

O CORPO OPPOSITE-DISNEY: A ARTE COMO FERRAMENTA DE SUBVERSÃO DOS DISCURSOS NORMATIVOS SOBRE GÊNERO E SEXUALIDADE GERADOS PELOS DESENHOS DISNEY

THE OPPOSITE-DISNEY BODY: ART AS A TOOL OF SUBVERSION OF NORMATIVE DISCOURSES ON GENDER AND SEXUALITY GENERATED BY DISNEY CARTOONS

Júnior RATTs

<jr.ratts@gmail.com>

lattes.cnpq.br/9690159339461232

RESUMO

Os desenhos dos estúdios Disney tem continuamente produzido discursos que funcionam como ferramentas pedagógicas corporais e subjetivas ao normatizar dentro de padrões heteronormativos os gêneros e as sexualidades. Contudo, na atualidade, artistas têm se apropriado da imagem de personagens das narrativas animadas para subverter estes conceitos tradicionais sobre o ser homem e mulher. Este trabalho busca então perceber os significados deste fenômeno de subversão artística por meio de uma análise da série fotográfica *From Enchantment to Down* produzida pelo fotógrafo francês Thomas Czarnecki e da série de ilustrações Disney Heroes produzida pelo israelense David Kawena. Além disso, o trabalho procura contextualizar de que maneiras os desenhos trabalham estrategicamente na materialização dos corpos dentro de regras heteronormativas.

PALAVRAS-CHAVES: cinema; corpo; gênero; sexualidade; arte

ABSTRACT

Cartoons of Disney studios have continually produced discourses that act as physical and subjective pedagogical tools to regulate within heteronormative standards genders and sexualities. However, at present, artists have appropriated the image of characters of the animated narratives to subvert these traditional concepts of being male and female. This paper then seeks to understand the meaning of this artistic subversion phenomenon through an analysis of the photographic series "From Enchantment to Down" produced by the French photographer Thomas Czarnecki and series of illustrations "Disney Heroes" produced by Israeli David Kawena. In addition, the paper seeks to contextualize the ways in which the designs work strategically in the materialization of bodies within heteronormative rules.

KEY-WORDS: cinema; body; gender; sexuality; art



INTRODUÇÃO

Ultimamente, tenho observado uma profusão de imagens dos personagens femininos e masculino da Disney distantes daqueles padrões de perfeição e pureza disseminados pelos desenhos animados do estúdio. Seja nas imagens produzidas por fotógrafos, ilustradores ou por internautas em seus programas de computador, nota-se¹ em desconstruir o feminino e o masculino construídos pelo universo Disney desde seu primeiro longa-metragem animado (*Branca de Neve e os Sete Anões*, em 1937) até os tempos atuais. Utilizando-se, sobretudo, do homoerotismo e do grotesco, essas imagens vão de encontro a uma pedagogia heteronormativa que percorreu o mundo e, com isso, forjou imaginários culturais sobre o corpo, os gêneros e as sexualidades em todo o globo.

A pedagogia Disney gerou, gerenciou e gerencia ainda formas de ser e estar no mundo, principalmente ao que se refere ao universo feminino segundo estudo desenvolvido por Cláudia Cordeiro Rael (2003) e aos mitos sobre a realidade em geral como demonstra Mircea Eliade (1994). Com seus desenhos, teoricamente ingênuos, a Disney produziu, por meio da imagem e do discurso de seus filmes, padrões generalizados de beleza física, de comportamento e de subjetividade para mulheres do mundo todo. Os homens não escaparam desse discurso pedagógico e, assim, de príncipe em príncipe, aprendemos que a única forma de conquistarmos uma vida digna é sendo brancos, belos, destemidos e, acima de tudo, heterossexuais. Em outras palavras, fomos forçosamente a acreditar que o homem real é aquele sempre disposto a defender as donzelas indefesas cuja conquista amorosa é inevitável porque é natural e divina.

Com isso, os estúdios Disney disseminaram a ideia do amor romântico ao recriar o mito de Adão e Eva através de seus personagens sempre impulsionados a uma união eterna selada por um destino cuja base heteronormativa contribuiu, durante todo o século XX, com a divisão dual dos sexos e dos gêneros e com a degradação dos personagens socialmente descompromissados com a reprodução. Neste sentido, a separação não somente entre feminino e masculino, mas entre belos e feios foi essencial na formatação de uma forma de identificar, por exemplo, homossexuais, adúlteras, bruxas, vilões e dementes em geral nas narrativas Disney. Assim, os

¹ De acordo com CERTEAU, "A tática não tem por lugar senão o do outro. E por isso deve jogar com o terreno que lhe é imposto tal como o organiza a lei de uma força estranha" (1990, p. 100).

personagens considerados *borderline*² sempre foram apresentados, em comparação com os mocinhos e mocinhas, a partir do estranho: corpos esqueléticos ou gordos demais, baixos ou altos demais, indiscretos, sem princípios morais e sempre estilizados com cores vermelha, púrpura ou preta.

“A fantasia é a irmã gêmea da razão”, argumenta Elias (1994, p. 76). E foi, por meio da fantasia, que os estúdios Disney construíram a racionalidade de corpos conformados de princesas e príncipes e, conseqüentemente, de espectadores e espectadoras. Coincidência ou não, as imagens inconformadas de que fiz menção surgem quando os corpos de ex-artistas mirins da Disney exploram toda sua sensualidade em clipes e performances ao vivo que se contrapõem aos excessos de polidez sob os quais foram obrigadas a viver para se fazerem materializáveis.

Os corpos apresentados trazem essa insatisfação, muitas vezes por meio do humor, mas também apropriando-se/adaptando-se da realidade tecnológica que os circunda, mostrando que a arte-mídia representa a metalinguagem da sociedade midiática (MACHADO, 2010, p. 17). É o caso do trabalho da ilustradora italiana Simona Bonafini que criou a série *Selfie Fables* para mostrar como seria o *Instagram* de personagens como Hércules e Ariel. Além dos desenhos, vale destacar o bom humor dos comentários e as *hashtags* utilizadas, ambos presentes nas imagens (Figura 1).

Fig. 1

² Butler afirma, em sua obra, que “as fronteiras do corpo se tornam os limites do social per se” e seus contornos “são estabelecidos por meio de marcações que buscam estabelecer códigos específicos de coerência cultural” (BUTLER, 2008, p. 188). Porém, há corpos que confrontam e ultrapassam essas fronteiras a partir da criação e reinvenção de novos códigos de identificação corporal.



Fonte: Informações desconhecidas.

Neste artigo, pretendo então tratar deste *corpo opposite-Disney* que se utiliza de toda a semiótica presente nos padrões de traços e cores do estúdio com a finalidade de, ao materializar-se por força da expressão artística, recriar novas imagens e pensamentos sobre os corpos e seus destinos físicos e subjetivos.

O que mais me instiga e intriga é, conforme mencionei, o uso de uma estética homoerótica e grotesca como ferramentas de subversão dos mitos heteronormativos criados pela Disney. Tentar então descobrir o porquê da utilização destas estéticas específicas é um dos princípios norteadores da pesquisa. Mas antes é necessário entender a relação entre discurso, pedagogia e heterotopia.

DISCURSO, PEDAGOGIA E HETEROTOPIA

Em *Mitologias*, Roland Barthes faz uma observação interessante sobre a funcionalidade do brinquedo francês. O semiótico observa que os carrinhos, as bonecas, etc reproduzem o mundo dos adultos em todas as suas funções a fim de educar a criança para uma realidade que pré-existe a todos os sujeitos, indicando-lhe modos de funcionalidade em uma

sociedade organizada por classes, gêneros, etc. De acordo com Barthes, é a partir dos usos do brinquedo infantil que a criança

(...) inventa o mundo, utiliza-o: os adultos preparam-lhe gestos sem aventura, sem espanto e sem alegria. Transformam-na num pequeno proprietário aburguesado que nem sequer tem que inventar os mecanismos de causalidade adulta, pois já lhe são fornecidos prontos; ela só tem de utilizá-los, nunca havendo nenhum caminho a percorrer. (2003, p. 61).

Walter Benjamin (1994), quando analisa as brincadeiras infantis, percebe que elas estão na origem de todos os hábitos, os quais são transmitidos por meio de versos e canções. As teses apresentadas pelos autores me fazem recordar imediatamente de um trecho da canção do desenho *A pequena sereia* (1989) na qual a bruxa do mar, Úrsula, dá conselhos à sereia Ariel sobre o que seria a mulher ideal:

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

A fala de Úrsula somada às teorias do brinquedo de Barthes e da brincadeira de Benjamin revela-nos o poder do discurso adulto direcionado às crianças na construção de mitos sobre os gêneros e as sexualidades, mais particularmente geram uma memória-signo de como os sujeitos a partir de seu gênero e orientação sexual devem se comportar em sociedade com vistas a ter um futuro estável e socialmente aceitável. Em suma, “as crianças jamais inventam coisa alguma; são os homens, ao contrário, que inventaram as crianças” (FOUCAULT, 2013, p. 20). Para tanto, a indústria do desenho animado (e não somente ela) se constitui em uma heterotopia por meio da qual as tipologias produzem discursos pedagogizantes (que se transformam em memória e conseqüentemente em hábitos) sobre os corpos e as subjetividades, possibilitando um direcionando normativo aos seus telespectadores.

As heterotopias, segundo Foucault (2003), são lugares que se opõem a todos os outros espaços sociais e cuja função é, de certa forma, apagar, neutralizar ou purificar estes locais em sociedade onde o indivíduo desenvolve suas falas, ações e pensamentos. O cinema é um destes

espaços. Isto porque, de acordo com Ismail Xavier, no processo de identificação/projeção, “a participação afetiva deve ser considerada como estado genético e como fundamento estrutural do cinema” (2005, p. 23). Ou seja, na sala escura há uma neutralização e um (re)pensar sobre/do mundo que se dá por meio do “mergulhar” do indivíduo no texto fílmico. Nesta situação, sujeito e personagem, através do olhar³, constroem-se mutuamente por meio das emoções evocadas pela trama da qual o indivíduo, ainda que uma criança, retira subsídios para identificar/construir a realidade e se identificar/construir-se nela.

Essa relação entre sujeito e imagem, contudo, não está livre de conflitos e, por isso mesmo, as narrativas buscam usar em suas tramas as tipologias típicas do imaginário cultural, as quais são, nas palavras de Butler, “o modo pelo qual a abjeção é conferida” (1998, p. 161). Ou seja, as tipologias materializam os corpos a fim de torná-los classificáveis aos telespectadores e essas formas de classificação terminam por criar memórias que se condensam em hábitos de identificação estereotipada dos sujeitos na vida prática. Em outras palavras, o desenho animado, quando visto como material semelhante ao brinquedo ou atividade equivalente à brincadeira, produz uma percepção distorcida de mundo responsável por gerenciar uma realidade cartesiana para os gêneros, baseando-se em normas heteronormativas que dividem o mundo entre homens e mulheres e que subjagam aqueles sujeitos que não se enquadram nestes padrões tradicionais de comportamento.

Duas fórmulas foram e são utilizadas constantemente pelos estúdios Disney a fim de fazer prevalecer essa visão dual e estereotipada da realidade: o final feliz e a estética física e moral de seus personagens⁴. Dessa maneira, seguindo a tese de Butler (2007), os corpos nos desenhos se tornam reféns do poder que os materializa, que constitui sua fixidez, seus contornos, seus movimentos. Em contrapartida, os discursos produzidos por esses corpos enquadrados enquadram os corpos que os enxergam e deles retiram os elementos necessários para a criação de mitos que equilibram a cognicidade do sujeito e sua própria existência como indivíduo e entidade.

³ Ler o capítulo *Identificação, Projeção, Espelho*. In: MACHADO, Arlindo. O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço. São Paulo, Paulus, 2007.

⁴ Ler mais sobre esta relação entre as narrativas cinematográficas e a estética moral e física dos personagens em RATTS, Júnior. *Quem deve viver, quem precisa morrer: a importância semiótica das narrativas dos filmes de ficção científica na manutenção da ordem sociocultural dos gêneros e das sexualidades*. In: *Mediação / Universidade Fumec* – Vol. 13, n. 12 – Belo Horizonte: Universidade Fumec, Faculdade de Ciências Humanas, Sociais e da Saúde, 2011. Disponível em <http://www.fumec.br/revistas/mediacao/article/view/513>

O corpo nos desenhos é transformado, assim, em linguagem (signo) responsável por equilibrar a economia cognitiva de toda uma sociedade e, principalmente, da criança.

É por sua condição de linguagem, ou seja, de transmitir mensagens através das imagens que produz, que este corpo passa a ser percebido como mito destinado a radicalizar-se na sensibilidade das massas. Ou seja, o corpo individual, por meio de sua ordenação em signo-mito, reconduz à ordem o corpo coletivo, mesmo que apenas imagetivamente. Por isso, aproximar a performance das personagens a um desempenho mítico é enfatizar o que Fredric Jameson chamou resumidamente de “dimensão utópica da narrativa”. Ao reescrever as ações dos personagens das narrativas cinematográficas em termos de mito, Jameson indica que é a partir da apropriação do mito pelas narrativas audiovisuais que se desenvolve “a celebração ritual da renovação da ordem social e de sua salvação, não somente da ira divina, mas também da liderança indigna” (1995, p. 27). Com efeito, é partindo dessa possibilidade de ação mítica dos personagens da ficção que se desenvolve o potencial utópico e transcendente da obra de arte da cultura de massa.

Porém, para toda ação utópica de normatização (estratégia) há uma ação contrária real e também utópica de desnormatização (tática). Afinal, como afirma Simmel, “o jogo da sociedade tem um duplo sentido profundo, a saber: não somente joga na sociedade aquele que a mantém externamente, mas com ele “joga-se” de fato a “sociedade.” (2006, p. 72). Examinemos então duas formas de jogo que se contrapõem a heteronormatividade compulsiva como caminho para a felicidade social.

BELO FINAL INFELIZ: PENSAR O SER FEMININO POR MEIO DA ESTÉTICA DO GROTESCO

Em *Mundialização e Cultura*, Ortiz, o autor atribui à familiaridade gerada pelos diversos signos do consumo de produtos e de informação o termo de “memória internacional-popular”, a qual constitui uma unidade mítica explorada em larga escala pela publicidade e pelas empresas e conglomerados transnacionais. Dentro dessa perspectiva mito-comercial, analisa o autor, “as necessidades básicas do homem seriam idênticas em todos os lugares, e sua vida cotidiana se nivelaria às exigências universais de consumo, prontamente preenchidas em suas particularidades” (ORTIZ, 1998, p. 139). Dessa maneira, não somente o desejo pelo consumo, mas o próprio desejo é universalizado pelo mercado sob a forma de signo. A economia, assim,

mercantiliza o corpo e a própria essência das pulsões humanas e para tanto trabalha com imagens que acredita conter perfeitamente o objeto desencadeador dessas pulsões. Trabalha enfim com signos espetaculares, porém vazios; humanos até, mas de alma duvidosa.

Um desses signos é o do amor romântico materializado pela imagem do casamento eternamente feliz como destino natural de homens e mulheres. Esse é, sem dúvida, o destino de todos os personagens Disney a ponto do estúdio alterar a história original como acontece em *A Pequena Sereia* (1989). No conto original de Hans Christian Andersen, a princesa morre e vira um espírito do mar, já na trama Disney ela é transformada em humana para se casar com o príncipe Eric. Para deixar mais clara essa “obsessão” Disney pela naturalização da união heterossexual em casamento, em *A Bela Adormecida* (1959), a princesa Aurora, no momento em que conhece o príncipe Felipe, mesmo sem saber seu nome ou qualquer informação sobre ele, canta com alegria:

Foi você o sonho bonito que eu sonhei
Foi você eu lembro tão bem você na minha visão
E me fez sentir que o meu amor nasceu então
E aqui está você, somente você a mesma visão
Aquela do sonho que eu sonhei...

Logo depois, é a vez do próprio príncipe que também nada sobre Aurora repetir o mesmo trecho da canção reforçando assim que o destino do encontro matrimonial já estava inscrito não nos sonhos de ambos, mas em suas memórias como uma espécie de promessa divina, de destino inevitável. O final da trama é selado com a cena em que o beijo entre os dois, envoltos por nuvens, se transforma em uma imagem ilustrativa de um pesado e grosso livro que se fecha. Algo parecido acontece em *A Bela e a Fera* (1992) em que a cena final exhibe um esplêndido vitral com as imagens dos dois personagens centrais abraçados. Nas duas situações, dá-se um fim inquestionável ao amor heterossexual ao mesmo tempo em que o transforma em um mito-signo⁵ regido pelas leis da cultura. Enfim, as duas imagens engessadas impossibilitam que qualquer um questione o que veio depois da festa de núpcias: houve brigas? Traições? Eles ficaram realmente juntos para sempre?

⁵ Essa forma de cristalização evoca a necessidade social por mitos fundantes. Como diz Elias (1994, p. 23): “a convenção tem expressão numa poderosa necessidade intelectual de descobrir primórdios absolutos.” Quer dizer, há certo excesso na procura por um início das coisas que a tradição nos apresenta por meio das mitologias próprias de cada cultura e o cinema as reapresenta em releituras dessas mesmas mitologias. No contexto apresentado, o mito do amor divinamente heterossexual (que começa com Adão e Eva) se repete de desenho em desenho até a exaustão.

Na série fotográfica *From Enchantment to Down* produzida pelo fotógrafo francês Thomas Czarnecki temos algumas dessas perguntas respondidas. Nas fotos que, através de uma estética grotesca⁶ retratam as princesas Disney mortas (Figuras 2, 3 e 4), cria-se um confronto entre o universo da inocência dos contos de fadas e a realidade obscura que faz parte da sociedade e da cultura comum em relação ao feminino. As imagens das mulheres subjugadas, espancadas ou propositalmente mortas colocam em xeque o imaginário cultural como instituição e revelam que, nem sempre, as mulheres estão naturalmente protegidas por um universo masculino. Pelo contrário, o ensaio revela a impunidade mundial em relação à violência contra a mulher que ainda faz parte da realidade de muitas sociedades. Com isso, o artista utiliza-se da memória internacional-popular para obscurecer os contos de fadas e o mundo e daí produzir um discurso crítico que repense a condição social e cultural do feminino. Em todas as fotografias, a face⁷ das assinadas é velada, o que reforça a sensação de que elas são apenas objetos de uma sociedade que, na verdade, nunca as enxergou ou que, de fato, nunca tiveram um rosto, uma identidade.

Fig. 2

⁶ De acordo com Leite Jr., o grotesco se transforma em uma categoria estética no século XIX, sendo teorizada e expressada pelo movimento romântico. É o escritor Victor Hugo que, em 1827, inventa o grotesco como uma categoria estética moderna na qual a tragédia e a comédia, o sublime e o grotesco fundem-se em uma só (LEITE., 2011, p. 14).

⁷ O rosto, como aponta Kathia Castilho, “é o grande canal para expressão das emoções, facilmente identificáveis pelos receptores” (2004, p. 52).



Fonte:

<http://www.modaempauta.com.br/2012/02/a-morte-das-princesas-da-disney-por-thomas-czarnecki.html>

Fig. 3



Fonte:

<http://www.modaempauta.com.br/2012/02/a-morte-das-princesas-da-disney-por-thomas-czarnecki.html>

Fig. 3



Fonte:

<http://www.modaempauta.com.br/2012/02/a-morte-das-princesas-da-disney-por-thomas-czarnecki.html>

As fotos vão ainda de encontro à memória cultural acerca do casamento heterossexual como único caminho saudável para os corpos considerados normais ao questionar a naturalidade

da figura masculina como provedor de amor, estabilidade financeira e segurança. Mesmo que não esteja claro que foram eles os autores do crime, injeta-se no imaginário do espectador das obras a dúvida sobre a autenticidade da beleza, em toda sua complexidade, dos homens apresentados pelas tramas como perfeitos em seu físico e em suas atitudes. Os signos que regem o imaginário sobre o sujeito masculino são postos à prova a partir da materialização de outros signos a partir de um imaginário reconstruído.

Dessa forma, a lei que rege os signos⁸ é repensada a partir da lei que rege a sociedade. As imagens artísticas trazem à tona a ineficácia das ações legais relacionadas à mulher e, com ela, a ineficácia da lei sígnica. O signo do amor romântico, perpetuado pela memória do amor eterno entre homens e mulheres heterossexuais, é colocado em questão quando um dos próprios cônjuges, ao decidir assassinar suas princesas, “assassina” também uma realidade engessada pela heteronormatividade compulsória.

CORPOS EM EXTRARDIONÁRIA EXPOSIÇÃO: UM NOVO LUGAR PARA O SUJEITO MASCULINO GERADO PELO HOMOEROTISMO

Tradicionalmente, o homossexual masculino foi retratado pelo cinema hollywoodiano⁹ a partir de dois tipos: o excêntrico e o vilão. A Disney seguiu esta tradição ao construir tipologias homossexuais baseada em estéticas físicas que denotavam/denotam estéticas morais¹⁰. E inovou: conseguiu unir vilania e excentricidade em um único sujeito. É o caso de Scar, Governador Ratcliffe e Hades (respectivamente personagens dos desenhos *O Rei Leão*, 1994; *Pocahontas*, 1995; *Hércules*, 1997). Os desenhos do estúdio ainda produziram dois tipos interessantes de gays masculinos. O primeiro é aquele assexuado (todos os são) destinado a guiar o mocinho ou a mocinha ao caminho da heteronormatividade (Sebastião de *A Pequena Sereia*). O segundo caso é

⁸ De acordo com Santaella, três propriedades materiais e substanciais fazem de algo um signo: sua qualidade, sua existência e seu caráter de lei. Quando se refere especificamente ao caráter de lei, a autora afirma que assim “assim funcionam as palavras, assim funcionam todas as convenções socioculturais” (2004, p. 13). Quer dizer, o *The End*, a imagem paralisada do casal ao final da narrativa a denota o matrimônio maravilhoso funcionam como signos que regem uma lei que, mesmo invisível, não nos permite levantar qualquer dúvida que *ali houve de fato um final e que ele foi fatalmente feliz*.

⁹ Uma boa fonte de pesquisa sobre a presença dos homossexuais no cinema estadunidense é o documentário “O outro lado de Hollywood” de Jeffrey Friedman e Rob Epstein (*The Celluloid Closet*, EUA, 1995). O capítulo “A representação dos homossexuais na mídia” do livro “Homossexualidade: do preconceito aos padrões de consumo” é outra fonte importante de pesquisa sobre o assunto.

¹⁰ Os personagens secundários sempre orbitaram em torno do casal principal da trama, opondo-se a eles moralmente por meio das características físicas que reforçavam, no caso dos homossexuais, sua inclinação a atos insanos e de crueldade.

ainda mais curioso e único e se chama Gaston. O personagem é vilão de *A Bela e a Fera* (1992), mas bem ao contrário daqueles que o antecederam ou o sucederam, sua beleza se igualava a dos heróis das tramas. Contudo, ele precisou ser castigado com um final que culminou em sua morte. Mas por quê?

A resposta é simples: Gaston valorizava seu próprio corpo. Avantajado, de traços fortes, olhos claros e grandes cabelos negros, o anti-herói reconhecia para si e para os outros todos os seus atributos físicos. Além disso, sua inclinação amorosa em relação à personagem Bela estava mais relacionada à conquista de um troféu do que ao desejo veemente por um relacionamento com vistas à procriação. Gaston se bastava a Gaston e este era seu grande e imperdoável pecado.

Todos os personagens ditos homossexuais dos desenhos Disney nunca foram revelados nas tramas como tais. Apenas o espectador mais astuto (ou nem tanto) notaria no gesto, nas cores da vestimenta, na forma de falar a diferença entre ele e o príncipe da narrativa no que se refere à orientação sexual. A descrição da homossexualidade, paradoxalmente, era uma extensão da descrição do mocinho. Isso porque o homem Disney, por mais impetuoso que fosse, sempre foi um homem essencialmente fechado. Em sua natureza, sempre foi mostrado como virtuoso e funcional (protetor e reprodutor). Dessa maneira, em todas as tramas, suas virtudes são sempre reveladas, apreciadas e aclamadas; seu corpo não. Esse apagamento do corpo segue a lógica ocidental apresentada por Le Breton segundo o qual “o corpo não transparece verdadeiramente à consciência do homem ocidental a não ser, exclusivamente, nos momentos de crise, de excesso” (2012, p. 195).

Assim sendo, o corpo do príncipe existia sem existir ou, novo paradoxo, existia em descrição, pois sempre lhe cabia uma calça mais justa, um botão que se abria “despropositalmente” e, claro, a beleza greco-romana sempre em exibição em meio a atitudes impecáveis de lealdade, compaixão e heroísmo. O corpo perfeito e a sua sexualidade estavam lá, mas a bondade extraterrena do homem-pai¹¹ apagava-o; a fraternidade, a misericórdia e,

¹¹ Por conta do processo civilizador iniciado na Era Vitoriana, “a sexualidade é cada vez mais transferida para trás da cena da vida social e isolada em um enclave particular, a família nuclear” (ELIAS, 1994b, p. 180). Assim, “coerente com a renovação médico-pedagógica da família e de outros locais de produção do cidadão burguês, procurava-se (...) rebater a sexualidade masculina para o interior da família e da casa. O objetivo era fazer do homem o *homem-pai*, cidadão ocupado exclusivamente em trabalhar, cuidar dos filhos e fiscalizar a moral sexual das esposas.” (COSTA, 1992, p. 52). Essa forma de pensar a organização dos gêneros perdurou por todo o século XX e ainda perdura em

principalmente, o compromisso para com a felicidade de sua companheira fazia-o se esquecer completamente de si, de que possuía um corpo para mostrar e ser desejado. No final de Cinderela, por exemplo, enquanto, de dentro da carruagem, a princesa cumprimenta com entusiasmoos súditos, vemos apenas o tórax do príncipe em uma atitude altiva que distingue sua classe e seu gênero.

Na contracorrente dessa invisibilidade corporal, o ensaio sensual desenvolvido, a partir de 2007, pelo israelense David Kawena na série *Disney Heroes* (Fig. 4) materializa e os corpos desses sujeitos a partir de uma estética homoerótica. Desenhado a lápis e finalizado em Photoshop, o corpo *opposite-Disneys* de Kawena revela-nos heróis em uma situação que nos remete tanto às fotografias homoeróticas dos fotógrafos David LaChapelle e Robert Mapplethorpe como aos ensaios eróticos apresentados por revistas destinadas ao público gay. Dessa forma, é justamente o homoerotismo, sempre invisibilizado nos desenhos, que dá visibilidade aos corpos desnudos dos príncipes e, com isso, produz novos discursos sobre a masculinidade.

Fig. 4



Fonte: <http://www.justlia.com.br/2009/10/disney-heroes-o-lado-sexy-dos-principes-disney/>

Esses discursos apoderam simbolicamente o masculino a partir da sensualidade e, como consequência, problematizam o senso comum relacionado ao *ser homem*. Ou seja, o corpo

alguns grupos ou em determinadas sociedades. Como diz Foucault no início de sua “História da Sexualidade”: “parece que, por muito tempo, teríamos suportado um regime vitoriano e a ele nos sujeitaríamos ainda hoje. A pudicícia imperial figuraria no brasão de nossa sexualidade contida, muda, hipócrita” (1988, p. 9).

seminu, por meio da sedução¹², concede ao homem um lugar por tradição lhe renegado socialmente¹³ em prol da exuberância do corpo feminino sempre colocado, pelo olhar patriarcado, como objeto único e “natural” do desejo. A face escondida da mulher no ensaio de Czarneck se contrapõe ao excesso de peitos, braços e bundas em plena visibilidade no trabalho de Kawena¹⁴. O rosto escondido e possivelmente marcado das princesas dá espaço a faces alegres e sensuais dos príncipes que vergonha nenhuma possuem em se exhibir. O fotógrafo utiliza-se das imagens sexuais taticamente e, dessa maneira, revela-nos um lugar diferenciado para o homem contemporâneo que, deixando de lado os discursos da tradição, reconhece em seu próprio corpo sua condição de sujeito que existe porque justamente possui um corpo que o identifica para si e para os Outros. Isso porque, segundo Le Breton, “o corpo tornou-se a prótese de um eu eternamente em busca de uma encarnação provisória para garantir um vestígio significativo de si” (LE BRETON, 2003, p. 29).

Para finalizar, dois trechos de *Cores Proibidas*, obra do escritor japonês Yukio Mishima, pode nos explicar a utilização de uma estética homoerótica na revitalização do masculino: “Só os homossexuais são sensíveis à beleza particular do homens” (2002, p. 122). E ainda: “Sem dúvida o homossexualismo repousa sobre a base do prazer puro” (2002, p. 148). Talvez os dois pensamentos do personagem do livro de Mishima revelem um olhar essencialista e até mesmo homofóbico sobre os gays masculino. Contudo, ele reproduz também em sua fala a mesma alegria e exaltação ao corpo presente nas obras de artistas, como o fotógrafo Justin Monroe, que se utilizam da estética homoerótica (e até de conhecidos atores da indústria pornô) para fazer visível o corpo masculino em seu potencial erótico, sexual e afetivo.

CONCLUSÃO

Como se vê, os artistas contemporâneos tem se utilizado da memória Disney materializada em seus desenhos para recriar novos discursos sobre o corpo e as subjetividades,

¹² De acordo com Baudrillard, “somente a sedução opõe-se radicalmente à anatomia como destino. Somente a sedução rompe com a sexualização distintiva dos corpos e a inelutável economia fálica dela resultante” (1992, p. 15).

¹³ De acordo com Boodakian, a exibição do corpo nu masculino heterossexual sofre sempre a ameaça da punição. Em contrapartida, “em sua grande maioria, homens gays não compartilham o desejo masculino heterossexual de manter o corpo nu masculino fora do campo de observação. Isso se dá particularmente porque a maioria dos gays não teme a perda de poder implicada na participação do circuito periférico, uma vez que em muitas culturas, eles já habitam esses círculos por outros motivos” (2006, p. 147).

¹⁴ Conforme Le Breton, a “prática da aparência, na medida em que se expõe à avaliação de testemunhas, se transforma em engajamento social, em meio deliberado de difusão de informação sobre si” (2007, p. 77).

distantes de uma lógica heteronormativa. Para isso, utilizam-se da *crise* (no caso feminino) e do *excesso* (em relação ao homens) corporais mencionados por Le Breton para materializarem uma nova realidade para o corpo por meio do grotesco e do homoerótico, duas estéticas geralmente renegadas pelos desenhos aqui mencionados.

É curioso observar que este movimento artístico “contraventor” é acompanhado por uma revisão da própria Disney em relação às suas tramas e seus personagens. *A Princesa e o Sapo* (2009) traz, pela primeira vez no cinema, uma princesa negra (a Disney já havia feito uma versão inter-racial de Cinderela para a TV em 1995); *Encantada* (2007) é uma paródia dos contos de fadas reproduzidos pelo próprio estúdio, *Frozen* (2013) nos apresenta um príncipe vilão e uma heroína com atos de vilania que não se vê em nenhum instante envolvida por um conflito amoroso, nem conclui sua história com um casamento; *Alice no País das Maravilhas* (2010) de Tim Burton nos revela uma moça sábia, guerreira e que no final renega o casamento arranjado para assumir os negócios da família. Em *Enrolados* (2010), uma revisão da história de Rapunzel, o mocinho se divide entre a integridade de um cavaleiro e as atitudes desonestas de um fora da lei. O exemplo mais interessante desse novo contexto seja possivelmente o filme *Malévola* (2014). Ao repaginar a história da Bela Adormecida, a trama apresenta como personagem central a vilã diabolizada no desenho de 1959, humanizando-a ao narrar os motivos que levaram-na a amaldiçoar a princesa Aurora ao mesmo tempo em que estes segredos revelam o pai da princesa como o verdadeiro vilão responsável pela maldição. Ainda neste filme, o amor romântico heterossexual é desmitificado e sua naturalidade é posta em questão no momento em que o beijo do príncipe em Aurora de nada serve para desfazer o feitiço. Apesar de todas essas mudanças, um aspecto das narrativas permanece estamque: o lugar do homossexual na trama Disney ainda é o de subalternidade ou completa inexistência.

É importante dizer que estas revisões nos contos de fadas são reflexos de um novo mercado que exige, cada vez mais, a inclusão do diferente e das diferenças em seus produtos, mas que não se esquece de manter o conteúdo tradicional como pedra angular da produção da cultura em massa. Prova disso é o lançamento de *Cinderela* (2015) que retoma a ideia do amor romântico no mesmo ano em que *In to the Florest* (2014), ambas produções da Disney, traz em sua trama uma Cinderela que se rebela contra um príncipe mulherengo e decide trocar a vida na corte pela vida simples nos subúrbios do reino. Isso me faz recordar que nem sempre nas tramas Disney suas

princesas são moças que se limitam a obedecer aquilo que o destino lhe impõe. A sereia Ariel (A Pequena Sereia, 1989), Bela (A Bela e a Fera, 1991) e Rapunzel (Enrolados, 2010) são inconformadas com sua situação e a união amorosa trata-se de uma opção, não de uma obrigação. Pocahontas também abre mão do casamento/namoro ao decidir permanecer em sua terra a ter que acompanhar seu amado para a Europa.

Seja como for, até mesmo aquilo que é considerado “opção” nas tramas cinematográficas devem ser avaliadas a fim de que se reconheça até que ponto a opção apresentada nestas narrativas pode ser, de forma camuflada, transformada em uma pedagogia normativa de controle dos gêneros e das sexualidades. Outro fator a ser observado é o fato de que o sexo e a sensualidade são elementos ainda abolidos nestas tramas animadas. Daí a necessidade, cada vez maior, da materialização de corpos *opposite-Disney* úteis à desconstrução de hábitos, memórias e discursos que reforcem a existência de determinados sujeitos apoiados na invisibilidade de grupos considerados minoritários por conta justamente de sua sexualidade. Este corpo que se opõem é ainda, conforme mencionado, extremamente importante, por meio da escolha de uma estética eficaz¹⁵, para problematizar o lugar do homem e da mulher em sociedade, independe de sua orientação sexual e de sua identidade de gênero e, assim, revelar novos olhares sobre a diversidade de corpos e subjetividades que constroem os mundos social e o cultural.

Neste sentido, o problema nas tramas Disney, para citar um exemplo, não está no final feliz encerrado por um casamento heterossexual, mas sim na criação de uma memória global que faz com que crianças e adultos se vejam convencidos de que este é o único e natural caminho para a realização social e que o sexo deve ser mantido dentro de uma conformidade vitoriana de visibilidade física e discursiva. É preciso, pois, estar atento a funcionalidade das tramas cinematográficas que pretendem tornar o corpo em objeto funcional. E a arte é uma das ferramentas eficazes, conforme mencionado, à construção de novas percepções sobre as verdades da realidade e de seus indivíduos, visto que, segundo Bauman, “as verdades só podem esperar encontrar sua ‘segunda morada’ exilada na morada da arte” (1998, p. 159).

REFERÊNCIAS

¹⁵ Segundo Marcuse, “na base da sublimação estética, tem lugar uma *dessublimação* na percepção dos indivíduos – nos seus sentimentos, juízos, pensamentos; uma invalidação das normas, necessidades e valores dominantes. (1977, p. 21).

- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro, Ed. Bertrand Brasil LTDA, 2003.
- BAUDRILLARD, Jean. *Da sedução*. Campinas, SP: Papyrus, 1992.
- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da Pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOODAKIAN, Florence Dee. *Despindo os códigos: gênero, relativismo cultural e o corpo nu*. In: GARCIA, Wilton (org.). *Corpo e subjetividade: estudos contemporâneos*. São Paulo, Factash Editora, 2006.
- BUTLER, Judith. *Corpos que pensam: sobre os limites discursivos do "sexo"*. In: LOURO, Guacira Lopes. *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Horizonte, Autêntica, 2007.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2008.
- CASTILHO, Kathia. *Moda e linguagem*. São Paulo, Editora Anhembi Morumbi, 2ª Ed., 2004.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- COSTA, Jurandir Freire. *A inocência e o vício – Estudos sobre o homoerotismo*. Rio de Janeiro: Ed. Relume Dumará, 1992.
- ELIAS, Norbert. *Teoria simbólica*. Oeiras: Celta, 1994a.
- ELIAS, Robert. *O processo civilizador*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1994b.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1994.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1: a vontade de saber*. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1988.
- FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo; n – 1 Edições, 2003.
- JAMESON, Fredric. *Marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995.
- LE BRETON, David. *Adeus ao corpo: antropologia e sociedade*. Campinas: Papyrus, 2003.
- LE BRETON, David. *Antropologia do corpo e modernidade*. Petrópolis, Rio de Janeiro, 2012.
- LEITE, Jorge Jr. *A pornografia contemporânea e a estética do grotesco*. In: Revista (in) visível. Edição zero. Lisboa: Ciências Gráficas – Artes Gráficas, LTDA, 2011.
- ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- MACHADO, Arlindo. *Arte e mídia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

MACHADO, Arlindo. *O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço*. São Paulo, Paulus, 2007.

MARCUSE, Herbert. *A dimensão estética*. Lisboa: Edições 70, 1977.

MISHIMA, Yukio. *Cores proibidas*. São Paulo, Companhia das letras, 2002.

PRINS & MEIJER. How Bodies Come to Matter: An interview with Judith Butler. In: *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, v. 23, n. 2, p. 275-286, 1998.

RATTS, Júnior. *Quem deve viver, quem precisa morrer: a importância semiótica das narrativas dos filmes de ficção científica na manutenção da ordem sociocultural dos gêneros e das sexualidades*. In: *Mediação / Universidade Fumec – Vol. 13, n. 12 – Belo Horizonte: Universidade Fumec, Faculdade de Ciências Humanas, Sociais e da Saúde, 2011*. Disponível em <http://www.fumec.br/revistas/mediacao/article/view/513>.

REAL, Cláudia Cordeiro. Gênero e sexualidade nos desenhos da Disney. In: *Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo na educação*. LOURO, Guacira Lopes; NECKEL, Jane Felipe; GOELLNER, Silvana Vilodre (Orgs.). Petrópolis: Vozes, 2003.

SANTAELLA, Lucia. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004.

SIMMEL, Georg. *Questões fundamentais da sociologia*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2006.



*Artigo recebido para publicação em 15 de junho de 2015
Aprovado para publicação em 15 de agosto de 2015*

COMO CITAR ESTE ARTIGO?

RATTS, Júnior. O corpo Opposite-Disney: a arte como ferramenta de subversão dos discursos normativos sobre gênero e sexualidade gerados pelos desenhos Disney. (Dossiê Sexualidade, Gênero e Corpo no Cinema). *Revista Temporis [Ação]* (Periódico acadêmico de História, Letras e Educação da Universidade Estadual de Goiás). Cidade de Goiás; Anápolis. V. 15, n. 01, p. 78-96 de 168, jan./jun., 2015. Disponível em:

<<http://www.revista.ueg.br/index.php/temporisacao/issue/view/187/showToc>> Acesso em: < inserir aqui a data de acesso >