

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

JULIANA CARNEIRO CONCON

GÊNERO, FAMÍLIA, CINEMA E EDUCAÇÃO
Uma análise sociológica do filme *Mulan*

Campinas
2019

JULIANA CARNEIRO CONCON

GÊNERO, FAMÍLIA, CINEMA E EDUCAÇÃO

Uma análise sociológica do filme *Mulan*

Trabalho de Conclusão de
Curso desenvolvido na
Faculdade de Educação da
UNICAMP sob a orientação do
Prof. Dr. Anderson Ricardo
Trevisan.

Campinas
2019

A presente proposta de Trabalho de Conclusão de Curso defendida por Juliana Carneiro Concon e orientado pelo Prof. Dr. Anderson Ricardo Trevisan foi realizada na Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas no Curso de Licenciatura em Pedagogia.

Professor Doutor Anderson Ricardo Trevisan

Professor Doutor André Luiz Paulilo

Campinas,
2019

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca da Faculdade de Educação
Rosemary Passos - CRB 8/5751

C749g Concon, Juliana Carneiro, 1996-
Gênero, família, cinema e educação : uma análise sociológica do filme Mulan /
Juliana Carneiro Concon. – Campinas, SP : [s.n.], 201

Orientador: Anderson Ricardo Trevisan.
Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Estadual de
Campinas, Faculdade de Educação.

1. Cinema. 2. Gênero. 3. Representações sociais. 4. Educação. 5.
Família. I.
Trevisan, Anderson Ricardo, 1978-. II. Universidade Estadual de Campinas.
Faculdade de Educação. III. Título.

Informações adicionais, complementares

Área de concentração: Educação

Titulação: Licenciatura

Data de entrega do trabalho definitivo: 01-11-2019

Dedico este trabalho a minha mais profunda inspiração e motivo de luta, minha mãe, Rosemeyre de Carvalho Carneiro Concon por mostrar-me a força e coragem do ser mulher. Obrigada por apresentar-me outras possibilidades de existência. Amo você.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu pai Paulo Sérgio Concon por o apoio incondicional durante minha graduação, por o imenso carinho, paciência e amor. Você me inspira a ser melhor a cada dia, muito obrigada. Te amo.

Agradeço este trabalho profundamente as minhas irmãs Suzane e Débora, por a parceria e troca, tão necessárias para o meu desenvolvimento.

Agradeço ao meu parceiro Rodrigo Leal pela colaboração e apoio emocional, que tanto precisei. Sou eternamente grata por nossa amizade.

Agradeço imensamente ao meu companheiro Bruno Adorno Alves pelo apoio diário e paciência. Meu pequeno universo torna-se mais criativo e divertido ao seu lado.

Agradeço profundamente ao meu amigo Juan Ribeiro por o apoio, carinho e parceria.

Agradeço a todos os membros do grupo LAISA (Laboratório de Investigação em Sociologia da Arte/FE/Unicamp) por todo carinho e paciência.

Agradeço ao meu orientador Anderson Ricardo Trevisan.

RESUMO

Este trabalho pretende apontar a importância do cinema como instrumento de comunicação e aprendizagem, e a responsabilidade que o trabalho audiovisual carrega perante questões como representatividades sociais e culturais. Sendo constituinte e reproduzidor de visões da realidade, a produção cinematográfica é envolvida de fatores espaciais, contextuais e temporais. Para isso, analisaremos o filme *Mulan*, da Disney. Lançado em 1998 pelos diretores Tony Bancroft e Barry Cook, o longa-metragem destinado ao público infantil foi um marco para a ruptura da imagem das princesas dentro do universo Disney, pois retrata o gênero feminino em transição: a saída das mulheres da vida privada à vida pública, ressignificando o ser mulher e seu lugar na sociedade. Portanto, o presente trabalho busca discutir a construção e representação do gênero feminino no universo Disney, através da análise da relação da protagonista Mulan com sua família, especialmente com seu pai, e a jornada da mesma ao adentrar a guerra disfarçada de homem. Ademais, debate-se também, por meio de discussões teóricas, a construção e reprodução do papel feminino em uma sociedade estruturalmente patriarcal, e como a tendência à heteronormatividade afeta nossas relações sociais.

Palavras-chaves: cinema; gênero; representatividade feminina; educação; família.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
ANÁLISE DO FILME	18
A CASAMENTEIRA	19
OS REFLEXOS DE MULAN	23
FA ZHOU E A FLOR DE CEREJEIRA	24
A GUERRA INTERNA E EXTERNA DE MULAN	25
A DERROTA DO POVO HUNOS E A PERFORMANCE TRANSFORMISTA	29
PÓS GUERRA: RETORNO AO LAR E A DESESPERADA REPRESENTAÇÃO DO ANTIGO PAPEL DAS MULHERES	31
CONSIDERAÇÕES FINAIS	34
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	37

INTRODUÇÃO

Este trabalho visa apontar o potencial educativo que os filmes possuem, especificamente quando se referem ao universo infantil, dado que o cinema é um mecanismo instrutivo constituinte e reprodutor de visões da sociedade. Contudo, não parto da presunção de que o cinema representa a realidade, o filme provém de um tempo e espaço, mas não significa a reprodução do real (MENEZES, 1996, p. 89), mas uma construção a partir dele e que dele se distingue”. Ainda de acordo com Menezes:

O cinema é, portanto, mais uma composição de tempos do que uma composição no tempo. A estrutura temporal de um filme nada tem a ver com a reprodução de um suposto tempo “real” ou algum tempo do real. O tempo do cinema e o tempo no cinema são um tempo que se vivencia, sendo assim uma experiência de e no tempo. (MENEZES, 1996, p. 90).

Um dos pioneiros a defender o cinema como documento histórico, dessa forma, material possível de análise, foi o historiador Marc Ferro:

Para ele o filme revela aspectos da realidade que ultrapassam o objetivo do realizador, além de, por trás das imagens, estar expressa a ideologia de uma sociedade. Ferro defende assim que, através do filme, chega-se ao caráter desmascarador de uma realidade político e social. (KORNIS, 1992, p.244)

Ferro explica que o filme é composto por representações que revelam ideologias de uma determinada sociedade, portanto, se o cinema revela crenças e costumes pode ser utilizado como ferramenta de emancipação ou doutrinação.

Em uma sociedade capitalista a classe dominante utiliza todos e quaisquer meios para propagar sua ideologia como única e verdadeira. Conforme Bernardet:

A classe dominante, para dominar, não pode nunca apresentar a sua ideologia como sendo a sua ideologia, mas ela deve lutar para que esta ideologia seja sempre entendida como a verdade. Donde a necessidade de apresentar o cinema como sendo expressão do real e disfarçar constantemente que ele é artifício, manipulação e interpretação. A história do cinema é em grande parte a luta constante para manterem-se ocultos os aspectos artificiais do cinema e para sustentar a impressão de realidade. (BERNARDET, 1985, p.130).

Em relação às ferramentas de comunicação, o audiovisual consiste em um poderoso mecanismo de difusão de ideias. Partindo da percepção de que toda experiência é individual e atemporal à cada espectador, já que “no ato de ver e assimilar um filme, o público transforma-o, interpreta-o, em função de suas vivências, inquietações, aspirações” (BERNARDET, 1985, p.42), e como “um filme

é uma realidade emocional, e é assim que a platéia o recebe – como uma segunda realidade” (TARKOVSKY, 1990, p.211) a experiência do espectador é atravessada por seu tempo e espaço, possibilitando diversas perspectivas em relação à obra. Conforme o psicanalista Bruno Bettelheim descreve em seu livro *A psicanálise dos contos de fada*, as possíveis compreensões de mundo, no imaginário das crianças, através dos contos:

A criança intuitivamente compreende que, embora estas estórias sejam irreais, não são falsas; que ao mesmo tempo que os fatos narrados não acontecem na vida real, podem ocorrer como uma experiência interna e de desenvolvimento pessoal; que os contos de fadas retratam de forma imaginária e simbólica os passos essenciais do crescimento e da aquisição de uma existência independente. (BETTELHEIM, 1998, p.77).

Quando assistimos a um filme, *entramos em estado de suspensão*, conforme Menezes:

Entramos em um túnel que irá desligar-nos de nossas relações imediatas com o mundo que nos cerca. Quando lá estamos, estamos fora do tempo e do espaço. Estamos em um lugar para entrar em imersão em algo que é absolutamente diferente do mundo do qual saímos e no qual vivemos. (MENEZES, 1996, p.86).

O cinema não é duplo do real “mas ele sempre nos ajuda a olhar para essa mesma realidade. Ele é uma ficção que nos permite uma aproximação maior com essa realidade do que se víssemos o seu duplo reproduzido.” (MENEZES, 1996, p.98), exatamente por não ser o real é que permite “perceber os tempos e espaços que o compõem, a dissolução de tempos que comporta e a articulação de memórias que engendra” (MENEZES, 1996, p.98). Especialmente os filmes de ficção possibilitam uma análise mais profunda do imaginário do homem:

O imaginário é tanto história quanto História, mas o cinema, especialmente o cinema de ficção, abre um excelente caminho em direção aos campos da história psicossocial nunca atingidos pela análise dos documentos. (KORNIS, 1992, p.243).

Nesta perspectiva, analisar as imagens fornecidas pelo longa-metragem *Mulan* possibilitam a compreensão das representações sociais e suas relações de poder que resultam em comportamentos sociais construídos e propagados por uma determinada sociedade. Nesse sentido, o filme permite realizar discussões acerca de questões sociais em torno de categorias como gênero.

No interior das sociedades, determinadas funções são atribuídas e desempenhadas por cada gênero. Tais atividades que derivam das diferenças concebidas entre homens e mulheres são conhecidas como papéis sociais.

Os papéis sociais variam de acordo com a normas produzidas e reproduzidas por determinados grupos sociais, desta forma a compreensão da construção da diferença entre homens e mulheres, para uma parcela da sociedade, deriva das diferenças biológicas que delimitam os espaços de atuação entre o feminino e o masculino. Essas diferenças são naturalizadas, pois são entendidas como inatas, conforme Piscitelli:

Em muitos cenários, a vinculação entre qualidades femininas e a capacidade de conceber filhos e dar à luz contribui para que a principal atividade atribuída às mulheres seja a maternidade, e que o espaço doméstico e familiar seja visto como seu principal local de atuação. (PISCITELLI, 2009, p. 118).

Nesta perspectiva, o conceito de gênero advém da diferença sexual. Entretanto, os avanços dos estudos no campo das ciências humanas sobre gênero apontam para o caráter sociocultural dessa diferença. Ou seja, o conceito de gênero se distingue do conceito biológico.

A antropóloga Margaret Mead (1930), após estudar três diferentes grupos sociais da Nova Guiné, concluiu que certos comportamentos, como cuidar dos filhos e dos deveres domésticos, diversificam conforme o significado que uma determinada sociedade cria para o ser mulher e o ser homem. Conforme Mead:

Traços de caráter são aprendidos desde que uma criança nasce. Segundo ela, toda cultura determina, de algum modo, os papéis dos homens e das mulheres, mas não o faz necessariamente em termos de contraste entre as personalidades atribuídas pelas normas sociais para os dois sexos, nem em termos de dominação ou submissão. (PISCITELLI, 2009, p. 129).

Em vista disso, Mead questiona a ideia de feminilidade e masculinidade serem fixas e/ou inatas. Assim sendo, o campo de pesquisa relacionado às diferenças sexuais aponta para o caráter cultural, “conectando a estrutura social à formação da personalidade, isso ocorre por meio da “socialização”, ou seja, pelas incorporações das normas sociais relativas ao papel feminino e ao masculino” (PISCITELLI, 2009, p.230). O indivíduo nasce em um mundo “pronto” e é através das relações sociais, na troca com o outro, que se constrói e desenvolve os papéis sociais que nortearão a vida do mesmo, a partir da socialização.

O interesse em analisar o filme Mulan da Disney surge, inicialmente, da discussão que apresenta sobre gênero e a relação da ficção com a realidade, permitindo questionar a representatividade de gênero tanto no filme quanto no contexto histórico e/ou social no qual foi produzido.

Partindo desta problemática, o objetivo deste trabalho é destacar a importância da discussão da representação do feminino nas telas do cinema, especificamente quando vinculado ao público infantil, ocupando grande parte da compreensão de mundo das crianças e sendo um contato imediato e inerente do mundo vivido ao manifestar suas crenças. No caso, o longa-metragem *Mulan*, expõe a relação de poder referente aos papéis de gênero.

A história da guerreira *Hua Mulan* adaptada para as telas norte-americanas é uma das primeiras animações do universo Disney a representar a desconstrução do conceito de gênero através de sua história, canções e comportamentos sociais.

A história ocorre em solo chinês em um período de guerra no qual o Imperador ordena um homem de cada família a servir o exército em defesa de seu país. É durante esse contexto que a aventura da guerreira Mulan tem início. Por ser filha única, quem é convocado à batalha é *Fa Zhou*, seu pai. Velho e machucado, *Fa Zhou* não teria muitas chances de sobreviver e Mulan, preocupada com a vida de seu pai e o futuro de sua família, decide se disfarçar de homem utilizando a armadura de seu pai e, assim, tomando seu lugar na guerra em nome de sua família e pátria.

A história torna-se relevante por provocar discussões acerca dos conceitos de gênero, sexualidade e comportamentos sociais. Ao decorrer da análise do longa-metragem *Mulan*, refletiremos sobre a representatividade do feminino no universo Disney e suas transformações ao longo da história.

O longa-metragem dialoga de forma sutil com questões sociais e a análise de suas imagens possibilita a compreensão de valores a partir das relações entre os personagens.

Portanto, busco questionar a reprodução de ideologias e comportamentos sociais que são aprendidos e reproduzidos culturalmente por diversos mecanismos, sendo um deles o audiovisual, que possui grande alcance mundial e quando vinculado ao universo infantil, transmite ideologias e valores sociais que podem ser reproduzidos na vida cotidiana.

METODOLOGIA: ABORDAGEM DO CINEMA COMO OBJETO E REVISÃO BIBLIOGRÁFICA SOBRE GÊNERO

Este trabalho partirá do filme *Mulan* para investigar como as questões ligadas a gênero, sexualidade e família são tratados e desenvolvidos ao longo do enredo.

No que se refere à análise dos filmes, autores da Sociologia da Arte, Sociologia do Cinema e da História Cultural serão mobilizados. Dentre eles, destaco Paulo Menezes com seu livro *A trama das imagens* (1997), John Berger em *Modos de ver* (1999), Jean-Claude Bernardet em *O que é cinema* (1985) e Mônica Almeida Kornis em *História e Cinema: um debate metodológico* (1992).

Sobre a temática gênero e sexualidade, que auxiliará no entendimento da construção cultural dos papéis na sociedade, possibilitando a análise dos comportamentos sociais no filme, destacam-se: Gilles Lipovetsky com seu livro *A terceira mulher: revolução e persistência do feminino* (2000), Judith Butler em *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo* (2000), *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (2019), *Fundamentos contingentes: o feminismo e a questão do pós-modernismo* (1998), Simone de Beauvoir em *O segundo sexo* (1949) e Adriana Piscitelli em *Gênero: a história de um conceito* (2009).

Para compreendermos o conceito de gênero, é preciso acompanhar suas definições e transformações ao decorrer da história. O psicanalista Robert Stoller formulou em 1963 no Congresso Psicanalítico Internacional o conceito de identidade de gênero, que diferencia o que é da ordem da natureza e o que é da cultura. Segundo Stoller, somos classificados em nosso nascimento de acordo com os órgãos genitais, mas “as maneiras de ser homem ou mulher não derivam desses genitais, mas de aprendizados que são culturais, que variam segundo o momento

histórico, o lugar, a classe social”¹ (PISCITELLI, 2009, p.125). Desta forma “sexo está vinculado à biologia (hormônios, gênes, sistema nervoso e morfologia) e gênero tem relação com a cultura (psicologia, sociologia, incluindo aqui todo o aprendizado vivido desde o nascimento)” (PISCITELLI, 2009, p.125).

Contudo, a filósofa Judith Butler (2017) escreve em *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, que gênero e sexo não são categorias “permanentes”. Conforme a autora, quando “o *status* construído do gênero é teorizado como radicalmente independente do sexo, e então o próprio gênero se torna um artifício flutuante”, ainda de acordo com Butler:

Se o gênero são os significados culturais assumidos pelo corpo sexuado, não se pode dizer que ele decorra de um sexo desta ou daquela maneira. Levada a seu limite lógico, a distinção sexo/gênero sugere uma descontinuidade radical entre os corpos sexuados e gêneros culturalmente construídos. Supondo por um momento a estabilidade do sexo binário, não decorre daí que a construção de “homens” se aplique exclusivamente a corpos masculinos, ou que o termo “mulheres” interprete somente corpos femininos (BUTLER, 2017, p. 26).

Logo, a ideia de o sexo ser algo natural, fixo e permanente, que precede à cultura e o gênero como advento da cultura não se sustentam, necessitando serem vigiados e reafirmados constantemente. Isto é, a instabilidade das normas de gênero e sexo requerem, justamente, essa repetição reiterativa à se manterem ao longo da história. A autora defende que uma cultura heterocentrista determina a lógica de sexo e gênero como “naturais” para perpetuar e manter a construção sociocultural historicamente legitimada da “heterossexualidade compulsória”.

Conforme a autora, essa lógica não explica a complexidade humana, pois:

Se o caráter imutável do sexo é contestável, talvez o próprio construto chamado “sexo” seja tão culturalmente construído quanto o gênero; a rigor, talvez o sexo sempre tenha sido o gênero, de tal forma que a distinção entre sexo e gênero revela-se absolutamente nula. (BUTLER, 2019, p.27).

Então, a concepção de *homem* e *masculino* pode, facilmente, constituir um corpo feminino como um masculino, e *mulher* e *feminino* um corpo masculino ou feminino. Portanto, não há razão para supor que os gêneros devam permanecer em números de dois. (BUTLER, 2009, p.26).

No final do século XIX e início do século XX, através de movimentos sociais liderados por as feministas ocorreu a “primeira onda” do feminismo, conforme Piscitelli:

¹ Citação retirada do livro *Gênero: a trajetória de um conceito*, menção da autora Adriana Piscitelli relativo à definição do psicanalista Robert Stoller sobre o conceito de gênero.

Esse momento se caracterizou por uma importante mobilização no continente europeu, na América do Norte e em outros países, impulsionada pela ideia de "direitos iguais à cidadania", que pressupunha a igualdade entre os sexos. Entre as décadas de 1920 e 1930, as mulheres conseguiriam, em vários países, romper com algumas das expressões mais agudas de sua desigualdade em termos formais ou legais. (PISCITELLI, 2009, p.127).

Assim, devido às lutas feministas, as mulheres reivindicavam o direito ao voto, à educação e ao direito de possuir bens. A "segunda onda" é marcada por a entrada das mulheres no mercado de trabalho, por o direito ao voto, ao divórcio, ao acesso a educação e ao poder aquisitivo, possibilitando desta forma o movimento das mesmas da vida privada à vida pública, "a imagem da esposa e da mãe na casa encarnava um sonho coletivo: torna-se um sinônimo de pesadelo para as novas mulheres em revolta" (LIPOVETSKY, 2000, p.219).

De acordo com o filósofo Gilles Lipovetsky, a construção do modelo normativo da esposa-mãe-dona-de-casa ou "mãe do lar" ocorre no século XIX:

Em 1851, o ideal já está tão difundido na Inglaterra que o recenseamento geral menciona a nova categoria de "mulher do lar". Na França, o estereótipo do anjo doméstico é forjado na segunda metade do século através dos romances, das obras pictóricas, dos livros de conselhos e outras publicações sobre a família e a mulher. Tanto quanto uma condição social a mulher do lar moderna é uma moral, uma visão normativa da mulher, uma religião leiga da mãe e da família. Surge uma nova cultura que põe num pedestal as tarefas femininas outrora relegadas à sombra, idealiza a esposa-mãe-dona-de-casa que dedica a sua vida aos filhos e à felicidade da família. (LIPOVETSKY, 2000, p. 207-208).

Lipovetsky descreve em seu livro *A terceira mulher* (2000) a construção histórica de três modelos normativos do ser mulher. De forma sintética, a "primeira mulher" é associada à um "ser enganador e licencioso, inconstante e ignorante, invejoso e perigoso" (LIPOVETSKY, 2000, p.234) esse modelo é associado a Eva da tradição judaica cristã. No entanto, a partir da Idade Média, após o "poder maldito do feminino, edificou-se o modelo da "segunda mulher", a mulher enaltecida, idolatrada, na qual as feministas reconhecerão uma última forma de dominação masculina" (LIPOVETSKY, 2000, p.236). Entretanto, tal idealização da mulher de modo nenhum contribuiu para sua ascensão social, ela ainda permanece na vida privada, não participa da política, é submissa às decisões do marido, a independência intelectual e econômica jaz no imaginário feminino, "o poder do feminino permanece confinado apenas aos campos do imaginário, dos discursos e da vida doméstica" (LIPOVETSKY, 2000, p.235). A "terceira mulher" surge na metade do século XX, é uma autocriação feminina:

Desvitalização do ideal da mulher no lar, legitimidade dos estudos e do trabalho feminino, direito de voto, "descasamento", liberdade sexual, controle da procriação: manifestações dos acessos das mulheres à inteira disposição de si em todas as esferas da existência. (LIPOVETSKY, 2000, p.236-237).

Todas essas conquistas constroem o modelo da "terceira mulher", ela é caracterizada por sua "liberdade" e tais características são as que mais se aproximam da protagonista Mulan.

Conforme Lipovetsky:

Tudo, na existência feminina, tornou-se escolha, objeto de interrogação e arbitragem; nenhuma atividade mais está fechada às mulheres, nada mais fixa imperativamente seu lugar na ordem social; e-las, da mesma maneira que os homens, entregues ao imperativo moderno de definir e inventar inteiramente sua própria vida. (LIPOVETSKY, 2000, p.237).

Vale ressaltar que o conceito da "terceira mulher" pode possuir características dos modelos anteriores, o que o diferencia é a sua "indeterminação".

Em síntese:

De agora em diante é um novo modelo que comanda o lugar e o destino social feminino. Novo modelo que se caracteriza por sua autonomização em relação à influência tradicional exercida pelos homens sobre as definições e significações imaginário-sociais da mulher. A primeira mulher era diabolizada e desprezada; a segunda mulher, adulada, idealizada, instalada num trono. Mas em todos os casos a mulher era subordinada ao homem, pensada por ele, definida em relação a ele: não era nada além do que o homem queria que fosse. (LIPOVETSKY, 2000, p.236).

À vista disso, os papéis sociais são definidos na relação de poder (...) identidades de gênero e sexuais são, portanto, compostas e definidas por relações sociais, elas são moldadas pelas redes de poder de uma sociedade. (BUTLER, 2000, p.6).

Em 1949 a filósofa Simone de Beauvoir escreve *O Segundo Sexo*, onde expõe e debate, de forma teórica, a dominação masculina, "o livro é considerado precursor da "segunda onda" do feminismo" (PISCITELLI, 2009, p.134). Conforme a autora, a mulher é uma construção social, "ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto." (BEAUVOIR, 1949, p.9). Partindo desta perspectiva, Beauvoir denuncia a opressão das mulheres e o patriarcado.

"Patriarcado" é um sistema social no qual a diferença sexual serve como base da opressão e da subordinação da mulher pelo homem. O poder patriarcal pode ser entendido em função do âmbito familiar, como poder do pai sobre a esposa e sobre os filhos. (PISCITELLI, 2009, p.133).

A denúncia do patriarcado, a partir de 1960, foi fundamental nas lutas feministas pois serviu como principal instrumento de mobilização política.

Em 1960, Betty Friedan também contribuiu para o debate teórico sobre as desigualdades de gênero com o lançamento do livro *A mulher mistificada*, que vendeu mais de 1,5 milhão de exemplares e foi um choque cultural pois expunha a angústia e vazio da vida das mulheres (LIPOVETSKY, 2000, p.218).

Entretanto, foram as feministas na década de 1970 as responsáveis pelas formulações de gênero que causaram grande impacto na teoria social, partindo da ideia de gênero como “diferença produzida na cultura, mas uniram a essa noção a preocupação pelas situações de desigualdades vividas pelas mulheres” (PISCITELLI, 2009, p.126). Logo, foi a partir da mobilização social que sucedeu uma contribuição teórica para o pensamento social no que diz respeito a gênero.

Desse modo, o objetivo do presente trabalho é debater, dentro do universo imenso da discussão de gênero, a questão do feminino no contexto da protagonista Mulan.

ANÁLISE DO FILME

O filme *Mulan* teve seu lançamento no final do século XX e foi inspirado em uma antiga canção popular chinesa chamada *A Balada de Hua Mulan*, que conta a história de uma jovem guerreira que luta por muitos anos ao lado de homens sem nunca revelar sua identidade, chegando a ganhar o título de grande ministro como recompensa por salvar a China após derrotar os inimigos *Hunos*. Mulan recusa o título e tem seu segredo descoberto ao retornar à casa de sua família com suas antigas roupas, revelando por fim sua verdadeira identidade. Os diretores Tony Bancroft e Barry Cook adaptaram a história para as telas do cinema americano dando vida ao filme de animação intitulado *Mulan*, no ano de 1998.

A história, que ocorre em solo chinês, abre sua primeira cena apresentando a grande muralha da China, revelando seus guardiões. É noite na grande muralha e é quando o povo *Hunos* invade o território chinês e declara guerra contra a China.

A segunda cena, composta majoritariamente por uma paleta repleta de vermelho, exhibe o saguão de um belo palácio e o som de trompetes acompanha os passos dos soldados em direção ao Imperador da China que os aguarda sentado em seu trono. O general do exército chinês o alerta sobre a invasão e o Imperador declara guerra contra o povo *Hunos* ordenando, automaticamente, o recrutamento de um homem de cada família da província a adentrar o exército chinês para defender e honrar seu país.

A introdução do filme e a apresentação dos conflitos é composta majoritariamente por personagens masculinos, indicando que tal gênero pertence à

vida pública, onde os homens ocupam cargos importantes e ditam as regras da província. A construção das cenas sugere os diversos espaços a que cada gênero pertence.

O Imperador da China, após interromper o General que tentava convencê-lo de que seu exército poderia interceptar o líder dos *Hunos*, *Sha Yu*, o vilão da trama do filme, diz: “*Um grão de arroz pode virar a balança! Um homem pode ser a diferença entre a vitória e a derrota!*”. A cena posterior consiste em Mulan comendo um grão de arroz, enquanto decora os “deveres” de esposa.

A CASAMENTEIRA

A construção das cenas são associadas ao espaço correspondente a cada gênero. Compreendemos, anteriormente, que o homem é quem explora o mundo e é quem se aventura na vida pública. Já o gênero feminino é associado ao ambiente e atividades domésticas, portanto, as diferenças biológicas entre o masculino e o feminino definem o lugar em que cada gênero deve ocupar. De acordo com a perspectiva de Piscitelli:

As distribuições desiguais de poder entre homens e mulheres são vistas como resultados das diferenças, tidas como naturais, que atribuem a uns e outras, essas desigualdades também são naturalizadas. (PISCITELLI, 2009, p.119).

Por conseguinte, associar as mulheres ao âmbito privado e doméstico torna-se natural, uma vez que:

Em muitos cenários, a vinculação entre qualidades femininas e a capacidade de conceber filhos e dar à luz contribui para que a principal atividade atribuída às mulheres seja a maternidade, e que o espaço doméstico e familiar seja visto como seu principal local de atuação.(PISCITELLI, 2009, p.118).

A primeira aparição de Mulan revela a protagonista sentada em sua cama, comendo arroz, enquanto dita em voz alta os “deveres” de uma boa esposa: “*Calma. Reservada. Graciosa, educada. Refinada, equilibrada. Pontual!*”. Para garantir que não se esqueça de nada, ela anota as palavras em seu braço. Percebe-se que, desde sua primeira aparição, Mulan não demonstra preocupação em seguir o “modelo” mulher-esposa-mãe visto que não é sua prioridade. Mas, por estar inserida em uma determinada cultura que impõe tais comportamentos, ela se esforça

para adequar-se às normas sociais e honrar sua família. Assim, após cuidar das tarefas domésticas e servir o chá para seu pai (*Fa Zhou*), Mulan monta em seu cavalo e tenta chegar o mais rápido possível à casamenteira.

Completamente suja e atrasada ela sorri para sua mãe (*Fa Li*), que reprova seu comportamento e sua demora, empurrando Mulan para dentro da casa para limpar-se e preparar-se para o grande dia. Duas mulheres cuidam da limpeza corporal de Mulan, enquanto cantam:

Este caso é muito raro, mas jeito sempre tem. Um banho perfumado e vai ficar bem. E então vai estar pronta para encontrar seu par. Uma noiva mais que exemplar, traz mais honra a todas nós. Vai ver só, virá um bom rapaz que não tem vício algum tendo sorte não é incomum.

Traz mais honra a todas nós, a moça vai trazer a grande honra ao seu lar achando um bom par e com ele se casar. Mas terá que ser bem calma, obediente e ter vigor. Com bons modos e com muito ardor traz mais honra a todas nós.

Servimos ao Imperador que é o nosso protetor com muita devoção e sempre com ardor, mas não vá fracassar, com a sorte um dia vai achar e irá sempre junto a ele estar. Traga honra a todas nós.

A canção passa sua mensagem sem delongas. Nota-se que o dever das mulheres é encontrar um marido e dedicar-se a ele de corpo e alma para honrar sua família. Conforme Lipovetsky escreve em *A terceira mulher: revolução e permanência do feminino*, sobre a construção do modelo normativo da mulher-mãe-esposa, que dá seus primeiros sinais no final da Idade Média, se define no século XIX e adentra o século XX, cabe a mulher dedicar-se ao lar e a família:

A mulher já não tem apenas, como no passado, de cuidar, entre outras atividades, dos trabalhos domésticos: de agora em diante, deve consagrar-se a ele de corpo e alma. (LIPOVETSKY, 2000, p.208).

O lar que agora é considerado como “sagrado”, guardado e mantido por as mulheres, imprime a ideia de espírito e sacrifício onde “a mulher deve consagrar-se inteiramente a essa função, renunciando às suas ambições pessoais e ofertando-se no altar da família” ainda de acordo com Lipovetsky:

A mulher não é considerada um indivíduo e sim um ser além dela que nasce para servir a família, aos outros. Identificada ao altruísmo e à comunidade familiar, a mulher não é do domínio da ordem contratualista da sociedade, mas da ordem natural da família. (LIPOVETSKY, 2000, p.210).

Em vista disso, a mulher não tem direito a qualquer forma de independência, seja ela intelectual ou econômica. Durante toda a trama do filme é evidente essa relação de poder de um gênero sobre o outro, realçando a necessidade agonizante de transmitir a ideia de submissão das mulheres perante as figuras masculinas. Outro exemplo de cena que manifesta tal ideia é o momento em que *Fa Zhou* é

convocado a servir o exército e Mulan, angustiada por a vida de seu pai, intervém e tenta explicar aos soldados que *Fa Zhou* já serviu ao exército, mas é interrompida pelo o conselheiro imperial. “*Quieta!*” - *Chi Fu* grita para Mulan, “*Seria bom ensinar sua filha a dobrar a língua na presença de homens*” - diz *Chi Fu* para *Fa Zhou*.

Além da problemática da submissão à figura masculina, o filme faz referências a diversas ideologias patriarcais, sendo uma delas a excitação da rivalidade feminina, onde os “deveres” que Mulan cita no começo do filme consistem em um manual no qual é passado de geração a geração entre as mulheres. É explícito o julgamento entre elas, pois são ensinadas a serem as mais lindas e obedientes para servir de exemplo para as demais. Além disso, são doutrinadas, desde o nascimento, a se julgarem e a competirem entre elas, pois o que importa é a sua aparência, especialmente perante aos olhares masculinos. Conseqüentemente, a mais bonita, educada e obediente encontrará um bom homem para casar.

Conforme Berger descreve em seu livro *Modos de ver*, o olhar masculino acompanha as mulheres desde seu nascimento. As mulheres nunca estão sozinhas “ter nascido mulher é ter nascido, num determinado e confinado espaço, para a guarda do homem” (BERGER, 1999, p. 48). A mulher é, antes de tudo, uma paisagem. Desde a infância ela deve aprender que dentro dela existem dois indivíduos: o fiscal (masculino) e a fiscalizada (feminino), e é através dessa fiscalização que norteará a relação da mulher com o outro, “seu próprio senso de ser por si mesma é suplantado por um senso de estar sendo apreciada, como ela mesma, por outro” (BERGER, 1999, p.48). A aparência é de extrema importância não para a própria, mas para o olhar masculino, pois como dito anteriormente, o que dita como a mulher deverá ser tratada parte de como ela aparece para o outro.

O homem fiscaliza a mulher antes de com ela se retacionar. Conseqüentemente, a maneira como uma mulher aparece para um homem pode determinar o modo como será tratada. Para adquirir algum controle sobre esse processo, a mulher deve abrigá-lo e interiorizá-lo. Aquela parte do ego da mulher, que é o fiscal, trata a parte fiscalizada de modo a demonstrar aos outros como a totalidade de sua personalidade gostaria de ser tratada. (BERGER, 1999, p.48).

Ainda conforme Berger:

Isso poderia ser simplificado dizendo-se assim: “Os homens atuam e as mulheres aparecem”. Os homens olham as mulheres. As mulheres vêem-se sendo olhadas. Isso determina não só a maioria das relações entre homens e mulheres, mas ainda a relação das mulheres entre elas. O fiscal que existe dentro da mulher é masculino: a fiscalizada, feminino. Desse modo ela vira um objeto - e mais particularmente um objeto da visão: um panorama. (BERGER, 1999, p.49).

Retomando ao filme, após o banho Mulan está quase pronta para apresentar-se a casamenteira quando sua avó (*Fa*) continua a canção dando-lhe ao mesmo tempo, uma maçã em sua boca, um grilo para dar sorte e um colar de pérolas. Sua avó canta:

Pérolas, são belas e então vamos mostrar. E leve um grilo, traz sorte que até você vai brilhar.

Mulan segue cantando, soa como uma reza, e caminha até a fila com outras meninas, ela implora aos ancestrais que a ajude a honrar seu pai encontrando um homem bom para casar:

Ancestrais, ouçam bem eu vos peço proteção também que encontre logo um alguém e ao meu pai eu vou honrar.

Segue o coral de todas as meninas:

Assustadas em fileira vamos a casamenteira. Ancestrais, cuidem bem dessas pérolas que aqui vêm prontas para aprender também como honrar a todos nós.

As jovens garotas são comparadas a pérolas, são belas e delicadas e especialmente, puras e virgens. Elas se organizam em fila, como mercadorias a venda, mas aqui não existe preço. São expostas como obras de arte que aguardam os críticos, são paisagens.

Distribuídas em uma fila, Mulan é a primeira a ser avaliada por a casamenteira que logo reprova o comportamento da protagonista ao falar sem permissão. Ao adentrar-se a casa, a casamenteira lista os “defeitos” de Mulan, *“Muito magra. Para ter filhos, nem pensar”*, enquanto analisa seu corpo. O grilo, presente de sua avó, que supostamente era para dar sorte, escapa da gaiola e pula no ombro da casamenteira. Mulan se desespera para recuperá-lo e escondê-lo. Assim que consegue ela o esconde dentro de sua boca, ao mesmo tempo em que a casamenteira se vira e encara Mulan, ordenando-a a recitar os deveres de uma boa esposa. Mulan cita os deveres, se engasgando um pouco e a mulher desconfiada retira rapidamente o leque que a protagonista segurava, pressupondo que ali havia uma cola, mas Mulan é esperta o suficiente para não ser pega tão facilmente.

A mulher, irritada, segura firme no braço de Mulan, onde encontram-se as anotações e a leva até a mesa para a próxima fase: servir o chá. *“Agora, pode servir o chá. Para agradar seus futuros sogros... é bom demonstrar dignidade total e refinamento. Deve ser também equilibrada”* - diz a casamenteira.

Enquanto a casamenteira faz seu discurso, Mulan serve o chá olhando fixamente para ela, sem fazer ideia de que está suja de tinta preta, mas erra a xícara

e o chá cai na mesa. Após alguns segundos, ela nota e corrige o erro, acertando a xícara. Finalmente, quando acaba o discurso, Mulan percebe que seu grilo está dentro da xícara a caminho da boca da fiscal e tenta logo recuperá-la, mas, dessa vez, acaba derrubando todo o chá na casamenteira, fazendo o grilo pular dentro da roupa da mulher, que se desespera e acaba destruindo todo o ambiente. Ao final da confusão, a casamenteira, extremamente aborrecida, humilha Mulan em público, na frente de sua mãe e avó: *“Você é uma desgraça! Pode parecer uma noiva, mas você nunca trará honra à sua família!”*.

As expectativas de Mulan no que diz respeito à adequação e ao cumprimento do papel social que lhe cabe não é alcançado, ela fracassa no quesito esposa. O destino dela torna-se incerto, seu papel social é estritamente limitado: casar e construir uma família. Não existem possibilidades na vida feminina pois o direito a escolha pertence ao universo masculino, a vida pública. Ser mulher, no contexto de Mulan, significa pertencer ao outro, ao homem.

OS REFLEXOS DE MULAN

Após ser rejeitada pela casamenteira e desonrar sua família, Mulan volta para casa decepcionada. Ao levar seu cavalo até o bebedouro ela nota sua imagem refletida na água, quando começa a canção:

Olhe bem a perfeita esposa jamais vou ser ou a perfeita filha. Eu talvez tenha que me transformar, vejo que sendo só eu mesma não vou poder ver a paz reinar no meu lar. Quem é que está aqui junto a mim em meu ser. E a minha imagem, eu não sei dizer como vou desvendar quem sou eu, vou tentar. Quando a imagem de quem sou vai se revelar. Quando a imagem de quem sou vai se revelar.

Enquanto ela canta, sua imagem se reflete no lago, junto à estátua do dragão de pedra. Momentos depois, de joelhos nos túmulos do santuário, ela se “desmonta”, retirando a maquiagem e soltando o cabelo. Nesse momento Mulan canta o verso *“Como vou desvendar quem sou eu, vou tentar. Quando a imagem de quem sou vai se revelar”*. Ela se vê, mas não se reconhece. Sua imagem não corresponde com seu *eu*, ela compreende que não se encaixa como Mulan esposa, por mais que tente, desonra seu pai ao se perceber incapaz de corresponder às normas sociais destinadas ao ser mulher e lamenta.

O espelho não funciona para Mulan, ela não se identifica com seu papel social e é exatamente por não se adaptar a vida privada e não se identificar com a

representatividade de quem ocupa a vida pública, o homem, é que surge esse questionamento no qual revela as angústias do ser mulher em uma sociedade que delimita seus espaços e recusa o diferente.

FA ZHOU E A FLOR DE CEREJEIRA

Logo após as cenas de Mulan e seus reflexos nos túmulos de seus ancestrais, a protagonista encontra-se sentada debaixo da árvore da flor de cerejeira quando seu pai se senta ao seu lado. A protagonista evita o contato visual mas seu pai tenta consolá-la: *“Ora essa, mas que lindas flores tivemos este ano! Olhe!”* - ele aponta para o último botão da flor de cerejeira - *“Só falta aquela, mas eu sei que quando desabrochar, ela será a mais bela de todas”*. Ele prende o cabelo de Mulan, em um ato de carinho e compaixão. Mulan, por sua vez, se sente acolhida e sorri para o pai, que lhe retribui o sorriso.

Fa Zhou é o representante de sua família, ele está no topo da pirâmide hierárquica dos gêneros, dado que numa sociedade patriarcal os papéis sociais são definidos na relação de poder “identidades de gênero e sexuais são, portanto, compostas e definidas por relações sociais, elas são moldadas pelas redes de poder de uma sociedade” (BUTLER, 2000, p.6) nesta perspectiva as mulheres pertencem à vida privada, à família. E os homens à vida pública.

As expectativas sociais relativas ao comportamento de *Fa Zhou* devem corresponder às funções destinadas ao ser homem, chefe da família. Mas, Mulan e seu pai não se encaixam perfeitamente neste modelo, ele é desprovido da força e saúde que um líder deve ter e é passível às suas emoções, especialmente quando se trata de sua filha. *Fa Zhou* tende a comportamentos “femininos” ao demonstrar seu amor e carinho por sua filha. Contudo, em uma sociedade estruturalmente patriarcal a relação do amor dá-se de maneira diferente aos gêneros. A mulher ama o próximo por necessidade, sua vida se resume em seus sentimentos, ela aprende a amar o outro pois não se sente completa consigo mesma. O homem quando ama expressa seu mais íntimo e sincero sentimento, é sua força. Conforme Beauvoir:

No dia em que for possível à mulher amar em sua força, não em sua fraqueza, não para fugir de si mesma mas para se encontrar, não para se demitir mas para se afirmar, nesse dia o amor se tornará para ela, como para o homem, fonte de vida e não perigo mortal. Enquanto isso não acontece, ele resume sob sua forma mais patética a maldição que pesa sobre a mulher encerrada no universo feminino, a mulher mutilada, incapaz de se bastar a si mesma (BEAUVOIR, 2009, p. 650).

A cena da flor de cerejeira apresenta as “fragilidades” da estrutura patriarcal que *Fa Zhou* conserva. Mulan não corresponde à expectativa mulher-esposa-mãe, contudo estranha o outro gênero, ela rebela-se contra as normas sociais numa tentativa de ressignificar e subverter o sentido de ser mulher. Desta forma, Mulan assemelha-se ao modelo da “terceira mulher”, descrito por Lipovetsky (2000).

A GUERRA INTERNA E EXTERNA DE MULAN

Durante o jantar, após revoltar-se contra a decisão de seu pai de servir ao exército chinês, Mulan, totalmente desolada, se encontra sentada aos pés da estátua do dragão de pedra encarando seu reflexo em uma poça d’água que se forma em sua frente devido a chuva. Ela levanta a cabeça e observa a janela de sua casa: a imagem de seu pai tentando consolar a esposa, a mesma recuando e se soltando de seus braços. *Fa Zhou* termina sozinho. É quando Mulan decide adentrar a guerra disfarçada de homem para salvar a vida de outro homem. Seu pai. Mulan corta o cabelo com a espada de *Fa Zhou*, veste sua armadura, e foge de casa. Seus pais e avó pedem ajuda aos ancestrais protetores da família *Fa* para resgatá-la, neste momento entra em cena *Mushu*.

Longe de ser um ancestral protetor da família, *Mushu* é um pequeno dragão laranja que é encarregado de acordar os verdadeiros ancestrais tocando um pequeno gongo². Entretanto, *Mushu* acaba quebrando a estátua do poderoso dragão de pedra responsável por resgatar Mulan. Para se redimir com os ancestrais ele decide adentrar a guerra junto da protagonista para salvar sua própria vida e não a dela. Ele desempenha o papel do personagem cômico, presente em outros filmes da Disney³.

Ao chegar no exército Mulan tenta adequar-se aos comportamentos masculinos, “*Certo, é o seguinte, tem que andar como homem. Ombros para trás, levanta o queixo, separa os pés. Ergue a cabeça. Um, dois três.*” – *Mushu* fala para Mulan, enquanto a mesma segue seus conselhos e começa a marchar.

² Instrumento de percussão, originário do Oriente, constituído de um disco de metal pendurado livremente e percutido em seu centro com baqueta pesada, acolchoada na ponta.

³ Olaf em *Frozen*; LeFou em *A bela e a fera*; Timão e Pumba em *O rei leão*; entre outros.

Observando os comportamentos dos demais homens do exército, nota-se que Mulan difere bastante do modelo masculino. O filme ironiza a construção do que é ser homem, primeiro apresentando *Fa Zhou*, pai de família e conservador e, posteriormente, quando Mulan chega ao exército são apresentados jovens soldados infantilizados e desastrados.

Podemos notar a infantilização da figura masculina na cena em que Mulan tenta fazer amizade com o soldado *Yao*, homem de estatura pequena, musculoso, caracterizado por ser brincalhão. Ela soca o ombro do soldado como uma oferta de amizade masculina, seu amigo *Chien Po* o segura e diz “Ah, Yao, você já fez amizade”. Então *Mushu* ordena Mulan a dar “um tapinha na poupança” de Yao, ele se irrita com a atitude dela “Vou te dar uma tão forte que vou entortar até seus acentrais” – diz Yao para Mulan, segurando a mesma pelo colarinho. É quando *Chien Po* segura Yao em seu colo, como se fosse um bebê e começa a cantar uma música de ninar para tranquilizá-lo.

Outro momento que distancia ainda mais a protagonista do universo masculino, é a cena do banho no lago: a forma que Mulan entra na água é bastante diferente da forma que os demais soldados entram. Ela é delicada e preza por sua higiene, os soldados são brutais uns com os outros e a higiene não parece ser prioridade, mas sim a brincadeira entre eles. Desta forma, fica explícito o que se espera do feminino e do masculino, reforçando a tese de que mantém uma dicotomia.

Apesar disso, Mulan, que agora atende por *Ping*, mostra-se um ótimo soldado em comparação com os demais que compõe o exército. Os soldados que caracterizam-se por sua indisciplina, são ex-camponeses que não fazem ideia de onde estão e o que irão enfrentar.

O comandante do exército é *Lee Shang*, um jovem soldado encarregado de liderar, treinar e transformar os ex-camponeses indisciplinados em excelente soldados. *Lee Shang* representa a figura do homem padrão europeu ocidental: alto, forte, disciplinado. É caracterizado por sua liderança e valentia.

O primeiro desafio proposto por *Lee Shang* consiste em escalar um pilar de madeira carregando duas pesadas moedas de ouro e, em seu topo, encontra-se uma flecha. Uma das moedas representa disciplina e a outra força, todos os soldados, inclusive *Ping*, tentam escalar o pilar sem ao menos pensar por um segundo em alguma estratégia. Todos falham, é quando *Lee Shang* inicia a canção:

Vamos à batalha guerrear, vencer! Derrotar os Hunos é o que vai valer. Vocês não são o que eu pedi são frouxos e sem jeito algum. Vou mudar, melhorar um por um.
 Calmo como a brisa, chamas do olhar, uma vez centrado você vai ganhar. São soldados sem qualquer valor tolos e sem jeito algum mas não vou desistir de nenhum!
 Alguns quilos vou perder.
 Diga a todos que eu já vou.
 Não devia ter deixado de treinar.
 Não deixa ele te bater.
 Espero que não saiba quem sou.
 Eu queria mesmo é saber nadar!
 Homem ser! Seremos rápidos como um rio!
 Homem ser! Com a força igual a de um tufão!
 Homem ser! Na alma sempre uma chama acesa que a luz do luar nos traga inspiração.
 O inimigo avança, quer nos derrotar. Disciplina e ordem vão nos ajudar, mas se não estão em condições de se armar e combater como vão guerrear e vencer?!
 Homem ser! Seremos rápidos como um rio!
 Homem ser! Com a força igual a de um tufão!
 Homem ser! Na alma sempre uma chama acesa que a luz do luar nos traga inspiração.

A canção é acompanhada por encenações de *Lee Shang* demonstrando como ser homem: musculoso, brutal e violento. Ele ocupa o lugar de “professor” para com os ex camponeses, nos quais mostram-se perplexos com as habilidades do comandante. As cenas seguintes apresentam a evolução dos soldados, *Ping* é quem apresenta mais dificuldade com os exercícios de luta corporal. *Shang* logo percebe as dificuldades de *Ping*, é quando canta para ela “*Vocês não são o que eu pedi, são frouxos e sem jeito algum*”. Entretanto, é ela que consegue capturar a flecha no alto do pilar. Ao final do trecho da canção, *Lee Shang* entrega seu cavalo para *Ping*, e canta: “*...mas se não estão em condições de se armar e combater como vão guerrear e vencer?!*”. Manifestando, desta forma, sua decepção para com *Ping*. Diante desta cena, a protagonista mostra-se revoltada e tenta capturar a flecha para demonstrar sua capacidade como soldado. Diferente das figuras masculinas representadas no filme que utilizam a força corporal como principal recurso para alcançar seus objetivos, *Ping* recorre a sua inteligência e habilidades de improviso.

Enquanto o sol nasce, os soldados observam *Ping* subindo com as duas moedas amarrados no pilar, ao mesmo tempo em que sustenta e equilibra o peso de seu corpo. *Lee Shang* sai de sua tenda e *Ping* arremessa a flecha em seus pés, afirmando seu lugar e valor no exército chinês. Todos vibram com sua vitória. As cenas seguintes, ainda com o refrão da música “homem ser”, apresenta *Ping* forte e habilidosa, assim como os demais soldados.

Com seu lugar conquistado, Mulan segue em direção a guerra. O primeiro combate direto com o povo Hunos dá-se de surpresa, mas *Ping* aproveita a oportunidade para mostrar sua habilidade de estratégia causando uma avalanche ao lançar o último canhão em direção às montanhas cobertas de gelo, desta forma salvando a vida do exército chinês. *“Ping, nunca tinha visto um homem louco como você! Mas essa loucura salvou minha vida. Por isso, de hoje em diante, tem a minha confiança.”* - diz o comandante *Lee Shang*. Os soldados veneram a vitória de *Ping*, mas por pouco tempo. Mulan está ferida e precisa de cuidados médicos, é quando descobrem seu segredo.

O médico chama o comandante e revela a identidade de Mulan. A protagonista tenta se explicar para *Lee Shang* mas é interrompida por *Chi Fu* no qual empurra Mulan para fora da tenda e a expõe para os outros soldados, *“Víbora traiçoeira”* - diz *Chi Fu* arremessando Mulan contra a neve. *“Meu nome é Mulan. Fiz isso para salvar o meu pai.”* - Mulan diz para *Lee Shang*. *“Alta traição!”* - grita *Chi Fu*, *“Eu não imaginei onde iria chegar.”* - Mulan implora para ser ouvida. *“Desonra em último grau.”* - grita *Chi Fu*. *“Era a única maneira. Por favor, acreditem em mim!”* - insiste Mulan. *Lee Shang* finalmente olha para ela, empunha a espada de Mulan e caminha em direção a mesma. Os soldados tentam impedir mas são reprimidos, *“Vocês conhecem a lei.”* - adverte *Chi Fu*. *Shang* encara Mulan e joga a espada no chão, *“Uma vida por outra. Minha dívida está paga.”* e ordena seu exército a seguir em frente.

Sozinha no meio da montanha coberta por neve, Mulan lamenta seu fim com *Mushu*, *“Eu não deveria nem ter começado.”* - diz Mulan, *“Ah, não fica assim. Saiu de casa para salvar a vida de seu pai. Quem diria que ia dar vexame, desgraçar seus ancestrais e perder os amigos? Olha, precisa... deixar essa bobagem de lado.”* - *Mushu*, aos prantos, tenta consolar Mulan. *“Talvez meu pai não tenha sido o motivo. Talvez eu só quisesse provar que posso fazer coisas certas, para poder olhar no espelho e ver alguém que vale a pena!”* - pondera Mulan enquanto observa seu reflexo no capacete de sua armadura. A relação do espelho para a protagonista dá-se desde o começo do filme no sentido de estranhamento, o espelho para Mulan não consiste em símbolo de feminilidade ou vaidade, a sua imagem não é fixa, ela não o encara como uma ferramenta de fiscalização de sua aparência, como sugere Berger em *Modos de ver*, onde descreve o espelho como símbolo da vaidade

feminina através da análise do quadro *Vaidade* (1485), de Hans Memling (1435 - 1494):

Pintava-se uma mulher nua porque era aprazível olhar para ela, punha-se em sua mão um espelho e chamava-se a pintura de *Vaidade*, condenando dessa maneira a mulher, cuja nudez representou-se para o próprio prazer. A verdadeira função do espelho era outra. Era a de fazer a mulher conivente ao ser tratada como, em primeiro lugar e acima de tudo, objeto de uma vista. (p. 53).

Mulan não expressa tais comportamentos, ela não busca seus defeitos corporais mas sim a razão de estar encarando seu retrato e se ele reflete o seu *eu* efetivo. *“Esse foi o meu mal. Não vejo nada”* - lamenta Mulan. *Mushu* tenta animá-la *“Ah, isso é porque você não deu uma cuspidinha.”* - ele cospe no capacete e prossegue falando *“Vou lustrar pra você”* - *Mushu* levanta o capacete em direção a Mulan *“Olha só como você é linda!”* - Mulan o ignora, chateado ele lamenta *“Nós dois somos uma fraude. Seus ancestrais não me mandaram para cá. Nem gostam de mim. Arriscou sua vida para ajudar a quem você ama, e eu arrisquei a sua vida para me ajudar. Pelo menos você tinha boas intenções”* - *Mushu*. *“Vou ter que encarar meu pai de qualquer jeito. Vamos voltar.”* - diz Mulan. *“Não vai ser fácil, mas não se preocupe, tudo vai melhorar. Começamos essa história juntos e é assim que vamos terminar”* - *Mushu* abraça Mulan e prossegue *“Eu prometo”*.

A DERROTA DO POVO HUNOS E A PERFORMANCE TRANSFORMISTA

Na retaguarda, após ser abandonada por o exército chinês, Mulan presencia o exército dos Hunos ressurgir da neve e marchar em direção ao templo do Imperador da China, num ato de vingança. Mulan se apressa para chegar antes e avisar os demais soldados.

A província está em festa, o exército comandado por *Lee Shang* acabara de chegar e são recebidos com muito entusiasmo e orgulho. Porém, os soldados caminham de cabeça baixa. Mulan logo avista *Shang* e tenta comunicar o imprevisto, *“Os hunos sobreviveram! E já chegaram na província!”*, *“O seu lugar não é este Mulan, vá embora.”* - diz *Lee Shang*. *“Shang eu os vi nas montanhas, acredite em mim!”* - Mulan, *“Por que eu deveria?”* - *Lee Shang*, *“Por que acha que eu vim para cá? Você confia em Ping. Por que seria diferente com Mulan?”* - Mulan

diz firmemente. *Shang* a encara por alguns instantes mas não acredita nela. Ela adverte os soldados para ficarem em alerta e corre até a multidão a procura de alguém que a escute, mas todos a ignoram. “*Você é mulher de novo, lembra?*” - comenta *Mushu*.

Como o cavalo de Tróia, os hunos adentram a província escondidos no grande dragão feito de papel, símbolo cultural da China, sequestram o Imperador e o prende dentro do palácio. *Lee Shang* e seus soldados tentam arrambar as portas do palácio, sem sucesso. *Mulan*, ao observar tal situação, logo percebe que é uma grande perda de tempo, “*Homens, tive uma ideia!*” - ela diz aos soldados, eles se olham e refletem por um segundo se devem ficar e cumprir as ordens do comandante ou seguir *Mulan*. Logo decidem seguir *Mulan*, *Lee Shang* fica surpreso mas também a segue. É quando a performance inicia.

Os soldados tiram suas armaduras e se disfarçam de mulheres: vestidos, maquiagem, sapatos, entre outros. A canção “*homem ser*” inicia-se novamente, mas agora com outro significado. Com seus echarpes, eles escalam os pilares do templo, *Lee Shang* não se disfarça, mas junta-se ao grupo e escala os pilares com sua “capa” vermelha, parte do seu uniforme de comandante. Passando por concubinas, os soldados distraem seus inimigos e os derrotam sem a utilização de armas, apenas frutas que ocupavam os lugares dos seios femininos. Desta forma, salvam o Imperador mas é *Mulan* quem derrota *Shan-Yu*, o comandante do povo Hunos utilizando apenas seu leque. Novamente, nota-se a ironização da construção de gênero, a canção “*homem ser*” assume outra direção, desta vez através da performance transformista dos soldados, reforça a ideia de sexo e gênero consistirem em construtos sociais. Conforme Butler:

Se o caráter imutável do “sexo” é contestável, talvez o próprio construto chamado “sexo” seja tão culturalmente construído quanto o gênero; a rigor, talvez o sexo sempre tenha sido o gênero, de tal forma que a distinção entre sexo e gênero revela-se absolutamente nula. (BUTLER, 2009, p.27).

No telhado do templo, *Mulan* luta por sua vida, sem espada ou escudo para se defender, ela tende improvisar, é quando utiliza seu leque. “*Pelo jeito, acabaram as ideias*” - diz *Shan-Yu* e tenta golpear *Mulan*, mas sua espada perfura o leque, ela o fecha e consegue desarmar *Shan-Yu* e apodera-se da espada. “*Não é verdade!*” - informa *Mulan*, “*Pronto, Mushu?*” - *Mulan* grita para *Mushu* no qual carrega consigo um grande fogo de artifício mirado na direção de *Shan-Yu*. Ele tenta atacá-la, mas é distraído por o barulho do fogo de artifício queimando prestes a explodir, ela

aproveita e se desprende dele, espeta com a espada a capa da roupa de *Shan-Yu* no telhado, ocasionando sua morte.

Enquanto o povo chinês celebra a vitória de Mulan, *Chi Fu* desce as escadas do templo berrando - *“Isso foi um óbvio atentado contra a minha vida. Onde ela está? Agora ela conseguiu. Que bagunça! Saiam daí! Essa criatura não é digna de proteção!”*. *“Ela é uma heroína!”* - diz *Lee Shang*. *“Ela é uma mulher. Nunca será digna de nada”* - retruca *Chi Fu*. *“Olha aqui, seu pedante...”* - diz *Shang* segurando *Chi Fu* pelo colarinho, *“Já basta.”* - ordena o Imperador da China, enquanto caminha na direção de Mulan, ela inclina sua cabeça para frente num gesto respeitoso, *“Ouvi muito a seu respeito, Fa Mulan. Roubou a armadura de seu pai. Fugiu de casa, depois fingiu ser um soldado. Enganou seu oficial comandante. Desonrou o exército chinês, destruiu meu palácio e salvou a vida de todos.”* - diz o Imperador, ele sorri para Mulan, inclina sua cabeça em um gesto de respeito. Todos da província, homens e mulheres, ajoelham-se para ela. Mulan é uma heroína.

PÓS GUERRA: RETORNO AO LAR E A DESESPERADA REPRESENTAÇÃO DO ANTIGO PAPEL DAS MULHERES

O grande Imperador da China oferece à Mulan o cargo de Conselheira Imperial, mas ela recusa, pois sente que o seu lugar é com sua família. Ao chegar em sua casa, encontra-se seu pai sentado debaixo da árvore da flor de cerejeira, agora com todos os botões abertos, já caindo dos galhos.

Mulan ajoelha-se na frente dele, e entrega os presentes do Imperador *“Pai, trouxe para o senhor a espada de Shan-Yu e o selo imperial. São presentes para honrar a família Fa.”* - diz Mulan. Seu pai joga a espada e o selo para o lado, ajoelha-se e abraça sua filha. *“Meu maior presente e honra é ter você como filha. Senti tanto sua falta.”* - diz *Fa Zhou*.

A mãe e avó de Mulan os observam de longe, *“Legal. Ela traz pra casa uma espada! Deveria ter trazido um homem!”* - diz avó *Fa*. *“Com licença, essa é a casa de Fa Mulan?”* - pergunta *Lee Shang*, no qual chega de surpresa. As duas, boquiabertas, apontam para a direção do lago. Mulan convida *Shang* à ficar para o jantar, após as falas atrapalhadas do mesmo. O filme termina com Mulan agradecendo *Mushu* por suas vitórias.

A personagem Mulan evidencia a pluralidade do feminino, provando ser uma grande heroína, ressignificando sua identidade e criando possibilidades diferentes do ser mulher. Mas, de forma bastante irônica, Mulan termina sua jornada ao lado de seu futuro marido, reforçando o desejo compulsório ao casamento e o papel fundamental do homem na vida da mulher, assemelhando a total plenitude de vida e permanência do feminino na vida privada.

Mas, por que representar inicialmente a mulher como guerreira, decidida e com uma certa autonomia e ao final da trama, apresentar aquele antigo e ultrapassado modelo de mulher-esposa-mãe? Bom, atentemos ao contexto social e político em que o filme Mulan foi lançado: a expansão da industrialização e as lutas feministas.

Durante a Segunda Guerra Mundial o mercado de trabalho encontrava-se em déficit: os homens que antes ocupavam majoritariamente os níveis da vida pública foram convocados à guerra, gerando a necessidade das mulheres movimentar-se para fora da vida privada e suprir a carência de mão de obra no mercado de trabalho. Dessa forma, as mulheres começam a ingressar no mercado de trabalho e reivindicar seus direitos e funções sociais. Conforme Lipovetsky:

No período entre as duas guerras foi elaborada, em particular nos Estados Unidos, uma nova imagem da mulher de interior, menos marcada pelo espírito de devotamento do que pela sedução, pela felicidade consumista, pela emancipação em relação aos costumes tradicionais. (LIPOVETSKY, 2000, p.210).

Os produtos domésticos: máquina de lavar, aspirador de pó, fogão a gás, são colocados como instrumentos libertadores da mulher. O trabalho doméstico ainda permanece sendo obrigação exclusivamente feminina, mas agora é facilitado por as inovações tecnológicas e enaltecido pela publicidade. Cresce, simultaneamente, a ideia de beleza e *glamour* como novas obrigações da mulher do lar, a publicidade feminina sujeita às mulheres à ditadura do consumismo e reforça a inferioridade feminina, pois ainda representa a imagem da mulher como paisagem para o olhar masculino.

Somos invadidos por centenas de milhares de imagens, nunca houve antes na História tanto apelo de mensagens visuais, os outdoors e revistas repletos de corpos femininos magros, brancos e, quase sempre, *seminus*. “Podemos lembrar ou esquecer essas mensagens mas, por um breve momento, as introduzimos, e, por um instante, elas estimulam a imaginação, quer por via da memória, quer pela via da expectativa” (BERGER, 1999, p.131). E o curioso é que nunca representam o

presente, “frequentemente referem-se ao passado e sempre falam do futuro” (BERGER, 1999, p.132). Ainda conforme Berger:

A publicidade é a cultura da sociedade de consumo. Ela propaga, através de imagens, a crença daquela sociedade nela mesma. Há diversas razões pelas quais essas imagens usam a linguagem da pintura a óleo. Antes de ter sido qualquer outra coisa, a pintura a óleo era a celebração da propriedade privada. Como forma de arte ela derivou do princípio de que você é aquilo que possui. (BERGER, 1999, p.141).

Diferente da pintura na qual a relação do dono do quadro dava-se por satisfeita, dado que as pinturas embelezam e consolidam o modo de vida de seu proprietário, era algo certo. Entretanto, a publicidade é provocadora, desperta necessidades que antes não existiam, parte do real e o transforma em algo praticamente intocável. Vende a satisfação e ao mesmo tempo a “breve” solução. “Ser capaz de comprar é o mesmo que ser sexualmente desejável; ocasionalmente essa é a mensagem explícita da publicidade” (BERGER, 1999, p.146), ter e poder gastar dinheiro é a nova forma de vida, só se vive quem consome.

Nota-se que a representação feminina no universo Disney caminha lentamente para uma transformação, mas ainda as mulheres permanecem nos mesmo espaços, seja na publicidade, seja no imaginário da cultura. Mas, uma vez participante da vida pública, a luta por conquistas de direitos e igualdade dos gêneros tornam-se naturais para as mulheres. A partir da criação da operária de fábrica, a relação da mulher com o mundo de trabalho e a sociedade em geral transformou-se, e transformou o imaginário feminino, mesmo a publicidade e todos os meios de comunicação reforçando o estereótipo da mulher frívola e sem profissão. Quanto mais cresce a era do consumismo igualmente favorece a entrada das mulheres no mercado de trabalho.

A depreciação do trabalho feminino ficou para trás, a valorização e reconhecimento do trabalho feminino entra em pauta. Estamos distantes da igualdade de gênero, mas a ideia de identidade da mulher ligada somente a maternidade e matrimônio não se sustenta mais. “A atividade profissional feminina adquiriu direito de cidadania, é agora uma aspiração legítima, a condição normal da existência feminina” (LIPOVETSKY, 2000, p.220).

As mulheres hoje enxergam o trabalho como a porta de entrada para a vida pública, o adeus a vida privada, a reafirmação de seu papel de protagonista de sua própria vida. A pós-mulher-esposa-mãe agora se identifica como mulher independente, dona de si, na qual mergulha na sua carreira, constrói sua identidade

profissional “da mesma maneira que os homens, ganha uma posição social pelo talento e mérito, supera os desafios inerentes ao mundo da empresa, “vence” por seu trabalho” (LIPOVETSKY, 2000, p.224). A era do consumismo não se caracteriza apenas pelo consumo desenfreado, mas também promove a liberdade sexual da mulher:

À medida que a liberdade sexual feminina deixou de ser um sinal de imoralidade, a atividade profissional feminina se beneficiou de julgamentos muito mais amenos... Se o “direito” ao trabalho das mulheres se impôs muito mais tarde que os direitos políticos, foi fundamentalmente em razão do medo tradicional inspirado pela liberdade feminina, sexual em particular, de recusa dos homens a reconhecer a autonomia feminina nas esferas “sensíveis” da vida material e sexual, de sua vontade de controlar o corpo feminino e de perpetuar o princípio da subordinação do sexo frágil ao sexo forte. (LIPOVETSKY, 2000, p. 230).

O filme aborda as questões de igualdade de gêneros e questiona a concepção de feminino e masculino pois faz-se necessário perante ao contexto sócio-histórico mas, lembremos: numa sociedade capitalista estruturalmente patriarcal ascender o gênero feminino significa romper com as ideologias do patriarcado, retirar do homem o poder sobre o gênero feminino, causar a desordem pois “reconhecer a mulher como indivíduo autônomo equivaleria a desnaturá-la, a precipitar a ruína da ordem familiar, a gerar a confusão entre os sexos” (LIPOVETSKY, 2000, p.210). Entretanto, o cinema norte-americano demorou para compreender que representar a mulher diferende daquilo que a história manteve como “modelo”, a mulher submissa e permanentemente domesticada, não significa uma “ruína” social, mas sim ressignificação e permanência do feminino autônomo. Conforme Cristian Bernava (2010) em *Violência e feminino no cinema contemporâneo*:

O cinema - esta entidade também imaginária que, por vezes, no discurso, parece ser sujeito sem o ser - tardou em perceber, principalmente no que tange a violência, que o sexo continua se materializando, apesar da vida urbana e da atividade feminina. Como discute Gilles Lipovetsky, a constituição da mulher como sujeito não implica numa extinção do sexo, mas numa reorganização da vida social que aponta para transformações, mas, também, para permanências. (BERNAVA, 2010, p. 201).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O filme apresenta a diversidade do ser, a liberdade dos corpos. Questiona comportamentos sociais: primeiro quando Mulan se disfarça de homem e ao final do filme quando os soldados se disfarçam de mulheres. Apresenta o movimento feminino da vida privada à vida pública, a desconstrução da ideia de sucesso ligado

ao homem, à brutalidade ou força masculina. Representa a liberdade feminina, o direito a escolha, a mulher como protagonista de sua própria vida. Entretanto, a intenção em representar o feminino diferente do tradicional, mais forte e autônomo não significa, necessariamente, romper com as tradições e ideologias da estrutura patriarcal. Mulan termina sua jornada como todas as princesas: com um homem ao seu lado.

Não cabe o discurso de antes no que diz respeito às mulheres, mas não significa uma transformação real com as concepções tradicionais sobre gênero, muda-se o discurso mas não o pensamento. Isso fica evidente no filme, existe essa preocupação em realçar o “verdadeiro” lugar e destino das mulheres, independente de seus direitos de escolha: a construção e dedicação à família é de responsabilidade única e destino da mulher.

O audiovisual, hoje, consiste em um dos mais eficientes recursos de comunicação onde se transmite valores sociais, desta forma o filme Mulan revela crenças que reconhece a mulher como indivíduo mas com suas delimitações precisamente acentuadas. Não reconhece outro tipo de relação sexual a não ser a heterossexualidade, embora provoque a discussão de gênero e sexualidade a história termina como todos os demais contos do universo Disney: um casal heteronormativo. Contribui e propaga a felicidade heterossexual como padrão social e o prazer feminino em aceitar seu papel de dominado. O homem ainda reina sobre a vida das mulheres.

Questionar a reprodução de ideologias e comportamentos sociais presente nos filmes infantis é de extrema urgência para a nossa própria compreensão e leitura de mundo. Tudo o que consumimos, seja filme, revistas, novelas, carregam valores que são aprendidos e reproduzidos socialmente e quando vinculado ao universo infantil, trabalha em função de educar, desta forma transmite ideologias e valores sociais nos quais são reproduzidos na vida cotidiana.

O Brasil lidera o ranking em violência contra as mulheres: conforme o site G1 a taxa de violência contra a mulher no Brasil é de 4 mortes para cada grupo de 100 mil mulheres, 74% superior à média mundial⁴. Também lidera o ranking de países que mais assassinam pessoas transgêneras, conforme a ONG *Transgender Europe*

⁴ BUENO, Samira; LIMA, Renato S. **Dados de violência contra a mulher são a evidência da desigualdade de gênero no Brasil**. Fórum Brasileiro de Segurança Pública, G1, 08 março 2019.

(TGEu)⁵ e também registrou mais de 445 mortes de homossexuais em 2017, conforme o site Rádio Senado (2018)⁶.

Diante do atual cenário político brasileiro que legitima certos comportamentos conservadores e oprime a população de forma extrema e fatal questionar e debater os conteúdos transmitidos pelos meios de comunicação é de extrema importância para compreender o processo histórico da discriminação e violência contra as minorias (mulheres, gays, lésbicas, transgêneros) e como os discursos de ódio são aprendidos e reforçados nas relações comuns.

A discussão acerca do cinema como instrumento de comunicação e aprendizagem torna-se necessária pois influencia o imaginário do espectador e possibilita o debate e questionamento sobre as construções sociais que afetam as relações sociais e estimulam a violência contra a mulher, o machismo, a homofobia e a transfobia.

⁵ CUNHA, Taís. **Rotina de exclusão e violência**. Correio Braziliense, Brasília.

⁶ BORTONI, Larissa. **Brasil é o país onde mais se assassina homossexuais no mundo**. Rádio Senado, Minas Gerais, 16 de maio de 2018.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BERGER, John. **Modos de ver**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERNAVA, Cristian Carla. **Violência e feminino no cinema contemporâneo**. São Paulo, 2010. Disponível em: <<https://bit.ly/2Je1uEj>> acesso em 22 de setem.2019, 10:37.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. 16 ed. Paz e terra, 2002. Disponível em: <<https://rl.art.br/arquivos/4189691.pdf>> acesso em 29 de agos.2019, 10:45.

BORTONI, Larissa. **Brasil é o país onde mais se assassina homossexuais no mundo**. Rádio Senado, Minas Gerais, 16 de maio de 2018. Disponível em <<https://bit.ly/2rM4XRY>> acesso em 24 de junh.2019, 22:31.

BUENO, Samira; LIMA, Renato S. **Dados de violência contra a mulher são a evidência da desigualdade de gênero no Brasil**. Fórum Brasileiro de Segurança Pública, G1, 08 março 2019. Disponível em: <<https://glo.bo/2SRtqjj>> acesso em 27 de junh.2019, 13:20.

BUTLER, Judith. **Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do "sexo"**. Cad. Pesqui. no.109 São Paulo Mar. 2000.

BUTLER, Judith. **Fundamentos contingentes: o feminismo e a questão do "pós-modernismo"**. Nova York, 1998. Disponível em: <<https://bit.ly/2IP1toW>> acesso em 24 de junh.2019, 21:30.

CUNHA, Taís. **Rotina de exclusão e violência**. Correio Braziliense, Brasília. Disponível em: <<https://bit.ly/2jj9zL9>> acesso em 27 de junh. 2019, 11:50.

KORNIS, Mônica Almeida. **História e cinema: um debate metodológico**. Disponível em: <<https://bit.ly/2QcDOlr>> acesso em 24 de junh.2019, 21:30.

LIPOVETSKY, Gilles. **A terceira mulher: Permanência e revolução do feminino**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

MENEZES, Paulo. **A trama das imagens**. São Paulo: Edusp, 1997.

PISCITELLI, Adriana. **Gênero: a história de um conceito**. In: ALMEIDA, Heloisa Buarque de; SZWAKO, José. *Diferenças, igualdade*. São Paulo: Berlends & Vertecchia, 2009. Cap. 3. p. 118-148.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. São Paulo, Ed. Martins Fontes, 1990.