

# Ana Paula Cruz Penkala Dias<sup>1</sup>

Personagens femininas na animação contemporânea:  
um olhar a partir da teoria e da crítica feminista

*Female characters in the contemporary animation:  
an approach from feminist theory and critic*

## RESUMO

O presente texto é parte de uma pesquisa mais ampla através da qual se busca um olhar sobre os produtos audiovisuais a partir da teoria, da crítica e, especificamente dos conceitos feministas. O artigo traz como recorte a articulação dos conceitos de público e privado e relacionados à mitologia do herói com as narrativas de *Os Incríveis 2* e de *Carros 3*, mobilizando, para tanto, as noções sobre a construção política do gênero, a atualização das normas nas narrativas, a maneira como o patriarcado é sustentado por um sistemático reforço de “verdades” e “universalidades”. Sustentam essa abordagem as perspectivas de Susan Okin (2008), Flávia Biroli (2014) e Carole Pateman (1993) sobre os contratos sociais e sexuais; de Heleieth Saffioti (2015) sobre o próprio patriarcado; Simone de Beauvoir (1967) sobre a socialização feminina e a construção política da mulher; sobre o audiovisual como tecnologia de gênero em Teresa de Lauretis (1987) e os trabalhos de Joseph Campbell (1997), Carl Jung (2013) e Roland Barthes (1989) sobre os mitos enquanto discursos.

**Palavras-chave:** teoria feminista; animação; personagens femininas; representação

## ABSTRACT

*The present text is part of a broader research in which audiovisual products are analyzed from the perspective of feminist theory, criticism and specifically concepts. This article brings as a approach the articulation of the concepts of public and private as well as concepts related to the hero mythology with the narratives of The Incredibles 2 and of Cars 3, mobilizing, for this, the notions on the political construction of the genre, the updating of the norms in the narratives, the way in which patriarchy is underpinned by a systematic reinforcement of “truths” and “universalities.” This approach is supported by the perspectives of Susan Okin (2008), Flávia Biroli (2014) and Carole Pateman (1993) on social and sexual contracts; by Heleieth Saffioti (2015) on patriarchy itself; Simone de Beauvoir (1967) on female socialization and the political construction of women; on the audiovisual as a technology of gender in Teresa de Lauretis (1987) and the works of Joseph Campbell (1997), Carl Jung (2013) and Roland Barthes (1989) on the myths as speeches.*

**Keywords:** feminist theory; animation; female characters; representation

---

<sup>1</sup> Doutora em Comunicação e Informação pelo PPGCOM/UFRGS; Mestre em Ciências da Comunicação pelo PPGCOM/UNISINOS. Professora Adjunta dos cursos de Cinema e de Design da Universidade Federal de Pelotas. Diretora de Arte e Pesquisadora dos Estudos Feministas.  
E-mail: penkala@gmail.com

## 1 O QUE É UMA MULHER PARA A LINGUAGEM?

**A**o falarmos em política, estamos no centro da discussão acerca do gênero. É preciso que se diga, como Judith Butler (2015), que há um questionamento no discurso feminista sobre a abordagem dominante a respeito da relação entre teoria feminista e política. A representação é “[...] a função normativa de uma linguagem que revelaria ou distorceria o que é tido como verdadeiro sobre a categoria das mulheres” (BUTLER, 2015, p. 18). Distorção, neste caso, porque a linguagem não molda sujeitos mulheres já que não prevê a categoria das mulheres como tal. A linguagem é “[...] investida do poder de criar ‘o socialmente real’ por meio dos atos de locução dos sujeitos falantes”, dirá Butler (2015, p. 200) ao discutir os pressupostos de Monique Wittig<sup>2</sup>, para quem os sujeitos homens recebem o direito à fala plena (que é negado às mulheres) de estruturas de contingência histórica (as quais são responsáveis, entre outras coisas, pela heterossexualidade compulsória). A linguagem é um dispositivo ideológico, tanto quanto *homem* e *mulher* são categorias políticas, e, enquanto dispositivo, engendra um conjunto de técnicas as quais hierarquizam essas categorias. A representação de gênero é seu próprio constructo, o que é dizer que ao representar o gênero, este se constrói. “[...] Toda arte ocidental e *alta cultura* é a ilustração da história dessa construção” (LAURETIS, 1987, p. 3, grifo meu). O audiovisual, evidentemente, está incluso nessa construção como uma das *tecnologias de gênero* de que fala Teresa de Lauretis, e é a representação de papéis de gênero, do espaço político ocupado por homens e mulheres, que será tomada aqui como objeto através dos quais se torna inevitável discutir conceitos muito caros aos estudos feministas.

Um dos marcos históricos do feminismo - e talvez da própria epistemologia da teoria e crítica desse movimento - está concentrado na afirmação de 1949 de Simone de Beauvoir sobre não se nascer mulher, mas tornar-se uma (BEAUVOIR, 1967). Em diálogo direto com essa perspectiva, tomo como premissa desta discussão um importante ponto de partida a respeito do que se trata *ser* mulher ou *ser entendida como* mulher até hoje. Tal premissa é crucial para que se compreenda a representação feminina que hoje podemos ver em personagens de animações bastante conhecidas. A Mulher Elástica em *Os Incríveis 2* (*Incredibles 2*, Brad Bird, 2018) oportuniza discutirmos a dicotomia público/privado e os papéis de gênero relacionados à maternidade e à paternidade. O conceito de público/privado e os relacionados a ele como os de divisão sexual do trabalho também podem lançar luz sobre a construção da personagem de Cruz Ramirez em *Carros 3* (*Cars 3*, Brian Fee, 2017). Ambas as animações retiram as personagens femininas de seus locais predestinados de cuidado, manutenção, educação, e as colocam em papéis claramente ocupados tradicionalmente por personagens masculinos (respectivamente Robert / Sr. Incrível e Relâmpago McQueen).

Simone de Beauvoir, em 1949, mina as bases da compreensão do que é ser mulher erigida desde a própria concretização do feminino como um gênero sob o qual estavam classificadas (e submetidas) as pessoas do sexo feminino. O espa-

2 Teórica feminista francesa e romancista, expoente do feminismo lésbico.

ço privado sempre foi destinado às mulheres sob a escusa de que há nelas uma natural fragilidade, uma inferioridade física, psíquica e mesmo moral, e de que às mulheres é natural o cuidado, a espera, a manutenção. Distorcida por muitos, mal entendida por outros tantos, a afirmação que abre o segundo volume de sua obra mais famosa, *O segundo sexo*, trata exatamente sobre um corpo do sexo feminino que é moldado pelo gênero no processo de socialização. O que até hoje é compreendido como “ser mulher” ou “feminino” não diz respeito ao sexo, a características biológicas ou humanas sexuadas, mas a um complexo sistêmico de normas, rituais, artefatos, usos, atos e performatividades que são o *gênero*. O sentido de “tornar-se mulher” em Beauvoir remete à construção de um sujeito social que começa pelo reconhecimento de sua inferioridade determinada pela condição biológica – segundo o sistema patriarcal, para o qual a mulher tem valor como coisa, valor de uso, dada sua realidade reprodutiva – e vai-se complexificando com a adesão a normas (tácitas ou não), o uso de artefatos, ritualísticas e a conformidade a um padrão formal não raro ditado pelos próprios rituais, normas e artefatos. O uso de certos objetos não é natural para a mulher, mas ao usá-los de maneira naturalizada a pessoa do sexo feminino reafirma sua socialização e torna-se aquilo para o qual é designada socialmente ao nascer mulher: o gênero feminino. Assim, “mulher”, no patriarcado, não é o ser humano do sexo feminino, mas aquilo que, sobre este ser, reforça seu *status* social de *Outro*, de objeto, de subalternidade. “O gênero é a representação da qual não se pode negar as implicações reais e concretas no social e o subjetivo compondo a vida material dos indivíduos” (LAURETIS, 1987, p. 3).

Este artigo, enquanto parte de uma pesquisa mais ampla sobre a representação da mulher no audiovisual a partir dos estudos feministas, busca cruzar conceitos basais dentro da teoria crítica feminista apresentados ou dinamizados pelos arcos narrativos ou construções de personagens de animações dentro de um contexto de produção e distribuição chamado de *mainstream*, ou seja: produções que contam com orçamentos consideráveis, distribuição em larga escala e atingem grande público. Interessa compreender que a animação também ajudou a sedimentar padrões que hoje serão postos à prova, como o lugar da mulher e sua fragilidade, a limitação da mulher ao espaço privado, como parte dos bens, dos pertences e dos subalternos responsáveis pela manutenção da vida comum. Igualmente é importante observar o que estão dizendo essas personagens e como o dizem, uma vez que serão o vértice prático e narrativo onde esses conceitos se atualizam. Assim, as animações aqui mencionadas, na figura das personagens citadas, serão trabalhadas na forma de modelos a partir dos quais se dá a materialização de conceitos muito trabalhados pelos estudos feministas ou da própria transgressão que é parte dessas concepções e reside no espaço aberto pelas mulheres na tessitura do patriarcado.

## 2 A MULHER, A CASA E A EDUCAÇÃO

**H**omem e mulher são categorias políticas que materializam um olhar discursivo (MULVEY, 1989), sendo constituídos socialmente por tecnologias de gênero (LAURETIS, 1987), dentre as quais as próprias narrativas que funcionam como

artefatos de cultura. A figura da *mãe* em qualquer narrativa, portanto, será sempre um espaço político potente para pensarmos de que forma se dão esses discursos construtores de uma realidade, responsáveis pela costura sistêmica que sedimenta a estrutura patriarcal. Em *Os Incríveis* e sua sequência, lançada em 2018, a personagem Helena/Helen, a Sra. Incrível, desempenha um papel tanto na família quanto como super-heroína de Mulher Elástica – tradução do original *Elastigirl*<sup>3</sup>. É icônica a cena, no primeiro filme, de 2004, em que está à mesa com os três filhos e o marido e este, alheio a tudo, não toma partido em uma briga que se inicia entre as crianças. Helena tenta, enquanto dá comida para o bebê, conter os ânimos e, a despeito da presença do pai (que deveria ser, também, aquele que educa/dá limite aos filhos), a briga chega às vias de fato e os filhos acabam usando seus poderes em seus favores. Sem outra opção, a mãe usa seus poderes também e, com os braços elásticos que a caracterizam, contém Violet e Dash um em cada lado da mesa, enquanto Robert continua com o pensamento longe daquela realidade e só toma alguma providência quando Helena o chama à ação. O casal Mulher Elástica e Sr. Incrível são modelos de uma sociedade norte-americana à beira de consideráveis mudanças sociais: tanto o primeiro filme quanto o segundo se passam nos anos 1960 e seus status de heróis que passam a ser indesejáveis e, depois, voltam a tomar parte da sociedade com seus poderes, refletem os EUA daquela década. Os anos 1960 são um espaço de disputas políticas e sociais efervescentes nos EUA, um modelo que se globaliza. Depois de um boom de consumo e natalidade pós-Segunda Guerra Mundial, e divididos quando aos propósitos da Guerra do Vietnã, na “América” daquela década a contracultura chega potencializada pelas reivindicações sociais (entre elas a segunda onda do feminismo), que colocam em debate a família tradicionais e os contratos sexuais. O primeiro filme da sequência sintetiza um pouco dessa passagem entre modelos de relações sociais entre os sexos e, embora à frente de seu tempo, o Sr. e a Sra. Incrível ainda reforçam esses modelos que evidenciam fortemente a separação entre as esferas pública e privada.

Tanto no primeiro quanto no segundo filme, os tensionamentos entre as personagens evidenciam o que, a partir da segunda onda do feminismo, começou a ser discutido também na teoria – e passou a fazer parte do debate das Ciências Sociais, que são as *relações sociais de sexo* ou *sexuadas* e, especialmente, o conceito analítico de *divisão sexual do trabalho*. Essas relações são hierarquizadas por natureza, decorrentes das relações sociais entre os sexos e, portanto, flexíveis dependendo do contexto, porém constantes num espectro geral, considerando-se a invariável patriarcal. A título da própria hierarquização, se compreende que os trabalhos exercidos pelos homens são mais importantes que aqueles exercidos pelas mulheres. Ainda mais importante: a concepção de “trabalho” é diferente dadas as duas realidades, a partir, por exemplo, de variáveis como a da própria relação entre trabalho e remuneração. Foi a noção, e a tomada de consciência de que as mulheres realizavam

3 É interessante observar que no original em inglês o uso de “girl”, comum para as versões femininas de super heróis, denota um procedimento comum discursivo em que as mulheres adultas se mantêm sob a figura feminina infantilizada - procedimento este que atravessa toda a cultura falada ocidental.

uma grande quantidade de trabalho não remunerado destinado à manutenção da vida e do bem-estar dos outros que sedimentou as bases da noção de opressão que funda os movimentos feministas, como destaca Danièle Kergoat (2009).

No segundo filme, um empreendimento publicitário pretende revigorar a imagem dos heróis e retomar o *status* que essas pessoas com poderes tinham em outras épocas, antes de serem relegadas ao ostracismo e criminalizadas, questão que é o cerne do *plot* do primeiro filme. É quando a Mulher Elástica, e não o Sr. Incrível, é indicada para a tarefa e ganha “um novo emprego”, destinada a salvar o mundo e a própria imagem dos super-heróis. Robert, o Sr. Incrível, “ganha” uma compensação na forma de uma casa altamente tecnológica e equipada para maior conforto da família, que conta ainda com três filhos – todos super-heróis em formação. Recai sobre o pai a tarefa de cuidar de uma adolescente, Violet, um pré-adolescente, Dash/Flecha, e um bebê, Jack Jack. O conflito se constrói quando, primeiro, Robert se vê exausto por lidar com as tarefas domésticas – ainda que pudesse cumprir sem esforço todo tipo de tarefa extremamente perigosa ou que exigisse força e resistência quando assumia seu papel de Sr. Incrível – e culmina no fato de que Helena acaba não voltando para casa porque está presa a um esquema que a sequestrou para uso ilícito de seus poderes. Ambos os momentos-chave dessa trama nos possibilitam pensar sobre como os conceitos de *público* e *privado* atuam como balizadores da estrutura patriarcal.

O novo arranjo familiar não é apenas um acordo entre dois indivíduos, mas encarna a grande máxima dos movimentos feministas da segunda onda, nos anos 1970 e 1980, que proclamavam que “*o pessoal é político*”, com isto querendo enfatizar que a existência material das mulheres, suas vidas privadas e os contratos de casamento e maternidade/paternidade são políticos na medida em que são perpassados por um sistema de valores dessa ordem. Não é por acaso que esta animação se passa no universo dos anos 1960 nem que é possível usar o *status* dos personagens, de super-heróis, como uma metáfora para a noção clássica, heteronormativa, judaico-cristã e conservadora de família. O patriarcado enquanto lógica é um sistema de valores que abarca todas essas acepções e é isso que passa a ser posto em questão pelas lutas das mulheres a partir do final dos anos 1960, época em que o próprio conceito de patriarcado ganha novos contornos em função de aproximações teóricas da crítica feminista. “‘Patriarcado’ vem da combinação das palavras gregas *pater* (pai) e *arkhe* (origem e comando). [...] Para o grego antigo, a primazia do tempo e a autoridade são uma só e a mesma coisa”, cita Christine Delphy (2009, p. 174). Mais adiante, avançando na pesquisa das acepções, a autora destaca a noção advinda do Direito, segundo a qual *pater* é aplicável àquele homem que tinha autoridade sobre uma família e sobre um domínio e que não dependia de nenhum outro. “A palavra ‘patriarcado’ comporta, portanto, triplamente a noção de autoridade e nenhuma noção de filiação biológica” (DELPHY, 2009, p. 174), afirmação esta de onde podemos considerar que na própria acepção clássica – se a retomarmos, percebemos que os senhores feudais, por exemplo, se encaixariam nesta definição – está a configuração de uma *propriedade*, de um *domínio*, e, portanto, do outro lado, de um *obje-*

to, uma coisa, um bem. Pai, marido, senhor feudal, dono de escravos, proprietário, todas essas figuras estão sintetizadas na autoridade máxima que rege o patriarcado.

Se a maternidade é um tema crucial a ser discutido por meio da representação nas mídias, em especial, para nosso campo, no audiovisual, em se tratando de seu tratamento nas animações essa questão ganha ainda mais importância, uma vez que, apropriando-se de uma lógica dos contos de fadas, muitas vezes, os filmes de animação que mais ganharam evidência tratavam a figura materna de formas pejorativas ou equivocadas em vários sentidos, desde a inveja assassina da madrasta até a mãe inexistente e/ou subalterna que somente sofria o destino que lhe cabia como aquela responsável por reproduzir. A “fada madrinha” é uma forma mágica que muitas narrativas encontram para que personagens femininas sejam cuidadas e bem direcionadas, enfatizando o papel das mulheres nessas tarefas e relegando a uma criatura inumana ou abstrata o papel que uma mãe humana, real, deixou de exercer na história. O modelo trazido por *Os Incríveis*, em especial sua sequência de 2018, é importante na medida em que salienta o embate entre a mãe mágica, a mãe ausente/subserviente ou morta, a mãe heroína e, finalmente, a mãe real, humana. A elasticidade de Helena não é necessariamente o que a faz conseguir o trabalho – e sim a oportunidade de representar uma figura empática e humana. Também não é como Mulher Elástica que Helena salva o mundo, já que seus poderes foram subjugados. É sua humanidade que a faz se destacar e sua humanidade que vence, afinal. Por outro lado, a humanidade do Sr. Incrível também é posta em jogo, já que sua força e sua resistência de super-herói não são suficientes para combater a exaustão da paternidade em tempo integral.

De duas maneiras esses engendramentos da narrativa nos permitem uma importante reflexão sobre o público vs. privado: primeiro, porque a figura pública do Sr. Incrível é soterrada sob sua vida privada, o exercício de seus papéis domésticos (enquanto o contrário se dá com Helena); segundo porque põe em jogo um debate que, em última análise, a própria filosofia já iniciou sobre racionalidade e irracionalidade, cultura vs. natureza, cidadania vs. homem natural.

[...] Para Rousseau, o cidadão moderno se distingue do homem natural em virtude de a cidadania ser uma segunda natureza, em certa medida mais verdadeira do que a primeira, porque totalmente dependente da razão humana e de sua capacidade criadora. O acesso à cidadania reproduz assim a controvérsia natureza x cultura. (LAMOUREUX, 2009, p. 210)

O domínio do natural é o espaço feminino, para Rousseau, como bem destaca Lamoureux, e sua dependência e a invisibilidade de suas tarefas ou existência estão radicalmente ligadas à determinante maternidade. Mais uma vez os afetos e o cuidado (e a própria habilidade da empatia) são colocadas como pejorativas no sentido de que às mulheres não se destina a vida pública e suas atribuições cruciais para o bem da sociedade, dos cidadãos, pois ela é afetada, é parcial, sensível, *irracional*. O que aparece como alívio cômico em *Os Incríveis 2*, Robert enlouquecendo enquanto explica matemática ao filho, ou adormecendo enquanto conta uma história para o bebê dormir, são o lugar do conflito entre a racionalidade programada na constru-



ção do gênero, em que a manutenção da vida não é própria aos homens porque é deles o papel maior na História. A grande questão sobre o trabalho doméstico gratuito – evidenciado pelas feministas de segunda onda – tem origem na própria filosofia, na definição de *necessidade*. É ela que caracteriza os relacionamentos humanos através da reprodução (o trabalho de produzir gente) e sua manutenção; e é ela que está no domínio daquilo que é invisível. O “homem livre” o é por ter-se livrado das “necessidades da existência”, “[...] tendo a possibilidade de encarregar disso outras pessoas que não a si próprio, ou seja, mulheres ou escravos” (LAMOUREUX, 2009, p. 209). Esse homem podia ir ao encontro de seus pares nas reuniões onde a palavra (a racionalidade gratuita) era a mediadora das relações, e não a materialidade das coisas (considerando-se a tarefa das mulheres ou dos escravos como aquela de “produzir” e “trocar” coisas). O pensamento aristotélico define a política (essas relações mediadas pelas palavras, pela racionalidade, pelo exercício da cidadania) como a finalidade da humanidade. Evidentemente, e o estudo aprofundado da filosofia clássica nos permite essa perspectiva, esse pensamento não considera “humanidade” os homens e as mulheres, mas apenas os homens. É daí também a raiz de onde surge o “contrato social”.

O “contrato social”, como o destacará Carole Pateman (1993), é onde a noção desse indivíduo é centrada em alguém independente, responsável e racional. As circunstâncias de *Os Incríveis* tiram de Robert/Sr. Incrível o peso da responsabilidade por sua família (ele não é mais o herói nem o provedor), lhe destituem da racionalidade clássica (pois seu trabalho depende do “afeto” e do “cuidado”, e não de “produzir” com base em sua inteligência) e lhe atribuem uma tarefa na qual não pode gozar de sua independência: seus filhos e a casa dependem dele totalmente, em especial Jack Jack, um bebê de colo.

Ao contraponto “mãe que trabalha fora” e “pai que fica em casa” se soma a figura da vilã, uma mulher que assume aquilo que os personagens masculinos “do mal” costumavam receber como caracterização. *O Hipnotizador* é, na verdade, Evelyn Deavor, uma cientista genial, com habilidades incríveis com os computadores e a tecnologia, e que tem um passado de traumas: uma pessoa comum, uma mulher humanizada, que tem uma história pregressa que explica um tanto de suas “escolhas equivocadas”. A luta entre ambas as personagens poderá ser discutida em outros aprofundamentos da pesquisa, pois nos oferece um viés interessante segundo o qual é possível observar a representação das mulheres nas animações contemporâneas: embora Helena e Evelyn lutem, afinal, como consequência do conflito gerado na trama, há o reconhecimento de ambas da humanidade da outra e, acima de tudo, de serem pertencentes a uma mesma classe. Em dado momento, Helena admite que em outras circunstâncias poderia ter sido amiga de Evelyn, um alento importante para o conceito de *sororidade* que é um dos temas centrais no feminismo atualmente.

Ao tentar salvar a esposa da vilania de *O Hipnotizador*, o Sr. Incrível convoca Lucius, o Gelado/Frozone, mas quem de fato assume boa parte daquilo que “salva o dia” é Violet, que apesar de ser uma adolescente típica, herda da socialização fe-

minina a capacidade de autonomia para resolver problemas e solucionar questões simples. Em vez de reforçar o fato de que é natural que as mulheres saibam cuidar das coisas porque teriam nascido com essa capacidade e o “dom” das multitarefas, essa subtrama nos convoca a considerar que as mulheres são socializadas para este tipo de condição. A principal questão aqui posta, no entanto, é a do arranjo social que, embora pareça íntimo, pessoal, é moldado por algo que o precede, que será o gênero, em primeiro plano, mas o patriarcado como uma cultura, acima de tudo. O “pai de família” fica, em *Os Incríveis 2*, dissociado da tarefa de prover (tanto que a família ganha uma casa toda equipada, já que a sua havia sido destruída pelo vilão no primeiro filme); de trabalhar fora e, portanto, conquistar o espaço público, já que é Helena quem assume essa tarefa; e de “salvar o mundo”, outro papel assumido por Helena. Ganha, no entanto, a responsabilidade com os filhos, desde o cuidado até a educação, papel para o qual os homens não são socializados. Não só o arranjo familiar é político como a própria representação dele como narrativa o é, derrubando uma construção patriarcal, mas também de moralidade burguesa:

Como os estudos feministas têm revelado, desde os princípios do liberalismo no século XVII, tanto os direitos políticos quanto os direitos pertencentes à concepção moderna liberal de privacidade e do privado têm sido defendidos como direitos dos indivíduos; mas esses indivíduos foram supostos, e com frequência explicitamente definidos, como adultos, chefes de família masculinos. (OKIN, 2008, p. 308)

As relações familiares, segundo Biroli (2014), são isoladas como experiências “não políticas”, na esteira da tentativa de universalização de uma noção de esfera pública. O próprio conceito de *patriarcado*, em sua acepção mais comumente usada pelos estudos feministas, revela esse embate epistemológico. O que comumente é interpretado a partir da figura de um “pai de família” como o direito paterno é um equívoco que ainda oblitera a raiz da socialização subalternizada das mulheres. A noção usada largamente pelo feminismo é a de que o patriarcado é a “[...] formação social em que os homens detêm o poder, [...] o poder é dos homens [...], quase sinônimo de ‘dominação masculina’ ou de ‘opressão das mulheres’” (DELPHY, 2009, p. 173). A teórica brasileira Heleieth Saffioti (2015) sublinha que patriarcado não diz respeito ao poder paterno, mas ao direito sexual (ao corpo feminino). Assim, segundo a teórica, contrato sexual e contrato social não são distintos. É da natureza do próprio sistema patriarcal que a concepção de contrato sexual seja atrelada à esfera privada – e isso tira a relevância da noção ela mesma de patriarcado como um sistema de opressões enquanto algo da esfera pública.

O pacto original em que se apoia a sociedade moderna cria esses dois contratos como parte da mesma estrutura. “[...] É social no sentido de patriarcal – isto é, o contrato cria o direito político dos homens sobre as mulheres –, e também sexual no sentido do estabelecimento de um acesso sistemático dos homens ao corpo das mulheres” (PATEMAN, 1993, p. 17). “[...] As estratégias e a violência por meio das quais os sistemas de exploração, centrados nos homens, tentaram disciplinar e apropriar-se do corpo feminino [...]” (FEDERICI, 2017, p. 32), incluem até a noção aparente-



mente inocente de que a mulher é naturalmente dotada da capacidade de cuidado e do dom para educar crianças e de que o homem é mais útil como provedor e/ou salvador do mundo (ou lutando contra o mal) por sua “natureza” forte e resistente. Helena, como mulher socializada para o cuidado e para a elasticidade que lhe caracterizam como mãe e também super-heroína, é capaz de aproveitar suas habilidades adquiridas pela experiência para “lutar contra o mal” e ao mesmo tempo não provocar destruição ao fazer isso (coisa que havia levado os heróis, em sua maioria homens, a tornarem-se ilegais). O Sr. Incrível, no entanto, falha miseravelmente na tarefa da paternidade na vida privada não por ser incapaz, mas por não ter experiência consolidada no cuidado e na educação de filhos.<sup>4</sup> Falta ao Sr. Incrível uma estrutura e sistema que lhe dotem do superpoder de ser pai como a mãe é mãe.

Em *Os Incríveis 2*, a lógica do primeiro filme é alternada porque agora é a Mulher Elástica quem fica presa, restrita por suas fraquezas humanas, e é o Sr. Incrível, junto aos filhos, que vai em seu auxílio. Em ambos os momentos, os filmes demonstram que é a unidade familiar, em sua natureza privada e individual, que alinha o “salvamento”, e não a ordem patriarcal sobre quem salva e quem é salvo. É o afeto que mobiliza salvadores, assim como seu compromisso social com o cuidado. *Os Incríveis 2*, desta e de outras formas, mobiliza uma rearticulação da dicotomia central no patriarcado.

“Público/privado” é usado tanto para referir-se à distinção entre Estado e sociedade (como em propriedade pública e privada), quanto para referir-se à distinção entre vida não doméstica e vida doméstica. Nessas duas dicotomias, Estado é (paradigmaticamente) público, e a família e a vida íntima e doméstica são (também paradigmaticamente) privadas. (OKIN, 2008, p. 306-7)

Da família, fazem parte o Sr. Incrível, Dash e Jack Jack, e não apenas as mulheres.

### 3 A FACE FEMININA DO HEROÍSMO

**C**ruz Ramirez, personagem de *Carros 3*, também da Pixar, nos ajuda a pensar o público/privado a partir de uma estrutura narrativa da ordem dos mitos. Desde o primeiro filme da série, Relâmpago McQueen é desenhado como um herói em sua trajetória clássica, partindo de um lugar comum, recebendo um chamado, aprendendo com seus erros, lutando para amadurecer, e saindo da aventura fortalecido como um indivíduo maduro e completo. Esta, no entanto, enquanto uma estrutura clássica e bastante sedimentada na cultura ocidental, não é uma narrativa que permita subversões de gênero sem que todo um sistema seja posto em questão, já que é da natureza do próprio sistema que ele seja fechado para que se torne, então, natural e épico ao mesmo tempo.

[...] A função do mito é transformar uma intenção histórica em natureza, uma contingência em eternidade. Ora, este processo é o próprio processo

4 Há uma excelente oportunidade para que o embate entre as personagens Helena e Evelyn seja discutido a partir de *Os Incríveis 2*, assim como algumas personagens coadjuvantes femininas que materializam conceitos importantes sobre representação feminina, e esta discussão estará em outro artigo.

da ideologia burguesa. [...] O que o mundo fornece ao mito é um real histórico, definido [...] pela maneira como os homens o produziram ou utilizaram; e o que o mito restitui é uma imagem *natural* deste real. (BARTHES, 2001, p. 162-163, grifo no original)

Em *O herói de mil faces*, texto de 1949 do antropólogo Joseph Campbell (1997), a figura do herói é explorada para que entendamos a maneira como se apresenta nas narrativas e é alicerçado na cultura ocidental, sendo o mais partilhado entre os arquétipos. A *jornada do herói* remonta a trajetória de personagens tanto da mitologia quanto dos escritos religiosos e também a literatura. O *monomito*, como Campbell (1997) chama essa estrutura narrativa, naturaliza o arquétipo de herói como masculino (evidentemente, o idioma tem sua parcela nisso). A jornada do herói é *uma* manifestação do arquétipo, que, em verdade, é uma função que se constitui como conteúdo do inconsciente, conforme já tratado pela psicanálise. Barthes (2001), quando reforça que o mito é um discurso, nos permite perceber também que essas manifestações do inconsciente são fruto de um contexto. Neste caso, o contexto é o sistema hegemônico patriarcal. A analogia aqui se dá a partir da proposição do autor sobre o processo de naturalização desses discursos e entre a hegemonia do patriarcado e a hegemonia do modelo liberal, capitalista, e eurocentrado segundo o que construímos enquanto cultura ocidental. Evidentemente que ao reforçar um erro inicial de identificação contextual, a narrativa em que se repercute a figura de um herói homem vai provocar identificação por parte de quem se entende como homem e uma espécie de acomodação de todos os *outros* a esse modelo. Se o agente, o ator social dessa trajetória é a figura masculina, O herói; aquilo que não é herói será vilão ou objeto, ainda que objeto para esta trajetória, objeto sem o qual a trajetória não é possível. E isso é crucial para entendermos a construção de personagens na animação, que reproduz o modelo da jornada do herói em muitos casos como uma própria ferramenta de produção. “[...] O outro, seja qual for, é reduzido ao mesmo. [...] O outro é transformado em puro objeto, espetáculo, marionete [...]” (BARTHES, 2001, p. 171-172).

O herói mitológico e sua versão nos contos de fadas é uma atualização – uma *conscientização* – de um arquétipo neutro, mas o fato de encarnar uma figura masculina demonstra que a humanidade centrada no homem advém de uma percepção da realidade a partir de um modelo discursivo dominante, e que essa dominação está na raiz das grandes narrativas, moldando-as. O mito, o conto de fada, o modelo que centraliza essa figura masculina na forma de um herói, por exemplo, nos constrói enquanto sociedade até os dias atuais. Os “heróis” e acontecimentos contemporâneos estão ligados, diz Joseph L. Henderson (2008), aos mitos antigos, embora não relacionemos muito bem ainda essas histórias e nossas vidas. Os símbolos que representam essa ligação, no entanto, “não perderam importância para a humanidade”, sendo a Escola de Psicologia Analítica de Carl Jung uma das contribuições mais significativas para a compreensão desses “símbolos eternos” (HENDERSON, 2008, p. 137). Da afirmação é importante salientar a ideia do “eterno” (retomando Barthes, aqui), no sentido de que são estruturas simbólicas que se repetem, recitam, adaptam, rearranjam, porém perduram no tempo.

Jung define arquétipos como os conteúdos do inconsciente coletivo – os quais são “capazes de serem conscientizados” e tidos como “[...] substrato psíquico comum de natureza psíquica suprapessoal que existe em cada indivíduo” (JUNG, 2013, p. 12). O inconsciente coletivo é um “segundo sistema psíquico”, como o define Jung (2013), e é herdado. Os arquétipos são tipos arcaicos, ou tipos primordiais ou, ainda, imagens universais que acabam sendo transformados em fórmulas conscientes através de, entre outras coisas, narrativas (e seus “personagens”), dentre as quais as mais comuns são os ensinamentos esotéricos, os contos de fadas e os mitos. O mito do herói, diz Henderson (2008), é o mais conhecido e comum em todo o mundo. Não por acaso, já que tem como base o processo de individuação, percurso que é análogo à conquista da maturidade, e que diz respeito à afirmação de si enquanto indivíduo. “Uso o termo ‘individuação’ no sentido do processo que gera um ‘indivíduo’ psicológico, ou seja, uma unidade indivisível” (JUNG, 2013, p. 274, grifo no original). Henderson atribui a esse processo o desenvolvimento da consciência do ego, da maturidade:

Do ponto de vista psicológico, a imagem do herói não deve ser considerada idêntica ao ego propriamente dito. Trata-se, antes, do meio simbólico pelo qual o ego se separa dos arquétipos evocados pelas imagens dos pais na sua primeira infância. [...] é do *self* (o si mesmo) – a totalidade da psique [para Jung] – que emerge a consciência individualizada do ego à medida que o indivíduo cresce. (HENDERSON, 2008, p. 167, grifos no original)

O próprio conceito de imaginário tem relação com a formulação de “inconsciente coletivo” trazida pela teoria de Jung, e é do imaginário e dessa coletividade que falamos quando pretendemos compreender certas recorrências em narrativas. Algumas narrativas são a atualização de símbolos e noções abstratas que estão guardados profundamente em nossos inconscientes, como passagens e estágios da vida. A figura do herói é uma tradução do arquétipo, e em torno de sua relação com o processo de amadurecimento é criada uma narrativa que dá conta dessas etapas de individuação, transformando o herói abstrato do arquétipo em uma personagem. É precisamente por ocupar papel subalterno na sociedade e na cultura que a mulher não aparece enquanto figura universal relacionada às grandes narrativas, especialmente às fundantes, como indivíduo e com capacidade de agenciamento. A dominação das mulheres pelos homens, sua infantilização e limitação a um estágio anterior ao individual precede a linguagem e as narrativas construídas a partir dela. As figuras simbólicas de sentido permanente demonstram isso quando são “traduzidas” a partir de formações psicológicas. A mulher é *para algo*, enquanto o homem é, que é o que veremos manifesto no mito do herói. A interpretação que a psicanálise de Freud – e depois, de Jung – faz da maneira como o arquétipo abstrato é traduzido em uma formação psicológica também é uma reiteração de um sistema de dominação. A cultura infantiliza as mulheres, as instrumentaliza, dispondo delas como sub-indivíduos. Não tem sentido, nessa lógica, que as mulheres precisem amadurecer e se tornar adultas do ponto de vista mental e social, uma vez que não

lhes é dada agência. Mesmo seu amadurecimento físico a coloca como instrumento para o patriarcado.

O mito do herói, para Henderson (2008, p.168), representa a “[...] primeira etapa na diferenciação da psique” e tem como atribuição essencial “[...] desenvolver no indivíduo a consciência do ego” (HENDERSON, 2008, p. 144). Se não existe uma percepção de heroína é porque mulheres não são vistas como indivíduos.

O herói é o espaço discursivo com o qual nos identificaremos. Se somos mulheres, ora podemos nos identificar com um papel que não poderá ser desempenhado por nós - o que nos “ensina” nosso lugar no sistema; ora podemos nos identificar com o lugar ideológico de quem conduz essa história, e assim se reitera um lugar, um posicionamento, um ponto de vista ideológico. Essa identificação explica a recepção sem choques de um ponto de vista diferente do de sua classe por parte das mulheres. Ainda que não possam ser os heróis, as espectadoras sedimentam em si toda a cultura centralizada na figura masculina, naturalizando sua subalternidade. O lugar de onde parte *Carros 3* dá a entender essa conformidade, inicialmente, especialmente por parte do personagem que foi o herói e que hoje quer apenas a manutenção de seu lugar privilegiado.

McQueen, no entanto, está por se aposentar como carro de corrida. Está envelhecendo. E, para que o espetáculo midiático que gira em torno dele continue ou ao menos tenha um encerramento digno, é levado a uma espécie de reciclagem, onde deverá passar por treinamento e recuperação. Cruz Ramirez é a treinadora, é a personagem que cuida para que os carros de corrida recuperem sua resistência e sigam trilhando seu caminho. É motivadora, comprometida, extremamente profissional. Assume o papel da cuidadora, da educadora, daquela que motiva o herói a continuar. É esse o papel feminino desde as histórias que fazem parte do monomito até as normativas sociais: mulheres são as propulsoras do sucesso dos homens. Elas o fazem, no entanto, no espaço privado, e suportam as fraquezas dos heróis como as mães suportam os tropeços dos filhos. Às mulheres a manutenção, a tarefa invisível, a *necessidade*, como vimos anteriormente. Cruz Ramirez é apresentada como alguém conformado ao seu papel, embora compreenda, instintivamente, que ele não é natural. A *socialização* enquanto um conceito amplamente estudado pelas Ciências Sociais e Humanas pode ser usada para compreendermos uma parte do arco narrativo dessa personagem. “Para manter o equilíbrio social, os novos membros individuais da sociedade devem interiorizar as normas de comportamento esperadas” (ZAIDMAN, 2009, p. 82). O fato de ser, a personagem, um carro nos remete à indiferenciação entre os sexos na fase em que já se programa a menina para enquadrar-se em seu destino.

Até os doze anos a menina é tão robusta quanto os irmãos e manifesta as mesmas capacidades intelectuais; não há terreno em que lhe seja proibido rivalizar com eles. Se, bem antes da puberdade e, às vezes, mesmo desde a primeira infância, ela já se apresenta como sexualmente especificada, não é porque misteriosos instintos a destinem imediatamente à passividade, ao coquetismo, à maternidade: é porque a intervenção de outrem na vida da criança é quase original e desde seus primeiros anos sua vocação lhe é imperiosamente insuflada. (BEAUVOIR, 1967, p. 9-10)

Essa intervenção aparece em Ramirez na forma de uma condição subjetiva, ainda que, diferente das princesas, ela não aja como alguém que *ignora* a possibilidade de um destino diferente, o que é parte de todo o desenvolvimento de uma nova trajetória heroica. Como alguém programada para pensar que as corridas, ser corredora, não é seja para as mulheres, Ramirez lamenta o destino e a injustiça, porém não apresenta confiança alguma em suas capacidades. Ela adota o comportamento daquela responsável por manter o herói moralmente motivado, ela sabe motivar com suas técnicas de treinadora, mas sua autoestima foi minada pelo programa de gênero. Nas profundezas da dinâmica dessa animação, contrasta fortemente com McQueen, que mesmo quando passa por momentos de depressão ou em que duvida de sua capacidade, o faz transitoriamente, superficialmente. Nem quando o imperativo do tempo, a idade e a degradação do corpo chegam, está convencido de que não pode fazer algo. Desde o primeiro filme, vemos McQueen como o típico garoto arrogante que, em última análise, é o típico garoto modelo patriarcal: alguém que acha que pode fazer o que quiser, que é superior, que se basta sozinho. “Eu sou a velocidade”, ele diz, para motivar a si mesmo enquanto espera a competição começar. Ao descrever a socialização de meninas e meninos na infância, Beauvoir diz que a criança do sexo masculino é persuadida a acreditar que se exige mais dela por causa de sua natural superioridade, “[...] para encorajá-la no caminho difícil que é o seu” (1967, p. 13). Assim, o menino compreende que é superior ao mesmo tempo em que entende que o caminho que deverá trilhar é (mais) importante e que herda do mundo a responsabilidade de mover a roda da vida. A roda política da vida, nos diriam os filósofos clássicos.

Relâmpago McQueen de fato cumpre uma trajetória, especialmente no primeiro filme, em que sua soberba é moldada até que ele adquira a maturidade de ser humilde. Ainda assim, continua um astro, um herói, um gênio das corridas. Sua superioridade é apenas reforçada quando supera seus erros e retorna como um jovem maduro que respeita os mais velhos, dá valor à amizade, trata sua namorada com dignidade e, afinal, corre melhor do que todos porque é justo com seu destino. Cruz Ramirez poderia ser apenas mais um dos confrontos que o obrigam a melhorar a si mesmo mais que da vez anterior, já que é dela a voz que o acorda para a realidade de que ela não está ali para ser a escada de seu sucesso e ainda ouvir calada suas picuinhas e lamentos superficiais. Assim, ela nos lembra que reconhecer a humanidade da personagem feminina é, em primeiro lugar, tirar de sobre seus ombros o peso da instrumentalização de seu caráter: ela não é escada, não é marionete, não é palco para o show do astro masculino nem é a via através da qual ele se redime e retorna como herói, como o cânone narrativo interpretou por séculos. A superação dessa heroína, no entanto, se dá dentro das condições que lhe são disponíveis num sistema hierárquico. A trajetória de Cruz Ramirez começa como treinadora, cuidadora, educadora, como a propulsora do sucesso de McQueen, passa pela dúvida, pelo titubear sobre a “aceitação do chamado”, e culmina na demonstração de sua habilidade e força para cumprir o destino que queria para si mesma: ser consagrada como uma corredora. McQueen, no entanto, ao tomar o papel de treinador, mo-

tivador, não o faz trocando os papéis de sexo por completo, porque essa história também nos fala um tanto quanto sobre a tarefa dos homens em ceder às mulheres o lugar deles. Se isso é o mais triste na análise profunda desta história, é também o mais real. Como Simone de Beauvoir nos ensina, o que as mulheres conquistaram foi porque os homens deram a elas, outra afirmação mal interpretada que devemos entender como um dado real: se o mundo é dos homens, não há habilidade e genialidade de Cruz Ramirez que tome o que é seu por direito se quem escreve a lei são os homens, e assim é necessário que Relâmpago McQueen lhe dê nome, lhe propulsione, dê a ela passagem na pista.

#### 4 UMA NOVA ÉTICA DAS ANIMAÇÕES

Considerando-se a representação como um instrumento normativo da linguagem, ao estudarmos tanto a representação quanto a linguagem, devemos considerar os sujeitos desse discurso e a partir de quem esses discursos são produzidos. Este texto é um recorte pequeno de uma pesquisa maior sobre a representação de mulheres ou elementos femininos no audiovisual, e dedica-se a atravessar as narrativas (e suas personagens) com conceitos importantes do feminismo, como as próprias noções de público e privado e socialização. Na animação que ilustra a primeira parte dessa reflexão, a personagem de Helena/Mulher Elástica dinamiza o embate entre essas esferas ao ser a mãe que trabalha fora e a heroína que salva o mundo enquanto o marido, o Sr. Incrível, fica em casa cuidando dos filhos. Essa representação é importante ao quebrar um ciclo dentro do qual as animações reforçam constantemente padrões patriarcais de família e de uso do corpo feminino como objeto ou espaço de manutenção da vida comum, além de oferecer um modelo de maternidade alternativo à clássica mãe subserviente, a fada madrinha mágica ou a madrasta malvada. É da ordem da manutenção também o *status* inicial da personagem Cruz Ramirez, que é uma treinadora que sonhou em ser um carro de corrida. Sua superação se dá no sentido de subverter a própria programação segundo a qual ela não sente que suas habilidades são compatíveis com a realização de seu sonho. Público vs. Privado e o próprio mito do herói enquanto uma tecnologia de gênero, como dinâmicas imutáveis da estrutura patriarcal, devem ser subvertidos na nova ordem ética para a qual rumam as animações atualmente, e são foco importante da disposição do feminismo em discutir éticas e estéticas políticas no audiovisual.



## REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand-Brasil, 1989.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*, v. 2: A experiência vivida. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.
- BIROLI, Flávia. O público e o privado. In: MIGUEL, Luis Felipe; BIROLI, Flávia. *Feminismo e política: uma introdução*. São Paulo: Boitempo, p. 31-46. 2014.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1997.
- DELPHY, Christine. Patriarcado (teorias do). Trad. Francisco Ribeiro Silva Júnior. In: HIRATA, Helena et al. (Orgs.). *Dicionário crítico do feminismo*. São Paulo: UNESP, p. 173-178. 2009.
- FEDERICI, Sílvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Trad. Coletivo Sycorax. São Paulo: Editora Elefante, 2017.
- HENDERSON, Joseph L. Os mitos antigos e o homem moderno. In: JUNG, Carl G. et al. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p. 133-205. 2008.
- JUNG, Carl G. *Os arquétipos do inconsciente coletivo*. Petrópolis: Vozes, 2013.
- KERGOAT, Danièle. Divisão sexual do trabalho e relações sociais de sexo. Trad. Vivian Aranha Saboia. In: HIRATA, Helena et al. (Orgs.). *Dicionário crítico do feminismo*. São Paulo: UNESP, p. 67-75. 2009.
- LAMOUREUX, Diane. Público/privado. Trad. Naira Pinheiro. In: HIRATA, Helena et al. (Orgs.). *Dicionário crítico do feminismo*. São Paulo: UNESP, p. 208-213. 2009.
- LAURETIS, Teresa de. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- MULVEY, Laura. *Visual and Other Pleasures: Language, Discourse, Society*. Londres: Palgrave Macmillan, 1989.
- OKIN, Susan Moller. Gênero, o público e o privado. *Rev. Estud. Fem.* [online], v.16, n.2. p.305-332. 2008. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-026X2008000200002>>. Acesso em: 20 mai. 2019.
- PATEMAN, Carole. *O Contrato Sexual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.
- SAFFIOTI, Heleieth. *Gênero patriarcado violência*. São Paulo: Expressão Popular: Fundação Perseu Abramo, 2015.
- ZAIDMAN, Claude. Educação e socialização. Trad. Vivian Aranha Saboia. In: HIRATA, Helena et al. (Orgs.). *Dicionário crítico do feminismo*. São Paulo: UNESP, p. 80-84. 2009.