



**“AS INCRÍVEIS”: EDUCAÇÃO, CULTURA VISUAL, SEXUALIDADES E
CARACTERIZAÇÃO DAS PERSONAGENS MULHERES DE “OS INCRÍVEIS”
(2004; 2018)**

**“LAS INCREÍBLES”: EDUCACIÓN, CULTURA VISUAL,
SEXUALIDADES Y CARACTERIZACIÓN DE LAS PERSONAJES MUJERES DE
“LOS INCREÍBLES” (2004; 2018)**

**“THE INCREDIBLES”¹: EDUCATION, VISUAL CULTURE,
SEXUALITIES AND CHARACTERIZATION OF THE WOMEN CHARACTERS
OF “INCREDIBLES” (2004; 2018)**

*Jéssica Fiorini Romero*²

*João Paulo Baliscai*³

RESUMO

Em um recorte de três personagens que compõem as animações *Os Incríveis* (2004; 2018) - Helena, Violeta e Evelyn -, percebemos que há caracterizações específicas e distintas na formação de suas feminilidades. Sendo elas nossos objetos de estudos, objetivamos tensionar os debates que envolvem feminilidades, gênero e sexualidades no que tange à representação das personagens femininas. Debruçamo-nos sobre os Estudos da Cultura Visual e Estudos de Gênero para discussão teórica e analítica de como os artefatos visuais instauram e disseminam modos de ser e estar no mundo, assim como

¹ Em suas traduções brasileiras, flexionamos os artigos “as” e “os”. A gramática da língua inglesa não permite essa flexão.

² Licenciada em Artes Visuais. Universidade Estadual de Maringá – UEM, Maringá, Paraná, Brasil.

³ Doutor em Educação, professor na Universidade Estadual de Maringá – UEM, Maringá, Paraná, Brasil. Coordenador do Grupo de pesquisa em Arte, Educação e Imagens – ARTEI.

reforçam estereótipos e papéis de gênero. Concluimos, após a análise, que de modos distintos essas três personagens exemplificam estereótipos endereçados às mulheres. Helena, em relação à maternidade; Violeta, à busca pelo relacionamento heterossexual; e Evelyn, ao antagonismo destinado aos corpos que se desviam da norma.

PALAVRAS-CHAVE: Cultura Visual. Educação. Gênero. Sexualidade.

RESUMEN

En un recorte de tres personajes que componen las animaciones *Los Increíbles* (2004; 2018) - Helen, Violet y Evelyn -, nos damos cuenta de que existen caracterizaciones específicas y distintas en la formación de sus feminidades. Dado que son nuestros objetos de estudio, pretendemos tensar debates que involucran feminidades, género y sexualidades en torno a la representación de personajes femeninas. Examinamos los estudios de Cultura Visual y los Estudios de Género para una discusión teórica y analítica de cómo los artefactos visuales establecen y difunden formas de ser y estar en el mundo, así como refuerzan los estereotipos y roles de género. Concluimos, tras el análisis, que de diferentes formas estos tres personajes ejemplifican estereotipos dirigidos a las mujeres. Helen, en relación a la maternidad; Violet, en busca de una relación heterosexual; y Evelyn, al antagonismo dirigido a cuerpos que se desvían de la norma.

PALABRAS-CLAVE: Cultura Visual. Educación. Género. Sexualidad.

ABSTRACT

In a cutout of three characters that make up the animations *The Incredibles* (2004; 2018) - Helen, Violet and Evelyn -, we realize that there are specific and distinct characterizations in the formation of their femininities. These being our objects of study, we aimed to tense debates involving femininity, gender and sexuality in relation to the representation of female characters. We focus on Visual Culture Studies and Gender Studies for theoretical and analytical discussion of how visual artifacts establish and disseminate ways of being in the world, as well reinforcing stereotypes and gender roles. We concluded, after analysis, which in different ways these three characters exemplify stereotypes assigned to women. Helen, in relation to motherhood; Violet, in search of a heterosexual relationship; and Evelyn, to the antagonism aimed at bodies that deflect from the norm.

KEYWORDS: Visual Culture. Education. Gender. Sexuality.

* * *

[...] *Um homem não te define*

Sua casa não te define

Sua carne não te define

Você é seu próprio lar

Francisco, El Hombre

Introdução

Em uma primeira análise de produções de animações endereçadas especialmente a um público mais jovem e infantil, verificamos que há significativas mudanças no que diz respeito à representação de feminilidades. Em meio às transformações sociais e tecnológicas da sociedade e do mercado cinematográfico, a representação feminina merece atenção nos desenhos animados, em especial naqueles produzidos e divulgados pela Disney⁴. De acordo com uma reportagem na revista Variety⁵, a Disney liderou a bilheteria estadunidense e canadense no ano de 2019, com os filmes *Vingadores: Ultimato*, *O Rei Leão*, *Toy Story 4*, *Frozen II*, *Capitã Marvel* e *Star Wars: A ascensão Skywalker*, todos eles estreados no mesmo ano. A receita global da Disney alcançou um recorde de US \$ 11,12 bilhões.

Percebemos que houve, ao longo dos anos, significativas mudanças que tem conferido às personagens femininas da Disney maior autonomia e poder dentro das narrativas; personagens mais heroicas, mais libertas e menos submissas aos seus parceiros homens, por exemplo. Em nossa aproximação com as animações *Os Incríveis* (2004) e *Os Incríveis 2* (2018), observamos mudanças na estrutura que dispõe a representação e papel das personagens mulheres e dos personagens homens. Essa série de filmes trata sobre uma família tradicional de super-heroínas e super-heróis. A mãe, Helena, é a Mulher Elástica, e o pai, Beto, o Senhor Incrível. Juntos, Helena e Beto possuem uma filha e dois filhos: Violeta, Flecha e Zezé - cada qual com poderes e habilidades distintas entre si. Nesse artigo, especificamente, voltamos para as divergências e desestabilizações das e entre as personagens femininas que fazem parte dessa sequência de filmes, criados pela parceria Disney-Pixar⁶. As personagens selecionadas para o estudo são: Helena, Violeta e Evelyn, que integram a Figura 1.

⁴ Em 1923 a *The Walt Disney Company* foi fundada pelos irmãos Walt (1901-1966) e Roy Oliver Disney (1893-1971). Seu personagem mais famoso é o Mickey Mouse, quem protagonizou o primeiro filme sonoro da companhia, *Steamboat Willie* (1928). Hoje, a companhia é uma enorme indústria de entretenimento que desfruta de parques temáticos, musicais, rádio, mídia *online*, teatros, brinquedos e filmes.

⁵ Reportagem disponível em: <<https://variety.com/2020/film/box-office/disney-global-box-office-2019-1203453364/>>. Acesso em 19 de março de 2021.

⁶ Em 1986, Disney e Pixar trabalharam juntas no CAPS (*Computer Animation Production System*) para transformar o sistema de animação 2D manual. Em 1995, Disney e Pixar lançaram a primeira animação longa-metragem computadorizada do mundo: *Toy Story* (1995). Em 1997, acordaram a produção de cinco filmes em dez anos. Em 2006, a Walt Disney Company comprou a Pixar Animation Studios.

FIGURA 1: Personagens Helena, Violeta e Evelyn.

Fontes: <https://br.pinterest.com/pin/584905070332245813/>;

https://disney.fandom.com/wiki/Violet_Parr; <https://br.pinterest.com/pin/18507048458916221/>. Acesso em 30 de março de 2021.

Nosso objetivo é, então, tensionar os debates que envolvem feminilidades, gênero e sexualidades no que tange à representação das personagens femininas. A percepção dessas caracterizações foi possível com a aproximação dos Estudos da Cultura Visual e dos Estudos de Gênero. Trazemos essas duas vertentes para a análise pois, consideramos, são necessárias e urgentes na sociedade atual, e, particularmente, na educação de crianças e jovens – visto que os artefatos da cultura visual – como brinquedos, materiais escolares e, neste caso, as animações – detêm poder de sedução e potência educativa na construção de identidades de gênero, desde a infância. A educação aqui citada não se refere unicamente às práticas anunciadas e tampouco às vivências oportunizadas na e pela a escola, como espaço institucional de aprendizagem formal, mas também aos aprendizados oportunizados pelos filmes, desenhos, histórias em quadrinhos, literatura, brinquedos e outros artefatos da cultura visual.

Os Estudos da Cultura Visual têm sido um campo de pesquisa que se preocupa com visualidades que, de certa maneira, ensinam modos de ser e estar no mundo, bem como ensinam e (re)produzem infâncias generificadas, ou seja, modos específicos, limitados e binários de ser menina e menino, de ser mulher e homem. A cultura visual e seus contextos, referências, valores e informações, como reforçam Raimundo Martins e Irene Tourinho (2011), atinge majoritariamente crianças e jovens, sendo que os

interesses desses grupos, seus “[...] conhecimento, identidades e, principalmente, seus afetos, são contagiados por essas influências e incorporados aos seus modos de vida, passando a fazer parte de suas subjetividades e sensibilidades”. (MARTINS; TOURINHO, 2011, p.55).

Para fortalecer nossas discussões, buscamos também aporte teórico nos Estudos de Gênero, um campo que se preocupa com as limitações, restrições e formas de regular os corpos, gêneros e sexualidades no meio social. Em vista disso, mencionamos Guacira Lopes Louro (2003, s/p), quem entende que a “[...] sexualidade, os corpos e os gêneros vêm sendo, desde então, descritos, compreendidos, explicados, regulados, saneados e educados, por muitas instâncias, através das mais variadas táticas, estratégias e técnicas”. Letícia Nascimento (2021), chamando atenção para os aspectos performativos do gênero, destaca que mesmo os corpos tidos como “padrões” são artificiais, já que são modificados e produzidos para atender aos interesses sociais dos indivíduos. Exemplifica, sublinhando a artificialidade da heterossexualidade e da cisgenereidade⁷, as quais, se fossem “naturais” e “espontâneas” como se supõem, não precisariam ser reforçadas e reiteradas. Em suas palavras se “[...] as normas precisam ser constantemente reiteradas é porque não existem ‘homens’ e ‘mulheres’, ou melhor dizendo, não existem corpos generificados/sexuados de modo essencial e imutável” (NASCIMENTO, 2021, p. 126).

Antes de nos voltarmos para as análises das personagens, no próximo tópico, destacamos o papel fundante da educação para o processo de mediação e discussão crítica dos artefatos da cultura visual. Nesse tópico, teorizamos nossa pesquisa a partir dos Estudos da Cultura Visual, que nos auxiliam a repensar outros modos de se relacionar com as visualidades cotidianas. Salientamos, de certo modo, que a educação escolar pode contribuir ora para legitimação, ora para ressignificação das visualidades que instauram padrões de gênero e sexualidades opressores.

Procedimentos Metodológicos: diálogos entre os Estudos da Cultura Visual, Educação e Gênero

Os Estudos da Cultura Visual, conforme explicam Martins e Tourinho (2011), são um campo de estudos que, cogitando o interesse que crianças e jovens têm sobre as imagens, orientam práticas teóricas e metodológicas de se trabalharem os artefatos da

⁷ “Conceito ‘guarda-chuva’ que abrange as pessoas que se identificam com o gênero que lhes foi determinado quando de seu nascimento”, conforme Jaqueline Gomes de Jesus (2012, p. 25).

cultura visual de formas críticas nas escolas. As imagens, como explicam o autor e a autora, detêm potencial educativo. Norval Baitello Júnior (2007) significa o mundo das imagens, no qual vivemos, como a cultura, e acrescenta que “[...] a cultura humana é o conjunto de todos os imaginários políticos, imaginários sociais, imaginários míticos, religiosos, todos os imaginários possíveis. Conjunto de imaginários significa conjunto de imagens” (JÚNIOR, 2007, p.78). Sendo assim, considerando as imagens como cultura e como potenciais educativos, no que concerne às práticas dos Estudos da Cultura Visual, Martins e Tourinho (20110) orientam aos professores e às professoras o desenvolvimento de uma visão crítica sobre as imagens que permeiam o cotidiano. Sobre a visão, ou o ato de ver, Martins e Tourinho (2011, p.54) explicam que,

[...] vemos através de filtros produzidos pela cultura e pelas nossas trajetórias/histórias pessoais. [...] Ao naturalizar certas ideias e valores, nossa história/trajetória cultural vai configurando, gradativamente, nosso modo de ver o mundo, ou seja, predispondo-nos a vê-lo de determinadas maneiras. Mas o ato de ver não acontece num vazio cultural; ao contrário, sempre acontece em contexto, e o contexto orienta, influencia e/ou transforma o que vemos. Por essa razão, ver é – deve ser – um processo ativo e criativo.

O ato de ver, conforme explicam, pode ser exercido de várias maneiras, dentre as quais, mencionam a visão tácita e a visão crítica. A visão tácita se assemelha às práticas de ver que naturalizam conceitos e visualidades. Essa visão satisfaz, conforta e dá estabilidade. Em contraposição, a visão crítica orienta para um estranhamento do conforto e estabilidade que a visão tácita nos proporciona, (re)pensando e explorando outros modos de desfrute dos artefatos visuais. “A construção de uma compreensão crítica depende, então, de romper com a visão tácita, engajar-se analiticamente e estimular a mobilidade do olhar” (MARTINS; TOURINHO, 2011, p.64).

Os artefatos da cultura visual têm sido objeto de estudo de diversas/os pesquisadoras/es, as/os quais abordam como as imagens interferem na constituição dos modos de ser e agir de crianças, jovens e até mesmo adultos/as. Em outros estudos nossos e de nossos/as colegas na pesquisa, por exemplo, investigaram-se o uso histórico e generificado das cores azul e rosa (BALISCEI, 2020), séries fotográficas (BALISCEI; CUNHA, 2021), personagens vilãs e princesas (ROMERO; BALISCEI, 2020) e campanhas publicitárias (BALISCEI; MADDOX, 2020). Em todos esses casos, problematizaram-se os modos como as masculinidades e feminilidades foram imagética e esteticamente apresentadas por artefatos da cultura visual.

Em comum, essas pesquisas também reforçam que os artefatos da cultura visual são meios de disseminação, legitimação e autorização de estéticas e comportamentos que posicionam as crianças, desde pequenas, no que concerne àquilo que se denominam como “masculino” e “feminino”. Essa ideia se aproxima do pensamento de Louro (2003), quem afirma que muitas práticas culturais disseminadas nas instâncias midiáticas, como filmes e desenhos animados reforçam estereótipos que ditam quais “modos de ser” são aceitos ou negados no meio social em que vivem.

O cinema, em especial, é um dos sistemas de representação que normalizam marcas culturais que constituem o sujeito historicamente e geograficamente em determinado grupo cultural. Louro (2003, s/p) afirma que “[...] os corpos são o que são na cultura”, e que são significados por meio de traços que os compõem, os quais, muitas vezes, dizem respeito à aparência. A autora também problematiza outras concepções, inclusive que se apresentam como “científicas”, que buscam localizar uma espécie de essência “natural” dos corpos; uma “certeza” dos sujeitos; e uma parte que não fora “contaminada” pela cultura. Nesse ponto, concordamos com a autora quando argumenta que mesmo desde antes do nascimento das crianças, pais, mães e demais familiares instauram expectativas sobre elas, extraíndo, da cultura, referências para idealizarem modos específicos de agir, de se vestir, de ser, etc – todos eles, formulados a partir do gênero pelo qual a criança é socializada: não é apenas o nome que é escolhido a partir da “descoberta” do sexo biológico, mas também as cores, as roupas, os brinquedos, a decoração do quarto e o tema das festas de aniversários que se sucederão.

Acerca dos artefatos da cultura visual e, conseqüentemente, seus valores, Luciana Borre (2010, p.61) discute que, as crianças, “[...] não só vivenciam uma nova cultura visual como também interagem e corporificam os discursos produzidos e transmitidos pelas imagens”. A corporificação dos discursos apresentados pela autora se apresenta nas crianças e jovens, por exemplo, através dos desejos de consumo, nas personalidades que assumem e na adequação dos próprios corpos aos padrões estéticos e de beleza vigentes. Susana Rangel Vieira da Cunha (2014) semelhantemente acrescenta que a identificação com os/as personagens da cultura visual, tais como as Princesas da Disney e os Super-heróis da Marvel, não se dá apenas por escolhas pessoais de cada criança, mas, sobretudo, a partir das semelhanças identificadas por outras crianças que, assim, designam equivalências. Cunha (2014, p.212) ressalta que “[...] as crianças, entre seus pares, se veem, se reconhecem, se categorizam e sabem quem são, também, nessas imagens”. Dessa forma, a menina branca, loira e de olhos claros se identifica (e é

identificada) com a Cinderela, por exemplo; uma criança gorda ou negra, por sua vez, identifica-se (e é identificada) com um/a personagem coadjuvante ou subordinado/a, que tem pouca ou nenhuma importância no enredo da narrativa; o menino violento e agitado, por fim, identifica-se (e é identificado) com um personagem como Ben 10 ou outro que assuma o protagonismo nas histórias. Ocorre que, na medida em que se categorizam a partir de suas equivalências no campo representacional - reconhecendo que as identidades dominantes quase sempre estarão no protagonismo e que as identidades não hegemônicas atuarão como coadjuvantes ou até mesmo como antagonistas - as crianças adquirem e reforçam compreensões acerca de identidade, gênero, sexualidade, raça, etnia, acessibilidade e demais marcadores.

Ademais, no momento em que os artefatos da cultura visual adentram as escolas por meio dos produtos de consumo, discursos, pinturas e desenhos impressos para colorir, por exemplo, as imagens e discursos por eles criados não costumam ser problematizadas, como destacam Borre (2010) e Cunha (2014). Sendo assim, concordamos com Cunha (2014) ao afirmar que quando não problematizadas, essas imagens acabam, por se tornar, espécies de disseminadoras de suas próprias pedagogias. A escola, desse modo, se torna um espaço que abriga pedagogias generificadas, conservadoras, tradicionais e estereotipadas, que tratam o/a aluno/a como um ser “a parte” do mundo que o/a rodeia. E ainda, “[...] a educação visual tem sido trabalhada como estratégia para instituir, homogeneizar e, às vezes, restringir o modo de ver dos alunos, estabelecendo uma visão normativa sobre arte e imagem” (MARTINS; TOURINHO, 2011, p.62).

Quando tratamos de pedagogias construtoras e disseminadoras de práticas de gênero, podemos recorrer à pesquisa de Virginia Georg Schindhelm e Marcia Nico Evangelista (2013) que entendem os problemas que a falta de acesso aos conhecimentos sobre gênero e sexualidade acarreta para as infâncias e para a educação escolar como um todo. Recorremos às autoras para afirmar que quando as crianças questionam informações sobre gênero e sexualidade nas salas de aula, é comum que os/as educadores/as tentem “desviar” ou ocultar esse diálogo, entretanto, quando não discutida, a sexualidade infantil “[...] apresenta-se materializada em diversas práticas evidenciadas no cotidiano escolar por breves observações”. (SCHINDHELM e EVANGELISTA. 2013, p.148). Desde pequenas, as crianças são questionadas por professores/as e familiares sobre os/as “namoradinhos/as” (sempre a partir de uma lógica heterossexual), estimuladas a formarem pares – menino e menina – para as

danças de quadrilha em festas juninas, e até mesmo são surpreendidas com comentários que supõem um possível relacionamento quando demonstram afeto a outra criança cujo gênero é diferente do seu. Da mesma forma que reestabelecem a naturalização da heterossexualidade, essas falas incentivam ações que contribuem para a violência de gênero e para a LGBTfobia.

Borre (2020) argumenta a respeito da escassez de formação inicial e continuada de professores/as para tratarem sobre conteúdos relativos ao gênero e sexualidade, relatando dificuldades para tratar tais assuntos durante o processo de formação. Desse modo, Borre (2020) e Schindhelm e Evangelista (2013) convergem ao reclamarem por diálogos que reconheçam a pluralidade das expressões de gênero e sexualidade e ao sinalizarem a importância de os/as professores/as abordarem essas temáticas em suas intervenções. Nessa discussão, a importância do papel dos professores e professoras é notável, pois, sendo eles/as significativas figuras na formação da personalidade das crianças, acabam por interferir na construção generificada das identidades infanto-juvenis. Sobre isso, Rubenilson Pereira de Araujo (2016, p. 34) entende que os discursos proferidos por professoras e professores “[...] reiteram o binarismo de gênero, impondo e reproduzindo regras do que deve ser assimilado ou não, de acordo com o sexo biológico pré-determinado desde o útero materno”. Discursos que conforme explica, fabricam e moldam corpos considerados “legítimos” a partir de uma lógica cisgênero e heterossexual.

Tendo apresentado pesquisas que denúncias os aspectos pedagógicos e heterossexistas nos artefatos visuais destinados às infâncias, no próximo tópico, expomos a análise das personagens femininas Helena, Violeta e Evelyn, das animações *Os Incríveis* (2004; 2018). Nessa discussão, aprofundamo-nos em aspectos teóricos dos Estudos de Gênero com propósito de entender as diversas estratégias utilizadas na composição dos artefatos visuais para a disseminações de estereótipos de gêneros e sexualidades.

Análises na construção visual das personagens Helena, Violeta e Evelyn

Visualmente falando, Helena não oferece fissuras e tampouco transgressões no que diz respeito às representações estereotipadas de personagens femininas. Ela detém um corpo magro, leve e esbelto, com ancas e seios volumosos. A curvatura das mãos, a cintura, o queixo, o nariz e os lábios dela são finos e delicados, como percebemos na

Figura 2. Helena é cuidadosa para com seus filhos e filha, assim como no desempenho do trabalho doméstico; e seu poder como super-heroína é a alta flexibilidade e elasticidade corporal. Helena, como analisa o estudo de Maria Carolina da Silva (2008), apresenta a flexibilidade a partir da qual as mulheres, historicamente recorrem para lidar com as pressões e o cansaço resultantes de uma dupla jornada de trabalho, dentro e fora de casa. Isso aparece em momentos dos filmes, quando Helena precisa flexibilizar seu papel de super-heroína para atender às necessidades da filha, dos filhos e do próprio marido – apesar de este ser um homem já adulto.

FIGURA 2: Caracterizações de Helena, painel da Elastimoto e flexibilização de seu papel de heroína.



Fontes: <<https://br.pinterest.com/pin/199917670943964206/>>. Acesso em 19 de jul. de 2020. Recortes do filme *Os Incríveis 2* (2018).

A Figura 2 apresenta *frames* de uma cena de *Os Incríveis 2* (2018), em que Helena precisa flexibilizar seu papel de super-heroína para achar o tênis de Flecha. A imagem central mostra o painel da moto com gráficos de voz indicando a ligação de Flecha, e a última imagem, à direita, mostra Helena surpresa por ter que interromper seu ato heroico para atender ao filho. Enquanto dirige sua Elastimoto em direção a um trem, com passageiros/as que correm perigo, Helena é consultada pelo filho que, em uma ligação, pergunta-lhe sobre onde seu tênis poderia estar. Nessa cena, é exigida da personagem a flexibilidade de seu próprio corpo (para que ela possa desviar dos carros em uma via de alto tráfego), e também a flexibilidade identitária (desempenhando papéis de mãe e de super-heroína concomitantemente).

Marcia Aparecida Gobbi (2015), em seus estudos na Educação Infantil, percebeu que as crianças representam, por meio de seus desenhos, comportamentos e cenas cotidianas que indicavam traços das relações familiares, assim como expressões

culturais e sociais. A autora observou, nos desenhos, uma constante representação das mães cuidando da casa e dos/as filhos/as, e do pai atuando como provedor da família. Chamou-nos atenção quando uma das crianças entrevistadas pela autora representou sua mãe duas vezes no mesmo desenho, indicando uma possível flexibilidade na realização de diversas atividades simultâneas, como por exemplo, cozinhar e cuidar das/os filhas/os.

Essa concepção de mulher, ou como denomina Chimamanda Ngozi Adichie (2017), “Supermulher”, carrega valores culturais que inserem a mulher em uma posição de enaltecimento sobre a capacidade de “dar conta de tudo” – a qual envolve o cuidado de filhos/as, do marido, da casa, do pai e da mãe e, em algumas circunstâncias, de outras atividades de trabalho remunerado. Significativa parcela dessas mulheres abandona o trabalho remunerado “em troca” ou para “dar conta” dos serviços domésticos e familiares. Comumente são enaltecidas como “Supermulheres”, contudo, socialmente, como reforça a autora, não se questionam os porquês desse enaltecimento e não se dão conta de que o serviço doméstico e o cuidado dos/as filhos/as são deveres daqueles/as que moram na casa e da família como um todo, e não restritamente e exclusivamente da mulher.

Em outro estudo realizado por nós (ROMERO; BALISCEI, 2020), onde nos debruçamos com mais ênfase na primeira versão da animação, *Os Incríveis* (2004), constatamos que antes de terem seus filhos e filha, Helena e Beto trabalhavam independentemente como heroína e herói. Nessa narrativa, em uma entrevista concedida a uma repórter, logo nos minutos iniciais, Helena contraria a fala de Beto. Ela questiona a ideia de “terem descanso”, já que, conforme afirma, está no “auge da forma”. Além do mais, ela se pergunta sobre “deixar o mundo ser salvo pelos homens?” e imediatamente responde “Claro que não”. Apesar de essa caracterização sinalizar rupturas com os modelos tradicionais de feminilidades, após se casar com Beto, Helena perde seu papel de heroína na narrativa. No decorrer do primeiro filme, é Beto – e não Helena – quem atua como super-herói (mesmo posteriormente ao governo proibir a atuação de heróis e heroínas na cidade de Metroville). Ela, por sua vez, é representada em diversas cenas, limpando a casa, cuidando dos filhos e da filha, e atuando como (“boa”) esposa.

Essa dicotomia nos remete à escrita de bell hooks (2019) quem destaca que, nas sociedades patriarcais e machistas é comum que as mulheres sejam (as únicas a serem) responsabilizadas pelo trabalho doméstico, e que os homens não desenvolvam sua autonomia e os saberes necessários para os cuidados dos filhos e filhas e da própria

casa. Segundo a autora, diferente das meninas, os meninos não recebem uma “educação doméstica” e, com isso, tendem a crescer cultivando uma excessiva dependência feminina - da mãe, avó, irmã(s), babá, etc. – e crescem acreditando que são elas, as mulheres, e não eles os sujeitos dotados dos “talentos” que envolvem os cuidados. Sobre isso, concordamos com bell hooks (2019, p. 200) quando destaca que os homens adultos

[...] só dividirão a parentalidade de maneira equitativa quando forem ensinados, de preferência desde a infância, que a paternidade é tão importante quanto a maternidade, que ambos possuem o mesmo significado [...]. [Contudo] Até as mulheres sem filhos são consideradas mais aptas para cuidar de uma criança do que um pai, pois essa seria supostamente nossa vocação natural.

Diante disso, para além de questionar a representação “romantizada” de maternidade e esposa em *Os Incríveis* (2004), a problematização que aqui lançamos tem relação com o desfecho apresentado para Helena nessa primeira animação. Embora ela seja representada inicialmente como uma personagem forte, corajosa e que consegue combater o mal, acaba por ser silenciada a partir dos papéis atribuídos socialmente às condições de esposa, mãe e dona de casa.

Diferente da primeira narrativa de 2004, na segunda narrativa, *Os Incríveis 2* (2018), o convite para assumir o protagonismo heroico é dirigido a Helena e não a seu marido – como poderia se esperar em uma sociedade patriarcal. Na cena em que o convite é feito, é evidente que isso provoca raiva e descontentamento em Beto, quem acreditava ser o melhor candidato para desempenhar essa tarefa. Nessa narrativa em que Helena se distancia do ambiente privado, doméstico e familiar, e se insere no ambiente público, como super-heroína, a ruptura dos papéis generificados causa incômodo em Beto. Ele se exalta e não aceita que escolham uma mulher – e não um homem – para desempenhar a função de heroína na cidade.

Beto, como tantos outros homens não fictícios, enxerga-se no direito de regular e controlar qual é o papel da esposa, reforçando em algumas cenas, que é ele quem é o “Sr. Incrível”, e que, portanto, o papel de herói deveria ser desempenhado por ele. Além desse incômodo, Beto se mostra incapaz de aceitar a qualidade das habilidades que uma heroína mulher - mesmo essa sendo sua esposa - demonstra em relação à luta, ao combate ao mal e à execução de seus superpoderes. Aproximamos essas cenas à pesquisa de Luciana Gruppelli Loponte (2010), quem afirma que a imagem da mulher

tem sido construída sob uma narrativa dominante criada e endereçada ao olhar masculino. Desta forma, nós, mulheres, adotamos essa construção identitária como nossa e passamos a olhar o mundo com um olhar que privilegia o masculino.

Ressaltamos que, na narrativa de 2018, Helena passa a trabalhar fora de casa e, com isso, deixa os afazeres domésticos e os cuidados com os filhos e a filha sob responsabilidade de Beto. Helena tem, então, significativa atuação como mulher heroína. Se o primeiro filme deu enfoque na atuação heroica de Beto, o segundo, por sua vez, atribui ênfase tanto na atuação heroica de Helena, quanto na atuação de Beto como pai e dono de casa.

Interessante observar que as funções que envolvem a parentalidade são dispostas de maneiras assimétricas no que tange ao gênero. Em *Os Incríveis* (2004), quando se enfatiza a maternidade desempenhada por Helena, a parentalidade é apresentada como algo trivial, rotineiro e desinteressante. Ao passo que, em *Os Incríveis 2* (2018), quando a parentalidade é apresentada a partir da paternidade exercida por Beto, a mesma ganha destaque, por esse se tratar de um papel “incomum” para um personagem homem. Isso fica evidente, por exemplo, na fala da personagem Edna, costureira e amiga família: “Tem poucas coisas mais heroicas no mundo do que ser pai. Quando se faz direito”.

A isso, acrescentamos o pensamento de hooks (2019) de que, por conta da ideologia sexista e machista, é comum que os cuidados paternos e as atividades domésticas desempenhadas pelos homens sejam reconhecidas, supervalorizadas e até mesmo parabenizadas (como ocorre na fala de Edna); e que essas mesmas atividades, quando desempenhadas por mulheres, sejam lidas como obrigações banais e ordinárias. Com isso, chamamos atenção para o fato de que, mesmo em uma produção de 2018 e que se propõe a dar protagonismo heroico às mulheres, os papéis ainda sejam atribuídos distintamente aos gêneros. Enquanto as atividades que Helena desempenha como mãe são naturalizadas e vistas como óbvias e banais, Beto, quando exercita sua paternidade, é percebido como um herói, digno de elogios e reconhecimentos públicos.

Violeta, segunda personagem analisada por nós, semelhantemente à sua mãe, é visualmente caracterizada por um corpo magro e esguio; a curvatura de seu queixo é pontiaguda, e suas mãos e cintura são finas. Seu cabelo é preto e liso, e os olhos, azuis. Introvertida, receosa e direta, ao longo da primeira animação, essa personagem se mostra corajosa. Seus poderes lhe conferem a capacidade de ficar invisível e de criar campos de força eletromagnéticos.

Ela, inicialmente, é tímida e receosa: possui uma franja lhe cobrindo o rosto; e veste roupas escuras que, simbolicamente, reforçam o seu superpoder de ficar invisível e passar despercebida, assim como demonstramos na imagem à esquerda na Figura 3. Violeta é uma garota adolescente que manifesta interesses amorosos por Toninho, garoto que estuda na mesma escola que ela, contudo, tem vergonha de se aproximar dele e acaba se escondendo com auxílio de seus superpoderes. A trama amorosa acompanha as duas animações da sequência. Na primeira, Violeta se torna poderosa e confiante em relação às suas atitudes e Toninho passa a “percebê-la” no ambiente escolar. Na segunda, a super-heroína tem de reconquistar o amor dele, pois a memória de Toninho fora apagada e no fim, ele e ela terminam juntos.

FIGURA 3: Violeta em dois momentos das narrativas.



Fonte: Recortes dos filmes *Os Incríveis* (2004; 2018).

Destacamos, dois momentos em que Violeta fora representada. Na primeira imagem, Violeta faz uso de diversas estratégias que possibilitam e reforçam sua invisibilidade. Além de seu superpoder, a personagem esconde o rosto com a franja e se aloca em ambientes sem a concentração e fluxo de pessoas, e com obstáculos que permitem que ela se esconda. Na segunda imagem, à direita, diferentemente, após ter desenvolvido suas habilidades e confiança, Violeta é apresentada sem a preocupação com o fluxo de pessoas; suas expressões faciais não demonstram vergonha; pelo contrário, ela se mostra vaidosa; sua franja não lhe cobre mais o rosto e suas vestes denotam cores mais vivas e chamativas.

Em análise de Violeta, Silva (2008) entende que seu superpoder pode estar relacionado à invisibilidade feminina - lacuna que marca diversos filmes de animação, ou mesmo de ação e aventura então “exclusivos” aos personagens masculinos, nos quais as mulheres, muitas vezes, não estão presentes, ou assumem papéis de coadjuvantes, mães e donas de casa. Em *Os Incríveis* (2004; 2018), essa invisibilidade esconde a personagem dos/as espectadores/as e de si mesma. Diante da necessidade de proteger sua família, ao longo da trama do primeiro filme, Violeta acaba por ganhar confiança em si e explora seus poderes. Avaliamos, nesse sentido, que a evolução da personagem em sua autodescoberta e autoconfiança é um elemento fundamental para o enredo de *Os Incríveis* (2004). Tanto é que são os superpoderes de Violeta - o campo de força e a invisibilidade – que salvam a família dos perigos apresentados pelo vilão.

Apesar da proximidade no que tange à idade, o irmão e a irmã, Flecha e Violeta, são bem distintos entre si. Violeta é uma menina introvertida e Flecha é um menino extrovertido. Ela não tem problemas na escola e respeita a restrição do uso dos superpoderes, já que, conforme a narrativa, super-heróis e super-heroínas foram proibidos/as na cidade de onde vivem. Flecha, por outro lado, é advertido frequentemente por seu professor pois, ainda que seus superpoderes não sejam conhecidos, sua rapidez e agilidade chamam a atenção dos/as colegas. Além disso, Violeta não aprimora seus poderes e afirma querer se tornar uma “adolescente normal”, enquanto Flecha aspira pelo uso descomedido de seu superpoder, demonstrando certo exibicionismo e orgulho em relação a ser um super-herói. Embora ambos não possam usar seus superpoderes, Flecha, ao final do primeiro filme, é incentivado, por sua família a praticar esportes como uma alternativa para usar seus superpoderes moderadamente; e Violeta, por sua vez, vai em busca de um parceiro romântico, correspondendo às expectativas genericadas para uma garota adolescente. Diante dessa assimetria nos perguntamos: se Flecha fosse adolescente como Violeta, as preocupações dele girariam em torno de um relacionamento afetivo? Por outro lado, se Violeta fosse ainda criança, teria seus sonhos realizados na prática de um esporte, como Flecha? Seriam, essas, diferenças relacionadas à idade ou ao gênero?

Frente às problematizações que dizem respeito às caracterizações próximas àquilo que se espera de sujeitos femininos e masculinos, concordamos com Adichie (2017, p.26), quem afirma que “[...] se não empregarmos a camisa de força do gênero nas crianças pequenas, daremos a elas espaço para alcançar todo o seu potencial”. Relacionamos o pensamento da autora à nossa análise de *Os Incríveis* (2004; 2018), ao

passo que Violeta e Flecha admiram seus superpoderes, porém, há que sinalizar, Violeta demonstra interesses pelo romance e Flecha, pelos esportes. Tal caracterização e, portanto, diferenciação, cria estereótipos que condizem às atitudes esperadas e limitadas para cada gênero. Desse modo, refletindo sobre o pensamento da autora, questionamos sobre quem seria Violeta se não se preocupasse (tanto) com um relacionamento romântico.

Sobre essas problematizações, recorremos a Ruth Francini Ramos Sabat (2004) quem ressalta que os desenhos animados arranjam meios de confirmar uma união heterossexual já naturalizada, de forma que personagens, mesmo crianças, animais e objetos, demonstrem sinais de heterossexualidade em suas narrativas e relacionamentos. Relacionando a pesquisa da autora às imagens de *Os Incríveis* (2004; 2018), e mais precisamente à breve análise comparativa entre Violeta e Flecha, supomos que se esperam que ele e ela assumam um relacionamento heterossexual. No caso de Violeta essa expectativa se faz ainda mais evidente a partir de seu romance com Toninho – investimento afetivo que aparece nas duas animações, mesmo que, entre elas, haja um intervalo de quatorze anos.

Quando nos voltamos para a terceira personagem analisada nesse artigo, nos deparamos que a posição onde vilãs e vilões são inseridas/os acarreta a negação de suas características, porque, além do mais, elas/es não têm “finais felizes” como a “mocinha” e o “mocinho” da história. Evelyn, desse modo, é caracterizada como uma vilã apoiada na vingança e ódio que sente por super-heróis e super-heroínas. É uma mulher esperta, inteligente e poderosa que aparece apenas em *Os Incríveis 2* (2018). Durante a narrativa do segundo filme, ela elabora formas de destruir o sucesso de super-heróis e super-heroínas da cidade de Metroville. Além de produzir toda a tecnologia que possibilita maior visibilidade e empoderamento a Mulher-Elástica, é ela que suscita a trama do filme. Ainda que a vilã tenha sido questionada por Helena pelo fato de ser seu irmão, e não a própria Evelyn, a pessoa que comanda a empresa, sabemos que durante toda a narrativa do filme, é Evelyn quem detém o controle a partir de seu disfarce como “O Hipnotizador”, como destacamos na Figura 4.

FIGURA 4: Evelyn, seu disfarce de vilã e troca de olhares entre ela e Helena.



Fontes: <<https://twitter.com/bestsapphics/status/1287905331071324160>>;
<<https://www.pixar.com/feature-films/incredibles-2>>. Acesso em 11 de março de 2021. Recortes do filme
Os Incríveis 2 (2018).

Diferente das demais personagens femininas, Evelyn tem um cabelo bagunçado e curto - Elemento que, sob essa configuração, tem sido culturalmente associado à figura masculina. Evelyn afirma uma feminilidade que não se constitui através da perspectiva social que atribui às mulheres as preocupações com o zelo e cuidados do lar e da família, e tampouco possui um relacionamento amoroso heterossexual.

Evelyn ganha a confiança e o respeito de Helena conforme a ajuda a (re)conquistar sua imagem de super-heroína. Por mais que Helena e Evelyn apresentem inicialmente uma relação de respeito e admiração, consideramos que, no decorrer da história, há a introdução de um confronto direto entre as personagens, tornando-as rivais. Sobre isso, recorremos à pesquisa de Matías López Iglesias e Marta de Miguel Zamora (2013) por argumentarem que, se comparados aos filmes clássicos, de estilos Hollywoodianos, os filmes mais recentes passam a não apresentar uma oposição direta entre personagens mulheres. Embora, inicialmente, Evelyn seja apresentada como uma parceira e amiga de Helena, conforme a narrativa avança, é revelado aos/às expectadores/as que esse vínculo se tratava de uma armação da vilã para acabar com a carreira de Helena. Há, em *Os Incríveis 2* (2018), cenas de compreensão, respeito e admiração entre Helena e Evelyn, inclusive trocas de olhares, como demonstramos na última imagem da Figura 4.

Na cena em questão, Mulher Elástica, Gelado e Sr. Incrível são convidados/a pela empresa Devtech para modificarem a imagem que a sociedade tem dos super-heróis e super-heroínas. Helena e Evelyn trocam olhares em dois momentos: o primeiro ocorre

quando Helena elogia as micro câmeras, feitas por Evelyn, instaladas em suas vestimentas; e o segundo ocorre quando Evelyn traz dados comparativos entre a atuação do Sr. Incrível e a da Mulher Elástica. Essas cenas podem ser lidas como uma expressão de possível atração afetivo-sexual entre as personagens. Se assim forem interpretadas, tais imagens podem ser aproximadas dos estudos elaborados por Baliscei, junto de Geiva Carolina Calsa e Vinciús Stein (2016, p. 173) que afirmam que o “[...] desconforto e a ameaça que a homossexualidade feminina proporciona aos valores tradicionais por reposicionar a mulher, reconhecendo-a como agente social detentor de poder [...]” resultam na pouca ou nula representação de mulheres lésbicas.

Baliscei, Calsa e Stein (2016) exemplificam que quando os/as vilões/ãs são representados/as, corporificam o desvio e o oposto das caracterizações e qualidades dos/as heróis e heroínas, apresentando, também, características que se aproximam de indivíduos homossexuais. Assim, conforme Evelyn demonstra especificidades que a inserem nessas proposições, concordamos que há a possibilidade de ela demonstrar interesses em padrões não normativos de relacionamento. A heterossexualidade permeia os/as personagens da Disney como uma forma de normatização. Sobre isso, argumentam que os finais felizes são reservados àqueles/as que seguiram as normas do “bom/boa personagem”. Personagens que não são bem sucedidos/as em aparentar a heterossexualidade são representados/as como indesejáveis, sendo, mesmo, ridicularizados/as, inferiorizados/as e estereotipados/as na figuração do grotesco, do desvio e do mal. Sobre isso, Baliscei, Calsa e Stein (2016, p.175-176) argumentam que

[...] quando a Disney constrói personagens protagonistas exclusivamente heterossexuais e associa Jafar, Úrsula e demais antagonistas a outras sexualidades, reforça a "normalidade" da heterossexualidade e ao mesmo tempo incentiva olhares de estranhamento aos/às *gays*, lésbicas e *drag queens*, como se, assim como os vilões e vilãs, fossem maus/más, desviantes e perversos/as.

Dentre as diversas estratégias que as animações e filmes utilizam para catalogar os “locais” de cada personagem, o estranhamento às orientações sexuais não heteronormativas, mesmo que não explícitas ou aparentes, é uma forma de reforçar quais padrões estéticos, comportamentais e, essencialmente, os de gênero e sexualidade essas instâncias midiáticas valorizam.

Eunice Aita Isaia Kindel (2003) trata essa classificação entre “bem e mal” como uma política de representação e, a partir da vertente dos Estudos da Cultura Visual,

compreende que os filmes fazem o uso de representações que catalogam o “lugar” de cada personagem, estabelecendo visualidades próprias que identificam quais características correspondem ao/à protagonista, vilão/ã, coadjuvante, etc. A autora reconhece que essas representações de bem e mal, em suas singularidades e caracterizações, conforme se repetem, fazem com que

[...] o público infantil logo consiga perceber quem é o herói, quem é o personagem mau, quem representa a beleza, quem é o que deve mandar, quem é o que deve obedecer e assim por diante. E, também, que essas crianças em suas brincadeiras queiram assumir os estereótipos com os quais mais se identificam, negando outros. (KINDEL, 2003, p.153).

Diante dos “modos de ser” exemplificados pela autora, destacamos aqueles que seguem a lógica que hierarquiza os padrões: homens acima das mulheres, brancos/as acima dos/as negros/as, “bonitos/as” acima dos/as “feios/as” e “civilizados/as” acima daqueles/as apresentados/as como “selvagens”, por exemplo. Há, ainda, aquelas hierarquizações que ocorrem por meio da visibilidade e invisibilidade, que estabelecem ordens como: heterossexualidade visível, as demais sexualidades invisíveis; e pessoas cisgênero visíveis, pessoas transgênero⁸ invisíveis.

A respeito das conjecturas em torno dessas assimetrias e contrastes das representações de mulheres, especificamente, como demonstramos nas análises de Helena, Violeta e Evelyn, Caluã Eloi⁹ (2018) argumenta que os povos das religiões pagãs matrilineares¹⁰ cultuavam a lua como deusa trina em suas três faces: mãe, donzela e anciã. O autor explica que a partir do momento em que se descobriu o papel do homem na reprodução – que antes era vista como algo divino e mágico, como um presente da Grande Deusa Lua – as religiões matrilineares e suas representações foram destruídas e demonizadas. O autor aborda que, com a propagação da moral cristã, estabeleceu-se um pensamento patriarcal na sociedade, evitando qualquer meio que permitisse a ascensão do poder feminino.

Por meio do controle dos corpos, resultado de uma dicotomia entre bem e mal baseado na moral cristã, essas mulheres passaram a serem aceitas caso seguissem os

⁸ “Conceito ‘guarda-chuva’ que abrange o grupo diversificado de pessoas que não se identificam, em graus diferentes, com comportamentos e/ou papéis esperados do gênero que lhes foi determinado quando de seu nascimento”, conforme Jaqueline Gomes de Jesus (2012, p. 25).

⁹ Embora a autoria de suas publicações consta o nome civil, em respeito à sua identidade de gênero, utilizamos o pronome masculino para nos referirmos ao autor, que atualmente é um homem transsexual.

¹⁰ Religiões com crenças centradas no culto ao feminino e aos mistérios da fertilidade.

costumes impostos, ou, se não os seguissem, censuradas, limitadas, restringidas e até mesmo mortas¹¹. Com a inserção e estruturação da moral cristã e patriarcal, as três faces resultaram em uma doutrinação da donzela, repúdio da anciã – que fora transformada em bruxa ou sedutora – e a invisibilidade da mãe. Para evitar mulheres nessa posição, independentes e poderosas, Eloi (2018, p.12) comenta que foi necessária uma domesticação e demonização das mulheres, pois,

a mulher, ao longo da história da expansão do cristianismo pelo mundo, foi sendo demonizada de uma forma categórica e violenta. A associação da mulher ao mal, ao provocativo e ao profano é um dos motivos pelo qual a moral – cristã – usa como argumento inconsciente de que existe um tipo de mulher que é do agrado do patriarcado – a submissa – e a mulher que deve ser destruída por ele, ou o destruirá.

Inserir as mulheres em posições de poder sem transformá-las em vilãs, como fazem os contos de fadas e os filmes de animação mais contemporâneos, seria destruir aquilo que o patriarcado criou.

Semelhantemente ao argumento do autor, Iglesias e Zamora (2013) afirmam, em estudos sobre a Rainha Má – vilã da animação *Branca de Neve e os Sete Anões* (1937) – que a proximidade e a recorrência a livros e escritas, para seus feitiços tornam essa uma personagem culta, inquieta e aberta ao conhecimento, além de referenciar habilidades culturalmente associadas ao homem, como a alquimia. Acerca das caracterizações de Evelyn, além dos cabelos curtos, essa vilã de *Os Incríveis 2* (2018) detém grande conhecimento sobre tecnologias. Ler esses elementos como exclusivamente “masculinos” vai de encontro com o pensamento de Adichie (2017, p.33), quem argumenta que “[...] nosso mundo está cheio de homens e mulheres que não gostam de mulheres poderosas. Estamos tão condicionados a pensar no poder como coisa masculina que uma mulher poderosa é uma aberração”. Frente às observações, delimitamos que o poder está relacionado, frequentemente, a mulheres alheias à companhia de um homem; que dominam conhecimentos e estudos reservados ao universo masculino; que possuem caracterizações culturalmente, socialmente e historicamente associadas aos homens; e que detêm de grande superioridade e força -

¹¹ “Embora existam mecanismos de silenciamento das violências sofridas pelas mulheres, representados pela afirmação ‘você fica mais bonita quando sorri’, por exemplo, nem sempre é possível escondê-los, uma vez que o silêncio de um corpo sem vida diz muito sobre as emoções que o atravessaram antes da morte”, destacam Fernanda Amorim Accorsi e Eliane Rose Maio (2019, p.29).

elementos que também se relacionam à hegemonia masculina, branca, cisgênero e heterossexual.

Concluimos, nesse tópico, que embora Adichie (2017) afirme que possa ser questão de gosto mulheres e homens não quererem mulheres no poder, podemos inferir, com base na argumentação de Eloi (2018), que para além de questão de gostos, a sociedade tem medo de que mulheres poderosas retomem o poder. Medo que compreende a incessante tentativa de demonizar e/ou submeter mulheres em condições inferiores à dos homens pois, se mulheres retornarem ao poder, aproximaremos da configuração social, cultural e religiosa que o patriarcado, em sua moral e sua crença, destruiu.

Considerações Finais

Socialmente, esperam-se que as meninas, desde pequenas, ajam, caracterizem-se e falem de determinados modos. Esperam-se que aspirem à gravidez e ao casamento; que gostem de usar maquiagens, saias e sapatos de saltos; e é esperado, também, que sejam meigas e doces. Tais expectativas atuam sobre a construção identitária feminina e são (re)produzidas por narrativas fílmicas e literárias, estimuladas e incentivadas por professoras/es no espaço escolar e pela família e amigas/os do círculo social da criança. Quando realizadas, as atitudes e ações desviantes do padrão são ajustadas e censuradas, quando não, punidas.

Frente aos tensionamentos que estabelecemos neste estudo, as transformações, assimetrias e divergências conferidas às/aos personagens quanto ao seu gênero, sexualidade, raça ou idade, por exemplo, se aproximam das práticas cotidianas que legitimam ou demonizam manifestações ou expressões identitárias. Na sociedade em que vivemos, prega-se uma padronização de estéticas, gostos e práticas que hierarquizam e catalogam os corpos em um meio cultural. As animações e a caracterização de personagens dialogam com as diversas expressões dos grupos sociais de um determinado contexto social, político e cultural. Desse modo, grupos marginalizados por práticas de desrespeito, violências, discriminação e preconceito são, em suas representações visuais, estereotipados e significados através da figura de vilão/ã, coadjuvantes e/ou personagens cômicos/as. Assim, mulheres poderosas e independentes, comunidade de pessoas Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais, Travestis e outras - LGBTQ+, pessoas negras, pessoas com deficiências, pessoas pobres,

pessoas idosas e pessoas que não atendem aos padrões estéticos corporais são marginalizadas e expostas ao ridículo.

Em síntese, frente às representações visuais, estéticas e comportamentais, há que sinalizar, que em filmes cujas temáticas englobam um universo majoritariamente masculino, as personagens heroínas têm se mostrado como fissuras às amarras patriarcais que inserem a mulher em posições de inferioridade e submissão. Por outro lado, quando nos voltamos para a figura feminina vilã, percebemos que permanecem significativos padrões normativos e hegemônicos. As vilãs, como analisamos, aparentam elementos difusos quanto ao gênero e sexualidade; personificam o que a moral cristã e patriarcal denomina como o “mal”; e simbolizam, de forma significativa, o repúdio que as instâncias culturais estabelecem aos grupos sociais marginalizados.

Por fim, concluímos que todas as práticas, expressões e manifestações visuais, estéticas e comportamentais conferem aos/às personagens meios de legitimação e naturalização de diversas formas de ser e estar no mundo. E lembramos que a escola, como instância que detém autoridade e responsabilidade na formação crítica dos/as alunos/as, carece de práticas pedagógicas que atendam às demandas, transformações e direitos afetos às questões de gênero e sexualidade.

Corpus de análise

OS INCRÍVEIS. Direção: Brad Bird. Produção de Pixar Animation Studios. Estados Unidos: Walt Disney Studios Motion Pictures, 2004. 1 DVD (115 min.), son., color. Dublado. Port.

OS INCRÍVEIS 2. Direção: Brad Bird. Produção de Pixar Animation Studios. Estados Unidos: Walt Disney Studios Motion Pictures, 2018. 1 DVD (103 min.), son., color. Dublado. Port.

Referências

ACCORSI, Fernanda Amorim; MAIO, Eliane Rose. O objeto jogado do quarto andar era um corpo - de mulher. *Revista Diversidade e Educação*, v. 7, n. 1, p. 27-38, jan/jun 2019. Disponível em: <https://periodicos.furg.br/divedu/article/view/8681/5981>. Acesso em 9 de março de 2021.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Para educar crianças feministas*: Um manifesto. 1º ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ARAÚJO, Rubenilson Pereira de. **Gênero, diversidade sexual e currículo**: práticas discursivas de (não) subjetivação no ambiente escolar. 1º ed. Rio de Janeiro: Metanoia, 2016. 150p.

BALISCEI, João Paulo. Abordagem histórica e artística do uso das cores Azul e Rosa como pedagogias de gênero e sexualidade. **Revista Teias**, Rio de Janeiro, v. 21, p. 223-244, 2020. Disponível em:
<https://www.epublicacoes.uerj.br/index.php/revistateias/article/view/46113/34718>. Acesso em: 05 de maio de 2021.

BALISCEI, João Paulo; CALSA, Geiva Carolina; STEIN, Vinícius. “(In)felizes para sempre”? Imagens da Disney e a manutenção da heteronormatividade. **Revista Bagoas: estudos gays, gênero e sexualidades**, Natal, v.10, n.14, p. 163-180, jan./jun. de 2016. Disponível em <https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/11451>. Acesso Em: 03 de maio de 2021.

BALISCEI, João Paulo; CUNHA, Susana Rangel Vieira da. “Faça como homem”: cultura visual e o projeto de masculinização dos meninos. **Revista Textura**, Canoas, v. 23, n. 54, p. 367-391, 2021. Disponível em:
<http://www.periodicos.ulbra.br/index.php/txra/article/view/5926/4074>. Acesso em: 12 de maio de 2021.

BALISCEI, João Paulo. MADDOX. O “dia dos pais” inclui pais trans: Masculinidades dissidentes e práticas artísticas LGBTTQIA+. **Revista Apotheke**, Florianópolis, v.6, n.3, p.69-85, 2020. Disponível em:
<https://www.revistas.udesc.br/index.php/apotheke/article/view/18589>. Acesso em: 29 de junho de 2021.

BORRE, Luciana. *As imagens que invadem as salas de aula*: Reflexões sobre cultura visual. 1º ed. São Paulo: Ideias & Letras, 2010.

_____. **Bordando afetos na formação docente**. 1ºed. Conceição da Feira: Andarilha Edições, 2020. 213p.

CANALTECH. **Walt Disney Company**. Disponível em:
<https://canaltech.com.br/empresa/walt-disney/>. Acesso em 17 de março de 2021.

CUNHA, Susana Rangel Vieira da. Imagens como pedagogias culturais em cenários da educação infantil. In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene (org.). **Pedagogias culturais**. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2014. p. 199 -223.

ELOI, Carla Luã. *Não se nasce Malévola, torna-se*: A representação da mulher nos contos de fadas. 1º ed. Rio de Janeiro: Metanoia, 2018. 162p.

GOBBI, Márcia Aparecida. Lápis vermelho é de mulherzinha: vinte anos depois. In: FINCO, Daniela; GOBBI, Marcia Aparecida; FARIA, Ana Lúcia Goulart de (org.). **Creche e feminismo**: desafios atuais para uma educação descolonizadora. Campinas: Edições Leitura Crítica, 2015. p. 137-162.

HOOKS, bell. *Teoria Feminista: da margem ao centro*. 1º ed. São Paulo: Perspectiva, 2019.

IGLESIAS, Matías López; Zamora, Marta de Miguel. La fémina Disney: análisis y evolución del personaje femenino em cuatro películas de la factória Disney. *Revista Sociedad y Economía*, núm. 24, p. 121-142, janeiro-junho, 2013. Universidad del Valle. Cali, Colombia. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=99629534006> Acesso em 01 de março de 2021.

JESUS, Jaqueline Gomes de. *Orientações sobre identidade de gênero: conceitos e termos (e-book)*. 2º ed. Brasília, 2012. 42p. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/16/o/ORIENTA%C3%87%C3%95ES_POPULA%C3%87%C3%83O_TRANS.pdf?1334065989. Acesso em 21 de março de 2021.

JÚNIOR, Norval Baitello. Podem as imagens devorar os corpos? *Sala preta*, Universidade de São Paulo, São Paulo, v.7, p.77-82, 2007. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57322/60304>. Acesso em 21 de março de 2021.

KINDEL, Eunice Aita Isaia. *A natureza do desenho animado ensinando sobre homem, mulher, raça, etnia e outras coisas mais...* Junho de 2003. 195p. Tese (Doutorado) Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2003.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. Gênero, visualidade e arte: temas contemporâneos para educação. In: ICLE, Gilberto (org.), et al. *Pedagogia da arte entre-lugares da criação*. Porto Alegre. Editora da UFRGS. Ed. 1. 2010, p.149-163.

LOURO, Guacira Lopes. Corpos que escapam. *Labrys - estudos feministas*. n. 4, 2003. Disponível em: <https://www.labrys.net.br/labrys4/textos/guacira1.htm>. Acesso em 22 de jun. 2020.

MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene. Circunstâncias e ingerências da cultura visual. In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene (org). *Educação da cultura visual: conceitos e contextos*. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2011, p. 51-68.

NASCIMENTO, Letícia. *Transfeminismo*. São Paulo: Jandaíra, 2021.

ROMERO, Jéssica Fiorini; BALISCEI, João Paulo. “Deixar o mundo ser salvo pelos homens? Claro que não!” Estudo sobre protagonismo feminino em filmes de animação. In: DICKMANN, Ivânio (org.). *Educar é um ato de coragem 3*. Veranópolis: Diálogo Freiriano, 2020. p.43-62.

SABAT, Ruth Francini Ramos. “Só as quietinhas vão casar”. In: MEYER, Dagmar E. E.; SOARES, Rosângela F. R.; ZEN, Maria I. H. D.; XAVIER, Maria L. M. F. (org). *Saúde, sexualidade e gênero na educação de jovens*. Santa Catarina: Ed. Mediação, 2004, p. 135-144.

SCHINDHELM, Virginia Georg; EVANGELISTA, Marcia Nico. Sexualidade infantil, gênero e uma educação a contrapelo. *Revista Educação em Questão*, Natal, v.45, n. 31, p. 131-153, jan./abr. 2013.

SILVA, Maria Carolina. *A Infância no Currículo de Filmes de Animação: poder, governo e subjetivação dos/as infantis*. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2008.

VARY, Adam B. *Disney Explodes Box Office Records With \$11.1 Billion Worldwide for 2019*. Variety. 2020. Disponível em: <https://variety.com/2020/film/box-office/disney-global-box-office-2019-1203453364/>. Acesso em 18 de março de 2021.

Recebido em maio de 2021.

Aprovado em junho de 2021.