

REPRESENTAÇÕES SOBRE PERSONAGENS FEMININOS NO FILME DE ANIMAÇÃO *MEU MALVADO FAVORITO 2*

REPRESENTATIONS OF FEMALE CHARACTERS IN THE ANIMATED FILM *DESPICABLE ME 2*

REPRESENTACIONES DE PERSONAJES FEMENINOS EN LA PELÍCULA DE ANIMACIÓN *MI VILLANO FAVORITO 2*

Ana Paula Trofino Ohe

Prefeitura Municipal de Votuporanga, Brasil

<https://orcid.org/0000-0002-6643-6638>

paulinha.t@hotmail.com

Nilson Dinis

Universidade Federal de São Carlos, Brasil

<https://orcid.org/0000-0002-8596-1577>

ndinis@ufscar.br

Recebido: 16/01/2021 Revisado: 31/01/2021 Aceito: 08/02/2021 Publicado: 18/02/2021

Resumo: O cinema de animação se consolida cada vez mais como um grande mercado em expansão cujas continuidades fílmicas agregam novas aventuras e personagens às tramas originais. Das animações produzidas na primeira década do século XXI, pudemos constatar uma predominância de personagens protagonistas masculinos. Refletindo sobre essa ausência do feminino, o objetivo deste artigo reside em identificar e analisar quais representações *da e sobre* a mulher passaram a entrar em cena na animação *Meu Malvado Favorito 2*. Utilizamos como aporte teórico para analisar o filme os Estudos Culturais, os Estudos Feministas e os Estudos de Gênero – sobretudo, as contribuições teóricas de Judith Butler, Guacira Lopes Louro, Rosa Maria Bueno Fischer, Ruth Sabat e Tomaz Tadeu da Silva – e como procedimento metodológico, a análise interpretativa qualitativa. Após o sucesso de bilheteria alcançado com o primeiro filme, as sequências ganharam a presença da personagem Lucy Wilde e com ela algumas rupturas significativas em torno das representações da mulher, no entanto, ainda é notável a hegemonia de imagens e discursos tradicionais sobre o feminino.

Palavras-chave: Gênero; Cinema; Educação; Infância.

Abstract: Animated cinema is increasingly consolidated as a large expanding market whose filmic continuities add new adventures and characters to the original plots. From the animated films produced in the first decade of the 21st century, we could see a predominance of male protagonist characters. Reflecting on this absence of the feminine protagonists, the objective of this article is to identify and analyse which representations of and about women came to the scene in the animated film *Despicable Me 2*. We used Cultural Studies, Women Studies and Gender Studies as theoretical contributions to analyze the movie – above all, the theoretical contributions by Judith Butler, Guacira Lopes Louro, Rosa Maria Bueno Fischer, Ruth Sabat e Tomaz Tadeu da Silva – and as methodological procedure, the qualitative interpretative analysis. After the box office success achieved with the first film, the sequences gained the presence of the character Lucy Wilde and with her some significant changes in the representations of women, however the hegemony of traditional images and speeches about female is still remarkable.

Key words: Gender; Cinema; Education; Childhood.

Resumen: El cine de animación se consolida cada vez más como un gran mercado en expansión cuyas continuidades filmicas añaden nuevas aventuras y personajes a las tramas originales. A partir de las películas de animación producidas en la primera década del siglo XXI, pudimos ver un predominio de personajes protagonistas masculinos. Reflexionando sobre esta ausencia de lo femenino, el objetivo de este artículo es identificar y analizar qué representaciones de y sobre las mujeres llegaron a escena en la película de animación *Mi Villano Favorito 2*. Utilizamos como aporte teórico para analizar la película los Estudios Culturales, los Estudios Feministas y los Estudios de Género – sobre todo, las aportaciones teóricas de Judith Butler, Guacira Lopes Louro, Rosa Maria Bueno Fischer, Ruth Sabat y Tomaz Tadeu da Silva – y como procedimiento metodológico, el análisis interpretativo cualitativo. Tras el éxito de taquilla logrado con la primera película, las secuencias ganaron la presencia del personaje Lucy Wilde y con ella algunas rupturas significativas en torno de las representaciones de mujeres, sin embargo, la hegemonía de imágenes y discursos tradicionales sobre lo femenino sigue siendo destacable.

Palabras claves: Género; Cinema; Educación; Infancia

Como citar este artículo: Ohe, A.P.T. y Dinis, N. (2021). Representações sobre personagens femininos no filme de animação *Meu Malvado Favorito 2*. *Hachetetepe. Revista científica de Educación y Comunicación*, (22), 1-14. <https://doi.org/10.25267/Hachetetepe.2021.i22.1202>

1. INTRODUÇÃO

Desde o século XIX, momento em que a História se transforma em disciplina científica, o lugar ocupado pelas mulheres dependeu das representações feitas pelos homens, até então, únicos historiadores reconhecidos e autorizados a escrever, descrever e a ordenar o mundo segundo seus próprios pontos de vistas (Colling, 2004, p. 30). Se o feminino sempre existiu, nem sempre teve vez ou voz nessa história.

Conduzidas à invisibilidade como sujeito, pode-se dizer que a história das mulheres é uma história recente. Como declara o pesquisador Tedeschi (2012), as produções teóricas relativas à história das mulheres encontram-se ligadas aos movimentos de renovação da própria história que, distanciando-se da história tradicional, voltam-se para as coletividades excluídas.

Podemos destacar a década de 1960 como um importante marco histórico, com o surgimento de vários movimentos sociais, dentre os quais, o movimento feminista. De acordo com os estudos desenvolvidos por Narvaz e Koller (2006), houve várias fases no feminismo, também conhecidas como “gerações” ou “ondas do feminismo”.

A “primeira onda” é associada ao surgimento do movimento feminista no século XIX. Nascido como um movimento liberal pela igualdade de direitos civis, políticos e educativos, o movimento sufragista foi caracterizado pela luta contra a discriminação das mulheres e pela extensão do direito ao voto.

Já a “segunda onda” (décadas de 1960 e 1970), além das questões sociais e políticas, contemplou também as construções teóricas. Nesse período surgiram os Estudos Feministas como campo de estudos acadêmicos, cujo objetivo principal era tornar visíveis na história, na sociologia e na literatura aquelas que por tanto tempo foram ocultadas: as mulheres.

Os anos de 1980, por sua vez, inaugurariam a chamada “terceira onda”, momento em que influenciadas pela corrente pós-estruturalista que predominava na França, as feministas passaram a privilegiar questões como diferença, alteridade, subjetividade. Segundo Narvaz e Koller (2006), o campo de estudos sobre as mulheres e sobre os sexos é deslocado para um estudo das relações de gênero. Desse modo, se num primeiro

momento, a luta do movimento feminista estava mais focada em eliminar as desigualdades que distinguíam as mulheres dos homens, num segundo momento o foco foi questionar a origem e a produção dessas diferenciações bem como os seus efeitos, de modo que “[...] a pergunta não é quem somos? Mas sim, como somos representadas?” (Sabat, 2003, p. 95).

Em *O uso do termo representação na Educação em Ciências e nos Estudos Culturais*, a pesquisadora Wortmann (2001) discute o uso do termo “representação” nos Estudos Culturais, diferenciando seu uso dos conceitos de representação mental e de representação social. Para a referida pesquisadora,

enquanto as *representações mentais* [...] focalizam os fenômenos em um nível intra-individual (o modo como os sujeitos processam a informação), a *representação social* volta-se às afirmações/explicações originadas nas interações sociais, assumindo um projeto que [...] situa-se a meio caminho entre o psicológico e o social (Wortmann, 2001, p. 155).

Por sua vez, nos Estudos Culturais, na abordagem defendida por Stuart Hall e que inspira o presente artigo, a representação participa da constituição das coisas e é considerada uma das práticas centrais na produção da cultura na qual os significados são produzidos e circulam por meio de processos e práticas.

Longe de ser a descrição transparente e neutra de um referente, a representação “é um sistema linguístico e cultural: arbitrário, indeterminado e estreitamente ligado a relações de poder” (Silva, 2007, pp. 90-91). Atribuímos sentidos às coisas pela forma como as nomeamos, as representamos, o que faz da realidade uma instância indissociável da linguagem. Há de se apontar ainda para a instabilidade do significado, uma vez que não existe um vínculo natural entre significantes e significados, eles são resultados de uma rede de convenções produzidas culturalmente.

Em se tratando da relação entre representação e cultura, a professora da *Open University*, Woodward (2007), esclarece que é por meio dos significados produzidos pelas representações que passamos a dar sentido às nossas experiências e a quem somos. Valendo-se do conceito de *identificação*, muito utilizado na teoria do cinema, a autora argumenta sobre o potencial das imagens fornecidas pelos filmes, posto que atuam na ativação de desejos inconscientes por meio dos quais nos vemos projetados e também nos identificamos com os outros.

Como complementa a pesquisadora Duarte (2006, p.56),

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

Acessíveis a um grande número de espectadores/as, os filmes projetam, dentre outras coisas, imagens de feminilidades e de masculinidades, possibilitando às crianças se apropriarem de modelos e expectativas acerca do gênero. Introduzido pelas feministas em meados da década de 70, podemos entender o conceito de gênero como “o modo como as chamadas ‘diferenças sexuais’ são representadas ou valorizadas; refere-se aquilo que se diz ou se pensa sobre tais diferenças, no âmbito de uma dada sociedade, num determinado grupo, num determinado contexto” (Louro, 2000, p. 26).

O sujeito constrói o seu gênero a partir das referências culturais que vai tendo ao longo de sua vida, sendo o cinema um importante instrumento nesse processo, uma vez que as ideias sobre a produção de identidades sexuais e de gênero de mulheres e homens passam a ser disseminadas no senso comum que, por sua vez, tende a assumi-las como naturais e universais. Embora não sejam a mesma coisa, as identidades sexuais e de gênero estão profundamente inter-relacionadas, o que torna difícil pensá-las separadamente. As “identidades sexuais” fazem referência às “formas como [os sujeitos] vivem sua sexualidade, com parceiros/as do mesmo sexo, do sexo oposto, de ambos os sexos ou sem parceiros/as”, já as “identidades de gênero dizem respeito ao modo como “os sujeitos se identificam, social e historicamente, como masculinos ou femininos” (Louro, 1997, p. 26).

Atualmente, é possível constatar o quanto as crianças, especialmente as menores, destinam boa parte de seu tempo assistindo aos filmes animados, seja em casa seja nas escolas, sendo considerável a influência que eles exercem sobre elas, o que pode ser visto, por exemplo, na imitação de falas, gestos, nas brincadeiras de faz de conta. Nesse sentido, os filmes podem ser considerados “máquinas de ensinar”, visto que “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. 51).

Tomadas muitas vezes como uma forma de entretenimento, as animações acabam escapando a um olhar mais atento e crítico, o que, contudo, não impede que as imagens e discursos nelas contidos sejam assimilados pelo imaginário infantil, fornecendo elementos para que construam formas de se identificar e se auto representar.

Observando mais atentamente esse gênero cinematográfico, pudemos perceber que diferentemente do que vinha ocorrendo em décadas anteriores, nas quais predominou um único filme para cada narrativa, as duas primeiras décadas do século XXI vêm apostando nas sequências filmicas, prova de sua lucratividade e fidelização de público.

A partir de um levantamento sobre as animações produzidas na primeira década do século XXI e que adentraram no mercado brasileiro, constatamos que dezessete delas ganharam continuidades, a saber: *Shrek* (DreamWorks Animation, 2001, 2004, 2007, 2010); *Monstros S.A.* (Pixar Animation Studios, 2001, 2013); *Atlantis o Reino Perdido* (Walt Disney Animation Studios, 2001, 2003); *A Era do Gelo* (Blue Sky Studios, 2002, 2006, 2009, 2012, 2016); *Lilo & Stich* (Walt Disney Animation Studios, 2002, 2005, 2006); *Procurando Nemo* (Pixar Animation Studios, 2003 e 2016); *Irmão Urso* (Walt Disney Animation Studios, 2003, 2006); *Os Incríveis* (Pixar Animation Studios, 2004, 2018); *Madagascar* (DreamWorks Animation, 2005, 2008, 2012); *Happy Feet* (Warner Bros Family Entertainment, 2006, 2011); *Carros* (Walt Disney Animation Studios, 2006, 2011, 2017); *Tá Dando Onda* (Sony Pictures Animation, 2007, 2017); *O Bicho Vai Pegar* (Sony Pictures Animation, 2006, 2008, 2010, 2015); *Kung Fu Panda* (DreamWorks Animation, 2008, 2011, 2017); *Tá Chovendo Hambúrguer* (Sony Pictures Animation, 2009, 2013, 2017); *Meu Malvado Favorito* (Universal Pictures, 2010, 2013, 2017); *Como Treinar o Seu Dragão* (DreamWorks Animation, 2010, 2014, 2019).

No entanto, desse total, apenas uma delas era (co)protagonizada por uma personagem feminina, a saber, a trilogia *Lilo & Stich*. Esse baixo número de protagonismo feminino suscitou alguns questionamentos: quais personagens femininas deixariam de existir caso o filme original não tivesse continuidade? Como o feminino vem sendo introduzido e a partir de quais representações ao longo das sequências filmicas?

Para investigar essas questões, escolhemos como objeto de estudo a animação *Meu Malvado Favorito 2 (Despicable Me 2)*, uma animação da *Universal Studios e Illumination Entertainment* (2013), dirigida por Pierre Coffin e Chris Renaud.

2.METODOLOGIA

De acordo com o teórico cultural e sociólogo jamaicano, Hall (2016), a partir da segunda metade do século XX a cultura ganhou expressividade na análise da vida social em virtude de seu caráter associativo e constituinte.

Com os Estudos Culturais (E.C.), práticas e produções outrora invisibilizadas pelas ciências humanas e sociais tradicionais, ganharam espaço no âmbito acadêmico a partir de uma perspectiva interdisciplinar. Como esclarece o pesquisador Silva (2015), os E.C. não se caracterizam por possuir uma única metodologia, atuando no esforço na criação de caminhos que buscam compreender a diversidade de práticas culturais em diferentes contextos. Trata-se de estudos tipicamente interpretativos e avaliativos em suas metodologias e preocupados com as formas pelas quais as práticas culturais falam das vidas das pessoas e às vidas dessas pessoas, possibilitando uma compreensão de si e do mundo que as cercam.

As representações de gênero podem ser apreendidas por meio de diferentes práticas e artefatos culturais, sendo o cinema de animação um deles. Conforme já mencionado, o baixo número de protagonismo feminino constatado nas animações produzidas nos primeiros dez anos deste século (XXI) e que ganharam sequências nos chamou a atenção, motivando-nos a pesquisar como essas ausências do feminino passaram a se fazer presentes no decorrer de continuidades fílmicas.

A fim de nos aproximarmos das representações sobre a categoria mulher – já que a maior parte dos títulos relacionados lidam com personagens “não-humanas” (animais, seres fantásticos) –, elegemos como objeto de estudo a animação *Meu Malvado Favorito 2*, por apresentar uma quantidade maior de personagens femininas que inexistiam no filme inaugural. Assim, o objetivo deste artigo reside em identificar e analisar quais representações *da* e *sobre* a mulher passaram a entrar em cena no decorrer da referida sequência fílmica.

Este artigo é parte de uma pesquisa de doutorado na qual foram analisadas representações sobre o feminino em diversas sequências fílmicas de animação produzidas no século XXI (Ohe, 2020). Para o propósito deste artigo, centramos a análise no filme *Meu Malvado Favorito 2*, devido a sua grande audiência com o público brasileiro.

Perceber as animações como uma prática cultural exige uma compreensão das múltiplas linguagens e estratégias utilizadas por elas, exige compreender o que é dito, o que é insinuado, o porquê algo é dito ou é insinuado. Dessa forma, adotamos como procedimento metodológico a análise qualitativa. Para subsidiar nossa pesquisa utilizamos como referencial teórico os Estudos Culturais, os Estudos Feministas e os Estudos de Gênero dos/das quais nos valeremos das contribuições, dentre outros/outras autores/as, de Butler (2003); Louro (1997, 2000); Fischer (1996); Sabat (2003) e Silva (2007, 2010).

Por fim, como ressaltam Frow e Morris (2006), é importante lembrar que a análise interpretativa qualitativa na perspectiva dos Estudos Culturais - que também utilizamos neste artigo - é diferente da análise positivista presente na maior parte do trabalho em ciências sociais. Nesta perspectiva,

[...] os estudos culturais não constituem uma forma daquele tipo de “multidisciplinaridade” que sonha com a produção de um mapa de conhecimento exaustivo, e não postulam (diferente de algumas formas totalizadoras do marxismo) um espaço transcendental a partir do qual se poderia sintetizar os conhecimentos e concluir uma “teoria geral” [...] o trabalho na área dos estudos culturais aceita sua parcialidade (em ambos os sentidos desse termo); é abertamente incompleto e partidário em sua insistência quanto às dimensões políticas do conhecimento (Frow e Morris, 2006, p. 327).

3. DISCUSSÕES E RESULTADOS

A franquia *Meu Malvado Favorito* (*Despicable Me*) estrou nas telas de cinema no ano de 2010. O filme é protagonizado por Gru, um super-vilão, que se vê ameaçado por Vetor, um adolescente aspirante à vilania. A fim de fazer história Gru decide roubar a lua e para isso precisa do raio encolhedor, atualmente em posse do rival. Para colocar seu plano em prática de reaver a arma sem levantar suspeitas, o protagonista finge adotar Margô, Edith e Agnes, contudo não esperava ter sua vida transformada pelas meninas que, ao final, passam a fazer parte oficialmente da vida do agora ex-vilão.

Nesta segunda animação, Gru é recrutado pela Liga Anti-Vilões (AVL) para ajudar a solucionar o roubo da substância PX41, uma potencial arma de destruição, e para recrutá-lo é escalada a agente Lucy Wilde.

Se, inicialmente, o ex-vilão recusa a oferta de emprego, ele acaba por voltar atrás. Mas logo no seu primeiro dia de trabalho é surpreendido pela presença de Lucy:

Gru: - Por que você está aqui?

Lucy: - Vim a mando de Silas, sou sua nova parceira. Eeeeeee!

Gru: - O quê? Não! Nada de eeeee. Bundoviski não me falou nadinha de uma nova parceira.

Lucy: - Pelo seu passado moralmente duvidoso, ninguém quis trabalhar com você, menos eu! Eu topei na hora, sabe como é, eu sou nova aqui, eu faço o que me mandam (*Meu Malvado Favorito*, 2013).

A agente Wilde é designada como parceira Gru, mesmo a contragosto do ex-vilão, acostumado a trabalhar sozinho. Por mais que Lucy simpatize com Gru, ela apenas cumpre a ordem do chefe, que não *pede* que ela seja parceira de Gru, a *manda* ser. Esse poderio masculino se faz presente nesses dois primeiros filmes da franquia nos quais os cargos de maior destaque e prestígio são ocupados por personagens masculinas: temos o senhor Perkins, banqueiro do Banco do Mal, e Silas Bundowiski, diretor da AVL, ambos assessorados por secretárias mulheres, profissões que reforçam a ideia da subordinação feminina ao homem.

A presença das mulheres no mercado de trabalho trilhou um caminho tortuoso e não isento de preconceitos. Ao analisar alguns periódicos que marcaram o chamado “Anos Dourados” (1945-1964), a historiadora Pinsky (2014), observou que o acesso feminino à educação e a consolidação no mercado de trabalho – embora em números consideravelmente menores – fizeram das mulheres concorrentes virtuais dos homens, levando várias revistas da época a lançarem mão de apelos para que as mulheres “se mantenham no seu devido lugar”, isto é, “atreladas às suas tradicionais funções e atributos

de gênero (domesticidade, fragilidade, dependência financeira de um homem)” (Pinsky, 2014, p. 180).

Ainda que o trabalho da mulher fosse socialmente aprovado, era um caminho hierarquicamente inferior ao do casamento, sendo considerado apropriado apenas para as solteiras, uma vez que carreira e marido eram quase que excludentes, pois, além do envolvimento com o trabalho prejudicar o casamento, era comum a ideia de que homens não gostavam de mulheres independentes.

É justamente essa representação da mulher independente que encontramos em Lucy. A personagem em questão pode ser descrita como uma mulher branca, magra, alta, de cabelos lisos e ruivos, olhos verdes, um nariz fino e pontudo. Divertida e bem resolvida, Lucy é uma mulher na casa dos trinta ou quarenta anos, solteira, sem filhos e com um bom emprego.

É interessante observarmos como a personagem Lucy é introduzida no filme como uma mulher ideal para Gru, sobretudo quando sua imagem é contraposta a outras duas pretendentes: Natalie e Shannon.

Natalie foge da imagem tida como bonita segundo o padrão ocidental amplamente divulgado pelas mídias contemporâneas: ela não é jovem, não é magra, possui volumosos cabelos crespos escuros, é estrábica, com dentes desalinhados que saltam de sua boca. Natalie é descrita como uma mulher que tem muito tempo livre, o que sugere a falta de trabalho ou a dependência financeira de outrem, bem como um jeito desastrado que a fazem parecer alguém pouco qualificada.

Imagem 1

Natalie



Já Shannon é representada como uma mulher não mais tão jovem, mas que busca a todo custo parecer bem mais nova e atraente: ela é macérrima, possui cabelos louros longos, platinados e “chapados”, sobancelhas feitas e nariz arrebitado, sua pele é toda esticada usando ainda maquiagem carregada, além de trajar um vestido de oncinha justo, curto e decotado que ressalte ainda mais seu corpo sarado e sandálias de salto agulha.

Como comenta a pesquisadora Swain (2011), ao lembrar a imagem do cyborg proposta por Donna Haraway,

[...] o corpo tecnológico é evocado pelo discurso sobre o transplante, do qual se trocam as peças na luta contra a morte; a plástica na barriga e as publicidades de cosméticos e cremes rejuvenescedores apelam à eterna juventude, ao corpo produzido: o modelo corporal está finalmente ao alcance de todas, na luta contra o tempo e as imperfeições. Com a cosmetologia, nenhuma mulher precisa ser feia, pois a beleza é condição *sine qua non* para o romance e a felicidade (Swain, 2011, p. 22).

É Shannon que toma a iniciativa no encontro que tem com Gru:

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

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

Shannon: - Ah, e ai, você malha?

Gru: - Bom, eu...

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

Gru: - É, eu já percebi... Nós estamos num restaurante, sacou? (Meu Malvado Favorito, 2013).

Imagem 2

Shannon se exercitando durante o encontro com Gru



A partir da situação inusitada, podemos observar como o filme capta essa divinização do corpo magro. Em sua tese de doutorado intitulada *Adolescência em*

discurso: mídia e produção de subjetividade, Fischer (1996), argumenta como o imperativo da beleza, ao eleger a tirania da magreza como paradigma da feminilidade “natural” e desejada, vem produzindo formas patológicas de subjetividade cuja não correspondência a esse modelo acarreta a insatisfação com o corpo. Ser magra e parecer jovem em nossa cultura figura quase como uma obrigação da mulher que cada vez mais passa a buscar por dietas e cosméticos “milagrosos”, exercícios físicos exacerbados, intervenções cirúrgicas, nas quais

[...] todas as tecnologias de correção do corpo da mulher, a partir da definição de desvios culturalmente criados e ampliados por inúmeras estratégias de comunicação, como vimos, só fazem subjugar-las, de todas as formas amarrando-as a si mesmas e a um dispêndio de energia na aquisição de informações e habilidades, em função de uma identidade normativa, cujo fim é a atratividade sexual [...] o complexo de moda e beleza, com a tirania da magreza, produziria formas patológicas de subjetividade, cristalizando a produção de uma determinada feminilidade, definida como ‘natural’. (Fischer, 1996, p. 224).

Se por um lado, o aspecto físico de Shannon de certa forma se enquadre ao que hoje é tido como padrão de beleza, por outro, os assuntos e o comportamento da personagem mostram-se banais e artificiais. Nesse sentido, “a cultura estereotipa as mulheres para que se adequem ao mito nivelando o que é feminino em beleza-sem-inteligência ou inteligência-sem-beleza. É permitido às mulheres uma mente ou um corpo, mas não os dois ao mesmo tempo” (Wolf, 1992, pp. 77-78).

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

Com a expansão da classe média, da alfabetização e das tecnologias de produção em massa, surge nos Estados Unidos um novo estilo de vida a uma nova classe de mulheres alfabetizadas e ociosas da qual o capitalismo industrial as esperavam donas-de-casa exemplares, esposas, mães e consumidoras de produtos para casa. Quando elas deixaram os domínios do lar para ocupar o mercado de trabalho, os anunciantes se depararam com a perda de seu principal público-alvo. Com isso uma nova estratégia se fez necessária, a venda de eletrodomésticos cedeu lugar à indústria da beleza, mudando significativamente o hábito do consumo feminino, outrora para casa, hoje para si.

Conforme esclarece Wolf (1992), embora em cada época e cultura exista um mito da beleza, em sua forma moderna, ele é uma invenção bem recente que ganhou expressão com a libertação das mulheres de repressões de natureza material. Após as contestações e conquistas frutos do movimento feminista, a “descoberta” da sexualidade feminina ligou a produção da beleza à sexualidade da mulher, que, agora, no controle da reprodução, governa o seu corpo, desejos e prazeres. Desse modo, como “o valor social básico da mulher não pôde mais ser definido pela encarnação da domesticidade virtuosa, o mito da beleza o redefiniu como a realização da beleza virtuosa” (Wolf, 1992, p. 19), o que fez com que a modelo jovem e esquelética tomasse o lugar da dona-de-casa feliz como parâmetro de feminilidade bem sucedida.

É interessante observarmos no filme que assim como Jills busca uma companheira para Gru, as três meninas adotadas por ele também tentam encontrar uma “nova mamãe”, tanto que decidem inscrevê-lo num site de relacionamento, como sendo a coisa “certa” a se fazer. Desse modo, a busca feminina por um homem, bem como a constituição familiar numa matriz tradicional, é tanto retratada quanto reiterada no filme como algo esperado e desejado na vida de uma mulher.

Como pontua Louro (1997, p. 133-134),

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

A família ideal pressupõe a heterossexualidade do casal. Em sua tese de doutorado *Filmes infantis e a produção performativa da heterossexualidade*, Sabat (2003) constata que a heterossexualidade é uma condição culturalmente construída que necessita ser reiterada constantemente a fim de normalizar os sujeitos. Valendo-se das filmografias *A Pequena Sereia*, *Mulan*, *A Bela e a Fera* e *O Rei Leão*, a autora investiga quais enunciados performativos são postos em ação de modo a produzir identidades de gênero e sexuais que garantam a heterossexualidade como norma, concluindo que a identidade hegemônica é construída enquanto uma repetição do mesmo, como também é reafirmada por meio da produção do abjeto.

A naturalização da família nuclear foi um dos aspectos bastante contestado nos estudos feministas, dado que esse modelo familiar acaba consolidando formas de relações assimétricas pautadas na diferença sexual que passam a ser vistas como naturais, de modo que

A tentativa de desnaturalização da família pelos estudos feministas contemporâneos consiste em romper com a visão das configurações familiares como aspectos biológicos, imutáveis e atemporais, para compreendê-las como construções sociais e históricas que envolvem uma lógica complexa de organização da sexualidade, da intimidade, da reprodução, da maternidade, da paternidade, da infância, das relações de gênero e da divisão sexual do trabalho (Silva, 2012, p. 170).

No filme, uma estratégia utilizada para reforçar as expectativas em torno do gênero, da heteronormatividade e da constituição familiar tradicional pode ser vista nas cenas protagonizadas pelos *minions*, os seres amarelos ajudantes de Gru:

Imagem 2

Minions em família - missão 1



Imagem 4

Minions em família - missão 2



Em duas missões diferentes, a ida ao *shopping* precisa ser feita da forma mais discreta possível, daí, nada mais “natural” que a representação da família nuclear formada por um pai (ora representado com bigode e chapéu, ora com barba), uma mãe (sempre de vestido) e um filho. Tais representações, acima de quaisquer suspeitas, reiteram a “normalidade” construída e esperada, prenúncio do desfecho. Vale notar que a representação feminina nos dois exemplos citados nunca se encontra no centro das atenções, antes, é sempre o filho que aparece à frente em destaque, um signo que é o retrato da família moderna.

No decorrer do filme, mesmo Gru suspeitando que o autor do roubo seja Eduardo Perez, vulgo El Macho, um vilão que desaparecera anos atrás sob circunstâncias misteriosas, Silas Bundoviski encerra o caso após encontrarem a substância no estabelecimento de outro personagem que acaba preso. Gru então é dispensado e Lucy transferida para a filial da empresa na Austrália. O ex-vilão percebe-se apaixonado por Lucy, mas não consegue convidá-la para sair. A agente, ao contrário, ao se dar conta de seus sentimentos, salta do avião em pleno voo e ruma ao encontro do ex-parceiro, no entanto, acaba sendo raptada por El Macho. Gru, ao saber do ocorrido, parte para resgatá-la:

Gru: - Acabou El Macho! Onde é que está a Lucy?

El Macho: - Rá, rá! Eu já te mostro! [Lucy está amarrada com uma corda a um tubarão e vários mísseis em um foguete]

Lucy: - Oi Gru! Você tinha razão quando disse aquilo sobre El Macho! Eeeee! [...] Não se preocupa comigo Gru! Eu já sobrevivi a coisas piores! [...] (Meu Malvado Favorito, 2013).

Ao final do filme, apesar de sua experiência como agente, Lucy precisa ser salva por Gru, repetindo a velha fórmula de que “o mocinho salva a mocinha”, ressaltando o heroísmo masculino. Nota-se, como o diálogo acima ainda atribui a “razão” ao homem, é Gru quem estava certo desde o princípio, é ele que salvará o mundo, é ele o responsável por restabelecer a ordem.

Vencido El Macho, a cena final da animação mostra o casamento de Gru e Lucy, retrato da família “normal”, da família feliz.

Figura 5

Foto de casamento de Gru e Lucy com as meninas



4.CONCLUSÕES

Cada vez mais presentes no cotidiano infantil, animações para crianças figuram como ferramentas estratégicas que não apenas reproduzem, mas constroem e contribuem para a manutenção das identidades de gênero e sexuais nas sociedades contemporâneas. Como assevera a filósofa Butler (2003, p. 08), “o gênero é uma espécie de imitação persistente, que passa como real”.

Ausente do filme original, pudemos acompanhar em *Meu Malvado Favorito 2* (Universal Studios/Illumination Entertainment, 2013) a inserção da personagem Lucy Wilde, cuja construção como a mulher “na medida” para Gru, é feita a partir da contraposição a outras duas novas personagens: Natalie e Shannon, deixando implícitas as expectativas em torno do aspecto físico e comportamental que são esperados da mulher no que tange o relacionamento e o compromisso amoroso. De forma humorada pautada na ironia e no exagero, o filme retrata o imperativo de um determinado paradigma de beleza feminina traduzido no corpo magro e jovem como premissa de pertença, de saúde e de sucesso, fundamental para atrair a atenção masculina.

Em Lucy, temos a representação da mulher madura, independente, solteira, sem filhos/as e bem sucedida profissionalmente. Contudo, no decorrer da trama narrativa, podemos constatar como essa representação do feminino acaba transformada em esposa e mãe, reiterando, assim, a temática do casamento, da heteronormatividade e do exercício da maternidade na vida da mulher.

É interessante notarmos como o arranjo familiar é trabalhado ao longo da saga: primeiro Gru se torna pai de três meninas para só depois se enamorar e se casar. A temática de filhos/as antes do casamento se faz presente, mas dentro de uma perspectiva do “politicamente correto”: trata-se de um “pai solteiro” e de filhas não biológicas, o que

evoca também o discurso da caridade, exaltando sempre a virtude masculina, ao passo que se fosse ao contrário, uma “mãe solteira” com três filhas biológicas, possivelmente, se retratado, o discurso seria provavelmente outro.

Desse modo, se Lucy parece ser inserida justamente para preencher as lacunas da vida de Gru fazendo com que a família dele ganhe ares de “normalidade”, pode-se dizer que o filme tem o mérito de trazer uma representação da mulher até então inexistente e/ou pouco abordada no cinema de animação que não pode passar despercebida: a realização profissional alcançada pelo feminino, a escolha de não se casar jovem, além de também deixar implícito a prática sexual sem fins de procriação, uma vez que Lucy parece não ter o intento de ter filhos/as biológicos/as, pois torna-se mãe das três meninas já existentes. Assim, ao lado da reiteração de determinadas imagens, comportamentos e valores tradicionalmente associados às mulheres, outros também vêm aos poucos surgindo no cinema de animação, embora ainda haja um longo caminho a ser percorrido.

Acreditando na relação intrínseca entre educação e cultura midiática, vemos o potencial educativo que o cinema de animação exerce na constituição de novos sujeitos e novos espaços para o exercício das identidades de gênero. É preciso, portanto, termos clareza de que as imagens representadas nos filmes criam um mundo ficcional que necessita ser melhor compreendido e explorado por educadoras e educadores, como uma forma de interpretar e de questionar a realidade para a constituição de novas subjetividades mais comprometidas com a diferença e menos comprometidas com a normatização das identidades sexuais e de gênero.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Butler, J. (2003). *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Civilização Brasileira.
- Colling A. (2013). Gênero e História. Um diálogo possível? *Revista Contexto & Educação*, 19(71-72), 29-43. <https://doi.org/10.21527/2179-1309.2004.71-72.29-43>
- Duarte, R. (2006). *Cinema & educação*. Autêntica
- Fischer, R. M. B. (1996). *Adolescência em discurso: mídia e produção de subjetividade*. [No publicada Tese de doutorado] Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- Frow, J. y Morris, M. (2006). Estudos Culturais. En N. K. Denzin y Y. S. Lincoln (eds.). *O planejamento da pesquisa qualitativa: teorias e abordagens*. (pp. 315-343). Artmed.
- Giroux, H. (1995). A disneyzação da cultura infantil. En T. T. Silva y A. F. Moreira (orgs.) *Territórios contestados: o currículo e os novos mapas políticos e culturais*. (pp. 49-81). Vozes.
- Hall, S. (2016). *Cultura e representação*. Apicuri.
- Louro, G. L. (2000). *Currículo, gênero e sexualidade*. Porto.
- Louro, G.L.(1997). *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. Vozes.
- Narvaz, M. G. y Koller, S. H. (2006). Metodologias feministas e estudo de gênero: articulando pesquisa, clínica e política. *Psicologia em Estudo*. 11(3), 647-654. <https://doi.org/10.1590/S1413-73722006000300021>
- Ohe, A.P.T. (2020). *Representações sobre o feminino em sequências filmicas de animação*. [Não publicado Tese de Doutorado]. Universidade Federal de São Carlos, São Carlos.



- Pinsky, C. B. (2014). *Mulheres dos anos dourados*. Contexto.
- Sabat. R. (2003). *Filmes infantis e a produção performativa da heterossexualidade*. [Não publicado Tese de Doutorado] Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- Silva, P. F. C. (2012). *Olhe bem de perto: a construção dos discursos sobre família nos filmes hollywoodianos contemporâneos*. [Dissertação de Mestrado, Pontífica Universidade Católica de Minas Gerais]
- Silva, T. T. (2010). *Documentos de identidade: uma introdução às teorias do currículo*. Editora Autêntica.
- Silva, T. T. (ed.). (2007) . *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Vozes.
- Swain, T. N. (2011). Feminismo e representações sociais: a invenção das mulheres nas revistas “femininas”. *História: Questões & Debates*, 34, 11-44.
<http://dx.doi.org/10.5380/his.v34i0.2657>
- Tedeschi, L. A. (2012). *As mulheres e a história: uma introdução teórico metodológica*. Dourados. UFGD.
- Woodward, K. (2007). Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. En T. T. Silva (coord.) *Documentos de identidade: uma introdução às teorias do currículo* (pp. 7-72). Vozes
- Wolf, N. (1992). *O mito da beleza*. Rocco.
- Wortmann, M.L.C. (2001). O uso do termo representação na Educação em Ciências e nos Estudos Culturais. *Pro-posições*, 12(1), 151-161.
<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/proposic/article/view/8644018>

FILMOGRAFIA

- Renaud, C. y Coffin, P. (Directores). (2013). *Meu Malvado Favorito 2* [Película]. Universal Pictures e Illumination Entertainment