor insistirá no caráter produtivo do fenômeno, localizando entre os séculos XVIII e XIX o período de transição histórica de um modelo jurídico (eminentemente repressivo) para um modelo disciplinar de sociedade - mudança paradigmática expressa pela substituição da lei pela norma como instrumento primário de controle social.

Ainda, enquanto o paradigma jurídico caracteriza o poder como apanágio de determinadas pessoas ou instituições, a idéia de poder disciplinar entende que este transversaliza todos os âmbitos sociais, ou seja, é imanente às mais variadas relações econômicas, políticas, de significação, etc. Dessa forma, Foucault se opõe à representação do poder - exemplarmente expressa pelo célebre modelo de Althusser e seus AIE - que busca encarná-lo e limitá-lo à figura do Estado e seus aparelhos repressivos e ideológicos, tomando-os como a fonte soberana de onde emana o poder e seu meio de exercício por excelência, respectivamente. O autor pensa criticamente o poder pela perspectiva dos mecanismos heterogêneos de dominação, que garantem seu exercício regulador fora do domínio político estreitamente definido.

Para ilustrar tais proposições teóricas, Foucault irá se voltar para a análise do sexo e da sexualidade. Nesse contexto, afirmar que o poder é um ato produtivo significa que as técnicas de poder exercidas sobre corpos sexuais e suas práticas sexuais, com especial ênfase a partir de finais do século XIX, se valeram fundamentalmente de um modelo produtivo de discursos e saberes, constituindo uma ciência da sexualidade que incita o sexo, ao invés de simplesmente invisibilizá-lo. Essa moderna *scientia sexualis* produziu uma miríade de sexualidades que, simultaneamente a sua criação, foram dispostas segundo um regime de normalização (que demarca os limites entre o normal e o anormal), em oposição ao modelo jurídico de poder, historicamente anterior.

É observável nos escritos de Foucault a centralidade atribuída às práticas discursivas em meio a esse processo regulador de multiplicação de identidades “normais” e “errantes”. O autor acentua, por exemplo, o surgimento na psiquiatria, na jurisprudência e na literatura, ao final do século XIX, de uma série de discursos sobre a homossexualidade que permitiram o avanço do controle social sobre tal domínio da “perversidade” (Foucault, 1999). Como veremos adiante, é em meio a esse heterogêneo leque de tecnologias sociais do poder que localizamos o cinema, compreendendo-o como uma *tecnologia do gênero*; isto é, um mecanismo

discursivo que atua na produção do masculino e do feminino, no sentido de, tal qual um tentáculo do biopoder, operar regulando corpos e condutas segundo um imperativo heteronormativo.

### **3. Gênero e performatividade**

Sob a forte influência do pensamento de Foucault, a filósofa norte-americana Judith Butler propõe uma crítica radical ao modelo sexo/gênero, paradigmático no âmbito dos estudos culturais e feministas até meados da década de 1980. Criticando os entendimentos dominantes à época, que partiam da suposição de que haveria uma oposição rígida entre o fato biológico “sexo” e o modo culturalmente determinado de expressão dessa diferença sexual “gênero”, Butler (2008) defende que o gênero é, mais que um meio social de atribuição de sentidos aos sexos, um discurso através do qual se cria a ilusão do sexo como propriedade natural dos corpos humanos.

Na esteira de Foucault, Butler argumenta que o processo de identificação por gênero é sempre um processo de essencialização informado por relações de poder, que funciona no sentido de transformar atos isolados em substância. Mediante a citação repetitiva de atos performativos, indivíduos constituem a ficção reguladora de existência de corpos sexuados e subjetividades genderizadas, unicamente masculinos ou femininos, prévios à sua produção discursiva.

A partir das colocações de Judith Butler, autora que é comumente apontada como precursora e maior expoente da Teoria Queer, temos que o gênero não pode ser compreendido como algo natural ou biológico, inscrito *a priori* nas subjetividades. Considerado pelo prisma das dinâmicas disciplinares de poder vigentes na modernidade ocidental, o gênero caracteriza um conjunto de efeitos produzidos em corpos, comportamentos e relações sociais, por meio da mobilização de um amplo grupo de tecnologias sócio-políticas (Lauretis, 1994).

### **4. Cinema: uma tecnologia do gênero**

As tecnologias do gênero (lê-se: o aparato responsável por sua produção; os instrumentos utilizados para fixar performatividades normativas, sem os quais não há o gênero) estendem-se de mecanismos propriamente semióticos a instrumentos técnicos de transformação corporal. No presente artigo, nos debruçamos sobre o papel desempenhado pelas práticas simbólicas em meio ao processo de constituição e simultânea disposição de corpos e condutas segundo uma estrutura de sentidos calcada na diferenciação rígida entre masculino, feminino e perverso. Acreditamos que os meios de comunicação surgidos nos séculos XIX e XX (jornais, rádio, televisão, cinema, internet, etc.) desempenham papel fundamental na contínua produção e disseminação do gênero enquanto norma binária e restritiva.

Teresa de Lauretis (1994) acentua a relevância da linguagem cinematográfica enquanto uma tecnologia do gênero. Destacando-se em meio às diversas práticas culturais do ocidente, o aparelho cinemático tem historicamente produzido representações ideológicas do gênero, que cumprem em construir o “feminino” de modo ontologicamente marcado pela opressão patriarcal. Segundo Lauretis (1994), a partir da articulação entre técnicas narrativas e códigos cinemáticos específicos, os filmes têm interpelado indivíduos de maneira a moldá-los e posicioná-los dentro de uma matriz heterossexual. Nesse processo, cuja influência se exerce tanto no nível social quanto subjetivo, a imagem fílmica educa o olhar, ao passo que produz saberes sobre corpos e comportamentos.

Portanto, entendemos que o cinema não se relaciona mimeticamente com uma realidade genderizada que lhe é exterior e preexistente à sua formulação simbólica. Ao contrário, o cinema funciona produzindo metáforas performativas, isto é, constituindo as diferenças que alega simplesmente traduzir em termos fílmicos. A principal problemática de nosso interesse é exatamente esse processo de produção fílmica de um modelo de gênero restritivo, que através da apresentação persuasiva de padrões de normalidade e desvio, visa reduzir a multiplicidade de formas de ser e agir ao dualismo masculino e feminino.



## 5. O Abjeto Cinematográfico

Como toda norma, a construção do modelo binário do gênero tem como *conditio sine qua non* a produção de sua falha, de um espaço de exclusão habitado pelo “Outro” ao qual as/os “Normais” (lê-se: aquelas e aqueles que se adéquam às categorias e limites impostos pelo sistema hegemônico) continuamente se reportarão para definirem-se contrastivamente.

Judith Butler (1993) se aprofunda na análise desse papel constitutivo desempenhado pela falha em relação à norma, no âmbito das performatividades de gênero “normais” e “desviantes”. Para a autora, o imperativo heterossexual funciona tal qual uma máquina exclusionária, que garante a legitimidade e naturalidade de determinadas formas de identificação por gênero a partir de, mais que simplesmente a produção de figuras que correspondem idealmente aos parâmetros hegemônicos de masculinidade e feminilidade, a apresentação de corpos e identidades marginais, que deliberadamente frustram tais expectativas dominantes. Este domínio de “seres abjetos” (Kristeva, 1982) caracteriza o *exterior constitutivo* da norma, que cumpre a função de circunscrever o espaço habitado pelos sujeitos “viáveis”. Como coloca Butler (1993), esta zona povoada por corpos “impensáveis, abjetos, invivíveis” constituirá o limite definidor do domínio do sujeito; é efeito do “repúdio sem o qual o sujeito não pode emergir” (Butler, 1993, p.3).

Como argumentamos anteriormente, diversas tecnologias do gênero tomam parte no processo de produção do masculino, do feminino e das identidades “heréticas”. A produção destas últimas é orientada por um processo de abjeção, isto é, sua formulação discursiva é permeada por teor de negatividade, patologia e inferioridade, o que permite que seja reclamada à norma sua naturalidade e inescapabilidade.

O clássico estudo de Vito Russo (1987), *The Celluloid Closet*, foi pioneiro na análise da representação de corpos e comportamentos transgressores das normativas de gênero e sexualidade no cinema comercial norte-americano. Russo constatou três padrões gerais de apresentação de identidades de gênero desviantes na história de Hollywood: (1) transgressor risível; (2) transgressor solitário/depressivo e (3) transgressor perigoso.

Enquanto os dois primeiros padrões de representação parecem ter “reinado” contextualmente na cinematografia norte-americana (o *cross dressing* foi amplamente empregado como dispositivo cômico entre as décadas de 1910 e 1920 e a figura do desviante suicida teve seu auge entre as décadas de 1960 e 1970), a mobilização de uma figura genérica de desviante perigoso e assassino foi recorrente em grande parte do século passado. O padrão discursivo que relaciona estreitamente desvio das normas de gênero e vilania emerge a partir da segunda metade da década de 1920 (Fejes; Petrich, 1993) e mantém-se em voga, pelo menos, até a década de 1990. Nesse período, sua presença transversalizou virtualmente todos os *genres* e *subgenres* cinematográficos – dos *noir* das décadas de 1940 e 1950 (Dyer, 2002) aos *slasher films* dos anos 80 (Benshoff; Griffin, 2005), passando por produções de grandes nomes da sétima arte, como Alfred Hitchcock (Corber, 1993).

Através da análise que se segue – onde nos valem livremente de elementos da semiótica greimasiana e da Análise Crítica do Discurso – evidenciaremos como esse recorrente padrão discursivo também foi mobilizado pelas pretensamente assépticas animações Disney, produções envoltas pelo *ethos* quase inquestionado de inocência e moralidade que permeia a imagem da Disney Company.

## 6. Análise

A narrativa de *A Pequena Sereia* tem como fio condutor a trajetória da protagonista Ariel. Inicialmente em estado de disjunção com seu objeto de valor *independência*, a sereia de 16 anos quer se emancipar das regras impostas por seu pai Tritão e tornar-se adulta. Essa desejada independência é expressa por sua vontade de ter pernas (objeto modal de poder) e conhecimento sobre utensílios e costumes próprios dos humanos (objeto modal de saber). Porém, assim que Ariel conhece príncipe Eric - seu par romântico na trama - testemunhamos seus desejos iniciais por autonomia, independência e uma vivência humana sendo

instantaneamente suplantados por seu interesse por um papel de esposa, transformação essa que evidencia o engajamento da narrativa a uma perspectiva moralizante que valoriza uma imagem extremamente conservadora e limitada de feminilidade.

Em um segundo momento do filme, temos a apresentação do programa narrativo do anti-sujeito Úrsula, estruturado em torno de seu objeto de valor *poder*. Para alcançar o *poder*, figurativizado pela coroa e tridente do rei Tritão, a vilã deverá primeiramente dominar Ariel. Dessa forma, Úrsula se engaja em um programa narrativo secundário, mediante o qual tentará evitar que Ariel beije Eric, para que assim obtenha controle sobre a sereia e, por fim, torne-se a nova rainha dos mares.

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

Tomemos como exemplo de análise a música “*Poor Unfortunate Souls*”, cantada pela vilã em meio a seu esforço para convencer Ariel a assinar o contrato através do qual daria sua voz em troca de pernas humanas. Na referida cena, claramente construída como uma rotina de um show drag<sup>1</sup>, Úrsula ensina para Ariel as performances de feminilidade que cumprem com as expectativas do hegemônico “mundo masculino branco” (Sells, 1995). Em meio às suas lições, a vilã canta:

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

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

Além de afirmar que a feminilidade é baseada majoritariamente na aparência, a performance musical de Úrsula - excessiva e marcadamente teatral - evidencia também que o “ser mulher” é uma categoria dramática, se distanciando de noções que definem o gênero como um efeito de uma constituição anatômica específica. Expondo o caráter performativo e imitativo do gênero, a vilã permite que Ariel vislumbre as reais condições de superação das estruturas vigentes que organizam as formas de pensar os limites entre identidades masculinas, femininas e desviantes.

Essa oposição radical às normativas de gênero é claramente observável na construção plástica da personagem. Sua constituição física materializa uma identidade de gênero altamente desviante: longe dos padrões dominantes de beleza feminina (idealmente representados por Ariel e suas irmãs), Úrsula é uma figura obesa, corpulenta e voluptuosa, beirando o grotesco. Enquanto a metade superior de seu corpo apresenta traços definidos socialmente como pertencentes a mulheres (busto farto, por exemplo), sua metade inferior (tentáculos) não apresenta nenhum marcador visível de gênero, comunicando assim o caráter ambíguo de sua identidade.

Contrastando com a fisionomia jovem da protagonista Ariel, Úrsula aparenta certa idade, ostentando rugas e marcas de expressão em sua face. A estrutura facial da vilã é completamente distinta daquela usualmente atribuída a personagens femininos nos filmes Disney: Úrsula apresenta mandíbula larga, boca extremamente grande e nariz retilíneo (próximo ao formato do nariz do rei Tritão) - assim como cabelos curtos e eretos -, ao

passo que Ariel tem queixo fino, boca pequena e nariz arredondado - além de longos cabelos ruivos. A presença, exclusivamente na vilã, de chamativos acessórios, unhas longas e batom, cílios particularmente longos, pálpebras pintadas em azul (comunicando uso farto de cosméticos) e um sugestivo vestido decotado contribui para a construção do ar extravagante e marcado pela artificialidade cômica de Úrsula. Às suas características físicas, soma-se a voz rouca e grave da atriz Pat Carroll, se contrapondo às vozes agudas das demais personagens femininas da trama.

Os movimentos corporais da antagonista caracterizam uma clara oposição ao padrão gestual de Ariel. Enquanto a pequena sereia mobiliza gestos contidos e suaves, Úrsula movimenta-se de modo expansivo e exagerado. Sua gestualidade extravagante é potencializada por seus tentáculos, que funcionam como oito mãos a somar com seus já extremamente expressivos braços. Podemos afirmar que seu comportamento não-verbal parece replicar estereótipos amplamente difundidos de feminilidade, o que acaba por instaurar uma dissonância entre um corpo que não se adequa harmoniosamente a nenhuma das tradicionais categorias binárias e uma atuação parodística do feminino.

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

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

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

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



Imagem 1 – Divine e Úrsula. Elaborado pelo autor<sup>iii</sup>

Segundo Judith Butler (2008), a performance *drag* parodia o modelo expressivo de gênero e a idéia de uma verdadeira identidade masculina ou feminina. Nesse sentido, Úrsula desestabiliza exemplarmente o gênero, revelando-o enquanto um construto social. Ao dirigir-se a Ariel em seu número musical “*Poor Unfortunate Souls*”, desvelando que o gênero nada mais é que uma construção performativa, que mobiliza sentidos a partir da constante repetição de atos e, por conseguinte, reconhecendo que tal noção não se trata de uma categoria natural, a vilã se torna um perigo por poder potencialmente desviar a bela sereia da anteriormente inevitável aliança com o modelo de gênero dominante.

Portanto, podemos afirmar sinteticamente que Úrsula se coloca além das fronteiras de binarismos rígidos. Enquanto a protagonista Ariel materializa idealmente no nível discursivo do texto os padrões dominantes de feminilidade, Úrsula é uma completa *outsider*, uma criatura disruptiva que desestabiliza radicalmente as categorias mais basilares do sistema simbólico e da estrutura social hegemônicas.

## 7. Considerações Finais

O objetivo geral do presente artigo foi analisar como se dá a produção do imperativo binário masculino/feminino através da construção discursiva da abjeção relacionada a corpos e condutas desviantes. Para tanto, nos debruçamos especificamente sobre o processo de (re)constituição cinematográfica do arquétipo de “vilão desviante” na figura da bruxa Úrsula, antagonista do filme *A Pequena Sereia*.

Em uma primeira aproximação, o fato dos estúdios Disney apresentarem no filme em questão uma personagem que marcadamente subverte as barreiras rígidas dos gêneros poderia ser entendido como uma atitude progressista. Ao apresentarem tais identidades, seus filmes estariam não só retratando a realidade social de modo mais verídico e diversificado, como atuariam de forma a familiarizar o público infantil com tais tipos de identificação que fogem à lógica heteronormativa binária. Em outras palavras, seria um modo de reconhecimento discursivo da possibilidade de existência de posições de sujeito que vão além do normativo.

Porém, essa leitura é logo desacreditada ao observarmos a forma como tal “reconhecimento” se dá. A partir do momento em que as qualidades desviantes são aparentes exclusivamente em um personagem mau, temos um processo de estigmatização que funciona como parte de um esforço mais amplo de normatização de comportamentos. A transgressão está inscrita em um corpo abjeto, no vilão. Mau por natureza e aparentemente irretratável, suas atitudes são a definição do que não deve ser seguido, caso se queira ter uma

posição respeitável no meio social. Ao invés de reconhecimento enquanto formas possíveis de performances que frustram as expectativas do senso comum, há uma condenação discursiva das mesmas desde o início. Em outras palavras, aspectos como imoralidade, ardil e sadismo são apresentados nos filmes como características inerentes a indivíduos cujas identidades de gênero não se conformam às normas sociais.

Nesse processo, a função ideológica do desviante (o vilão) é ajudar a definir e reforçar o que é normativo. Como coloca Velho (2003), um determinado grupo social ou um conjunto de práticas e idéias só pode ser rotulado como bom, desejável e moral após a construção de figuras opostas, que possam ser julgadas como ruins, indesejáveis e imorais. Desse modo, a apresentação de identidades de gênero desviantes nas animações Disney não caracteriza uma falha do sistema heteronormativo em seu esforço para manter o controle. Ao contrário, figura como um fator necessário para que se possa reiterar a normalidade de determinados grupos e práticas e, simultaneamente, desvalorizar outros.

Cabe salientar que no texto fílmico analisado a vilã é severamente castigada devido a suas formas de ser “reprováveis” (Úrsula é perfurada por um mastro no desfecho da história). Nesse sentido, percebemos uma implícita evocação da justeza de transgressores serem penalizados, entendendo que o restabelecimento moralizante da tradição através da violência é uma ação necessária para o mantimento das estruturas simbólicas e sociais hegemônicas.

Esse processo de clara estigmatização discursiva dos detentores de identidades de gênero transgressoras ganha novos contornos e sentidos ao situarmos o filme em questão no contexto sócio-histórico do qual este emerge. Reconhecemos na animação o fenômeno de “transcodificação” (Kellner, 2001) de posições políticas conservadoras largamente difundidas nas mais variadas esferas da vida comum norte-americana do final da década de 1980, contexto marcado pelo “pânico moral” surgido a partir do surto de AIDS. Temos que os mais variados discursos e práticas sociais convergiam à época na crença de que aquele que não se conforma às normas de gênero é mau e representa uma ameaça, posição essa que, apesar de historicamente presente na cultura norte-americana, contava com especial força e visibilidade no período dada a onda homofóbica vigente à época. A estrutura heteronormativa e a patologização do desviante eram reiteradas incansavelmente na cultura da mídia dos anos 80 e meados dos anos 90, baseando todo um discurso político hegemônico pautado pelas noções tradicionais de família e sexualidade.

Mais que um estudo de caso, o presente artigo configura um esforço que pretende-se motivador de pesquisas futuras que avaliem as produções midiáticas endereçadas ao público infantil pela perspectiva de seu engajamento com discursos e projetos de poder-conhecimento específicos, despindo-as de sua aparência de entretenimento desprezioso. Como acentua Adorno (1951) em *Mínima Moralía*, a aparência inócua dos discursos dominantes garante a manutenção de suas formas de dominação. Nesse sentido, no decorrer do trabalho tentamos demonstrar sucintamente que no âmbito da cultura midiática orientada prioritariamente às crianças – e na indústria cultural como um todo - não há textos inocentes em sentido absoluto, mas apenas leituras que, infelizmente, insistem em tratá-los enquanto tal.

## Referências

- Adorno, Theodor. W. (1951). *Mínima moralía*. Lisboa: Edições 70.
- Baudrillard, Jean (1983), *For a critique of the political economy of the sign*, New York, Telos Press.
- Benshoff, Harry M.; Griffin, Sean (2005). *Queerimages: a history of gay and lesbian film in America*. Maryland: Rowman & Littlefield.
- Bourdieu, Pierre (1997), *Sobre Televisão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Butler, Judith (1993), *Bodies that Matter*, New York: Routledge

- Butler, Judith (2008). *Problemas de gênero. Feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Corber, Robert J. (1993). *In the Name of National Security: Hitchcock, Homophobia, and the Political Construction of Gender in Postwar America*. Durham: Duke University Press.
- Dyer, Richard (2002). *The Culture of Queers*. New York: Routledge.
- Fejes, F., & Petrich, K. (1993) Invisibility, homophobia and heterosexism: Lesbians, gays and the media. *Critical Studies in Mass Communication*, 10, p. 396–422.
- Foucault, Michel (1999). *História da Sexualidade I: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal.
- Foucault, Michel (2010). *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Petrópolis, RJ: Vozes.
- Giroux, Henry (1995). “A Disneyzação da cultura infantil”. In Silva, Tomaz Tadeu da e Moreira, Antonio Flávio (eds.). *Territórios Contestados: os currículos e os novos mapas políticos e culturais*. Petrópolis: Vozes, p. 49-81,
- Greimas, A. J. (1973). *Semântica estrutural*. São Paulo: Cultrix, Edusp.
- Hunter, J (1991), *Culture wars: the struggle to define America*. Nova York: Basic Books.
- Kellner, Douglas (2001). *A cultura da mídia*. Bauru: Edusc.
- Kristeva, J. (1982). *Powers Of Horror: An Essay On Abjection*. Columbia University Press.
- Lauretis, Teresa de (1994), “A Tecnologia do Gênero”. In: Holanda, Heloísa Buarque de (org.), *Tendências e Impasses – O Feminismo como Crítica da Cultura*. Rio de Janeiro: Rocco.
- LOURO, Guacira Lopes (2004). *Um corpo estranho. Ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Martins, Moisés de Lemos (2011), *Crise no Castelo da Cultura: Das estrelas para os ecrãs*. Coimbra: Grácio Editor.
- Putnam, Amanda (2013). “Mean Ladies: Transgendered Villains in Disney Films”. In Cheu, Johnson (ed.). *Diversity in Disney films : critical essays on race, ethnicity, gender, sexuality and disability*. North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, p. 147-162.
- Russo, Vito (1987). *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies – Revised Edition*. New York: Harper & Row.
- Sabat, Ruth (2003). *Filmes infantis e a produção performativa da heterossexualidade*. 2003. Tese (Doutorado) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- Santos, Caynã de Camargo (2015). *O Vilão Desviante: ideologia e heteronormatividade em filmes de animação longa-metragem dos Estúdios Disney*. 2015. Dissertação (Mestrado em Estudos Culturais) - Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo.
- Sells, Laura (1995). “Where do Mermaids Stand? Voice and Body in The Little Mermaid”. In Bell, E; Hass, L; Sells, L. (eds). *From Mouse to Mermaid: the politics of film, gender and culture*. Indiana: Bloomington: 175-192.
- Velho, Gilberto (2003). “Estigma e Comportamento Desviante em Copacabana”. In: Velho, Gilberto (org.). *Desvio e Divergência: uma crítica da patologia social*. (8ª edição). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Vencato, Anna Paula (2002). *Fervendo com as drags: corporalidades e performances de drag queens em territórios gays da Ilha de Santa Catarina*. 2002. Dissertação (Mestrado) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina.

## Referências Filmográficas

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

---

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

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

<sup>iii</sup> As imagens de Divine estão disponíveis em: [http://3.bp.blogspot.com/\\_uD5M4xUR5fw/TVIUhjWx-TI/AAAAAAAAADs/7WA8W\\_y699U/s1600/Divine.jpg](http://3.bp.blogspot.com/_uD5M4xUR5fw/TVIUhjWx-TI/AAAAAAAAADs/7WA8W_y699U/s1600/Divine.jpg) e <https://s-media-cache-ak0.piniimg.com/236x/6a/2d/36/6a2d361165b0f775246f5aca2aee4a7d.jpg>. Acesso em: 07/04/2015.